

ÀS MARGENS DO RIO IMAGINÁRIO E FANTÁSTICO NOS ASSENTAMOS E... CONTAMOS!

SILVIA SUELI SANTOS DA SILVA e WELLINGSON VALENTE DOS REIS (Org.)



Editora IFPA

Organizadores

Silvia Sueli Santos Da Silva

Wellingson Valente Dos Reis

Às margens do rio imaginário e fantástico nos assentamos e... contamos!

1ª edição



Belém, 2018

©2018 Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará. Todos os direitos da publicação reservados. O conteúdo dos artigos aqui publicados, no que diz respeito à linguagem e ao conteúdo, é de inteira responsabilidade de seus autores, não representando a posição oficial do Instituto Federal do Pará, da Editora IFPA ou das instituições parceiras. Esta publicação foi selecionada por meio da Chamada 03/2017/PROPPG/IFPA de auxílio à publicação de obras digitais.

Dados para catalogação na fonte
Biblioteca IFPA Campus Belém
Setor de Processamento Técnico

M328 Às margens do rio imaginário e fantástico nos assentamos... e
contamos / Organização Silvia Sueli Santos da Silva,
Wellingson Valente dos Reis. — Belém: IFPA, 2018.
164 p.

ISBN: 978-85-62855-80-1

1. Imaginário. 2. Poética - oralidade. 3. Literatura
I. Silva, Silvia Sueli Santos da. II. Reis Wellingson Valente
dos.

CDD: 808.1

Editora IFPA
Av. João Paulo II, nº 514 - Castanheira
Prédio Reitoria, Sala 07 - Térreo.
CEP: 66645-240
Belém - PA

editora.ifpa@ifpa.edu.br

Presidente da República Federativa do Brasil

Michel Miguel Elias Temer Lulia

Ministro da Educação

Rossieli Soares

Secretária de Educação Profissional e Tecnológica

Eline Neves Braga Nascimento

Reitor

Claudio Alex Jorge da Rocha

Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação - PROPPG

Ana Paula Palheta Santana

Presidente do Conselho Editorial

Ana Paula Palheta Santana

Conselho Editorial

Ana Maria Leite Lobato

Carlos Alberto Machado da Rocha

Cléo Quaresma Dias Júnior Bragança

Fabício Menezes Ramos

Fabízia de Oliveira Alvino Rayol

Jair Alcindo Lobo de Melo

Lara Mucci Poenaru

Lucas Celestino Azevedo Pereira

Mara Georgete de Campos Raiol

Raidson Jenner Negreiros de Alencar

Saulo Rafael Silva e Silva

Thaís Monteiro Góes

Valéria dos Santos Dias

ÀS MARGENS DO RIO IMAGINÁRIO E FANTÁSTICO NOS ASSENTAMOS E... CONTAMOS!

Revisão de texto

Lara Mucci Poenaru

Projeto gráfico, Diagramação e Ilustrações

Ana Carolina Chagas Marçal

SUMÁRIO

PREFÁCIO	09
ECOS E VOZES DO RIO	11
Recortes poéticos da Amazônia ribeirinha: narrativas de quintais em Paquetá <i>Silvia Sueli Santos da Silva</i> <i>Cainã de Paula Mello</i>	17
O poeta, o rio, o enverso <i>Sabrina Augusta da Costa Arrais</i>	29
Sombras e sussurros: o fantástico nas narrativas orais do Baixo Tocantins <i>Vanderlice Silva dos Santos</i>	49
Imaginários e poéticas de Matinta Perera <i>Cainã de Paula Mello</i>	65
POÉTICAS DO RIO	87
A voz abre passagem pelo rio da escrita em quarto de hora de Maria Lúcia Medeiros <i>Wellingson Valente dos Reis</i>	89
A literatura dalcidiana e imaginário amazônico em Belém do Grão-Pará <i>Amanda Ynaê Maia Furtado</i>	103

A Feiticeira de Inglês de Sousa sob a perspectiva do modo literário fantástico <i>Bruno Carvalho Marinho</i> <i>Wellingson Valente dos Reis</i>	117
Meu rio, minha rua, meu canto: a composição musical paraense e as identidades amazônicas <i>Izabela Lima dos Santos</i>	129
Imaginário, mitos, lendas, sagrado e fantástico: interseções e deslumbres na Amazônia <i>Wellerth Mendes Ribeiro</i>	141

PREFÁCIO

A vocação poética dos rios da Amazônia, nascedouro e “palco da vida que pulsa e alimenta o homem, tanto no sentido natural quanto imaginal” (SILVA, 2011)¹, revela-se desde as primeiras narrativas idílicas das crônicas dos primeiros viajantes que adentraram a região. Gondim² (2007) descreve a entrada do homem europeu na Amazônia como um misto de fascínio e audácia diante de uma natureza hostil, mas ao mesmo tempo exuberante. Paes Loureiro (2000)³ observa que o rio “está intimamente ligado à cultura e à sua expressão simbólica. É sempre visto como um caminho, quer dizer, lugar por onde as pessoas, de certa maneira, andam” (LOUREIRO, 2000, p.126). O rio, assim como a densa floresta equatorial, prescinde a identidade amazônica, seus saberes, e seu imaginário e, como tal, configura-se como elo de pertencimento em suas expressões estéticas. Ele, o rio, é alimento do imaginário, tanto para quem olha a Amazônia com olhar de estranhamento, como os primeiros cronistas ou o escritor Raul Bopp, quanto para aqueles que, paridos pela mãe terra, estão integrados a ela como parte de seu *Ser amazônico*.

Esse imaginário muitas vezes se encontra com o inexplicável e, juntos, criam o insólito, o sobrenatural, que, apesar de não possuir explicação racional, é aceito em sua forma pelos moradores da região; ou seja, o fantástico nasce desta ambiguidade que está presente na cultura, criando uma verdadeira “poética da incerteza” (CESERANI, 2006)⁴.

11

A mitologia regional acerca-se de narrativas sobre os encantados que habitam o fundo das águas dos rios. Essas águas profundas e obscuras suscitam o aporte imagético para as narrativas e as literaturas fantásticas, tema central desta obra, nascida de pesquisas em que nós, professores e alunos do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará, mergulhando nas águas desse rio imaginário e fantástico, sub-

1 - SILVA, Sueli Santos da. **O boi e a máscara**: imaginário contemporaneidade e espetacularidade nas brincadeiras de boi de São Caetano de Odivelas – 2011. 244 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

2 - GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia**. Manaus: Editora Valer, 2007. (Memórias da Amazônia).

3 - LOUREIRO, João de Jesus Paes. Cultura Amazônica uma poética do imaginário. In: __. **Obras Reunidas**. São Paulo: Escrituras, 2000. v. 4.

4 - CESERANI, Remo. **O fantástico**. Curitiba: UFPR, 2006.

mergimos banhados e maravilhados para compartilharmos nossos saberes e nossos signos, enquanto reencontramos nossas raízes ancestrais.

Silva (2003)⁵ fornece uma chave para o entendimento do pensamento do imaginário amazônico quando afirma “Todo imaginário é um desafio, uma narrativa inacabada, um processo, uma teia, um hipertexto, uma construção coletiva, anônima e sem intenção”. Sim, é um desafio olhar para nosso próprio imaginário e a partir dele construir um conhecimento acadêmico e uma reflexão teórica ancorados numa epistemologia politicamente comprometida em fortalecer os saberes e a identidade cultural regional. O rio, como uma estrada que entrelaça os muitos imaginários da Amazônia, é como o rastro da cobra grande que povoa suas águas, um rastro misterioso e profundo que as marés apagam e a vazante traz de volta. O imaginário exerce nesse contexto a função de organizador do mundo sensível, pois aqui, segundo Paes Loureiro, “a relação entre o homem e a natureza se faz de modo familiar e, ao mesmo tempo, perpassada de estranhamento”. (LOUREIRO, 2000, p.91).

A coletânea de textos que compõe essa obra traz em seu bojo pesquisas em torno do imaginário e do fantástico amazônico tendo o rio como expressão simbólica dos saberes regionais e suas interfaces e diálogos culturais. São nove textos divididos em duas partes: ecos e vozes do rio e poéticas do rio.

A primeira parte do livro apresenta o resultado do projeto *Recortes Poéticos da Amazônia Ribeirinha* (GIPACE, 2015), realizado entre os meses de janeiro e março de 2015 nos arredores da ilha de Paquetá - região das ilhas do Baixo Tocantins, envolvendo uma professora e quatro estudantes do curso de Licenciatura em Letras do Instituto Federal do Pará - IFPA, bolsistas do Programa de Iniciação à Docência - PIBID. O grupo de pesquisadores organizou os dados coletados em quatro textos, os recortes poéticos, baseados nas narrativas orais e nas experiências visuais e sensoriais vivenciadas durante a pesquisa de campo. Parte destes trabalhos contribuiu para a organização da obra literária.

Durante o processo de desenvolvimento da pesquisa foram recolhidas narrativas de pessoas que vivem nas regiões das ilhas. Os objetos estudados pelos pesquisadores foram: as performances dos poetas das ilhas, os enversadores; as narrativas fantásticas que integram o cotidiano dos habitantes da região e se apresentam como elementos da linguagem local; e as narrativas mitopoéticas, nas quais o modo de pensar o espaço se revela como determinante da organização social e de saberes compartilhados.

5 - SILVA, Juremir Machado. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

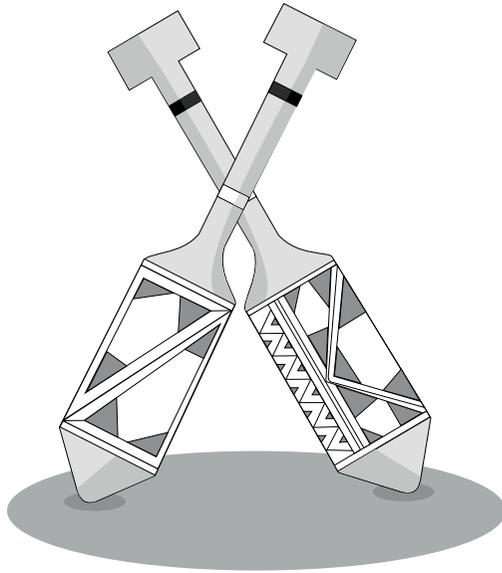
A segunda parte apresenta três trabalhos de conclusão de curso do IFPA e dois trabalhos de Mestrado, sendo, os dois, parte das dissertações dos docentes. As pesquisas analisaram poéticas escritas de autores literários da Amazônia.

Escritores como Maria Lúcia Medeiros, Ruy Barata, Dalcídio Jurandir e Inglês de Sousa foram elencados para mostrar essa poética Amazônica rica em imaginários reais e sobrenaturais. Em Maria Lúcia Medeiros, temos um estudo que retrata a presença do Oral na escrita da autora, mostrando como esta tradição milenar permanece viva na região. Ruy Barata foi escolhido por representar em suas letras, como ninguém, a cultura e a identidade ribeirinha amazônica, mostrando que esse rio é a rua de todos nós; Já Dalcídio Jurandir aparece para representar o imaginário popular amazônico, que, por meio do contar histórias, difunde e cria todo um imaginário poético de lendas e encantarias; em Inglês de Sousa temos o imaginário que dialoga em muitos momentos com o insólito, em que a lenda e o mito tomam contornos sobrenaturais e não sabemos mais dizer se aquilo é real ou sobrenatural, essa hesitação é construída pelo autor para criar a sua literatura fantástica, um verdadeiro encontro das águas do rio negro do fantástico com o rio barrento do imaginário e da cultura amazônica.

ÀS MARGENS DO RIO IMAGINÁRIO E FANTÁSTICO NOS ASSENTAMOS E... CONTAMOS!

ECOS E VOZES DO RIO





RECORTES POÉTICOS DA AMAZÔNIA RIBEIRINHA:

narrativas de quintais em Paquetá⁶

Silvia Sueli Santos da Silva
Cainã de Paula Mello

*Só sei que enquanto houver os corações
Nem mesmo mil ladrões podem roubar canções
E deixa estar que há de voltar
O tempo dos paraísos, do verde nos quintais
Tempo em que o medo se chamou jamais.*

Sivuca & Paulinho Tapajós

17

Narrar uma história é desde sempre a capacidade de compartilhar com outro uma experiência, seja ela recolhida de um acontecimento vivido ou de um acontecimento imaginado, ou mesmo sonhado. Narrar partilhando experiências de grupos é, no fim das contas, o papel do pesquisador que se utiliza de metodologias etnográficas. Imbuído desta certeza é que o grupo de cinco pesquisadores, entre os quais uma professora e quatro estudantes do curso de Licenciatura em Letras do Instituto Federal do Pará - IFPA, bolsistas do Programa de Iniciação à Docência - PIBID, empreendeu seu caminho de descobertas e exploração das águas amazônicas, nos arredores da ilha de Paquetá, região das ilhas do Baixo Tocantins, com objetivo de

narrar e desvelar saberes culturais daquele lugar, no que tange a tradições ancestrais dos ribeirinhos, suas narrativas orais, e, sobretudo, a forma de comunicar sua cultura.

A região das ilhas do Baixo Tocantins compreende a diversidade de pequenos territórios insulares pertencentes em sua maioria ao município de Limoeiro do Ajuru/PA, banhado pelo rio Tocantins e lugar de povos ribeirinhos, assim chamados em função da relação direta entre o rio e aqueles que dele vivem, tanto por ser seu principal meio de transporte, quanto por ser sua principal fonte de sustento e palco de uma realidade pulsante em que a natureza e o imaginário simbólico se entrelaçam na construção dos saberes coletivos. As im-

⁶ - Texto ampliado do original publicado nos Anais do II Congresso do CRI2i **A Teoria Geral do Imaginário 50 anos depois: conceitos, noções, metáforas** Porto Alegre, Brasil - 29 a 31 de outubro de 2015.

pressões causadas ao visitante pela riqueza desse território geográfico e seu imaginário apresentadas pela pesquisadora Sabrina Arrais como uma experiência estética: “As imagens que se criam ao deslizar pelos rios da região, na tentativa de adentrar os espaços remotos e inexplorados desse lugar, são imagens que reportam ao início de algo ainda desconhecido, mirífico, e de incertezas, mas de beleza singular” (ARRAIS, 2015, p. 29-30).

Localizado acerca de 110 km da capital, o complexo de ilhas das proximidades de Limoeiro do Ajuru, pertencente ao 4º distrito de Jannua-Coeli situa-se entre Limoeiro do Ajuru e Cametá, no leito do rio Tocantins. Possui uma economia baseada na pesca, especialmente em malhadeiras e agricultura, com plantações de açaí, castanha-do-pará entre outros frutos e especiarias regionais.

Paquetá é uma ilha extensa, não possui praia mesmo com a maré seca. Aqueles que se aventuram caminhar pela lama correm o risco de ser ferrados por arraias. Não há ruas, as casas são distantes umas das outras e têm suas frentes voltadas para o rio, o acesso entre elas é dado por pontes improvisadas no interior da ilha. As pontes são necessárias, pois, a medida em que a maré enche, o quintal das casas é alagado. A parte da ilha que possui terra firme é utilizada pela família para plantação de mudas de açaí para serem revendidas. As casas são de palafita, possuem energia elétrica, mas não há saneamento e nem coleta seletiva de lixo. A ilha possui uma escola municipal como referência para outras ilhas próximas, onde também funciona o cen-

tro comunitário de Paquetá.

O rio Tocantins é o segundo maior rio totalmente brasileiro, e faz parte do complexo sistema de rios que compõe a Bacia amazônica. Nasce em Goiás e deságua no Atlântico, mas não se pode falar em sua morte, pois desde o momento em que sua nascente se forma até o derradeiro instante em que suas águas se misturam ao Atlântico há muita vitalidade no seu percurso. No trecho do baixo Tocantins ele corre entre as ilhas, transformando-se em furos e igarapés por onde transitam as populações da região, atuando como facilitador dos processos de sociabilidade local, pois “dele dependem a vida, a morte, a fertilidade e a carência, a formação e a destruição de terras, a inundação e a seca, a circulação humana e de bens culturais e de bens simbólicos, a política e a economia. O rio está em tudo”. (LOUREIRO, 2002, p.125).

O rio como extensão da própria vida do homem é a vocação do Tocantins. Esse rio passeia entre as ilhas e cria uma rede local entre suas águas, não se trata de um Tocantins e sim de vários, para além da ilha outro rio que muda de nome, passando a se chamar ora de Jutuba, ora de Paruru, mas que se trata do mesmo Tocantins. Águas barrentas que correm incessantemente levam em seu fluxo tudo o que cai nele, faz viajar, da folha seca à semente que por descuido o pássaro deixa cair. Ao rio na fluidez dialogam o cotidiano e o mágico, entremeia o verde refletido em seu espelho d'água, refletem os raios solares que douram, criando tons esmeraldas, luzes indecifrá-

veis incididas na obscuridade dos recantos de líquidos profundos, só os mururés que imergem e emergem podem sabê-lo descrever! É via sensível onde os paus fincados alertam seus navegantes sobre os bancos de areia. É lazer, pois nesses bancos de maré seca brincam os passarinhos e as crianças, que improvisam jogos de peladas nos bancos que se formam.

O litoral de Limoeiro poderia ter saído de uma tela: comunidades de pescadores, palafitas de mãos dadas com suas madeiras cansadas, seguem dando os poucos espaços a prédios comerciais: peixarias, restaurantes, bares e o porto da cidade extremamente movimentado. O percurso de viagem da capital Belém até Limoeiro do Ajuru por via fluvial, dura entre cinco e seis horas e nele pode-se contemplar no entorno a paisagem de matas, pequenas casas distantes umas das outras, cidades costeiras, encontros de águas de rios, enseadas, a reentrância para o grande mar. Para chegar de Limoeiro à ilha de Paquetá o transporte é a lancha movida a motor que atinge uma grande velocidade como se levantasse voo nas águas, daí sua denominação local de voadeira.

Na chegada à ilha de Paquetá os pesquisadores se depararam com um novo desafio: qual a conduta metodológica a seguir diante de tal diversidade cultural que ali se apresentava? Na intenção de dar voz aos povos ribeirinhos, a opção pelo diálogo entre o pesquisador e o sujeito da pesquisa como forma de mediar o processo foi a opção adotada pelo grupo. A pesquisadora Vanderlice Santos explica como

se deu esse diálogo: “Neste construto os narradores são tomados como tecelões que tecem seus textos com os fios da voz” (SANTOS, 2015, p. 13). Ela esclarece que a técnica de entrevistas de livre narrativa centrada nas narrativas orais permite ao narrador expressar-se sem o estabelecimento prévio de tempo, deixando fluir a narrativa a medida em que se propicia uma atmosfera de confiança.

Durante a realização das entrevistas foi seguido o seguinte procedimento: as conversas iniciaram-se de modo informal, inclusive com o gravador desligado, pois o momento do primeiro contato é quando o laço de maior intimidade com aquele que confessa suas memórias – ora aquecidas pelo entusiasmo, ora esfriadas pelo tormento que assola as experiências – é estabelecido. Outros narradores são indicados pelos próprios sujeitos da região, que atestam a competência (em seu sentido memorial) ou desenvoltura (performance) dos nomes citados, reconhecendo-os como guardiões dos saberes da região. Em seguida, uma vez estabelecida a confiança mútua entre as partes do diálogo, os pesquisadores solicitam com gentileza a autorização para o registro das histórias narradas.

A experiência de narrar implica um mergulho no imaginário das culturas daquele que narra e daquele que ouve, “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 1994, p.201). Contar histórias para acender memórias, a memória que, como afirma Certeau (1996), não é um

relicário onde se guardam lembranças esquecidas, mas maresia provocada pelos movimentos de embarcações cortando as águas do rio – “as voadeiras”, como são chamadas no Baixo Tocantins – a caminho de seus destinos.

O trajeto antropológico desta cultura é pontuado pela incessante troca simbólica entre os bens culturais imateriais, que se refletem nas produções sociais daquela população, e as interferências do meio. O estranhamento assevera-se pela harmonia entre Homem e Natureza, manifestada na engenhosidade da arquitetura de palafitas com suas pontes e trapiches, na condição de um estilo de vida cujo relógio é acertado pela enchente e vazante da maré e nas narrativas que contam histórias nas quais o fantástico povoa o universo mitopoético como elemento recorrente e indissociável da vida cotidiana da região. Nesse sentido, o imaginário figura como organizador do mundo sensível a partir das experiências sensoriais e se apresenta plurificado, contrastando à perspectiva racionalista do mundo, partilhamento que sugere a sobrevivência da “aura benjaminiana”, como aparição única nas reproduções artístico culturais assentados na ritualística, que como experiência do vivido não pode ser plenamente compreendida fora de seu contexto.

Os saberes e as experiências da população do Baixo Tocantins fragmentam-se com o passar do tempo, sem, contudo, perder sua essência, pois “A consciência imaginante do homem diante dessa realidade vive em estado permanentemente operatório. A relação entre o

homem e a natureza se faz de modo familiar e, ao mesmo tempo, perpassada de estranhamento” (LOUREIRO, 2000, p.91). A voz poética, entretanto, ecoa nas memórias, guardadas em quintais, espaços que, como na casa de Bachelard (2008), são metaforicamente delineados na memória social como depositórios de imagens compartilhadas. As narrativas que surgem dos quintais da memória vão e voltam no tempo, são como anexos ao fundo das casas, nos quais para chegar é preciso sair para o exterior. Rangel (2006) acrescenta aos espaços metafóricos da casa bachelariana três espaços de memória: a casa, o quintal e o jardim, sendo o quintal aquele canto da memória, onde entulhamos toda sorte de lembranças e também de esquecimentos.

A casa é nosso espaço pessoal, habitado pelos nossos múltiplos “eus” e visitado por quantos permitirmos entrar. Os quintais são espaços anexos à casa, que mesmo fazendo parte dela nos permitem entulharmos ali até o que não queremos mais. Por fim, o jardim é onde cultivamos nossas lembranças mais preciosas: nossas escolhas e mudas selecionadas, as quais cabe a nós fazer florescer. Desta trilogia brota a importância de se perceber a memória como espaço interligado à afetividade entre aquele que narra e aquele que escuta. Revisitar os quintais de nossas memórias para ali procurar coisas esquecidas por longo tempo é a sugestão despertada quando a imagem do quintal da memória se apresenta em nossas idas e vindas de pesquisador. Como lugar físico, a imagem dos quintais que visitamos em Paquetá diferencia-se dos quintais cercados e demarcados das

idades e se apresenta com suas fronteiras e contornos indefinidos em que a densidão da mata dos arredores, o rio que esta adentra e as entranhas mais longínquas e escondidas da floresta são os limites do real, tocado pelo espectro misterioso do imaginário.

Nos quintais de Paquetá a narrativa mais intrigante para o grupo de pesquisadores foi a imagem do Meuã. A palavra possui uma amplitude semântica, não há uma definição precisa do que de fato é o Meuã, alguns a descrevem como um encantamento provocado involuntariamente pelo homem, outros, como um infortúnio decorrente da obsessão. Vanderlice, uma das estudantes pesquisadoras, assim o interpreta: “O meuã é um elemento comum a todos os encantados, mas este não é possível de se perceber, até que seja provocado, ou seja, o meuã de um encantado pode nunca ser revelado. É uma metamorfose, não de forma, e sim comportamental” (SANTOS, 2015, p. 39).

A compreensão sobre a manifestação do Meuã difere-se das Encantarias, que segundo descreve Paes Loureiro “são uma zona transcendente que existe no fundo dos rios, correspondem ao Olimpo grego, habitada pelas divindades encantadas que compõem a teogonia amazônica” (PAES LOUREIRO, 2000, p.88). O Meuã não é ente nem ambiente, atua no real como força cósmica, de um lado, o mundo sensível e suas transfigurações da realidade por meio do imaginário, do outro, um etéreo que se move entre o sensível e o simbólico. Permanece em um estado de liminaridade até que seja acionado, seja

na experiência, seja na vivência. Assim, esse estado distinto que não descreve a personificação da encantaria, em sua manifestação é descrita pelos moradores de Paquetá como um Meuã.

Outras imagens simbólicas e formas poéticas foram identificadas no decorrer da pesquisa em Paquetá. O grupo de pesquisadores organizou os elementos das narrativas orais colhidas em recortes poéticos. Esse modo de referenciar o imaginário da ilha não se constitui em uma espécie de quebra-cabeça para o entendimento do todo, mas em aproximação de um determinado fenômeno a partir das impressões do pesquisador. Como resultado destes recortes, três monografias de conclusão de curso foram escritas pelos estudantes que participaram da pesquisa. Parte destes trabalhos contribuiu para as reflexões que ora se apresentam.

Entre os recortes poéticos que vislumbramos em Paquetá estão: a paisagem de um paradisíaco silêncio atemporal, cujas formas estéticas cegam os olhos do contemplador habituado à verticalidade e ao colorido assimétrico dos edifícios da vida urbana; as cenas de rua, com ênfase na festa do carnaval das mascaradas, e as narrativas mitopoéticas, nas quais o modo de pensar o espaço se revela como determinante da organização social e dos saberes.

Na região do Baixo Tocantins, a vida é regida pela temporalidade das águas, condutoras do homem ribeirinho, pois seu modo de ser e viver depende necessariamente de como o rio se comporta. Com toda sua imponência dinâmica e implacável, cabe ao homem ritmar

sua vida de acordo com o rio: saber suas preamares e tepacuemas⁷. Uma vez que o homem as ignora, negligencia a própria vida, da simples travessia do leito do rio ao horário de se armarem as malhadeiras para pegar os peixes. Para além da temporalidade, ele é a via das tradições, pois lá os festejos são sempre realizados de casa em casa ao longo dos rios. Na dinâmica de produção e circulação dos bens simbólicos da cultura humana, é fundamental a noção de trajeto antropológico, compreendido por Gilbert Durand como: “incessante troca cultural que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (DURAND, 2012, p. 41).

22 Tradicionalmente os ritos festivos das comunidades ribeirinhas do Baixo Tocantins das ilhas próximas a Paquetá acontecem em torno do rio. Eventos culturais como o Dia de Reis e o Carnaval reúnem os moradores das redondezas em uma das ilhas. Os participantes chegam em canoas, voadeiras ou barcos maiores. A festa representa o encontro comunitário em torno da digressão coletiva, ela extrapola o fazer cotidiano, proporcionando uma ruptura no tempo e na dança das horas, a medida em que “se apodera de qualquer espaço onde possa destruir e instalar-se. A rua, os pátios, as praças, tudo serve para o encontro de pessoas fora das suas condições e do papel que desempenham em uma coletividade organizada” (DUVIGNAUD, 1983, p.68).

Voltamos ao tema do quintal, imagem que se torna mais forte

ao rememorarmos a pesquisa de campo, agora para retomar a outro lugar físico: os rios da Região das ilhas do Baixo Tocantins. As ruas de uma cidade guardam simbolicamente as memórias de suas festas e de seus acontecimentos cotidianos e extra-cotidianos. Mas nessas terras é o rio, que, como disse o poeta Ruy Barata, torna-se a rua, por onde desfilam e passam os blocos carnavalescos levando consigo a multidão de brincantes. O rio é o palco da encenação, mas também é o seu cenário. O olhar mais sensível pode perceber na paisagem uma composição única formada pelas pessoas em seus afazeres cotidianos, as canoas que beiram as margens do rio, as casas e trapiches que espiam as águas barrentas e ao fundo a mata.

A festa para os ribeirinhos das ilhas do Baixo Tocantins representa um encontro dos costumes tradicionais com as novas formas contemporâneas de lazer. Nesta ocasião, os sujeitos despem-se de suas obrigações e funções habituais e assumem novos papéis sociais, permitindo-se ao ecletismo de motivos e a reunião, num mesmo espaço, de imaginários antagônicos. Nesses festejos, os organizadores percorrem o rio, aportando de trapiche em trapiche, nas casas que convidaram os festeiros para se apresentarem. Os ritmos tradicionais da região: o Banguê e o Samba de Cacete são tocados nesta ocasião. Os instrumentos são comuns apesar de os ritmos serem diferentes, são produzidos com couro de veado e madeira de curumaru⁸ e ipézeiro⁹.

O banguê tocado na ilha da Paquetá advém de antigas práti-

7 - Nome dado à condição de maré Seca.

8 - Árvores da região.

9 - Idem.

cas religiosas de matriz africana oriundas dos quilombos de Cameté (Pará), juntamente com as influências insidiosas da cultura católico-cristã, resultando em um estilo musical com ambas características: os ritmos e os instrumentos estão mais próximos daqueles que se apresentam na cultura afro-ameríndia, enquanto os eventos tendem a uma tradição católico-cristã. Todavia, atualmente o banguê é tocado ocasionalmente em festas não religiosas.

Nos dias de Reis o grupo musical “Os Bambas da Folia”, liderado por José Sousa Cordeiro, mais conhecido como Zeca, passa de casa em casa, pedindo licença e recolhendo o “rei”, uma oferta para a manutenção dos instrumentos e percussão, como também para bebidas alcoólicas consumidas pelos músicos durante a incursão. A ebriedade dos músicos acompanhados daqueles que arriscam algum passo do banguê criam um ambiente que regozija a cultura e o imaginário baixo tocaninense.

O carnaval dos mascarados é organizado pelo grupo “Unidos do Jutuba” e seus tocadores de Samba de cacete nas manhãs de domingo, entre os meses de fevereiro e março. É um evento itinerante com saída na Arena de São Jorge na ilha de Bertoeja, em frente a ilha do Jutuba. E quando estão todos prontos, vem numa embarcação grande hasteando bandeiras coloridas e o estandarte do bloco. O espetáculo visual, dada a variedade de cores nos detalhes das roupas e de personagens que lembram a trilogia das barcas¹⁰. E quando estão todos a postos na arena com seus pares, soa o apito que dá início às

coreografias. Os dançarinos fazem a concentração no barracão ao lado da arena. As fantasias são inúmeras, cada um desempenha um “papel” no cortejo dançante. Há ainda personagens como o “macaco” que simplesmente não dança, apenas fica brincando com os espectadores e assustando as crianças pequenas emitindo sons guturais enquanto se aproxima com sua máscara horrenda.

Quando a apresentação da arena termina, os músicos e os dançarinos seguem um roteiro de visitas. Durante o cortejo carnavalesco nas casas são tocadas quatro músicas que ainda sinalizam uma tradição que, para Zeca, está em vias de acabar. Diz que os moleques de lá não querem saber mais disso, que inclusive nenhum de seus quatro filhos tem interesse em continuar com o tradicional carnaval. Mas restam ainda aqueles que até por teimosia, considerando todas as dificuldades logísticas de se produzir esse bloco, ainda insistem em manter viva a tradição. Sai a barca da Arena São Jorge, entre o grito dos foliões dançantes e o ronco do motor da barca a entoada de despedida: *É hora é hora é hora, é hora é hora é hora/ É hora vamu nós embora, é hora vamu nós embora / mulata dismacha a rede, ê mulata dismancha rede, fica triste mas não chora, arrumando a minha viola.*

Entre os rios e a barca que leva os foliões as matas escondem mistérios que envolvem a região, um elemento poético e sensível.

O imaginário baixo tocaninense não pode ser confundido com objetos tão somente fantásticos, frutos de uma faculdade imaginativa ficcional que deve corresponder às produções culturais envoltas

10 - Obras de Gil Vicente.

numa ampla carga de tradição e sentimento, essas narrativas permeiam o real e o sensível, acionados nas histórias pelo seu aspecto mitopoético. O imaginário se apresenta ali de modo difuso, informe, fluido e sem um objeto de referência preciso, manifestando-se em situações que, por serem inesperadas, parecem arbitrárias em sua constituição. Situações diárias interrompidas ou prosseguidas tendo repercussão na experiência propagada de geração em geração.

Toda construção narrativa da região foi transformada com o passar do tempo, mas ela nunca desaparece. Até que se capture o último boto encantado, até que os japiins deixem de fazer seus ninhos em frente às casas pressagiando a morte de alguém dali. As narrativas reconfiguram-se como elementos constitutivos do mito que permanece mais ou menos explícito, em outras narrativas atualizadas, forma original, reelaboração da construção imaginária no narrado de acontecimentos entrecortados pela memória de uma voz poetificante do mundo.

Como o imaginário é constituído de elementos míticos, podemos a partir de Gilbert Durand (2012, p.62) entender por mito “um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa” (DURAND, 2012, p.62). Tal definição reforça a ideia do mito enquanto estrutura dinâmica, que será modificada substancialmente na medida em que a linguagem seja ela escrita ou oral, der forma a ele, tornar-se-á lenda.

A mitopoética, ou a poética do mito é a instância que possibilita uma chave compreensiva na partitura da linguagem no que tange a construção de sentidos. Antes o que se manifesta na memória de um para o outro é a linguagem, e estão nela as condições necessárias, as sublimações das tradições, dos costumes, dos espaços e etc. Seguidas nesse fluxo ininterrupto onde o silêncio precipita as palavras que dão forma às poesias, um instante metafísico como descreve Bachelard: “Se simplesmente segue o tempo da vida, é menos do que a vida; somente pode ser mais do que a vida se imobilizar a vida, vivendo em seu lugar a dialética da alegria e dos pesares”. (BACHELARD, 1985. p. 183).

REFERÊNCIAS

- ARRAIS, Sabrina Augusta da Costa. **O Poeta, o Rio, o (En)verso: ecos do cordel na ilha de Paquetá - Pará.** 2015. 61 p. Monografia de Conclusão de Curso – IFPA, Belém, 2015.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do espaço.** Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar.** São Paulo: DIFEL, 1985.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano.** 1. Artes de Fazer. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1996.
- DURAND, Gilbert. **As Estruturas antropológicas do imaginário.** Tradução Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DUVIGNAUD, Jean. **Festas e civilizações.** Tradução L. F. Raposo Fontenelle. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. Cultura Amazônica uma poética do imaginário. In: ___. **Obras Reunidas.** São Paulo: Escrituras, 2000. v. 4.
- MELLO, Cainã de Paula. **Imaginários e Poéticas de Matinta Perera.** 2015. 59p. Monografia de Conclusão de Curso. IFPA, Belém.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. Cultura Amazônica uma poética do imaginário. In: ___. **Obras Reunidas.** São Paulo: Escrituras, 2000. v. 4.
- RANGEL, Sônia. **Processos de Criação: Atividade de Fronteira.** Universidade Federal da Bahia (PPGAC- UFBA). ABRACE: Congresso 2006 – UNIRIO.
- MELLO, Cainã de Paula. **Imaginários e Poéticas de Matinta Perera.** 2015. 59p. Monografia de Conclusão de Curso. IFPA, Belém.
- RANGEL, Sônia. **Processos de Criação: Atividade de Fronteira.** Universidade Federal da Bahia (PPGAC- UFBA). ABRACE: Congresso 2006 – UNIRIO.

ÀS MARGENS DO RIO IMAGINÁRIO E FANTÁSTICO NOS ASSENTAMOS E... CONTAMOS!

SANTOS, Vanderlici Silva dos. **Sombras e Sussurros: o fantástico nas narrativas orais do Baixo Tocantins**. 2015. 67 p. Monografia de Conclusão de Curso. IFPA, Belém, 2015.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a voz: A "literatura" Medieval**. Tradução Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.



O POETA, O RIO, O ENVERSO

Sabrina Augusta da Costa Arrais



Minha travessia pelo mundo dos versos iniciou ainda na infância sob as águas do Surubiú, rio que banha minha cidade de origem: Alenquer/PA. Na minha primeira viagem rumo a Monte Alegre, o barulho da lancha e o jogar da maré me causaram um pânico absurdo, quase não conseguia conter os gritos. Meu pai, com sua calma, trouxe-me a tranquilidade por meio de seus versos. Ele foi o primeiro poeta que li. Lia seus olhos que com tons de mel me fitavam atentos, lia suas mãos que deslizavam por meus cabelos, lia sua boca, que numa voz quase sussurrando se tornou mais forte que o som do motor. Até hoje

não consegui encontrar os registros desse poema, que a memória falha não me permitiu guardar. Durante toda minha infância, sempre que chegava a noite eu adormecia ouvindo suas histórias e seus poemas. Criados na cabeça, pois a profissão de poeta ele não podia sustentar. Ainda que na cabeça, quase que de improviso, palavras escritas nunca foram necessárias para que eu pudesse sentir sua poesia.

Rememoro essas passagens do tempo de infância, porque creio ser esse um dos motivos que fez despertar em mim o gosto particular pela poesia e o prazer em vê-las sendo proferidas. De tal modo que

sempre que leio ou escuto, sinto ser transportada para a pequena cidade, posso ouvir os sons dos bichos de manhã cedo, o cheiro tão peculiar da chuva caindo na terra batida, o sabor único que somente a aceroleira da frente de casa tinha, e as horas a fio em que passava a ouvir meu pai contando histórias e criando versinhos até eu cair no sono.

Ainda conduzida por esse fio de memórias remonto o momento em que minha história se cruza com meu objeto de pesquisa. Isso aconteceu em 2013, quando já havia entrado no Curso de Licenciatura em Letras do IFPA e realizei uma viagem para Limoeiro do Ajuru/PA, enquanto bolsista e pesquisadora no Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID/CAPES). Fui levada até uma das ilhas pertencentes ao município - Ilha de Paquetá - para participar do III Fórum de Educação e Sustentabilidade no Baixo Tocantins. Para além das questões ambientais, eu, juntamente com outros colegas do curso de Letras, permitimos-nos criar laços com os moradores da ilha, e, em meio às conversas descontraídas, trocas de conhecimentos e de experiências, ampliei meus horizontes diante daquela natureza.

Nessa mesma viagem conheci Odivan, autointitulado poeta ribeirinho. Em meio às conversas descontraídas que outros pesquisadores e eu tínhamos com o poeta, tomei ciência do que seria um “enversador” e a poética de seus “enversos” modificaram o trânsito de minhas pesquisas acadêmicas, diante desse ser, dotado de uma sensibilidade para olhar o rio e a mata em sintonia com suas relações

de trabalho e convertendo tudo em linguagem poética.

A experiência em campo confirmou as leituras anteriores. Pude ver que o homem amazônico, em especial o ribeirinho, vive em função da cosmogonia periódica da vida, num processo cíclico ditado pelo fluxo das águas e pelos mistérios da natureza, capazes de divisar tempos e espaços. A atmosfera luzidia impera sobre os homens e pode decretar tempos de ficar e viajar, trabalhar e rezar, viver e morrer. A poesia expressa essa realidade em que homem, fauna e flora envolvem-se numa prodigiosa relação diária de mútua cooperação, comungando da mesma fonte de subsistência: a Natureza. Grupos e espécies, num jogo de equilíbrio e de perfeita harmonia, são atores humanizados deste anfiteatro amazônico.

Um anfiteatro preenchido pelas águas barrentas dos rios, do verde das matas, das várzeas e manguezais, que ressignificam o sentido das coisas, com formas indefinidas, inexatas e inconstantes, e coadunam num duplo processar as realidades desses elementos como fonte da vida e do trabalho e outra, que é mágica, repleta de encantos e encantamentos, formando o cenário de convivência entre o homem e os seres que povoam as águas e se escondem nas matas, onde tudo se transforma em imagens simbólicas, resultantes de uma afetividade cósmica em que habitam as substâncias mais legítimas da cultura amazônica, “numa permanente unidade como se o mundo fosse uma imensa, líquida e verde cosmo-alegoria” (SIMÕES, 2002, p. 4).

A Ilha de Paquetá, pertencente ao município de Limoeiro do

Ajuru/PA, é banhada pelo rio Tocantins e possui uma diversidade de tesouros imemoráveis. A riqueza de seu espaço geográfico é convertida em uma realidade imaginal, em que brotam imagens de um cenário poetizante e estetizante. Nesse sentido, reafirmam-se as acepções de Paes Loureiro, ao situar a trama de significações próprias das sociedades amazônicas ribeirinhas que estão imersas em “uma cultura de relações com a natureza, que perdurou, consolidou e fecundou, poeticamente, o imaginário destes indivíduos isolados e dispersos à margem dos rios” (LOUREIRO, 2000, p.30). Para o autor, o imaginário poético-estetizante surge da capacidade que a natureza possui “de fazer emergir ‘formas de simpatia’ acentuando seu papel de ligação e religação social” (LOUREIRO, 2000, p.152).

Imersa na ambiência desse imaginário, a Ilha de Paquetá se apresenta como cenário propício das criações poéticas do homem ribeirinho, o enversador. O imaginário, “uma rede etérea e movediça de valores e de sensações partilhadas” (SILVA, 2003, p.9), desvela as vozes imersas nas águas do rio. Vozes de um poeta, artesão da palavra, que possui a capacidade singular de articular palavras na conjunção dos signos dos enversos, que expressam a alma do poeta e dialogam com a alma criadora de quem o escuta. Sílabas e significações cristalizam a experiência luminosa do espírito, e sua poesia é um permanente religar de histórias, memórias e devaneios.

Vozes do rio

A figura do poeta enversador pode ser interpretada como aquele que, afundado nas lembranças que o tempo reflete em histórias de vida, ou histórias da vida, carrega o ofício de narrar de muito tempo, herdado de seus antepassados, de tal modo que a habilidade na arte de contar se assemelha à agilidade com que manuseia a rede para a pesca ou as armas para a caça. A relação íntima que o poeta enversador possui com o ambiente o permite sair do estado de contemplação para o de criação. O canto dos pássaros, o sopro dos ventos, o barulho do motor da voadeira, a dança dos açazeiros, o ziguezaguear das águas das marés provocam nos sentidos do poeta uma habilidade natural para poetizar a natureza.

O enversador é aquele que recria as tradicionais narrativas orais e as narrativas do cotidiano em forma de versos, de rimas cantadas. Mas é importante salientar que para a figura do enversador não há como se conferir definições ou comparações. Ele é fiel ao seu ofício com os versos e, acima de tudo, original e único. Ao buscar na “fala” dos ventos e das marés, no assobio sorrateiro do sabiá, é como se a natureza soprasse em seu ouvido o que falar. Natureza que sonoriza, norteia e conduz a vida nas ilhas.

Diante da complexidade que a poética representa, foi necessário analisá-la desde seu contexto de produção, sob a perspectiva do imaginário poético-estetizante, além dos elementos que se coadu-

nam para sua realização: a letra, a voz e o corpo. Uma vez que cada um dos elementos que se articulam para a expressão da poesia oral é um texto, o conjunto reunido forma um único texto porque permite novas leituras e novos olhares poéticos. O poeta carrega seu verso consigo, envolto por uma atmosfera que circunda sua palavra-voz-experiência. Voz mensurada entre os sons evocados pela natureza, voz que emana do corpo e reúne intérprete e ouvinte num instante único. E o estreitar dessa relação é o palco da performance.

Nesse grande palco, que é a natureza amazônica, Odivan e Casemiro foram os poetas que contaram suas histórias e cantaram seus versos para mim. Ao conhecê-los, a sensibilidade que esses artistas tinham para olhar o rio e a mata, elementos plenos de mistérios, atingiu-me como um encantamento. Não há como ouvir seus versos sem senti-los, sem sincronizar-se substancialmente com a natureza e suas nuances.

No limiar dessa explosão poética de entusiasmo da realidade e da imaginação, o dito se exprime no vivido. E, ao se contar o que se ouviu ou se viveu, faz-se uma ligação do presente com o passado por meio do contato íntimo e particular que se tem com os elementos constituintes dessa natureza. Ao se contarem as histórias proferidas pelos antigos, faz-se uma reverência à autoridade de quem um dia teceu as histórias para os que hoje contam e a mantêm viva.

Lembrar o que os antigos contaram é permitir a existência da sabedoria tecida no tempo. Eliade lembra que “ignorar ou esquecer o conteúdo dessa ‘memória coletiva’ constituída pela tradição equi-

vale uma regressão ao estado ‘natural’[...] a um ‘pecado’, a um desastre” (ELIADE, 1972, p. 90). Saber como se proteger dos perigos das matas e dos rios requer conhecimento e sabedoria. Esse conhecimento se firma através dos relatos dos antigos, daquilo que o avô, a avó, o tio, o pai, a mãe ou alguém próximo contaram aos de hoje.

As formas de expressão constituem parte das raízes identitárias de um povo e têm sido mantidas apesar das transformações que sofrem no tempo e no espaço. São narrativas que, mesmo que cantadas ou enversadas, traçam o caminho da construção do lugar, das vivências e das experiências. A partir da memória, desenham-se mapas e percorrem-se caminhos. Como num mosaico que coaduna passado e presente, as lembranças recolhidas e traçadas entre a memória e o lugar remontam as histórias contadas, ouvidas e vividas e acabam por revelar um item comum entre contador e ouvinte com relação a essa transfiguração do real por meio do imaginário poético e o sentimento que se tem do lugar.

As histórias surgem das penetrações contemplativas do olhar do ribeirinho sobre suas memórias dos fatos do dia a dia. Como a natureza amazônica é dotada de uma inconstante permanência, essas relações diárias são sempre novas e refletem o fluxo corrente das águas que permeiam essas vivências. Assim, o enversamento não espera uma ocasião propícia para se manifestar e acontece em qualquer situação, sob qualquer pretexto ou contexto. É uma maneira de versar a vida, na qual a substância da circunstância depende neces-

sariamente da ambiência e do imaginário. A voz –sempre ativa – atua como uma poética em flutuação na circunstância. “E o conhecimento (necessariamente indireto) que dela podemos ter passa por uma investigação dessas últimas”. (ZUMTHOR, 1993, p. 24).

Os enversos constituem uma das formas de ocupar o tempo livre do ribeirinho, geralmente ao cair da tarde ou da noite, depois do jantar, em momentos de descontração entre familiares e outras pessoas da comunidade. Por meio do contar e do enversar, é possível vivenciar outros mundos e desapegar-se, ainda que temporariamente, do trabalho e desfazer a monotonia da vida cotidiana. Como revelam os versos:

*Um dia tava de forga
Fui na mata, fui andar (2x)
Encontrei dois passarinhos
Periquito e sabiá (2x)
Periquito só sabe gritar
Ora canta meu sabiá(2x)
Olha periquito só sabe gritar
Ora canta meu sabiá (2x)
E canta bonito e forte
Nessa manta na beira do mar
E canta bonito e forte
Nessa manta na beira do mar
(Casemiro, “Vai com jeito”, 2015).*

O processo de criação poética dos enversamentos foge a toda teorização sobre a qual se reconheceria um único autor e que toda poesia seria identificável por sua “forma” segundo um padrão. Os versos transfiguram-se como água, correnteza fluida que nasce continuamente da potência criativa no curso da cultura oral. É necessário evocar a função da voz, o exercício de sua influência fisiológica, sua capacidade de conceber a fonia e organizar a substância.

As histórias enversadas se estendem para além das palavras e dos mistérios dos rios e das matas. A realidade a qual o poeta confere aos enversos está situada numa fronteira indecisa entre o que é real ou irreal, fruto do imaginário estetizante do ribeirinho. A esteticidade-poética do imaginário amazônico se concretiza na natureza. E ainda que, segundo Loureiro (2000), mantenha-se com florestas e rios uma relação estreita de vida e trabalho, “a dimensão do cotidiano comportou sempre a leveza do etéreo, a sutileza de encontrar maravilha nas coisas” (LOUREIRO, 2000, p. 97), de tal modo que essa vivência estetizada se refletiria em uma ética das relações sociais.

Resultantes dessa relação singular promovida pela afetividade cósmica e poética entre homem e natureza, os versos se constituem no verbal, no musical e no gestual e revelam um sem-fim de histórias fiadas, tecidas, entrelaçadas no tempo e que permanecem até hoje ensinando e encantado. Essas vozes traduzem experiências colhidas nas idas e vindas das pescarias e das caçadas. Vozes poéticas, que se diferenciam das vozes cotidianas: as vozes cotidianas dispersam as

palavras no leito do tempo, ali esmigalham o real; a voz poética as reúne num instante único.

Pelo som da voz dos poetas de Paquetá viaja-se, num transportar ao lugar do acontecido, levado pelo som de uma voz que se faz presente e passado. Há um trânsito da linguagem por meio da voz. E nela, a palavra se enuncia como lembrança, um resquício do vivido diante do ouvido, cuja marca permanece em nós um tanto apagada, como a figura de uma promessa. É a memória, ela mesma, do nosso pertencimento ao mundo, uma vez que toda criação poética implica um ato de rememoração e resgate.

O enversador viveu as histórias e vive seus versos. Cada verso escorre, transborda do vivido, do medo, do riso, do recordar, do recontar. As conversas à beira do trapiche convidam para o criar, ou para o recriar histórias, enredos, inscritos na geografia em movimento regulada pelo fluxo das marés. São meandros do homem e da natureza que se redesenham na voz. Voz que está lá, emergindo do silêncio primordial, cujo caminho se derrama no tempo e perfura os espaços, expandindo-se para além do corpo que a pronunciou. Ela desaloja o homem de seu corpo.

Ao enversar as histórias, o poeta as corporifica, atribui cadência e ritmo. O poeta Odivan revela que muitos versos surgem na medida em que o enversador vai se recordando do fato. Ele contou sobre uma vez que um irmão seu que mora em Limoeiro do Ajuru foi até Paquetá para uma festividade. Durante a festa ele se envolveu em uma briga

e acabou sendo atingido. A briga alcançou quase todos que estavam na festa, inclusive o próprio Odivan, que aparece na história como o vingador do irmão. Na boca de Odivan a tragédia transformou-se em comédia: *Meu amigo atenção/ no que agora vou contar/ foi de uma tragédia/ que houve no Paquetá/ quando a briga começou/ eu fiquei até com medo/ acertaram o pé do ouvido/ do filho do Figueiredo/ o mesmo se retirou/ sem nada mesmo falar/ mas com aquele pensamento/ que ia se vingar. / (...)/ O povo despreocupado/ sem nada tá esperando/ aparelhagem tocava/ e todo mundo dançando/ quando de repente surge/ no trapiche o valentão/ que queria falar com o covarde/ que bateu no seu irmão/ o mesmo já tinha ido/ mas deixou o seu irmão/ que foi quem pagou o pato/ dessa grande confusão/ levando um tiro na perna/ e derrubado ao chão/ aí uma voz perguntou/ o que tava acontecendo/ e a outra já respondeu/ que o Joaquim tava morrendo/ (Odivan Figueiredo, 2015).*

Navegando entre o escorrer dessas vozes poéticas, no desvelar de sentidos, imagéticos e sinestésicos das palavras, aos poucos a definição de enversador vai ficando mais clara. Seu ofício é quase como um reflexo das paisagens que se agrupam em letras e que acompanham um ritmo: o curso da vida, que se organiza, reorganiza-se, prolifera-se e segue em movência. E assim, o enversador revela-se como aquele que “vive o que faz”.

A forma como o poeta enversador performa seu texto remeteu-me diretamente à figura do poeta cordelista – aquele que produz e propaga a literatura de cordel, ou literatura de folhetos¹¹. Este, ain-

11 - Termo que também passou denominar a literatura de cordel no nordeste Brasileiro.

da que seja um veículo escrito, transcende as categorias de gênero textual, apresentando um caráter dialético, onde poesia confunde-se com canto e também teatro. Dessa forma, o cordel representa uma forma de expressão popular que possui uma magia provocante, território de memórias, da vida do povo, território do fascínio do imaginário. As imagens descritas pela performance do poeta ultrapassam o sentido do texto em si próprio e modificam-se diante da percepção do ouvinte-leitor.

O efeito encantatório da palavra expressa por um cordelista cativa seu público, fazendo com que ele resgate em sua memória resquícios de um passado, que agora ganha vida e voz. O poeta, o texto e o público se identificam pelo gesto, pela expressão corporal, pela função temporal e sua relação com a discursividade oral. Nada mais que a voz do povo, retrato do cotidiano popular, do imaginário e dos casos e acasos vividos por cada um que se sente tocado por essa palavra, que revivem sonhos do lugar que vivem e que gostariam de viver. Essa voz que conta/canta rompe as fronteiras da realidade e apresenta um mundo cercado de devaneio poético.

Um dos principais responsáveis pela produção dos enversos em Paquetá, o poeta Odivan Figueiredo, reconhece as particularidades do enversamento com relação à literatura de cordel. Quando questionado sobre essa relação, ele busca meios para diferenciá-las:

É o enverso... Lá não eles conto... é são as estrofes curta, uma atrás da outra, né... pá pá pá pá. E nós não, A gente

conta... A gente sabe fazer aqui uma história em verso. Vamo dizer, mesmo que fizesse isso aqui ó: Taleiro rema pra fora/ E começa a plumiá/Pois nós vamos dar início/A pesca do mapará/O peixe bateu no plumo/o casco na posição... Isso aqui pra nós serve pra música e serve pra verso. Entendeste? Essa diferença que eu ainda não soube conciliar do cordel nordestino pro nosso aqui. Por que olha, aqui é muito fácil tu aqui receber uma história em verso e lá eles são tipo um repente. Repente né? Repentista. Eles têm muito mais talento do que nós, eu acho.... Por que eles fazem na hora e nós contamos uma história mesmo, é...é...nós contamos uma real, um acontecido. Um acontecido. (Odivan Figueiredo, 2015).

Ao relacionar as práticas do enversar à literatura de cordel e ao repente nordestino, Odivan chama atenção para os seus aspectos formais. Ao dizer que "(...) são as estrofes curta, uma atrás da outra né... pá pá pá pá" refere-se ao tradicional modelo de conjuntos de quatro versos septissílabos, também chamados popularmente de quadras ou trovas, ou ainda, as mais utilizadas, sextilhas. Enquanto, por sua vez, os enversos não possuem um modelo formal, fixo, e variam de acordo com a disposição do poeta em descrever os detalhes enversados da história.

Em meio a essa confluência de acepções, Odivan destaca um aspecto importante que é comumente confundido, a ideia de que cordel e repente sejam a mesma coisa. Poetas cordelistas raramente são repentistas (ou glosadores), são poetas da letra, conhecidos também como poetas de bancada, sofrendo inclusive preconceitos,

sendo muitas vezes ignorados no âmbito dos estudos críticos literários. Enquanto o repente é obra de momento, uma construção oral cuja maior característica é ser efêmero, fruto do improviso. Por isso são famosos os desafios e pelepas, nos quais dois cantadores se debatem em criações e trava-línguas, em perguntas e respostas. Nenhum cantador que se preze escreverá seus versos para depois os decorar, cantando-os memorizados, pois cantar com versos decorados é uma desfeita, uma aberração causadora de constrangimentos e agressões. O verso cordeliano, ao contrário, é fruto da elaboração prévia.

Assim como o repente, o enversamento não espera uma ocasião propícia para se manifestar e acontece em qualquer circunstância, sob qualquer pretexto ou contexto. O enversar é uma maneira de versar a vida que depende necessariamente da ambiência e do imaginário.

Os folhetos impressos, ainda que possuam relações, pontos de encontro com os enversos, não se confundem com essas genuínas poéticas da oralidade que, de um modo geral, ainda permanecem em seu santuário primordial, desconhecidas e irreveladas.

Nas margens despertadas do rio que recolhe em seus afastamentos e abeiramentos, o poeta enversador capta com olhares alados as histórias da vida, feito uma espécie assim de pescador, ou, melhor dizendo, encantador de versos. Alguns até mesmo risíveis. São páginas da mente humana em sintonia com a vida exalando viço, versos dela tirados entre o sube e o sobre. As histórias do enversador percorrem caminhos, percorrem olhares, percorrem renações, contam o seu enfoque lím-

pido de ser poeta, registram o enversamento e se transportam a uma viagem curta, porém intensa, sobre os caminhos dos rios e das matas no *verdevagomundo* de Paquetá, que anunciam o show dos poetas.

Casemiro

*Meu senhor dono de casa
Licenciai queira nos dar
Temo festejando rei
Coisa velha deste ma
(Casemiro)*

Os versos acima são cantados como pedido de licença para o banguê ser tocado na casa em homenagem ao dia de Reis, festejado no sexto dia do primeiro mês do ano. Esse ritmo musical e dançante é uma das mais tradicionais manifestações culturais da região e grande parte das poesias criadas pelos enversadores são destinadas ao banguê. O ritmo manifestou-se no Pará logo após a abolição da escravidão no Município de Cametá, com a chegada de negros fugitivos descendentes de escravos africanos de engenhos de cana-de-açúcar da Ilha do Marajó.

O banguê reflete as lutas diárias e a resistência de um povo que foi forçado a desprender-se de todos os seus costumes e viver unicamente em função do colonizador, e assim como outros ritmos e formas de expressão culturais africanas, espraíram-se sobre ilhas da região amazônica e fundiram-se com a cultura ribeira, dessa inte-

ração foram incorporando novas feições.

A relação do banguê com o enversamento deve-se muito ao fato de determinados grupos incorporarem aos seus repertórios composições de enversadores, como é o caso do grupo *Vai com jeito*, criado em Paquetá pelo mestre Baldoíno e sua família, ainda resistentes em meio às influências da cultura do mundo globalizado que chegam da capital. Atualmente, com mais de oitenta anos, Baldoíno não pode mais acompanhar o grupo, devido a problemas de saúde, mas transportou os ensinamentos para seus filhos e netos, que carregam a responsabilidade de preservar essa tradição. Por conta dos problemas de saúde do líder do grupo, outros artistas da ilha que não são da família passaram a integrar o *Vai com jeito*. Dentre eles, Casemiro, exímio contador de casos e criador de versos.

Casemiro é um dos cantores do grupo e geralmente tocador do tamburão¹², apesar de dominar todos os outros instrumentos, como o tamborim, bongo, chocalho, violão. Ele revela que a maioria das canções entoadas por ele no grupo *Vai com jeito* são fruto de enversamentos, criados pelo próprio e por outros integrantes do grupo, a partir de suas experiências das pescas diárias ou noturnas, das caçadas ao trabalho nas roças e outras demais atividades do cotidiano.

Ainda na infância, Casemiro aprendeu com os mais velhos a tocar o banguê. Ele e o irmão, quando jovens, tinham uma grande habilidade para criar versos e quando o pai os mandava para trabalhar, eles passavam horas a fio tecendo versos a partir do canto dos pássaros.

12 - Instrumento feito a partir de tronco de árvore e couro de animais.

Seus versos eram poesias cantadas, com ritmo, cadência e sentimento. O poeta ribeirinho é envolvido pelo controle dessa poética da natureza, que age revelando a beleza submersa do mundo, alargando os limites da imaginação e sendo fonte de alimento para o pensamento. A exemplo desses enversos que surgiram a partir do canto dos pássaros, e se tornaram músicas de banguê, Casemiro entoa: *Tucano cantou na cerra/ Cigana no toriá/ Tucano cantou na cerra/ Cigana no toriá/ (...)/ Vem ver que barulho é esse/ que não deixa eu sussegar (2x)/ O mamãezinha olhe isso por favor/ venha vê que nessa noite/ Vai com jeito vai tocar (2x)/ Ele vai tocar(2x)/ Vai com jeito quando toca/ Faz a parede dançar/ (Casemiro, 2015).*

A apropriação que o banguê faz dos enversamentos, transformando-os em música, remete à própria atividade do “poeta” no teatro da Antiguidade greco-romana, que possuía várias pontes que ligavam o falar e o cantar. Neste período, não havia uma distinção nítida entre criação e interpretação cantada ou falada, pois, a própria “história da relação entre a poesia e a canção, do ponto de vista dos papéis sociais que cumprem em diversos contextos sociais, se confunde com a própria gênese das duas artes”. (MENDONÇA, 1998, p.1)

O canto de despedida indica o fim do festejo: *Adeus, adeus/ adeus já vamo embora/ O grupo vai com jeito se despede está na hora/ Adeus adeus, adeus já vamo embora/ O grupo vai com jeito se despede e vai embora/ Está na hora meu bem, vamos embora/ O grupo Vai com*

jeito diz adeus e vai embora/ (Casemiro, 2015). É o momento em que os instrumentos são deixados de lado e os trocados são reunidos para se transformarem em vinho – alimento do corpo e da alma do poeta. Ao fim das apresentações, abre-se espaço para as contações sob a luz do luar e, então, a canção de despedida marca a retirada das canções do banguê e abre passagem para que se possa mergulhar na poesia do rio.

Odivan

Filho da Ilha de Paquetá, Odivan Figueiredo nasceu às margens do rio Tocantins. Quinto dos sete irmãos de uma importante família na região, ele e seus irmãos ainda muito jovens foram para Belém estudar. Ao completar a maior idade, entrou para o exército, quando viveu momentos muito difíceis ao integrar as frotas na Guerrilha do Araguaia. Lá, Odivan, que era extremamente carismático, fez amizade com alguns dos presos capturados pelo exército. Um deles foi um dos principais motivadores de sua carreira poética, essa convivência trouxe muito conhecimento para Odivan e, segundo ele, esse prisioneiro inspirou sua vida e até os dias de hoje essa inspiração se faz presente. Convivendo diariamente com mortes, execuções, e a distância da família, as palavras fizeram-se seu refúgio.

Ao retornar para Paquetá, além de poeta enversador, tornou-se compositor e contador de casos, movido pelas águas dos rios, os peixes, as árvores, o vento, e por todas as coisas que a natureza permite

ao homem, mas principalmente os recortes de sua vida cotidiana, embrenhado no interior das matas. Dentre as diversas temáticas de sua poesia, ele faz uso de seus versos para denunciar as ameaças à biodiversidade, utilizando-se quase sempre de personagens que povoam seu universo natural. Por viver da natureza, o enversador assume sempre uma postura em favor da preservação da ecologia, razão de sua própria existência. A partir da relação predatória entre espécies, alerta para as ações predatórias do homem contra o próprio homem e o meio ambiente e ao mesmo tempo traz à tona a comicidade da situação: *Quem foi que matou o boto?/ Eu agora vou saber/ O boto tava lá no rio/ num era para mexer/ Foi o amigo Cesário/ que aprontou a traição/ indicando o Sabá pra vender à população/ Olha pa cara do Pedro, olha pa cara do zé/ foi somente esses dois que comeram o filé/ Olha o que Pedro falou, eu volto a repetir/ carne de boto é gostoso pra tomar com açaí!/ Olha a lista que eu tenho pra levar pro delegado/ pois eles tão dizendo que comeram enganado./* (Odivan Figueiredo, 2015).

Contabilista de ofício e formação, pescador e caçador por ancestralidade e poeta enversador por dom e qualidade sensorial, Odivan é apaixonado por sua vida na ilha. O desafio constante porque passa leva-o a arraigar-se, a apegar-se à terra, criar profundas raízes de afetividade, talvez devido ao fato de ele ter plantado em cada pedaço de chão ou em cada braço de mar uma esperança de vida. Esse sentimento de pertencimento à terra, ao rio e à natureza é o que o inspira, é fonte de vida para sua poesia.

Autor do *Hino da pesca do mapará*, o poeta aborda a importância da pesca em Paquetá, que inclusive é um meio de subsistência da localidade, pois o mapará é o peixe mais encontrado na região. A música retrata o início do período da pesca, e é reflexo dessa relação de interdependência do homem com o ambiente: *Taleiro rema pra fora/ E começa a plumiar/ Pois nós vamos dar início/ a pesca do Mapará/ O peixe bateu no plumo/ Com o casco na posição/ Manda jogar essa rede/ Quero ver animação/ A caruca tá bem feita/ Não podemos esperar/ O peixe correu para rede/ Manda a tralha levantar/ E dá bóia para esse povo/ Para Deus nos ajudar.* (Odivan Figueiredo, 2015).

Os versos de Odivan revelam também o seu lado galanteador. E como ele se utiliza de seu dom com as palavras para exaltar a figura feminina e seduzi-las no encanto das rimas. O poeta confessa que já se fez de boto para namorar com as ribeirinhas, e retrata o feito em um de seus enversos, enviado como um bilhete de resposta para o amigo Moisés, que solicitou sua ajuda na tentativa de capturar o suposto boto que andava rondando sua casa e seduzindo sua mulher. No caso, Odivan não poderia ajudar na captura, pois ele mesmo seria o “boto fantasma” que, por meio de um encantamento, se transformou em boto e namorou a mulher do amigo: *Desculpe amigo Moisés/ de não atender seu chamado/ pra fazer investigação/ e prender o acusado/ de ser o boto fantasma/ que anda por esse lado/ mas uma coisa eu lhe digo/ e falo com toda razão/ se este boto é risonho/ pode ser o Assunção/ se ele anda meio de lado/ pode ser o Zévaldo/ se tem*

feição de maruim/ pode ser o Surubin/ e se ele já virou meuã/ pode ser o Odivan/ (Odivan Figueiredo, 2015).

O poeta atenta para a importância de atrelar-se à sua poesia, incorporar seus versos. O enversar mistura-se com sua própria história de vida, a linguagem fluida, líquida, escoo pelos ouvidos de quem escuta e transfigura-se num evento poético por excelência. Ao transpor em versos aquilo que viu e viveu nas suas idas e vindas das atividades nos rios e nas matas, ele rememora um passado marcado na memória e que se torna presente no momento em que tece suas rimas, que nascem no coração e, poeticamente, circulando, espalham-se por todos os sentidos. Ainda que assegure que seus enversamentos são frutos de histórias realmente vivenciadas e vistas por ele, algumas vezes as situações provocam dúvidas quanto ao que ele afirma ter feito ou reagido diante de determinada situação. Entretanto, a credibilidade do enversador é percebida pela sua performance no momento em que conta seus casos, pois ele conta como se estivesse vivendo aquele momento.

Era isso que eu tava falando ainda agora pra vocês...por que não interessa se vocês não incorporarem...por que... por que vocês vão se deparar daqui a dez anos, vinte... com essa coisa aqui... (apontando) que vocês tão enxergando aqui...essa vegetação aqui, isso aqui, esse ar puro, esse vento vindo daqui... aí quando.... daqui a 20 anos, vocês vão ver tudo mudado como eu já vi... é isso que é o mais bonito da história... é tu saber guardar na tua

mente tu saber escrever.... ... não é tu saber escrever é tu saber repassar pra ti o acontecido... vamo dizer, tu vê alguém morto aqui...pá (jogando-se no chão) isso aqui é comum tu vê alguém morto aqui..., tu olha, pá, mortinho....defunto...tá? aí tá pra ti acabou nisso, escreveu... “acabei de ver um defunto”, ta.... nã/ao, isso tem muita coisa bonita aí pra ti ver... de que posição vai dar.... (por que vocês já repararam) ...como fica linda a matéria...”Águas barrentas do Tocantins, um corpo buiado” não fica bonito? (Odivan Figueiredo, 2015).

No transcorrer de sua fala percebe-se um conselho, um ensinamento em forma de poesia, pois, para quem a conta, não basta apenas ouvi-la; é preciso ouvir e aprender com o que é transmitido. E é assim, na prática de contar histórias, que o homem, desde os seus primórdios até hoje, tece a teia da sabedoria, repete os fatos que se tornaram importantes para a sua vida, mesmo que eles tenham acontecido com outros e a partir das contações surgem reflexões e trocas de experiências. Não é um momento de ouvir, mas também de interagir. Quem ouve participa, conta o que sabe, acrescenta os pontos necessários.

Como ressalta Walter Benjamin ao dizer que “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 1994, p.201). O poeta contador/enversador paquetaense apropria-se das vivências dos pesquisadores e traça

conselhos, tece ensinamentos:

N: Então... pra vocês... o conselho que eu dou pra vocês é o seguinte cada coisa que vocês fizerem incorporem... sintam... tem que sentir...Por que se tu fizer superficial... se tu escrever o que eu tô falando...E se... mas se tu num... se num entrar em ti...(som com as mãos significando...”tanto fez”)

P: Quando tu escreve teus versos... tu incorpora...?

N: É... tem que incorporar se não num vai pra frente... é duas palavras...num...tu perde...eu fiz minha....

P: Tu vive aquilo?

N: Tem que viver...

E esse aconselhamento em forma de narração, para o caboclo, é entendido como um momento sagrado. Momento em que todos devem parar e ouvir. Para um contador e para quem o escuta, o que ele conta não é lenda, nem conto, nem mito, é a verdade. Verdade que se confirma porque se mistura com a sua própria experiência de vida, porque ele reconhece no que conta a explicação para os acontecimentos aparentemente inexplicáveis. Por que ele vive aquilo, e não seria possível viver algo que não é verdade. Aliado a suas histórias, está o baú das imagens guardadas no decorrer da vida: a memória.

Esta, que revela detalhes íntimos da vida do contador, que entrelaça o improvisado com a sua realidade cotidiana e agrupada à lembrança se torna o porto seguro do contador quando delas necessita para contar/enversar seus casos.

A fala de Odivan, suas histórias e seus enversos apresentam um diferencial, são também reflexos de suas trajetórias além do rio; na cidade grande, quando foi estudar e também no período da guerrilha. O poeta demonstrou que sabe falar, argumentar, convencer, além de ser dotado de um vasto vocabulário. Grande conhecedor de autores clássicos da literatura erudita, o poeta do rio era apaixonado pelo mundo das letras e reconhecia a importância que o domínio delas representava para o homem. Ser conhecedor das letras o fez um malabarista de palavras. Estas, que ele equilibrava nos versos, nas histórias e nas músicas. Palavras nem sempre escritas, mas faladas, entoadas. Pois ele tinha consciência da importância do uso da voz para o poeta popular, pois é por meio dela que ele domina, encanta e seduz quem o escuta.

O velejar da letra

A voz projeta visões. Lábios e dentes produzem então espetáculos diferentes. [...] Em especial, se pudéssemos agrupar todas as palavras com fonemas líquidos, obteríamos naturalmente uma paisagem aquática. Reciprocamente, uma paisagem poética expressa por um psiquismo hidrante, pelo verbo das águas, encontra

naturalmente as consoantes líquidas. (BACHELARD, 2013, p. 196).

Recorro a Bachelard na reconstituição dessa paisagem poética, na qual o corpo, enquanto mecanismo de expansão, sustenta-se como materialização da palavra, seja porque espalha a voz, seja porque porta a caneta, seja porque se movimenta em sintonia com os sons do mundo. Sigo caminho nas errâncias dessa travessia, nas tessituras da poesia, cuja capacidade de enxugar inundações, cortar por atalhos, encurtar caminhos, desvestir fantasias, cria novas relações com a linguagem, diluída em métricas de verso e de silêncio.

E, assim, coaduno ensinamentos que certa vez aprendi com um grande sábio: que a poesia, seja ela qual for, é como a morte, pois atinge a tudo e a todos, em qualquer lugar do planeta, compreendi que a linguagem poética é universal, ela não distingue, não condena, nem exclui. Pode ser lida, cantada, declamada, ouvida, mas acima de tudo ela é feita para ser sentida, pois estabelece uma ligação fascinante e íntima com o indivíduo, por ser uma expressão universal, consegue mesmo através do fardo das palavras, colocar linguagem nos sentimentos humanos. Essa linguagem poética é nômade, andarilha, escoa de sua fonte, sua liquidez é o próprio desejo da linguagem que, “quer fluir. Ela flui naturalmente. Seus sobressaltos, seus seixos, suas durezas são tentativas mais factícias, mais difíceis no sentido de se naturalizar” (BACHELARD, 2013, p.194).

Na medida em que o tempo passa, ao ser transposta pela voz, a letra se renova, atualiza-se, num trânsito em que em determinado momento não mais se sabe qual a origem de determinado verso, não se sabe quem a disse primeiro, e como ela chegou a tantos lugares. E assim, em cada canto do mundo poderá haver uma nova vista de uma mesma história, de uma mesma poesia. Ela se perde no espaço-tempo e pode se transformar em poemas, contos, músicas, e até mesmo em outras poesias.

Em Paquetá, por diversas vezes me vi diante de versos que alguma vez em minha vida já havia escutado. Muitos, inclusive, em letras de canções. Quando questionava os poetas sobre a autoria dos versos, eles contavam que criavam e guardavam na memória, uma vez que os enversos não possuem um registro escrito.

As palavras adquirem, assim, um sentimento de pertencimento para o poeta, que as incorpora em seu repertório, dando-lhes nova vida cada vez que declamam. Esse vínculo sacralizado faz o poeta se encontrar e se reconhecer em suas palavras, e assim a palavra do poeta se confunde com ele mesmo, pois ele é sua palavra. No momento da criação poética, aflora à consciência a parte mais secreta de nós mesmos. A criação consiste em “trazer à luz certas palavras inseparáveis de nosso ser” (PAZ, 1982, p.55).

A letra se perde em distâncias sem fim, recria-se na circulação de elementos textuais viajantes, nômades, que se combinam aqui e ali, fazendo surgir novas histórias sempre prontas a se refazerem na

infinidade das leituras possíveis. Num complexo processo da boca ao ouvido e do ouvido à boca, ocorre o afastamento gradativo da matriz original. Esse afastamento do ponto de partida de uma história conhecida seduz pela novidade, produto da imaginação.

Paes Loureiro (2000), valendo-se da citação do alemão Ernst Robert Curtius na qual “o poeta converte-se em marujo, seu espírito ou sua obra tornam-se barco”, aponta a letra como nítida metáfora do barco, que transporta uma densa carga de figuras, signos e reproduções miméticas da natureza – “os sinais do mundo”. E além de ressaltar o papel essencial das embarcações na vida do homem, desde as epopeias heroicas e míticas até a realidade ribeirinha da Amazônia, na qual as canoas, cascos, voadeiras, rabetas, montarias representam o principal meio de locomoção e um elemento de grande força visual. Avulta-se para a relação que é empregada desde a Antiguidade Clássica sobre o ato de criação poética como sendo uma viagem.

Em meio a essas travessias em versos celebradas, as letras percorrem e dão vida a uma variedade inesgotável de histórias criadas e recriadas pelos tripulantes desse barco repleto de memórias. Em “cada discurso – cada texto –, no bojo de uma continuidade sentida como homogênea, reencarna uma essência que é aquela mesma de todos os discursos – os textos – que o precederam e o seguirão.” (ZUMTHOR, 1993, p. 161).

A cadência da voz

A arte verbal – a voz, responsável pela produção de atitudes, modos de convivência, padrões de vida cotidiana, nem mesmo quando impressa abandona o gozo com a voz, que deve ser respeitada como forma de produção poética, literária, sem reducionismos. “A voz jaz no silêncio do corpo como o corpo em sua matriz. Mas ao contrário do corpo, ela retorna a todo instante, abolindo-se como palavra e como som”. (ZUMTHOR, 1997. p. 12). Construindo uma harmoniosa sintonia, ao se ouvir cada som separadamente ela é reconstruída e também caracteriza uma marca, uma identidade ao mudar de nota, ou melhor, de (tom) voz, muda-se o som como num instrumento.

A voz é um fenômeno, não é apenas a articulação de uma língua oral, é a presença de um corpo vivo em um determinado contexto – performance. A voz poética se diferencia por não informar simplesmente, ela ultrapassa os limites do corpo, não é unicamente um veículo que transporta uma mensagem, ela se faz ouvir, enquanto presença que se impõe, por meio do tom, dos intervalos de silêncio, pelo elo das palavras que expõe.

A voz representa para o poeta enversador o cartão de entrada para sua poesia. Por meio dela, o poeta chama, convida, envolve, desperta curiosidade e a vontade da leitura. A voz materializa a poesia em uma constante movência. Nessa movência, verifica-se que a ação da performance não envolve apenas o que o poeta anuncia, mas to-

dos os elementos que se manifestam em sua fala.

Enquanto fala, a voz do poeta o faz habitar em sua linguagem. Sua voz não mais pertence a ele. Ele pertence a ela. Quando o poeta utiliza sua voz todo o corpo se movimenta e se expressa por meio de seus gestos, das acentuações peculiares, entonações, da forma como se posiciona em relação ao seu público, falando e também ouvindo. Por sua vez, “O ouvinte escuta, no silêncio de si mesmo, essa voz que vem de outra parte, ele a deixa ressoar em ondas, recolhe suas modificações, toda “argumentação” suspensa”. (ZUMTHOR, 1997, p.17).

O processamento entre o que está guardado na memória e a sua atualização pela voz, marcam as movências da poesia enversada. Nessa movência, verifica-se que a ação da performance não envolve apenas o que o poeta anuncia, mas todos os elementos que se manifestam em sua fala, uma vez que “a performance é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida.” (ZUMTHOR, 1997, p. 33).

A performance se desenvolve num entrecruzamento de vários elementos, por isto ela sempre será singular, de modo que nenhuma será igual a outra. Ainda que haja o texto escrito, que fixa o discurso, a voz movente escapa a essa fixação e atribui novos significados ao texto. Essa arte movente, que se recria a cada performance, é sempre tocada por deslocamentos e transformações. No decorrer de suas viagens, a voz situa quem a profere e quem a escuta no tempo e no espaço, que fogem ao estático (papel) e transportam para um univer-

so de mutação, sem contornos, cujas dimensões não se limitam nem se esgotam.

Os enversos, por não se traduzirem em convenções gráficas, têm seu registro na memória. No fio da memória seguem alinhavadas informações sobre a região, sobre o comportamento social de uma época que ainda não tão distante, mas que não mais se percebe na atual. Ao enversar suas histórias, o poeta atua como ponte que liga o passado ao presente.

A performance se processa em um diálogo, como uma livre troca. Ainda que silenciosamente, é de fundamental importância se ter alguém que participe nesse intercâmbio poético-oral. A relação com seu ouvinte é essencial, pois no momento em que opera a voz, ele interage com quem o ouve. Mais do que uma mera presença, o ouvinte torna o elo possível.

Os versos transfiguram-se como água, correnteza fluida que nasce continuamente da potência criativa no curso da cultura oral. É necessário evocar a função da voz, o exercício de sua influência fisiológica, sua capacidade de conceber a fonia e organizar a substância. Desta maneira, segundo Alves (2009) implica dizer que a origem da voz é onde nasce o verso.

A artesanaria da letra e a magia da voz confluem e completam o sentido da performance por meio do corpo. É por meio dele que todas as manifestações e extensões do plano material e imaterial podem

ser ouvidas. Corpo e voz coabitam em si. No ato da performance todo o corpo se movimenta, de forma a conferir potência à palavra. Há um entrelaçamento de linguagens, verbal e gestual. E o corpo é responsável por conduzir com vivacidade e voracidade todos os movimentos, cores, gestos e sensações que permeiam sua história. A fluidez com que o poeta transpõe seus versos, contempla-se de consoantes líquidas, que escorrem e se derramam por meio da performance.

A poesia enversada tem como suporte para sua poesia o corpo do enversador. Para o poeta enversador não basta dizer: “alguém caiu”, ele tem que cair, esticar-se no chão, corporificar sua palavra. O corpo participa da ação de enversar, desde o franzir de testa, o gesticular com mãos e braços, risos sem explicação, na dança do corpo de um lado para outro, para frente, para trás, e até no silêncio que se manifesta na curvatura do tronco, como se o corpo pedisse uma resposta.

A performance do poeta é o corpo que se despe e se veste de texto, o corpo se despe para ser alimentado pelo texto, e aquele texto torna-se tão pessoal, que em algum momento não se pode mais definir o que é letra, o que é voz e o que é corpo.

O enversador cria com seu corpo e com sua voz uma poética dissonante daquela que estamos acostumados a encontrar em textos literários. A poesia enversada se consolida no ato poético – pelo corpo e pela voz – e projeta paisagens estéticas como constelações de verbos, que lançam olhos e ouvidos de quem as escuta a um terri-

tório de plena incorporação dessas formas poéticas, operando a palavra falada pelas dobras do imaginário.

REFERÊNCIAS

ALVES, Aline Cristina Ribeiro. De repente: a música de improviso através do cantador popular. In: 5º Encontro de Música e Mídia - E(st)éticas do som, 2009, São Paulo. E(st)éticas do som: textos e debates – **Anais...** São Paulo: Realejo Livros e Edições, 2009.

BACHELARD, G. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução Antônio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. Cultura Amazônica uma poética do imaginário. In: _____. **Obras Reunidas**. São Paulo: Escrituras, 2000, V. 4.

46

MENDONÇA, Luciana F. M. Literatura e oralidade: da canção poética à canção popular. In: XXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 1998, Recife. **Anais...** Recife: Intercom – GT Produção Editorial, Livro e Leitura, 1998.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SILVA, Juremir Machado. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

SIMÕES, Maria do Socorro. Narrativas da Amazônia Paraense. **Revista do GELNE**, Fortaleza: UFCE, v. 4, n. 2. 2002.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

ÀS MARGENS DO RIO IMAGINÁRIO E FANTÁSTICO NOS ASSENTAMOS E... CONTAMOS!

48

Ponte de Joana Coelis, ligação entre a comunidade e o rio. Fonte: Acervo do autor, 2015





SOMBRAS E SUSSURROS:

o fantástico nas narrativas orais do Baixo Tocantins

Vanderlice Silva dos Santos

Esse devaneio é um devaneio que se escreve ou que, pelo menos, se promete escrever. Ele já está diante desse grande universo que é a página em branco.

Gaston Bachelard

Desde cedo estive habituada a ouvir minha avó contar estórias, sob a luz vacilante da lamparina, seu contar me levava a mundos fantásticos, e nesses mundos tudo era possível. Em suas narrativas transitavam homens tão grandes que uma de suas passadas correspondia a léguas de distância, príncipes encantados sob a forma de pássaros que podiam se transformar pela magia da água e do espelho. Envolvida também pela atmosfera suave e encantatória das pequenas cidades do interior, a natureza abundante e a despreocupação com o amanhã fizeram desta fase de minha vida uma das mais significativas.

Nesta pequena narrativa recolho algumas peças de minha memória para citar meus primeiros contatos com o fantástico ainda na

infância, e elucidar algumas das razões norteadoras deste estudo que traz marcas das minhas experiências com os tecelões da voz e da recordação das comunidades ribeirinhas do município de Limoeiro do Ajuru, região do Baixo Tocantins na Amazônia paraense.

Enveredar por esses caminhos despertaram em mim algo há muito adormecido: os contos de infância, narrados pela vovó. Entre encontros e reencontros, o fantástico e o imaginário serpenteavam sob o vento e sobre as águas douradas dos rios, por onde passei, cheguei então em Paquetá e nas ilhas das proximidades, que compõem o conjunto de ilhas de Limoeiro do Ajuru. Experiências inusitadas se revelaram, o destino teceu e o acaso desfez

pacientemente, depois de muito ouvir, não encontrei o material que buscava para a pesquisa que pretendia desenvolver. No entanto, ao longo do percurso, outras narrativas instigaram-me a desvendar as possibilidades de sentidos e interpretações contidas nelas, e assim o acaso e as vozes dos narradores de Paquetá me ajudaram a compor este construto, sem, no entanto, me desprender do que instigou tal pesquisa, o fantástico nas narrativas orais.

A configuração estética do fantástico demonstra a urdidura e a permanência de elementos sobrenaturais, retomados do imaginário, mas que encontram equivalentes em situações vivenciadas. Num momento quando se oscila entre a elucidação dos fatos e a permanência do desconhecido, “o fantástico, no relato, nasce do diálogo do sujeito com suas próprias crenças e suas consequências” (BESSIÈRE, 1974, p. 12).

Os relatos foram coletados através de entrevistas de livre narrativa centradas nas narrativas orais e nos indivíduos, sem o estabelecimento prévio de duração, propiciando uma atmosfera de confiança e possibilitando aos entrevistados se expressassem com maior espontaneidade. Passei a ser ouvinte e mediadora, inclusive na fase de transcrição, pois assim como afirma Zumthor (1997) a passagem do vocal para o escrito é repleta de confrontações, mais que transcrever é transcrição (adaptação). Procurei durante a transcrição ser fiel à fala dos sujeitos, inclusive no linguajar coloquial, sem dar retoques às falas que antes de serem textos, eram vozes.

Entendo que a riqueza das narrativas orais oferece um campo

de estudo que em muito pode ser ampliado. Assim serão analisados os relatos de Dona Caetana e Dona Elisa, moradoras de Paquetá, povoado de Limoeiro do Ajuru. As narradoras, pelo toque imperativo da palavra numa potência submersa são capazes de fazer a poesia emergir da narrativa.

Trilhas do fantástico

Quando se fala de Amazônia o resvalar de uma linguagem mítica e poética parece surgir naturalmente, até mesmo em certos relatos de viajantes e cientistas que descrevem a região, suas falas estão carregadas de significação que ultrapassam os limites da neutralidade. Esses relatos embrenhados das fagulhas do extraordinário conduzem naturalmente aos caminhos das narrativas fantásticas.

O fantástico é um dos métodos da imaginação cuja fenomenologia se relaciona em conformidade com a mitografia, com o religioso, a psicologia e a patologia. Nesse campo, encontram-se as manifestações do imaginário e de suas expressões codificadas na tradição popular. Embora o fantástico não se reduza à mitologia, religião ou crenças coletivas, ele também se utiliza delas para se relacionar com os componentes externos necessários à construção do relato, e deste domínio fazem parte as narrativas orais, que propiciam um verdadeiro mergulho ao mundo do extraordinário.

A fala do ribeirinho evoca o sobrenatural que perpassa por todo o seu discurso, as narrativas não isolam a ocorrência fantástica

a apenas um evento dentro do relato. Ele circunda todo o percurso narratológico. O relato nasce do cruzamento de duas linhas, entre o homem ou narrador diegético, que faz parte da história, e o contador empírico, como autor até então desconhecido, implícito.

Nesse universo evocado pela voz, produz-se um acontecimento, uma ação que provém de um sobrenatural ou um falso sobrenatural, por sua parte, que provoca uma sensação de incerteza no leitor/ouvinte. Nas narrativas de Paquetá, essa incerteza coloca o ouvinte/leitor diante de uma dúvida: ou o acontecimento ocorreu, como parte integrante da realidade, sendo regido por leis desconhecidas, em que um encontro excepcional com os seres sobrenaturais ou então foi um artifício da imaginação. No entanto, a grande maioria dos narradores afirma o encontro com o sobrenatural em situações cotidianas, regido por leis desconhecidas.

Entre metamorfoses e encantarias

Ao adentrar no universo do caboclo ribeirinho, pode-se contemplar a imensidão da natureza amazônica que conduz ao devaneio pelo grande mistério que envolve seu ambiente, simbolicamente testemunhado pelo olhar, pela escuta e pelos cheiros. As águas dos rios escoam um universo de significados, de segredos, metamorfoses e encantarias de seres sobrenaturais que vivem entre o rio e a floresta, alimentando o imaginário devaneante do ribeirinho através dos encontros naturais e extranaturais registrados nas narrativas orais,

seja nas casas, nas ruas, nos rios, no mato, no trapiche ou na rede. A constelação de imagens que desfilam pelos espaços da região do Baixo Tocantins vai desde as plantas curadas, as aves, a cobra grande, até o boto num movimento delicado do imaginário.

Todos esses seres estão presentes em diversas narrativas e são tidos como encantados e possuem poderes sobrenaturais, muitos deles habitam reinos aquáticos, transitam nas matas, nas árvores ou nas casas dos ribeirinhos. São seres que têm por excelência a metamorfose e a invisibilidade quando lhes convém. Ao se observarem as inúmeras narrativas amazônicas, e neste caso, mais especificamente as narrativas de Limoeiro, os fenômenos metamórficos aparecem de forma acintosa nos relatos dos ribeirinhos.

A recorrência do tema da metamorfose nas narrativas orais demonstra a relevância dele dentro imaginário do ribeirinho amazônico. A metamorfose acontece em segredo, sem que haja testemunhas oculares, exceto aquelas que acontecem em meio a um ritual que necessita de um curador como no caso das plantas curadas. É através do ato da cura que a metamorfose ocorre, a mudança é provocada, por meios das intervenções do curador.

O ritual da planta curada não é do conhecimento de todos, cabe apenas ao curador que aprendeu secretamente com outro, que num repassar de saberes, secretam as artes da cura. A atmosfera que envolve a cura e as metamorfoses das plantas configura um verdadeiro segredo das encantarias. Do mesmo modo, as metamorfoses de ou-

tros encantados como o boto também estão envoltas no silêncio que circunda o que é secreto.

Segredos e encantarias materializados na contemplação cotidiana do ribeirinho são os meios pelos quais esse homem se afirma no mundo objetivo e aprofunda os conhecimentos de si mesmo e de tudo que o cerca. O segredo que envolve as encantarias faz parte da realidade que silencia diante da perplexidade da imagem devaneante.

Seguindo caminho entre mistérios e encantamentos, serpenteando pelos rios, margeados pelas florestas, encontro com outro habitante da região amazônica conhecido por sua capacidade metamórfica é a ave que se modifica, deixando de ser apenas animal para se transfigurar em mensageiro de bons e maus presságios. Nesse caso, a metamorfose não ocorre necessariamente com a forma do animal, mas em sua função no meio natural.

Plantas que se transmudam em pessoas, animais, aves que carregam no bico o destino manifestam-se nas penumbras das matas, nas profundezas dos rios, nos sussurros das vozes, em segredo.

O segredo do cabi curado: a metamorfose do encantado

Segundo Silva, “o imaginário é sempre uma biografia, uma história de vida” (SILVA, 2003, p. 57). É isso que Dona Caetana expõe

quando relata um imaginário que é também sua história de vida, ao começar a falar sobre o cabi e as plantas curadas, primeiro ela rememora, colocando-se no passado, numa determinada época, quando sua mãe ainda vivia, apesar de não estar mais presente fisicamente, a mãe continua viva na memória da narradora e nas histórias que contou aos filhos. Essa lembrança surge de forma tímida e nebulosa, e vai ganhando contornos, um colorido, enraizada profundamente no passado, ao mesmo tempo, destacando o presente para constituir a história que vai sendo narrada.

Olha eu mesma não sou muito prática, quem sabia mesmo era a mamãe, eu tenho um cabi, a planta, eu trato ela como uma filha, uma irmã, eu converso com ela, e quando ela pega nas outras plantas, eu falo: “olha eu já falei pra vocês não pegarem aqui que eu corto vocês”. Porque é assim, quando a gente pega uma planta, ... eu não gosto de contar esse segredo. Chego lá, eu convido “bora, bora morar comigo?” eu vou tratar muito bem, então eu tirei uma folha e trouxe com todo carinho....Vocês querem ver?

O convite da narradora é tentador, estranho e intrigante. O que é o cabi? Planta curada? Para quê? O estranho é uma tentação, algo que o homem sofre, mas esse sentimento tem algo de irresistível, torna-se uma consciência do estranho, e por eles somos seduzidos. A narrativa faz adormecer pouco a pouco nosso senso crítico, fazendo-nos mergulhar em uma atmosfera fantástica na qual o encantado nos

espera e se manifesta, quase naturalmente.

A planta até então inofensiva, um simples vegetal, após o ritual de cura que envolve conversa, caracterização, e a alimentação, com água de carne, peixe ou bebida alcoólica, transforma-se em um “protetor” que, por meio de um pacto com o curador, protegerá sua casa, seus bens. No entanto, ao quebrar esse pacto, o curador vê-se sujeito a sofrer as sanções, ou terríveis consequências, como graves doenças ou a morte de seus familiares e pessoas próximas.

Quando você for curar ela, você põe um chapeuzinho na sua cabeça, e aí você põe uma roupinha assim, uma roupa assim, mais um pouquinho, do jeito que queira, melhorzinha, né, de enfeitinho, e cure ela, aí você cura ela que daqui mais tempo você vai ver, ela vai parecer igualzinho, igualzinho.

A caracterização, ou melhor, a maneira como se está trajado influencia na cura, a figuração do encantado também depende do chamamento do curador, quem decide com o que este parecerá. Tal qual o exemplo das divindades femininas que, segundo Durand (1997) “fazem sofrer a metamorfose mortal do espelho” (p. 101), ao fazer a cura da planta bem-vestida, há o intuito de esta se transfigurar na sua imagem, o curador parece ter se utilizado de uma metamorfose espelhada, para conseguir o resultado esperado: *“Muito tempo, que eu vim ali da casa do vizinho, apareceu até a mamãe quando ela tá tomando banho, parece até ela aqui, tempo desse eu vinha subindo aqui [Ah então ela, está lá mais parece que ela está aqui, ah então parece duas pesso-*

as].(Jean, neto de D. Caetana). O relato fantástico se instaura sobre o prisma da metamorfose espelhada, no qual Dona Caetana parece ter conseguido por meio do ritual torna-se duas, sendo que uma é o seu reflexo protetor.

Dentre os seres que povoam as ilhas de Limoeiro do Ajuru a planta curada é um dos encantados que mais apresenta tipos de metamorfose, como o ritual de cura da planta, que se dá por meio da conversa do curador com a planta, numa espécie de evocação do encantado para proteger sua casa, a cultura da planta em dia de lua nova, e a alimentação com a lavagem da carne e do peixe, e depois o ritual de alimentação deve se repetir em todas as luas novas, sob pena de ser castigado, o curador nunca deve deixar de alimentar a planta nesses períodos. Nesse sentido “curar” significa tornar a planta apta para metamorfosear-se e proteger a casa do curador.

O ritual de cura da planta desencadeia as metamorfoses, que pode ser na figura de seu próprio curador, em mulher ou homem a depender do tipo de folha da planta, ou até mesmo em animais selvagens, como a jiboia e o tigre: *“um senhor criou uma, como é, plantou aquela jiboia, sabe? Tem a grande, eu tenho aí, mas como uma planta, tem a jiboinha, que a gente diz que cura, (...) quando foi um dia, ela começou atacar ele, começou a atacar”* (Dona Elisa). As encantarias que envolvem a cura da planta não são completamente conhecidas, pois como os próprios curadores afirmam, isto é um segredo.

Quanto à “alimentação”, esta depende do sexo da planta que é

verificado pelo tamanho das folhas, se pequenas, feminina, se grandes, masculina. O “ventre digestivo” da planta assimila desde água de carne, água de peixe, assim como a bebida alcoólica, e até mesmo o fumo. “*olha toda nossa planta é curada, quanto mais você curar com lavagem de carne melhor, de peixe é melhor, né, por lua NOVA. = Você pode curar com cachaça, com cigarro, com tabaco, com chapelão, com saião*” (D. Caetana, D. Fátima).

No ato comestível a planta não se alimenta por vias orais, mas, na verdade, há uma sucção de forças, um verdadeiro jogo antropofágico de assimilação do poder criador do sangue. O líquido que vem impregnado dos resquícios sanguíneos do animal contém a essência dos seres vivos, o sangue, “*e eu trato ela com lavagem de carne, peixe sem: limão*” (D. Caetana).

Ao ser alimentada a planta se transfigura em um ente sobrenatural, uma espécie de sentinela, que se coloca enquanto protetor da casa, e dos bens de seu curador, no entanto, na falta da “água” que o fez surgir, ele ressurge, porém dessa vez, disposto a romper todo e qualquer pacto, a fim de saciar sua fome que não é de carne, mas da força vital que advém da lavagem da carne. “*Não, ele não come, ele mata só*” (Dona Caetana). O curador assume uma grande responsabilidade com a planta e o não cumprimento de sua parte no trato, traz consequências desastrosas, como pôr em risco sua própria família. Pois, com fome o ente não discrimina intruso de morador da casa, todos estão sujeitos a sofrer as consequências.

A água até então criadora torna-se nefasta, mortuária “*Não, PODE CORTAR, joga água quente, porque quando ele tiver com fome, ele vai matar um de seus filhos, e você não vai saber quem matou seus filhos, quando ele tá com fome ele MATA...*”

A existência dessa figura que se oferece enquanto escudo e parece estar disponível para isso, deixa seu curador aprisionado a um ciclo de dependência, pois a partir do enlace que se estabelece entre eles no pacto, o curador de certa forma perde a liberdade, até que seja capaz de livrar-se por completo da planta e conseqüentemente do encanto, matando-o: “*eu saio, eu não fico só aqui, eu saio, eu vou passear com meus filho, e ela aqui (apontando para a irmã) eu recomendo pra ela trata da minhas planta*” (Dona Caetana). Parece haver a necessidade de um cuidar permanente da planta, mas no caso das plantas de D. Caetana, o cuidar tem relação direta com o carinho que esta nutre por suas plantas, tratando-as como filhas ou membros da família. “*Eu converso, eu dou surra nela, por que eu trato muito bem, eu trato que nem filha, uma irmã, porque planta, se você tem amizade numa planta, você experimenta joga água de carne, VOCÊ VAI VER*”.

O ente sobrenatural que é invocado na cura da planta, quando não tem o alimento para suprir suas necessidades vitais, nas noites de lua nova, período considerado ideal para curar a planta, rebela-se ao ponto de alimentar-se de uma pessoa, como já citado. A planta não come literalmente a carne de uma pessoa, ela suga a vida, como um ceifador, isso se revela no trecho em que Dona Caetana diz: “*vocês já*

ouviram falar que tem um lugar aí que tem uma planta que chupa assim, a pessoa quando passa". Esse "chupar" é uma espécie de vampirismo da planta que além do sangue, também se alimenta da força dos homens, fazendo-os adoecer e em seguida pode levá-los a óbito. Nesses pontos é possível vislumbrar as pinceladas do relato fantástico caracterizando a luta do ser revoltado que se alia às potências inferiores contra as potências superiores.

A sedução pelo enigma que a planta empreende sobre o seu curador e os curiosos para participar dos segredos ritualísticos que envolvem a cura é uma forma de atrair mais adeptos a tal prática e, conseqüentemente, libertar numa escala maior essa sobrenaturalidade que absorve o cotidiano e bloqueia a atenção sobre os reais riscos, afinal, apesar de cientes por vezes das conseqüências, nem sempre o curador por curiosidade será capaz de meditar sobre a intensidade do envolvimento com tal prática. Dona Caetana alerta: "*se ele for curado e a pessoa passar tempo sem curar, ele mata, tem que curar sempre na lua nova, ou então NÃO CURAR*".

Aparentemente a planta não é dotada de voz, não tem poder linguístico, suas ações são puramente mudas e esta parece seguir um instinto irracional, pois o que fala mais alto é a necessidade mais básica do ser vivo, alimentar-se, sem desejar nada mais e sem ter consciência das suas atitudes o ente quer comer e para isso não mede esforços. Ela escuta e obedece aos comandos de seu curador: "*olha você vai tomar conta da minha casa*" (D. Caetana), e só o desobedece quando

este não cumpre o trato, mas o encantado é dotado de uma linguagem corporal, "*... porque quando passa tempo que eu dei o alimento pra ela, ela volta a mexer, ela volta assobiar, volta a aparecer pras pessoas em figura de gente se for mulher, figura de mulher, se for homem, figura de homem, é isso*" (D. Caetana). O antropomorfismo da planta gera dúvidas, persistência de enigmas e mistérios próprios do imaginário, à imprevisibilidade do sobrenatural. Há todo um encantamento, uma magia que envolve os acontecimentos na ilha de Paquetá, a população se mostra crédula e resignada quanto à explicação pelo fantástico e sobrenatural.

Dona Caetana explica que o cabi quando se revolta é punido com a morte: "*[...] A senhora falou de jogar água quente? ... É, quando quer matar, por que ele é muito RUIM*". Diante dos atos da planta, o curador a pune jogando água quente. A revolta da planta curada, assim como dos demais entes das ilhas de Limoeiro é chamada de Meuã, essa revolta é identificada pelo "malinar" dos entes sobrenaturais para com as pessoas e os animais "*aí ela começa a malvadar com seus animal, ai, você tem que ver da onde é que tá saindo isso, uma coisa que você cura com prazer e depois você deixa/... ela se revolta*" (Dona Caetana).

Meuã

A natureza estava aqui desde o princípio, o homem veio depois tentando dominar aquilo que já existia, desse processo relacional, há também os fenômenos que ainda não são de domínio do homem,

os encantamentos. Muitas coisas já foram reveladas ao homem, mas ainda tem muito o que descobrir. Entre esses mistérios está o Meuã dos encantados. Muitos questionamentos foram levantados durante a minha pesquisa, sobre esse termo e sua significação, sem, no entanto, chegar a um denominador. Mas, baseado no que vi e ouvi, traço aqui o que entendo por Meuã.

O meuã é um elemento comum a todos os encantados, mas este não é possível de se perceber, até que seja provocado, ou seja, o meuã de um encantado pode nunca ser revelado. É uma metamorfose, não de forma, e sim comportamental.

O meuã é condicionado e traz à tona o lado vingativo, maligno e obscuro do encantado. Dona Joana Por Baixo, de 103 anos, moradora da ilha de Joana Coelis, citou o meuã, como sendo das profundezas, do desconhecido. O meuã está além da superfície, entranhado onde nossa visão não chega e o nosso entendimento não processa, não podemos vê-lo apenas sentir as consequências de quando o despertamos.

Apesar de não ser o ato metamorfofísico, tem relação com ele, no caso da planta curada, por exemplo, ao antropomorfizar-se em ente sobrenatural a planta passa a ser protetora do seu curador, no entanto, o rompimento do pacto, por descuido do curador, provoca a revolta da planta e sua natureza maligna, sobrepõe-se, transformando-a em meuã. “Mas esse meuã também é coisa pro mal, um ser pra maldade, quando a pessoa se assusta” (Dona Caetana).

O meuã se revela por uma simples imagem capturada pela própria riqueza de suas variações. O revelar não mostra sua totalidade, apenas o suficiente para agregar a ele a simbologia que o diferencia e ao mesmo tempo o torna comum. Em diferentes narrativas das ilhas de Limoeiro, o meuã surge como uma terceira margem. Ultrapassando o plano do sobrenatural e do natural, agrega-se a ele o desconhecido onde habita o meuã, até então adormecido. O mesmo encantado que protege, pune. Dona Caetana ao expor o fato da planta curada se transformar em meuã, aludiu que o descuido do curador justifica a malinação do meuã.

Porque elas são igualmente nós, nós precisamos do nosso alimento, né, então elas são assim, se um caso você curar, você não dá assistência pra ela, negócio da terra boa, aí ela começa a parecer, a ela começa a malvadar com seus animal, aí, você tem que ver da onde é que tá saindo isso, uma coisa que você cura com prazer e depois você deixa/... ela se revolta.

Neste caso o meuã também poderia ser uma forma de o encantado se proteger contra o abandono do curador, que não o cuida, despertando o meuã do encantado. Odivaldo, morador de Paquetá, tem uma explicação mais categórica para explicar a natureza do meuã, segundo ele o meuã não é o encantado metamorfoseado, mas os atos do encantado. “Tem o boto vivo, quando ele se transforma, ele vira meuã. (O encantado?) Não, quando ele malina, o malinamento chama-se meuã”. O

boto servindo-se de seus poderes seduz as mulheres e as engravida, mesmo nos períodos menstruais, deixando-as em situação vexatória, podendo caracterizar esse “malinamento”, o boto metamorfoseado em um belo rapaz “deixa as mulheres fora de si, fazendo-as esquecer todas as normas para seguir somente o impulso ardoroso desse ser de puro gozo, de amor sem amanhã, nem ontem” (LOUREIRO, 2000, p. 200). Mas não é só o lado prazeroso que resulta os contatos dos seres humanos com os botos, Dona Caetana relata que quando o boto se enamora, caso não cesse seu contato com a mulher ele pode levá-la à morte, “de noite ele esperava o marido dela sair de casa, e se deitava perto dela, e assim custou muito, pra tirar ele de perto, ele gostou muito dela, ELE MATA, a pessoa fica amarela, até ele mata”. O meuã do boto é extremo, pois por meio do prazer o seu lado mal se mostra, podendo levar a parceira a óbito. Aparentemente o malinar não é proposital, ao menos no caso do boto, que apesar de ser a causa da perdição das mulheres, por vezes tem o mérito de livrá-las de uma punição ou descriminação por praticarem atos libidinosos fora/antes do casamento.

Ouvi o termo meuã, pela primeira vez na contação do Odivaldo, acerca da planta curada tajá tigre, em um primeiro momento pareceu-me que se tratava da metamorfose da planta no encantado, mas ao longo das pesquisas, as primeiras impressões foram dissipadas, dando vazão aos questionamentos e permitindo o surgimento de novos. Como demonstram as narrativas do meuã, este não se condiciona apenas a agir pelos encantados, ele se mostra mais abrangente ao

agir em defesa e manutenção da ordem natural das coisas.

Os animais ditos naturais, são de certa forma protegidos pelos encantamentos da floresta, na narrativa que segue, a ação do meuã também alcança esses animais, ou seja o meuã se estende a tudo o que é da ordem dos encantados. Dessa forma, os homens que transgridem essa ordem são punidos, podendo ser levados a vagar sem rumo pelas matas.

Meuã...meuã e meu é um... é uma lenda que tem aqui no interior... vamo dizer assim tu vai pra um lugar...ai vamo dizer se tu vai caçar... mucura ou se tu vai caçar alguma coisa... tu vai hoje, tu vai amanhã, tu vai depois ai esse animal vira meuã contigo e te encanta... te perturba... tu fica muito tempo perseguido aquele bicho e te encanta por ele e num para...que tem gente que quando começa a caçar num para caça, caça, caça num sai mas né... ai começa a ver coisa ai pessoal falo que começa a ficar alucinado ai o pessoal diz que virou meuã. (Odivan)

Meuã vem pra punir, e também revela o lado obscuro das ações do homem que tente a maltratar com esmero de crueldade toda espécie de criação que encontrar em seu caminho, dessa forma está sujeito a navegar nas nuances mais obscuras da punição.

Vou dizer que o “meuã” é uma coisa como um bicho, como uma jiboia... que ela mundia¹³, né?! Ela é meuã, né? E como um outro bicho que tinha também que faz a gente... ela era meuã, né? Até que tem um... um... tal dê caçador... e um

13 - “Mundiar” segundo Roque (1968) é assombrar, atrair. Também define mundiado para aquele que está enfeitado, atraído ou sob o efeito de assombração.

bicho guariba... e aí esse caçador foi caçar ele levou cinco cartucho carregado e mais uma patrona com a munição dentro... as colera, com chumbo... e aí quando ele chegou nesse mato, isso era mais ou menos numa base de meio dia, né? Ele viu, um bicho preto pro lado... uma rama pra outro... aí ele sentou... quando ele viu aquela outra mão, disque começou a passar mão na barba... era um casal dê guariba.. então a fêmea tinha um filho na costa.. aí ele começou a bacolejar... a guariba que ia cantar, o macho, que eles chamam/... cunanga pra fêmea e capelão pro macho... e aí o cara... quando ela abriu um pouco a rama, ele atirou ela, né?... ele atirou ela... ela se jogou pro lado, pegou a rama e esfregava mão e passava na tesura, aí ela foi até se endireitar dê novo, então isso aí eu acredito que seja meuã porque ela... tava se curando do tiro que era pra mata ela, né? E aí ele deu cinco tiro nela.. é ela não morreu.. que quando acabo os cinco cartucho que ele foi tornar a carregar os cartucho pra enfrentar ela, ela com a dor que tava.. arrancu o filho que estava nas costa e jogou pro macho que ela disse... “cumpadre Estácio segure o Inácio que vú lá embaixo vê se o cabra é macho, né? Isso aí que dizer que participa um pouco do “meuã”, né? (Casimiro).

O meuã, como se pode observar nesta narrativa, protege os animais por meio do encantamento, a guariba mesmo depois de atirada consegue sanar suas feridas e livrar-se da morte, o que a caracteriza como um encantado. Mas esta narrativa também expõe o lado impiedoso do homem, pois mesmo o animal carregando seu filhote nas

costas não o poupou de sua cobiça.

O mal causado pelo homem ainda que reversível havia deixando marcas, e ele sofreria as consequências de seu ato, o meuã da guariba iria puni-lo severamente. Então o meuã que maltrata também é o meuã que cuida, que cura, surgindo sempre que algo é rompido, um compromisso desfeito, provando que existem leis que não devem ser quebradas, que não se pode mexer com o desconhecido, pois caso contrário, pode-se despertar um Meuã. Essas narrativas tomadas como elaboração discursiva, entrecruzadas como elementos sócio-históricos e culturais dos povos ribeirinhos e construídas, como uma produção literária, situadas num determinado contexto, demonstram como estão organizadas as comunidades e ajudam o homem a compreender aquilo que ultrapassa a mera inteligência. O fantástico e o insólito nas narrativas de Paquetá desafiam a percepção do homem que não faz parte desse ambiente, embora seja inerente aos que são de lá.

Entre voos e rastejos

As aves têm um papel importantíssimo no imaginário coletivo, ganhando forma e força, cada vez que um de seus desígnios se realizam, são fortes construções imagéticas, fazendo-se presentes em muitos relatos, carregados de simbologia.

No imaginário paquetaense os pássaros são os mensageiros do cotidiano, anunciam desde a chegada até a partida (morte), trans-

portam em seus bicos presságios, mensagens ou recados, num leque múltiplo de figuras metafóricas, que muitas vezes decidem destinos.

Rasga-mortalha

A rasga-mortalha assombra o caboclo ribeirinho, e até aquele que se diz incrédulo se rende ao escutar seu “piar” ao longe, anunciando a desgraça prestes a acontecer.

Ah, DEUS O LIVRE aqui TODO MUNDO TEM MEDO disso, todo mundo tem medo, ninguém num fica.... quando é assim, por que ela passa gritando, assim minha mamãe falava/ a gente joga no fogo.../ mamãe jogava sal/ farinha no fogo por que quando ela passa morre um da família: morre um da família, coruja ninguém gosta também, “quando ela começa tu, tu, tu, pra cá, eu fico escutando, olhando, se tá pra cá, vai morrer pra cá, se tá pra cá, vai morrer pra cá. E SE tá atrás da casa da gente, a gente joga troço, que é pra afastar ela, pra rasga mortalha farinha com sal, e pra coruja a gente joga farinha com café”, [...] e o xincua eu não sei, só sei que a mamãe nunca gostou disso. (ruído) (Dona Caetana).

O pavor advindo da voz de Dona Caetana, quando indagada sobre a rasga-mortalha, deflui de um entender da narradora que o “gritar” da ave corrobora com o anúncio da morte, e ela não depõe durante sua narração um só resquício de dúvida quanto ao anúncio mortificante do canto da rasga mortalha. Ela ainda afirma que todos participam da mesma opinião, “*todo mundo tem medo, ninguém num*

fica”, podemos verificar a crença generalizada, dos ribeirinhos de Paquetá, na potência maléfica e a valorização negativa atribuída ao pássaro. Quando enfatiza com a expressão “ninguém num fica”, ou seja, ninguém espera, nem fica inerte ao aparecimento da ave, comprova o compartilhamento de todos em relação aos perigos que envolvem o surgimento da ave, e ainda o conhecimento do que pode vir a acontecer.

No intento de salvaguardar suas vidas os moradores valem-se de rituais, como jogar farinha e sal no fogo, caso contrário um membro da família vai falecer. A farinha e o sal servem de certa forma para alimentar o fogo que se torna maior, pois o sal quando entra em contato com o fogo gera uma combustão que forma labaredas faiscantes que afugentam o animal e conseqüentemente o mal que esta carrega em seu bico, e que ao cantar solta para atingir os despreparados.

As fortes palavras usadas “*Ah, DEUS O LIVRE aqui todo mundo tem medo disso*” conferem uma maior perplexidade perante a violência do canto da ave e o sofrimento que isto pode causar ao homem. O triunfo do narrar se dá no momento da entrega da narradora ao inominável, ela se recusa a repetir o nome do ser em questão, numa tentativa, quem sabe de não chamar/atrain a má influência da rasga mortalha. Dona Caetana e os moradores de Paquetá veem a ave rasga-mortalha como uma ave, que é também um ente sobrenatural, capaz de anunciar a morte de um familiar, ou de alguém próximo, mas que esta morte pode ser repelida ou retardada com o ritual correto.

Há todo um envolvimento estético que faz da narrativa um fim em si mesma, uma totalidade que nos põe em estado de contemplação, enquanto dura a fruição depreendida do relato poético oralizado.

Dona Caetana continua sua narração falando de outra ave que está simbolicamente ligada à morte, a coruja, que é um animal de hábitos noturnos, também seria um mensageiro da morte. *“coruja, ninguém gosta também [...] quando ela começa tu, tu, tu, pra cá, eu fico escutando, olhando, se tá pra cá, vai morrer pra cá, se tá pra cá, vai morrer pra cá.”* O ouvido é o instrumento de guia para localizar a anuncian- te da chegada da morte, a narradora posiciona-se de forma a ouvir melhor, para também proteger-se de forma eficaz, pois como ela re- lata a direção na qual esta se localiza indica o local da morte. *“E SE tá atrás da casa da gente, a gente joga troço, que é pra afastar ela”*. Ao po- sicionar-se atrás de uma casa, a ave indica que é naquele lugar que o luto acontecerá, mas assim como a rasga-mortalha é possível atalhar esse prenúncio de morte, jogando no caso da coruja café no fogo. O fogo é de grande valia nestes casos, para afugentar o animal e o mau agouro que este traz consigo. As aves no imaginário paquetaense se transtornam em seres malditos ao anunciarem o inimigo invencível de toda a humanidade: a morte. Essas narrativas formam uma verda- deira encruzilhadas de imaginários.

Japiim

Os pássaros podem voar sobre a terra no livre firmamento do

céu, tendo visão privilegiada das coisas que são de domínio terres- tre e também aéreas. O imaginário ribeirinho constitui-se pela forma como as narrativas transfiguram a ave em um ser sobrenatural, com poderes míticos que podem influenciar no cotidiano das comunida- des e das pessoas que entram em contato com a ave.

Na ilha de Paquetá o japiim é um pássaro considerado agou- rento, os moradores não permitem que a ave construa seus ninhos próximo das casas, *“pois sempre que isso acontece, alguém da casa morre”* (Odivaldo). A ave de plumagem escura, constrói seus ninhos com muito esmero, mas, quando estes pássaros fazem suas constru- ções nas árvores mais próximas das casas colocam os moradores de sobreaviso, pois a qualquer momento alguém pode vir a adoecer ou morrer na residência. Segundo os moradores o japiim abandona o ni- nho, após a confirmação de suas premonições.

Dona Flor afirma que o japiim assim como o xincua anuncia a chegada de algo ou alguém. Quando canta, ensina Dona Flor, deve se proferir: *“se for pra bem, vem se for pra mal, vorta. O japiim é a mesma coisa do xincua, ele é vermelho... (silêncio) Tem aqueles que faz fo, fo, fo é aviso quando vai chegar gente, fo, fo, fo ele faz, assovia”* (Maria de Melo Figueredo, “Dona flor”, 85 anos).

Xincua

O canto do xincua que também é um pássaro agoureiro, se- gundo o imaginário dos paquetaenses, amedronta e causa pavor em

todos que o ouvem cantar. O xincuçã, que seria o mesmo pássaro denominado de acauçã no conto homônimo de Inglês de Sousa, surge como anunciador de tragédias ou bons presságios. Dona Caetana, que afirma não ter tido contato direto com a ave sabe, segundo as experiências de sua mãe, que a ave traz consigo maus presságios, “[...] e o xincuçã eu não sei, só sei que a mamãe nunca gostou disso” (Dona Caetana). No entanto, a mesma ave que surge tanto no conto de Inglês de Sousa quanto na narrativa de Dona Caetana surge na narração de Dona Elisa como um ser de canto anunciador de coisas boas, segundo a narradora o canto do pássaro trouxe-lhe imensa alegria, pois sem que ela esperasse chegou mantimentos e pescados e dinheiro, e com isso se confirma sua posição acerca do canto do xincuçã, “*EU NUM DISSE que era coisa boa*”.

Olha o xincuçã, ele tem assim uma coisa, como é um/... canto, chegou uma senhora e falou, esse xin-cu-ã cumadre, é sinal ruim, “não, para mim é um sinal de alegria, muito imensa alegria, ai demorou chegou... naquele tempo eles viajam, né, ai chegou peixe de fora ai, pardo, pescada amarela, chegou peixe, despesa, chegou dinheiro, EU NUM DISSE que era coisa boa, então ela acreditava que o xincuçã ia trazer coisa ruim e a senhora acreditava que era boa. Tem muitas lendas, olha só, mas é verdade. (Dona Elisa).

Na narrativa de Dona Flor o caráter agourento do xincuçã é bem claro;

O xincuçã é um pássaro agourento quando uma coisa, como é um/... canto, chegou uma senhora e falou, esse xin-cu-ã cumadre, é sinal ruim, “não, para mim é um sinal de alegria, muito imensa alegria, ai demorou chegou... naquele tempo eles viajam, né, ai chegou peixe de fora ai, pardo, pescada amarela, chegou peixe, despesa, chegou dinheiro, EU NUM DISSE que era coisa boa, então ela acreditava que o xincuçã, ia trazer coisa ruim e a senhora acreditava que era boa. Tem muitas lendas, olha só, mas é verdade. (Dona Elisa).

Há uma intenção nas rezas de Dona Flor: afastar o xincuçã, atitude que demonstra uma relação da natureza com o homem e as coisas que são de domínio da religiosidade, o simbólico, o natural e o sobrenatural, uma relação transcendental da natureza, ao simbolizar a aparição da ave com algo extranatural.

A ave é citada em muitas narrativas de origem indígena e é conhecida por seu canto melancólico que pode ser um aviso das almas, bom presságio dos antepassados, ou ainda um sinal de desgraça iminente. No imaginário do povo amazônico, o xincuçã também aparece, muitas vezes, como protetor, pois é um símbolo da luta contra as cobras, livrando assim os homens de serem picados. Mas a imagem simbólica mais fortemente difundida do xincuçã é de ave mítica de canto agourento anunciador de mau presságio.

Ao analisar essas narrativas percebe-se que os discursos do fantástico se mostram ao alcance dos ouvidos, e não só dentro dos livros, estão nos textos oralizados pelos contadores de Paquetá e das

ilhas de Limoeiro que parecem embebidos por acontecimentos extraordinários. E quando eles compartilham esses relatos, despendem em suas tramas os fios do fantástico, em textos verbalizados. As narrativas se transformam em retalhos coloridos, e os encantados em miragens irrompem para todos que conseguem vislumbrá-los.

As narrativas se fortalecem pelo imaginário socialmente difundido dentro das comunidades, num compartilhar de experiências, os laços sociais servem de base à vida em sociedade. É pelo imaginário que as culturas constroem seu universo de significados, por meio do qual a comunidade de Paquetá se reconhece.

Preciso confessar que o que ocupou o posto de verdadeiro catalisador desta pesquisa, que versa sobre narrativas orais, fantástico e imaginário, foi o fascínio exercido pelos relatos enigmáticos que representam, não só o empenho em cumprir um projeto acadêmico (sendo esse o papel empenhado neste momento), mas de uma sedução que emana das leituras feitas, das histórias contadas pela minha vó, das viagens pelo universo imaginativo dos povos e culturas que compõe o conhecido e o ainda por descobrir.

Nesta viagem para a construção deste trabalho, percorri muitos caminhos, me perdi e me encontrei nas vozes dos narradores de Paquetá, de Joana Coelis, do Jutuba, enfim de Limoeiro do Ajuru. O encontro entre entrevistador/ouvinte e o entrevistado/contador simbolizou o encontro de dois sujeitos com objetivos distintos que culminou na reconstrução de algo perdido, fragmentado. Habilitar-

me a escutar e identificar a relação entre o escrito e oral ajudou-me na busca por uma superação de ideias preconcebidas. Espero com este trabalho abrir caminhos para novos estudos que possibilitem novos olhares sob as ricas narrativas orais, como textos vozeados, reconhecidos como saberes significantes, num descortinar dos medos e mistérios da Amazônia.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **Poética do devaneio**. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BESSIÈRE, Irène. Le récit fantastique: forme mixte du cas et de la devinette. In: ____. **Le récit fantastique: La poétique del'incertame**. Tradução Biagio D' Angelo. Paris: Larousse, 1974, p.9-29. Colaboração de Maria Rosa Duarte de Oliveira.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral**. Tradução Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

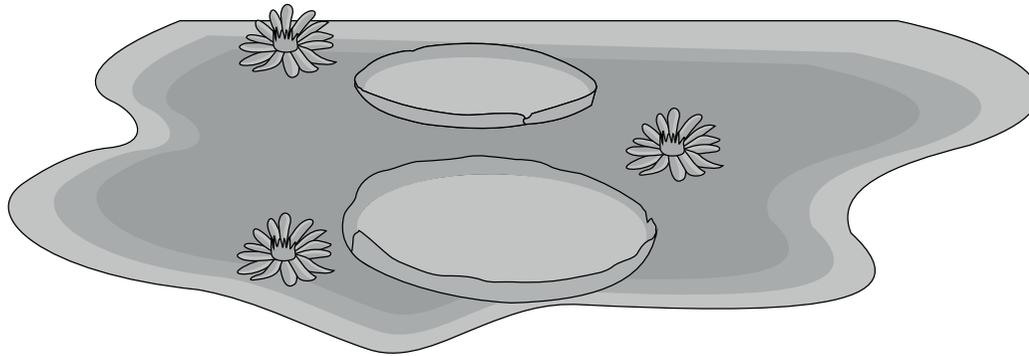
SILVA, Juremir Machado. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: sulina, 2003.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Huitec, 1997.



IMAGINÁRIOS E POÉTICAS DE MATINTA PERERA

Cainã de Paula Mello



Matintas primevas

A história que constitui minha identidade é tão indispensável a ponto de garantir que tudo o que se esquivou de minha memória, fossem os medos, traumas ou conflitos, pudesse me ser devolvido com certeza de que o tempo não dispersaria as matintas em outros fenômenos que se reportem a elas, sem restituí-las numa unidade reorganizada de outras substâncias. Faria a promessa de que um dia eu, ator figurando protagonismo do espetáculo de minha vida, seria capaz de reaver o domínio e apossar-me de todas as matintas das quais me afastei? E quem sabe nelas encontrar aquilo que pode ser considerado como minha primeira morada no imaginário do medo e da infância.

Reminiscências: história da infância, memórias e esquecimento

Quando depois das intensas chuvas do meio-dia o sol surgia, a rua se precipitava de poeira, provinda da piçarra assanhada pela molecada da redondeza do campo/ quintal da casa de dona Marina, lugar de referência da brincadeira vespertina. O jogo era por vezes interrompido por chutes que isolavam a bola nos matagais do fundo da casa, ou mesmo quando se atingia o telhado das casas ao lado do campo, seguidos por um esbravejar e a gozação por partes dos outros para aqueles que tomavam o ralho. Essa avidez da brincadeira já me entretinha, contudo, o momento que mais ansiava era aquela

hora que sucedia as “peladas”. E era quando o sol começava a se pôr e dona Marina varria as folhas da mangueira mais frondosa da rua, que demarcava na prática o fim de seu terreno. E quando eu ouvia a vassoura assanhando as folhas sabia que o chão varrido daria lugar aos assentos improvisados onde sentávamos em roda, atentos e maravilhados, enquanto ela servia o café, solvíamos as histórias que nem sempre eram tão digestas quanto aquele cuscuz com manteiga.

As histórias às vezes não surpreendiam, até aquele dia em que ouvi com atenção a primeira história de matinta: *“Tu Matinta Perera, o que fazes na clareira? / Pedes fumo e passa o fardo / despacha-te do meu lado. Teu assovio encantado corta a alma / mesmo daquele que é mais bravo (...)”*.

A poesia suscitava o medo, desconfortava aquela velha performática. A primeira história não sobreviveu integralmente da forma que foi contada, essa era apenas a poesia introdutória. Lembro dos giros vertiginosos, dos panos escuros do vestido de Dona Marina, eles se insinuavam com os ventos. Não dei tempo ao fascínio apavorante, já anoitecia e a história não terminaria com contação, corri pra casa com o horror manifestado por aquela velha. Desacreditei daquilo no banho, bem sabia que mais tarde a típica pira-garrafa das oito me distrairia.

Jogaram longe a garrafa, a mãe corria e voltava de costas para não ver o esconderijo oportuno dos participantes, eu era o que chamavam de café-com-leite, por ser muito pequeno, não passava pela

aflição de ter que procurar os outros em meio a toda aquela possibilidade de matos e casas a construir. Corri quintal a dentro da casa de Harry¹⁴, uma casa particularmente interessante, açazeiros plantados paralelamente seguidos de outras variedades de árvores frutíferas tais como castanheiras, mangueiras e jambeiros. Nos dias que antecediam o verão aquele quintal era motivo de festa, empanturrávamos de frutos e quase sempre se voltava para casa sem vontade de refeição. Mas era noite, e passar dos açazeiros era necessário em noites de lua para não frustrar a escondida. E eu não queria ser encontrado, adentrei até os limites do terreno demarcado pelo charco e matos altos, o calor dos dias excitavam o coxo dos sapos à noite.

A noite me envolvia com sua penumbra, os ventos cortavam as copas das árvores, as pulsações subiam. Não bastasse à minha direita aquele casebre pitoresco todo de madeira que de tão rústico parecia arranhado, talhado à mão. Digno de mistérios e calafrios.... Me aproximei daquilo que já foi janela um dia, pregada de modo a não se enxergar bem o que tinha entre frestas, a lâmpada vacilante acesa que pendia na cumeeira, quando de repente uma sombra entrecortou minha visão. Por instinto achei que qualquer lugar seria mais seguro que ali. Corri, nada mais importava, o medo me consumia. Os ventos rufavam mais forte, nos varais lençóis pendiam agitados não sabia o provir dos sons, seriam eles ou a Matinta lançando-se nas minhas costas? Corri o mais rápido que pude, mas o tempo se demorava e eu cansava de contar os açazeiros, meu medo engessava os segundos, o

calafrio de minha espinha parecia me levitar a ponto de quase não tocar o chão. Eu não olharia para trás, e talvez esse gesto me custasse a vida. E quando cheguei na rua ouvi um estridente assovio. Olhei para meu relógio digital, presente de um aniversário recente. E eram dez horas. E de alguma forma sabia que a Matinta não me queria ali, olhei para o ponto onde ficava a garrafa, não havia mais ninguém na rua.

Me restou rumar para casa a passos largos, em minha companhia só os postes de luz amarela que falhavam com alguma eventualidade. Eu sentia vento frio de chuva, talvez não fosse só a Matinta que desaprovasse minha estadia na rua e quando esse pensamento entrecortava mais um assovio castigando minha mente podendo senti-lo dessa vez mais alto, abri o portão do muro não rebocado de minha casa, e com alguma dificuldade pude trancá-lo porque tremia. O conforto e segurança de minha casa eram insuficientes, eu precisava saber mais.

Receei de início a ideia de subir a castanheira do quintal de casa para observar o que se passava no fim da rua, talvez a lâmpada do quintal e o cachorro de casa empenhado a seguir-me quintal adentro já ajudassem o suficiente. Fui de galho em galho ampliando minha visão, não antes de me assustar com alguns morcegos oportunos a predar castanhas maduras, o vento calou-se, afastei umas folhas e vi no fim da rua uma sombra passeante, pensei não ser ela porque sabia que se a visse ela me veria também. O que não tornava menos curiosa a presença daquele sujeito ali, o mais estranho era ele adentrar de

15 - Planta trepadeira cortante que se estende entre as árvores.

onde havia saído. Pensei: deve estar louco! E fitei mais atentamente em direção ao casebre e vi que a luz interna ainda estava acesa dessa vez ainda mais claramente porque a porta se abria, como se convidasse aquele sujeito de passo errante a entrar. Fumaças saíam de dentro, provavelmente foi levar o fumo. Desci da castanheira e compreendi que com aquilo não deveria me meter.

Os dias seguiram e não ficávamos mais desavisados, como um toque de recolher, de costume pelas dez a brincadeira acabava. Lembro de uma vez o amigo Jonas desafiar o horário dela e continuar a roubar os jambos de dona Marina, saiu lambado do quintal gritando! Eu já estava em casa e só pude escutar a aflição do garoto. No outro dia Jonas, taciturno e amarelado, titubeava a voz dizendo: “foi ela... foi ela sim... ela me disse que queria o tabaco... Eu não tinha e falei que não ia dar, daí ela me surrou”. Ele com marcas nos braços feito peixe ticado para assar, não me recordo de tiriricas¹⁵ no quintal de dona Marina. É, só podia ser ela, ainda pedi mais explicações sobre o acontecido, mas o terror silenciava-o.

Mais tarde, depois da bola, perguntei para dona Marina se Matinta batia assim, ela me disse que bate, e que não deveria ficar na rua até tarde, porque ela sai atrás do que é dela e se enfurece se não entregam o que ela quer. Achei então que a Matinta era tão assustadora quanto caprichosa, mas não arriscava ter com ela.

Era de impressionar como nas noites de lua sentia os assovios mais altos, perguntava pra vó o que era e ela só me dizia que as coru-

jas faziam aqueles sons para adormecer as aves, mas eu sabia o que era. “E se for Matinta, vô?” Ela não insistia. “Isso lá existe? Só pode ser coisa do Diabo”.

Nas outras noites não dei outras chances ao meu pavor, não mais me embrenhava naqueles quintais. Preferi esconderijos mais óbvios que me levavam sempre a ser encontrado e, às vezes, até ser a “mãe” da brincadeira. Seguiu evitando a própria rua depois das dez, principalmente em noites de luar.

Sei que com tempo foi parando, ela nem assoviava mais, a rua já era dela quando era tarde. Passei a ir para o culto da noite e não brincava mais com os moleques da rua. Mas bastava olhar para a lua, o vento soprar mais forte ou a coruja piar que eu já sabia: para casa que lá vem ela.

De súbito o apito do vigia da rua me despertava do devaneio, era a criança de um sonho feito de mim que contava toda história. Me pus a refletir que toda essa infância em tempos que não se mediam e sim passeavam, eu percorria alheio à razão, e feito Don Juan minha realidade se fazia percepção. E por mais que não me fossem muito claras, quão cara são tais memórias! Na audaciosa vontade de dar forma ao tempo e substância ao intento, convoquei sonhos que ainda não acordaram em mim, posto que ainda não se molharam com as águas do Lethes¹⁶, sei da lonjura da margem da infância, aqueles devaneios permitiram essa aproximação. Ser terceiro de uma história primeira, da minha primeira história. O garoto me contou.

16 - Rio Grego Mítico do Esquecimento.

A Memória, no sentido primeiro da expressão, é a presença do passado como se fossemos moradia de acontecimentos que ainda reverberam na mente seu efeito, alguma vez escutei que a palavra memória está relacionada com a frase “em mim mora”. Ela é uma construção psíquica e intelectual que resulta de fato numa representação seletiva do passado, que não lhe é exclusiva, pois esse indivíduo está inserido num contexto familiar, social e cultural. Maurice Halbwachs (1925) expressa essa ideia quando considera: toda memória é necessariamente uma memória coletiva, assim, se ela constitui uma coletividade possui uma elaboração complexa e cabe a ela garantir a continuidade do tempo e permitir resistir à alteridade, são os indivíduos que lembram, no sentido literal, físico. O tempo que muda constantemente é um elemento crucial da identidade, da percepção de si e dos outros, são os grupos sociais que determinam o que é “memorável” e as formas pelas quais os acontecimentos serão lembrados. “As memórias são maleáveis, e é necessário compreender como são concretizadas, e por quem, assim como os limites dessa maleabilidade”. (BURKE, 2000, p.73). Ela geralmente se expressa naquilo que chamamos de lugares da memória, que são os memoriais, um local que possui uma parte material e uma imaginária que difunde a cultura, nesse sentido posso afirmar que o meu espaço de infância (vizinhança) bem como a região a qual fui realizar a pesquisa (Baixo Tocantins) são esses lugares.

É a partir desse processo que os lugares e a história passam en-

tão a fazer parte da memória coletiva de uma dada sociedade, por isso a importância do registro. Essas memórias consideradas escusas pela “história oficial” geralmente se encontram na memória dos velhos, pelos quais são cuidadosamente passadas, de geração a geração, através de relatos, músicas, quadras poéticas, ocasiões em que os membros do grupo se auxiliam mutuamente na tarefa de lembrar, cada um contribuindo com detalhes que detonam processos re-memorativos, no momento de pesquisa são interferências dadas por outros participantes do convívio comum daquele que conta as histórias. Essa é uma construção compartilhada da memória.

Por outro lado, a função esquecer é tão fundamental quanto a de lembrar, uma dialética fundamental. Uma não se dá sem que a outra esteja presente. De fato, há uma impossibilidade em manter em nossa memória todas as experiências que vivenciamos ou das quais tomamos conhecimento num dia comum das nossas vidas. Portanto, as memórias que nos são mais caras, são aquelas que possuem um caráter afetivo. Isso significa dizer que as narrativas da infância são aquelas que mais possuem esse poder.

A memória está compreendida em todas as extensões da corporeidade. Nós não temos um só corpo, nós somos um corpo, e é este corpo que sente, pensa, age e atua no mundo concreto que vivemos, carregando em si, numa memória corporal, a inscrição das memórias vividas e tudo que elas significam, nos movemos e percebemos o mundo num ato orgânico e total, num só golpe, numa “síntese cor-

poral”. Isso significa dizer que na minha infância todas as sensações, principalmente aquelas atreladas aos afetos se faziam dados memoráveis, fossem as penumbras desformes ou os aromas nostálgicos.

Essa atmosfera torna-se possível devido à ambiência do lugar, é o elo entre o espaço, sentido e a história.

As narrativas são formas poéticas, ao descrever os casos os narradores moldam o tempo para imobilizá-lo, integram elementos eufóricos e disfóricos ao mesmo tempo na história, de modo a traduzir a experiência na conversa. Essa partilha é simultânea. Nunca a mesma narrativa, talvez um mesmo caso do que é sempre do mesmo sujeito, o sujeito instantâneo, o sujeito poético.

Matintas ordinárias

A matinta possui uma relação com todos os aspectos sensoriais, em específico é nos sentidos da visão que se caracterizam os arquétipos mais usuais, ou as indefinições de sua manifestação, o olhar que passeia nas sombras no momento de epifania da aparição da matinta busca descrever suas formas, seus contornos nos galhos que tremulam incididas pelo sopro. Portanto é imprescindível estabelecer uma relação de como ela pode influenciar nos sentidos, intensificando a relação do homem com seus medos, pesares e prazeres. É o manifestar da matinta nos sentidos que faz imaginar suas formas.

A natureza desse encantado nas reproduções iconográficas

literárias geralmente está associada às bruxas construídas no imaginário popular medieval, o mais curioso dessa construção mitológica é a quantidade de aspectos negativos que permeiam a dinâmica simbólica da matinta perera. O metamorfoseamento em pássaro, geralmente notívago, preleciona um caráter místico associado à bruxaria. Câmara Cascudo (2009) descreve o mito como pássaros noturnos, entes invisíveis que seriam capazes de influir na vida terrena, espavorindo, ameaçando e castigando, e que são apaziguados com oferendas por intermédio do pajé, histórias da mitologia tupinambá, descritas antes em um outro compêndio anterior. Cascudo (2002) descreve outras possibilidades etimológicas que associam o mito da Matinta ao pássaro tapera naevia. São tantas associações e definições na tentativa de uma classificação do mito que entre traduções e fluxos culturais o sentido se altera, gerando uma série de desencontros quanto a uma origem unânime. No entanto, seria reducionista pensar que a Matinta surge de uma única matriz, de modo que é de se exaltar o trabalho hercúleo dos folcloristas catalogadores da primeira metade do século XX, pois eles sagram os caminhos etnográficos por onde as narrativas perpetuam os mitos.

As visões generalizantes do mito devem-se à tentativa de caracterizarem-no como uma metamórfica bruxa da Amazônia. Esse imaginário decorre de publicações literárias de ampla divulgação, principalmente naquelas publicadas na segunda metade do século XX, que depois passaram a ser exploradas em romances, contos e

outros gêneros “letrados”. São definições arbitrárias que emprestam de arquétipos “estáveis”, e são insuficientes para descrever todas as características manifestadas por esse mito.

A música Matinta Perera composta por Antônio Tavernard e posteriormente musicada por Waldemar Henrique para então fazer parte de uma série de músicas sobre os mitos e lendas da Amazônia, chamada “Os cantos da Amazônia”, sobrepõe no imaginário musical amazônico *mitemas*¹⁷ das narrativas urbanas e interioranas:

1. Matintaperêra/ 2. Chegou na clareira/ 3. E logo silvou.../ 4. No fundo do quarto/ 5. Manduca Torquato/ 6. De mêdo gelou./ 7. Matinta quer fumo,/ 8. Quer fumo migado,/ 9. Melôso, melado,/ 10. Que dê muito sumo./ 11. Torquato não pita,/ 12. Não masca, nem cheira,/ 13. Matintaperêra/ 14. Vai tê-la bonita/ 15. Matintaperêra de tardinha vem buscar/ 16. O tabaco que hontem à noite eu prometi/ 17. Queira Deus ela não venha me agoirar...(bis)/ 18. Ah! Matinta, Preta velha, mãi maluca, Pé de pato,/ 19. Queira Deus ela não venha me agoirar.../ 20. Matintaperêra/ 21. Chegou na clareira/ 22. E logo silvou.../ 23. No fundo do quarto/ 24. Manduca Torquato/ 25. De medo gelou/ 26. Que noite infernal/ 27. Soaram gemidos,/ 28. Resmungos, bulidos/ 29. Do gênio do mal/ 30. E até de manhã,/ 31. Bem perto da choça/ 32. A fúnebre troça/ 33. Dum vesgo acauã! (TAVERNARD, 1933).

Essa matinta pode descrever precisamente como ela se apresenta no imaginário urbano, mais especificamente o da capital. A velha maltrapilha de preto, só o anúncio com o assovio causa medo, aparece para desassossegar os moradores do local, sua ação ignóbil de recolher fumos mesmo daqueles que não têm o hábito denuncia sua natureza fádica, a tihosa só para com o oferecimento da oferenda, por fado ou por capricho de punir aqueles que não a entregam o fumo. Confunde quanto suas intenções verdadeiras. Ainda na música há também na estrutura da música o pássaro Acauã, que pressagia a chegada da hóspede inconveniente. Outras constatações importantes a serem feitas estão relacionadas ao espaço de circulação do mito, constata-se no que tange às narrativas urbanas, o aéreo e o terrestre são os mais presentes. Quanto ao espaço aéreo, Josebel Fares descreve:

As matintas aéreas. Considerando os elementos primordiais da natureza, o espaço aéreo é um dos de maior trânsito das matintas bragantinas. O aéreo, por onde passeia a personagem, é um elemento da verticalidade, é o lugar do voo e do percurso de queda dos pássaros, ainda que a distância e a quilometragem do voejar, muitas vezes, os tornem opacos (FARES, p. 312. 2008).

Essas matintas compreendem as formas bestiárias de variados pássaros tais como: rasga-mortalha, andorinhas, gaviões ou morcegos. Essa dominante simbólica provocada pelas aves reitera sua clas-

sificação negativa. E como o mito possui uma epifania noturna, especialmente em noites de lua cheia, momento em que os predadores de hábito noturno dispõem de uma visibilidade melhor para a caça. É natural que se façam as relações do mito com os pássaros de hábitos noturnos. A questão fádica das matintas também está associada com essa paisagem noturna por reforçar segundo o psicologismo de Gilbert Durand (2012) “estados de depressão”.

Por outro lado, há as matintas terrenas, que passeiam colhendo de porta em porta os fumos e outras prendas:

É no chão que passeiam as matintas fundadoras desta categoria do mito referencial. E, como muitos pesquisadores as definem aéreas, outros as têm como terrestres, ou configuram-nas nas duas formas. Os estudos citados na categoria anterior, resvalam entre as classificações e apontam principalmente, a mistura de elementos míticos. (FARES, 2008, p.314).

Constituem desse modo duas possibilidades de transição nos espaços apresentados que distinguem a natureza da própria concepção mítica das matintas. Se ora ela transita no aéreo num plano opaco da visibilidade, ora ela é transfigurada em velha. Significa que as matintas da ordem do ordinário são recorrentemente metamorfoseantes.

As formas de se contar as histórias de matinta nunca serão as

mesmas das primeiras narrativas, e mesmo que detenham padrões de manifestação e marcadores míticos comuns, o recontar provoca novas performances da voz e do corpo, entremeia novos sentidos.

Dona Marina contando histórias abordava assuntos que eram comuns aos interesses de quem morava ali, não justificava a existência ou a necessidade da Matinta agir como agia, era um encantado por excelência.

A desmistificação da reafirmação cíclica de caracteres e maneiras de ser antropológicamente enraizadas – os arquétipos (no caso da matinta: bruxa, velha má, pássaro sinistro, etc.), que movem os sentidos para além de experiências éticas ou morais, e sim pautadas também na condição sensível-estética, indicam a necessidade de transitar fisicamente os espaços, pois certas apreensões do imaginário amazônico só são possibilitadas pela experiência vivida.

É necessário viajar para perscrutar o imaginário amazônico em que ecoam as narrativas de quintais em outros ambientes. Compreender suas movências. É como diz Josebel Fares (2008) “O cronista viajante opera a reintegração ao mundo familiar em que andou. E o objetivo que preside a ação não é tanto analisar a realidade, mas prolongar uma experiência” (FARES, 2008, p. 21). Sigo, então, para cartografar o imaginário do Baixo Tocantins, colocar as matintas em diálogo.

Os narradores de Paquetá

Tão importante quanto saber das histórias é saber a história de quem as conta. Não são apenas vozes que descrevem esses narradores, é necessário falar sobre suas especificidades: como vivem, o que viveram, o que fazem atualmente, entre outras... E não privilegiar só o que se quer ouvir enquanto pesquisador. O trabalho é um exercício de “escutação”.

A escolha de dois narradores nesta pesquisa deve-se a uma distinção das demais narrativas que me foram contadas. Valeriano é um narrador que aparentemente distancia suas experiências com o contado, até pela forma ele opta por narrar as histórias, como se fossem experiências de outrem, logo suas narrativas possuem um caráter de oralidade mista, categoria do teórico Paul Zumthor (2010) para designar texto de matriz oral e escrita. Percebi que, ao contar as histórias, perde a inibição, verte seu silenciamento em encanto ao narrar. Haja vista que ele se considera um ex-curador, uma espécie de místico da região, praticante de curas espirituais mágicas, preparo de remédios fitoterápicos, além de comunicação com o mundo sobrenatural.

Dona Joana por Baixo, moradora centenária da região, idosa e já com certa debilidade física, surpreendeu-me ao adquirir vida à medida em que performatizava as histórias. Ambos descreveram como as matintas influenciaram vidas. Desta feita, faz-se necessário expli-

car mais sobre a vida deles para situá-los no contexto das narrativas em que eles se inserem.

Valeriano

Numa das últimas casas da rua principal de Janua Coeli, um terreno varrido e uma pequena escada a conduzir uma humilde moradia de madeira. Ali habita Valeriano, morador do distrito há doze anos, tempos antes morava na ilha do Jutuba, próxima ao distrito. Quando em sua casa, o grupo de pesquisadores no qual me incluía foi recebido por ele com semblante cansado e certa desconfiança, como se ocultasse as histórias que vivenciou. Esse silêncio não é por acaso, pois, como diz Michael Pollak, “Essa tipologia de discursos, de silêncios, e também de alusões e metáforas, é moldada pela angústia de não encontrar uma escuta, de ser punido por aquilo que se diz, ou, ao menos, de se expor a mal-entendidos” (POLLAK, 1989, p. 06). Não posso precisar o que levou Valeriano a tentar e por vezes silenciar as experiências e os casos ao longo de sua vida, é como se quisesse velar o que fora no passado, ainda que seja constantemente apontado pelos outros moradores da região como: bruxo, curador, místico, entre outras definições.

E quando finalmente abriu-se a fresta narrativa possibilitada pelo voto de confiança dado por ele, outras confissões foram feitas:

Tenho visão de nascença, eu trabalho desde os sete anos de

idade, eu benzia, fazia remédio pra tudo quanto era pessoa. Curava pessoas que vinham de Belém desenganadas dos médicos e hoje quando eu completei sessenta anos eu perdi minha missão e não me alembro de nada. (VALERIANO, 2015).

Não obsta o que Valeriano disse que esse conhecimento era provido pelos astros, entidades superiores que revelavam a ele esses saberes, saberes esses que eram concebidos de forma sensível, pois ele confessara que não sabia ler, Valeriano era capaz de sistematizar esses conhecimentos de natureza espiritual transcendente e curar as pessoas de infortúnios não resolvidos pela “ciência tradicional”, esses saberes são dotados de uma forma tão complexa quanto o conhecimento científico, essa noção foi desmistificada e aproximada por Lévi-Strauss (2005) “Os ritos e as crenças mágicas apareceriam então como tantas outras expressões de um ato de fé numa ciência ainda por nascer” (STRAUSS, 2005, p. 27). Dessa forma o ofício de curador equivale tanto quanto o de um médico. A credibilidade foi tanta que ao longo do tempo adquiriu renome nas áreas onde atuava como curador, principalmente em Tomé-Açu, onde disse que até hoje reúne discípulos dos tempos que ainda atuava. Insistiu que sua vida não se limitava à atividade mística, pois reservava sempre o horário das dezenove às vinte e uma horas para a atividades de curagem.

Valeriano em seu tempo de missão trabalhava como curador de forma muito séria, tanto que falou ser necessário expedir alvarás que

o licenciassem a prática de curagem, para que não questionassem sua aptidão, era tão profissional que dissera possuir licença inclusive para exercer a prática nas ruas. Emitiu seu alvará no terreiro de São Sebastião em Belém, a experiência do ritual de iniciação foi tão intensa que disse ter esquecido. Essas memórias que já não são mais tão claras assim para Valeriano se encontram em suspensão, pois como ele acredita sua missão acabou. Mas isso me fez acreditar que um excurador, ainda que afetado por todo esquecimento e silenciamento, é capaz de contar histórias capazes de conversar com a alma de seus ouvintes.

Joana Por Baixo

Surge no corredor uma senhora negra bastante idosa que não se conseguia presumir a idade só olhando, ela andava levemente curvada como se algo afligisse suas costas, olhava-nos atentamente de forma meio desconfiada. Com uma fala vacilante e de difícil compreensão dificultava o entendimento das histórias, por isso liguei o gravador e fiz bastante silêncio, para que depois pudesse tentar compreender. Posteriormente verifiquei nas gravações que as dificuldades consistiam porque enquanto conversava conosco, Dona Joana mascava tabaco, não era de se estranhar, pois percebi um canto de bochecha mais alto que outro.

E assim se apresentava dona Joana por Baixo no momento da entrevista, com muita debilidade. Ficou de pé, curvada, pesando sua

própria existência centenária no meio da sala com seus olhos vazios eventualmente lacrimosos. Eu de forma ignorante pensava que ela seria incapaz de realizar a entrevista, estava enganado. Dona Joana inicia sua história devaneante de infância narrando os eventos trágicos que marcaram a vida na juventude, fosse em seu corpo ou na sua mente, no corpo incidem as rugas que delineavam os mapas das experiências de um olhar secular que carrega um universo dentro de si, vazio e opaco como o espaço prestes a explodir a supernova das memórias represadas, recriar mundos e estrelas do que se conta, de quem encontra, entrecortar de memórias que dariam brilho ao seu olhar.

No início de sua fala contou sobre os sinistros de infância, um malfeitor que a perseguiu até o trapiche obrigando-a a jogar-se na água para evitá-lo e, ao cair, sofrera uma lesão no ouvido, pois um pedaço de pau entrou no canal auricular, o que a impede de ter uma boa audição. A história serviu para alertar-me quanto à altura de minha voz quando fosse fazer perguntas, insisti para que falasse alto quando quisesse fazer qualquer pergunta, mas as perguntas não foram necessárias, uma vez que ela deixava que suas narrativas fluíssem sem interferências.

Dona Joana pontuava uma vida de dificuldades materiais e firmeza espiritual: *“Mas a gente sofre né? Deus com a Nossa Senhora com o filho sofreu por nós, nós devemos sofrer por ele”*.

Depois da entrevista fiquei sabendo pelo seu filho que ela fora

escrava e recebeu sua alforria já na vida adulta, esse dado condizia com as informações dadas por ela sobre as vestimentas de trapo que utilizava e de constantes surras que tomava de seu senhorio. Me encantava a forma aguerrida como ela era em relação à vida, diante de sua tragicidade: “*A gente no mundo passa... passa dificuldade*”.

Sua fala interlocucionada fazia um trocar espontâneo de timbres e expressividades, de forma tão performática que me projetava no local sobre o qual discursava a velha, como diz Paul Zumthor (2007): “performance é reconhecimento. A performance realiza, concretiza, faz passar algo que reconheço, da virtualidade à atualidade” (ZUMTHOR, 2007, p.476). As pessoas da narrativa de Joana Por Baixo pareciam-me tão presentes que em meu acesso devaneante passeava pelas memórias como se fosse um figurante da história dela.

Cartografias poéticas

Se fizessem das pessoas livros, saberia os caminhos a percorrer. Livro tem articulação: letra, palavra, frase, sentença e texto. Categoricamente interligados. Sei suas direções e apontamentos. Mas, e as pessoas? Já que as pessoas não são livros (pelo menos não em matéria), as palavras vão no ar, eu as tenho que pegar em seu instante, e por instinto, só o distinto. Onomatopeias também são texto, os ventos falam, águas reclamam, pássaros anunciam. Posso não ter direção precisa, mas o que sinto é dela própria: é vida.

Matintas extraordinárias

Por ser um mito original bastante difuso, são feitas muitas tentativas para descrever a manifestação deste encantado. Para além das descrições usuais, no momento de minha pesquisa nas ilhas do Baixo Tocantins fui oportunizado a conhecer narrativas que apresentam um novo matiz desse mito, as narrativas indiciam características diferentes das descritas em compêndios folclóricos tradicionais. E como são matintas da ordem do extraordinário necessitam de outros critérios de análise.

A primeira a ser apresentada será a Matinta vermelha, nas narrativas das matintas dessa categoria incluem elementos de vampirismo e sedução para com as vítimas de seus encantamentos. Em seguida demonstro uma categoria que está compreendida no plano performático liminal, nele estão imbricados o narrador e o próprio mito, a ponto de constituir uma unidade simbólica mista.

Das matas que ocultam e revelam mistérios, assim o é com as matintas, quase sempre protagonistas nas narrativas como encantado malévolo oblacionante de fumos, seu fardo é trágico e no vaguear se anuncia por silvos confundidos com os ventos que cortam a alma.

Em meio a essa diversidade estético-existencial alinhada ao vitalismo local nas construções simbólicas tão dinâmicas quanto as marés e os tons de verde visitados na distração do olhar entre o aparente e o profundo, concebe Matintas de outras matrizes, de outros

encantos.

Matintas vermelhas

“Porque a matinta o negócio é o seguinte, se ela vezar com uma pessoa ela mata” (Valeriano).

Para que possa ilustrar mais claramente quais são os aspectos do mito, procuro uma abordagem utilizando a mitocrítica como parâmetro de análise, ela representa:

Uma técnica de investigação que parte das obras literárias, artísticas, dos relatos, histórias de vida, documentos e narrativas de modo geral para depreender os mitos diretores dessas produções. Compreende que há um relato mítico inerente à significação e todo relato. (ALMEIDA&SANTOS, 2012, p.113).

Proponho, portanto, que as narrativas orais transcritas e a narrativa do do curta-metragem *Matinta*, de Fernando Segtowick, sejam postas em paralelo para que se possa fundamentar a análise desses dinamismos simbólicos do mito.

Entre as narrativas de matintas coletadas no Baixo Tocantins e a obra de Fernando Segtowick, apresenta-se uma perspectiva bastante diferenciada das leituras do que compreende ou compõe o mito da Matinta Perera. Segundo o próprio produtor trata-se de um roteiro e abordagem originais sem apoio de nenhum outro trabalho de lenda,

seja em cinema, vídeo, performance ou música, contudo ao analisar outras publicações no blog onde o diretor ele fala da experiência de ouvir de sua mãe na infância uma história de matinta do interior de Bragança. Uma matinta que segundo sua mãe era amante do avô.

Eis que anos depois outra narrativa de estrutura semelhante chega aos meus ouvidos, sinto que as matintas alçam voos longos dentre os imaginários amazônicos. As matintas percorrem nosso mundo sensível, logram na humanidade a errância das paixões, dos excessos da carne. Antes fumo agora de jeito, a volúpia.

O diretor constrói sua narrativa ao longo do curta demonstrando a relação íntima que possui a matinta e o alvo de seu encantamento, um sujeito chamado Felício. No início do filme uma epígrafe que na verdade é uma alerta de Dona Nazaré, mãe do indivíduo que sofre o encantamento:

“Quem é daqui dos mato, tem que ter muito cuidado com encantado. Quem quer ter paz na vida não se mete com Matinta. Mermo na morte a bicha é traiçoera, se responder o chamado dela num tem reza que dê jeito. Tá com fardo de virar Matinta!” (NAZARÉ, 2010).

A matinta usa seu olhar sedutor e lascivo, como um convite irrecusável. Felício aparenta ter um desejo reprimido por ela, contudo Felício sabe de sua obrigação de buscar respostas do porquê de sua mulher (Antônia) sofrer um passamento no meio do mato. Então bus-

ca a casa de Nazaré, sua mãe, a solução para a doença de Antônia. No encontro com Nazaré, vale aqui salientar a importância dos nomes atribuídos às personagens, nada é por acaso. Nazaré, para o nome de uma curadora, revela simbolicamente a natureza sincrética religiosa cabocla: a própria santa, aquela que intercederia pelos homens, na narrativa é também uma pessoa de saber tradicional.

O diálogo entre Nazaré e Felício sugere a importância da velha para a comunidade, sua ajuda só é requisitada quando não se compreende o mal que os acomete, Nazaré percebe que Felício está “se afastando do seu caminho”, essa fala revela o que antes já fora sugerido no início do curta, Felício está sob o encanto sedutivo da Matinta.

Não fosse o título, não se estabeleceriam uma associação a priori da personagem de Dira Paes¹⁸ com o mito da Matinta Perera, justamente porque o diretor constrói uma narrativa bastante original, que por vezes pode confundir o espectador em relação ao mito mais tradicional. Walquíria (nome da matinta desmetamorfoseada) tenta Feliciano a ponto de confundir-lo para que ele aceite o fardo de matinta. E será num jogo de sedução e pajelança que Walquíria alcançará seu intento.

Desta feita o curta aponta outras possibilidades de compreensão da natureza do encantando que não mais se associa à figura mítica da bruxa que povoa o imaginário urbano paraense, amplamente influenciado pela cultura europeia, contando com distinções acerca das intenções do encantado para com seu objeto de encantamento.

18 - Atriz paraense de renome.

E como um espelho dessa narrativa, lá para aquelas bandas do Baixo Tocantins, onde os ventos contam tantas histórias quanto as pessoas, o narrador Valeriano, com toda autoridade que a experiência lhe confere e os outros moradores da região de forma unânime também consideram. Com seu amplo repertório de casos, e histórias que constituem o imaginário local, entre elas algumas que se reportam à mitopoética característica da Matinta. Disse que há muito tempo, quando morava em Tomé Açu, conheceu uma velha que lhe contou uma história de Matinta Perera, dizia ele:

Tem um caso de uma Matintaperera, que tinha uma velha lá que morava com mais duas netas, só ela com duas netas. E elas viravam esse bicho, Matintaperera. Aí que quando foi uma noite elas começaram a vezar com o rapaz que morava sozinho numa casa, aí que ela começou a namorar com o cara, né. Começou a namorar aí o cara começou a ficar magro, magro, amarelão, doente... Não saiu mais, só vivia jogado na redinha na casinha dele que morava separado, não queria morar com os pais por causa daquelas bruxas, aí quando foi um dia, lá teve o pai dele, foi espiar né. Aí que quando foi de noite elas subiram, era três mulher, a velha com as duas netas, aí ele escutou a Matintaperera, subiram e foram deitar com ele na rede. Essas desgraçadas vão matar meu filho (pensou o pai do rapaz). Acho que estão matando ele. Aí ele voltou pra casa dele, pegou a espingarda e botou cera benta na espingarda junto com a pólvora e veio com dois filhos, outros dois filhos, chegou lá na hora que elas saíram de perto o tiro na costa da velha que varou, e as ou-

tras duas voaram gritando. Foram lá ver o rapaz tava quase morto, elas iam matar ele. Aí quando foi de manhã veio a notícia, uma das netas dela vieram avisar que a vó delas tinha morrido, disseram que ela foi no banheiro e ela pegou uma queda em cima do ofuro aí ela morreu. E varou o toco na costa da velha pro peito, ela falou né. Aí o velho pensou assim: Ah o chumbo pegou nela mesmo... matou a velha. Aí foram pra lá. [...] Pra poder matar esses bichos assim só com cera benta, senão não pega. Daí o pai falou: Vamos lá lavar ela (como se fosse comprovar o feito e a mentira da neta), (e as netas despistaram), Não precisa! Nós mesmas lavamos! (VALERIANO, 2015).

78

As matintas do Tomé Açú lançam a luxúria e encantam o rapaz para que pudessem assim sugar suas energias. Esse mitema é muito explorado no imaginário medieval e tem relação aos vampiros, haja vista que naquele contexto de uma sociedade amplamente católica inculca-se culpa no que dizia respeito ao sexo como forma de afirmação e prazer humano, assim o vampiro bem como outros demônios representam essa sublimação em seu sentido psicanalítico, esse discurso é fruto de uma perspectiva ascética humana que fragmenta o corpo do espírito.

No curta-metragem a matinta promove um ritual para definhar e matar a esposa de Felício para que este assumisse seu fardo. Nesse sentido o que a Matinta conhecia também a condenava. Essa relação negativa da figura feminina nem precisa ser reportada a uma

construção do imaginário europeu, quando se trata de práticas de herbalismo, xamanismo entre outras atividades que em muitas culturas são percebidas positivamente como atividade exclusivamente masculina. Mesmo no Pará na pesquisa de Maués (2008) realizada na ilha de Itapuá, próxima a Vigia, o gênero feminino figura socialmente nessa comunidade de modo descontinuado, implicando uma série de ameaças de caráter natural e não-natural além de restrições comportamentais, sobretudo nas ocasiões da menstruação, gravidez ou resguardo pós-parto, passíveis de causar algum mal aos homens nesse estado. E quando concebida na pajelança tem a figura associada com malfazejo, o lado negativo da sobrenaturalidade da Matinta Perera.

Essa concepção negativa do feminino no que tange essa transitoriedade entre o mundo das encantarias, pode certamente ter movido no imaginário do criador da narrativa proposta no curta, na construção icônica da cena no curta-metragem em que Walquíria destrincha ervas no fogo, sopra brasas de um toco de árvore, pinta a palma das mãos com brasa e tinta e, por fim, torce folhas como se destruísse num ritual a vida de Antônia que já estava por um fio, tudo isso enquanto Antônia conta histórias para as crianças sobre aquilo que o curador Valeriano chama de vezar com uma pessoa, a insistência compulsiva por alguém. Uma espécie de obsessão que pode levar à morte.

A diferença essencial entre duas narrativas consiste na natureza do encantado, no curta-metragem a Matinta seduz para que tire

dele a proteção, simbolicamente representado por um pingente de pássaro. As cenas que aludem essa ideia é a reverência que ele o faz com esse adereço, beijando-o e posteriormente quando Walquíria transfigurada em Matinta leva Felício para a mata, encanta-o para remover sua proteção que lhe é tão cara.

Das Matintas vermelhas ao Súcubo

Ambas as narrativas descrevem um caráter erotizante na mítica da Matinta, no curta o momento em que o corpo de Antônia está sendo velado Nazaré reconhece que sua morte foi obra de um feitiço, Walquíria até esse momento não levantava suspeita em relação a sua identidade (e por que não dizer entidade) verdadeira. Nazaré faz uso do cabelo da defunta para realizar um contra-feitiço para revelar o encantado.

A matinta mostra-se desmetamorfoseada vestindo vermelho e carrega nas mãos uma flor da mesma cor propositalmente. Esse indicador cromático aponta a predileção do narrador-autor o desvelar luxuoso da matinta que chama atenção de Felício para si, que desorientado sai da casa e sofre a investida final. Passa a flor no rosto de Felício como se oferecesse seu sexo, sua volúpia. Move-se sedutivamente diante de Felício, como se dançasse ritmada pelos tambores e flautas doces rústicas que tocam como pano de fundo. Nazaré expurga a matinta que some mata adentro, e Felício num gesto de desorientação ainda tenta resistir, como ele mesmo disse, lutar contra

aquelas forças, mas já era tarde.

Mata adentro contrastam o vermelho do vestido e o verde, a matinta corre ofegante, seu ofegar é sexual. Felício a segue e ao longe, já na clareira chama por Walquíria, mas quem o atende já não é ela, que num gesto poético pula em um galho alto e com cabelos soltos ao vento e vestido assanhado pela brisa noturna promove a cena mais emblemática do curta: A matinta vermelha.

Ela se lança sobre Felício, os panos vermelhos do vestido que a cobrem performatizam junto a ela a dança do acasalamento, que não se pode mencionar se foi real ou resultante de uma quimeria¹⁹ provocada pela encantada para que assim pudesse tirar seu amuleto de proteção, para então sumir sem deixar rastros e Felício ainda confuso com a mente febril clama o sexo, afetos e afagos de um amor não consumado na forma de grito: - Walquíria!!!

Desse modo, o curta, além de propor uma nova perspectiva do mito, promove uma relação deste com outras narrativas já descritas no imaginário católico: as súcubos, *Succubus* vem de uma alteração do antigo latim *succuba*, que significa prostituta. A etimologia do termo leva-nos à compreensão da natureza simbólica deste ser responsável de ser a ruína do homem religioso. Que imediatamente alude à própria Matinta vermelha, segundo o *Malleus Maleficarium* o Martelo das bruxas, as súcubos tratam-se de “entidades demoníacas desencarnadas”, e por meio do vício da luxúria provocam danos inclusive na alma de suas vítimas. Ou seja, a relação de transposição fádica da

19 - Encantamento de ilusão.

matinta vermelha, valendo-se do delírio sexual apresentada no curta e o vampirismo descrito na narrativa de Valeriano sugerem aproximação desses mitos em suas estruturas narrativas. Ao passo o que Gilbert Durand (2012) chama de isomorfismo, permite-nos verificar a existência de certos protocolos normativos das representações imaginárias, bem definidos e relativamente estáveis.

Narratinta

Antes que alcançasse essa narrativa, era perceptível meu papel de ouvinte das memórias que Dona Joana agitava de tempos difíceis e longínquos dos quais dificilmente pude imaginar, não fosse sua expressividade poética nos movimentos ígneos de seu olhar em que se inscreviam as memórias, não teria ideia de como imaginar o complexo espaço aquele que é próprio da imagem formal bachelariana, minha imaginação jogava com as formas espaciais de mais de noventa anos atrás.

Dona Joana parecia espanar aquelas distâncias que pareciam antiquários abandonados. Entre um devaneio e outro, incorporou seu passado, tornou ele presente em minha frente através da performance de sua voz com uma história:

A Matinta Perera foi que me pegou. Me lavou. A minha vó não sabia, ninguém sabia se ela era Matinta Perera, se ela era Labisonho, né? Quando foi uma noite o genro da Matinta Perera, tava fumando... "Eu boto lá fé nisso não..." (disse

*o genro). Tão tudo dormindo...E ela pulou no pé do açaí...
PÊM, PÊM, PÊM, PÊM (ritmicamente compassado) TÍNTÍN
TA PERERA!(JOANA POR BAIXO).*

A história parece curta aos olhos de quem lê, contudo, seu conteúdo era extremamente imersivo, logo de forma devaneante percebi esse conto como um sonho lúcido meu. Joana com toda expressividade dramaturgica fez da sala de sua casa um palco onde colocava em cena seu passado.

Cena narrativa

Era mês de junho, por isso o nome como homenagem: Joana a Junina, um de um choro de criança recém-nascida, a inútil tentativa de calar seu choro, a parteira apenas a recolhia em seus braços com alguns panos nas mãos para envolvê-la. Correu *pro* mato sem olhar *pra* trás. Passou por um córrego e lavou a criança e antes que terminasse os cuidados adequados, gritos de ameaças e acusações: Peguem ela é Matinta! Peguem o bicho feio! Dona Romana foi perseguida até que no momento derradeiro, encurralada, deixa o bebê cair no chão e se transforma... Antes do voo e do agitar dos panos o silvo anunciante: TÍN/ TÍN/ TA PERERA! Talvez Dona Joana não tenha pegado o fado de virar matinta.

Quando nasceu a primeira pessoa a pegá-la no colo chamava-se Romana, uma matinta que ocultava sua identidade, havia a desconfiança por parte dos familiares sobre a natureza do seu fado. Até

que o genro distraído com seu fumo acusasse sua manifestação, ele mesmo cético diante da possibilidade de sua existência soube no anúncio silvante ritmado de Romana em sua transfiguração: TÍN / TÍN /TA PERERA. Silêncio que impera nas noites, todos recolhidos quem passeia é a matinta, move-se poeticamente pelo espaço, vestes pretas ululantes sombras véu negro e só o ouvido pode ouvir mais profundamente do que os olhos podem ver. TIN / TIN / TA PERERA!

Da performance à transformação

Dona Joana Por Baixo tinha voz rouca e mastigava, as primeiras palavras eram dificultosas, senti que já não usava muito sua voz para se comunicar. Talvez o que tivesse a contar já não interessasse mais àqueles que convivem com ela.

Bastou que contasse, e seu vestido rodasse. Um ritual que antecedia uma transformação, mudança significativa na forma de narrar. Não vi mais dona Joana, era uma Matinta! Assumi um estado de liminaridade entre a narrativa e o mito, essa condição é certificada pelas performances da voz: a fidedignidade dos silvos, compassivos, rítmicos. Os grunhidos de Matinta, emulava com palito de dente o osso que a matinta soprava, era como se o fado a envolvesse. Posteriormente o corpo reavivado pela voz performatizou, dizia: “Ela agarrou a saia preta e amarrou por aqui” imitando como se passasse os panos da saia pela cabeça, como se fosse um véu, em seguida batidas alternadas com a sola dos pés no chão, as batidas acompanhavam a

sonoplastia (PÊM / PÊM / PÊM).

O estado de liminaridade narrativo consistiu numa operação sistemática entre: memória, corpo e mito. A memória com seus dados espontâneos do afeto, que uma vez impressos no corpo e na voz, reencenaram a experiência contornando o sentido já rabiscado no papel (suporte alegórico de sua atuação no espetáculo da existência) fez uso da performance corpo(o)ral, já que as entendi no momento como categorias comuns em sua realização, por conjugar as onomatopéias e batida dos pés num só ritmo. Posso dizer assim que Joana por Baixo estava dançando com sua voz.

Considerações Finais

Os estudos das poéticas orais são fundamentais no que tange minha formação de pesquisador. Acredito que elas constituem um ideal da educação para a sensibilidade e a alteridade dos indivíduos envolvidos. Aspecto esse essencial para a promoção de seres humanos valorosos, que saibam fazer o uso da escuta e do diálogo como formas de sociabilidade essenciais, não em objeção às novas formas comunicacionais, mas sem perder de vista a importância do outro que está presente em carne e osso.

As poéticas orais para mim também representam as vozes de resistência de povos marginalizados que são excluídos dos processos político-sociais. Este trabalho tem um caráter poético sim, mas ele não deixa de reconhecer que o espaço é praticado por pessoas que

possuem saberes e culturas distintas, tão ricas que ao serem divulgados dão voz a uma história que é de todos nós.

Talvez o maior desafio não tenha sido a viagem, nem as teorias que interpelam as poéticas orais, o imaginário e suas extensões, e sim conciliar meus regimes bachelarianos na escrita, ora sou aturdido pela cientificidade e procuro definições que amarram meu objeto e alinho-me ao bachelard diurno, outras vezes imanado na sensibilidade devaneante resultante do etnométodo que confunde o *corpus* com o corpo sublime nas páginas inesgotáveis tentativas de exprimir o sensível de minha experiência.

Não devo desconsiderar, por fim, um adeus ao garoto que contou minha própria história, talvez nos encontremos outras vezes. Assim que puder retornarei a meu quintal, e se soprar o vento na noite um açoite na lembrança que um dia me foi doce. TÍN TÍN TA PERERA!

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Rogério de; SANTOS, Marcos Ferreira. **Aproximações ao imaginário: bússola de investigação poética**. São Paulo: Képos, 2012.
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: **Os pensadores**. Tradução Joaquim José Moura Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- ___. **O direito de sonhar**. São Paulo: DIFEL, 1985.
- ___. **A poética do Devaneio**. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- ___. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BURKE, Peter. "História como memória social". In: **Varietades de história cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 67-89.
- CAMPBELL, Joseph. **As máscaras de Deus: Mitologia Primitiva**. São Paulo: Palas Athena, 1992.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Geografia dos mitos brasileiros**. São Paulo: Global, 2002.
- ___. **Literatura oral no Brasil**. São Paulo: Global, 2006.
- CASSIRER, Ernest. **Linguagem e mito**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- FARES, Josebel Akel. **Imagens da mitopoética amazônica: um memorial das matintas pereras**. 1997. 180 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 1997.

___Viagens e Cartografias em Paul Zumthor: (Re)Leituras. **Revista Boitatá**, Londrina: UEL, v. 5, n. 1, 2008

HALBWACHS, Maurice. **Les cadres sociaux de la mémoire**. Paris: Librairie Félix Alcan, 1925.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. Cultura Amazônica uma poética do imaginário. In: ___. **Obras Reunidas**. São Paulo: Escrituras, 2000. v. 4.

___ **Elementos de estética**. Belém: EDUFPA, 2002

MATINTA. Direção: Fernando Segtowick. Belém, 2010.

MAUÉS, Maria Angélica Mota; VILLACORTA, Gisela Macambira. Matintapereras e pajés: gênero, corpo e cura na pajelança amazônica. In: **Pajelanças e Religiões Africanas na Amazônia**. EDUFPA: Belém, 2008.

POLLACK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

84

SILVA, Sílvia Sueli Santos da. **O boi e a máscara**: imaginário contemporaneidade e espetacularidade nas brincadeiras de boi de São Caetano de Odivelas – Pará. 2011. 244 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

STRAUSS, Claude Lévi. **O pensamento selvagem**. Tradução Tânia Pellegrini. Campinas: Papyrus, 2005.

TAVERNAD, Antônio. **Matintaperêra**. Intérprete: Maria Lúcia Godoy Música de Waldemar Henrique. In: Cantos da Amazônia. Belém: Museu da Imagem e do Som. Lado A, Faixa 11, 1969.

TURNER, Victor. **O processo ritual**: Estrutura e Antiestrutura. Tradução Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Editora Vozes LTDA, 1974.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

___**Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

___ **Introdução à poesia oral.** Tradução Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria de Almeida. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

ÀS MARGENS DO RIO IMAGINÁRIO E FANTÁSTICO NOS ASSENTAMOS E... CONTAMOS!

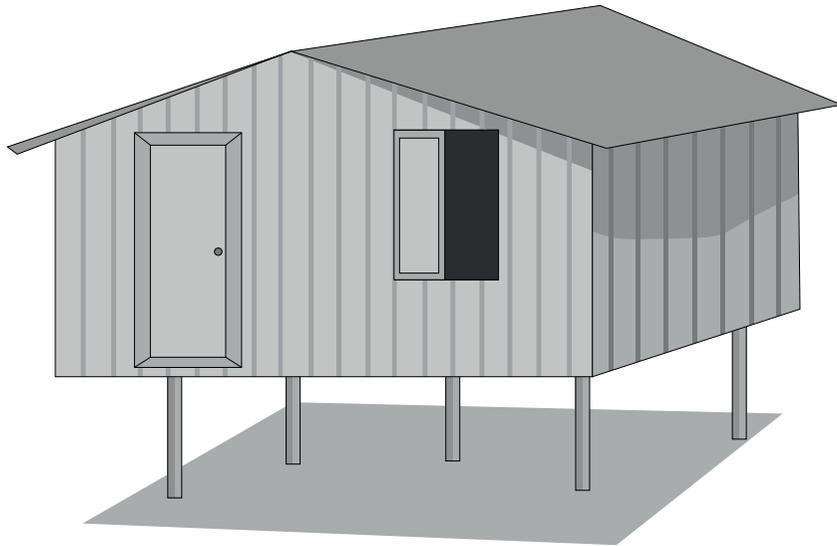
POÉTICAS DO RIO

AS MARGENS DO RIO IMAGINÁRIO E FANTÁSTICO NOS ASSENTAMOS E... CONTAMOS!

88



Embarcação a motor trafegando sobre o rio Jutuba. Fonte: Acervo do autor, 2015



A VOZ ABRE PASSAGEM PELO RIO DA ESCRITA EM QUARTO DE HORA DE MARIA LÚCIA MEDEIROS

Wellingson Valente dos Reis

O Contar, o escrever, o narrar, a narrativa e o narrador

O ato de narrar é algo inerente ao homem, a narrativa é a forma que o homem encontrou para conhecer e se acercar do mundo, porém durante muitos séculos o oral foi a principal forma de se comunicar, narrar e transmitir informações. Na antiguidade clássica, na Grécia, existiam as figuras dos aedos e dos rapsodos, figuras artísticas responsáveis por narrar e manter vivos na memória dos seus ouvintes as grandes histórias épicas e os acontecimentos do passado, do presente e do futuro. Vernant (1973), no livro *Mito e Pensamento entre os gregos*, fala-nos da importância da *Mnemosyne* (Memória),

mãe das musas que tinha a tarefa de manter vivas as lembranças na cabeça dos poetas.

Apesar de abençoados por *Mnemosyne* (Memória), os poetas deveriam passar por um vasto treinamento para memorizar e improvisar as histórias que repassavam para a população, esse processo de preparação não era exclusivo da cultura grega, na verdade, diversas culturas posteriores de tradição oral mantiveram esse processo importante para se tornarem as guardiãs das histórias de um povo, como é o caso da cultura Africana.

Na lenda de Anansi, temos todas as histórias do mundo guardadas pelo deus do céu (Nyame), até que Anansi resolve ir até Nyame

e perguntar o que deveria fazer para ter essas histórias, Nyame deu seu preço, e para isso Anansi teve que mostrar toda a sua coragem, esperteza e sabedoria para conseguir realizar as provas de Nyame, no final Anansi consegue as histórias, mostrando que, além de preparar, um bom contador de histórias também precisa ter experiência.

Tudo muda com a chegada da Idade Média, as sociedades europeias passaram a desenvolver um grande medo, que lhes obcecava, o medo do esquecimento. Para evitar que as grandes histórias caíssem em esquecimento, os europeus resolveram passar todas as suas histórias e lembranças para o papel (escrita). A idade média marca a perpetuação dos registros e tudo que não deveria desaparecer deveria ser passado para a matriz escrita.

Um grande exemplo foi o que aconteceu na Alemanha, os linguistas e escritores Jacob e Wilhelm Grimm, nascidos em 4 de janeiro de 1785 e 24 de fevereiro de 1786, respectivamente, se dedicaram ao registro de várias fábulas infantis, ganhando assim grande notoriedade com seus estudos do folclore. Esse grande trabalho feito pelos irmãos Grimm, partiu exatamente do medo de que essas histórias desaparecessem, nesse processo de passar da voz para a escrita eles acabam por assegurar que essas histórias jamais pudessem cair no esquecimento.

Assim, a escrita passa a ter um papel importante na sociedade: ser a responsável por evitar a fatalidade da perda e do esquecimento. Mas nem tudo o que foi escrito se eternizou: alguns textos foram

traçados em suportes que permitiam “escrever, apagar e depois escrever de novo” (CHARTIER, 2007, p. 10).

O que aconteceu com a oralidade? Será que esse foi o seu fim? Essas perguntas pesaram profundamente na redescoberta da literatura oral. Paul Zumthor (2005), importante medievalista do século XX, vai afirmar que a nossa sociedade possui estreitas ligações com o passado, com a Idade Média e com as formas orais de narrar a história. Para ele:

tudo aquilo que fundou a sociedade moderna, desde nossa ideia de Estado até as línguas que falamos, passando por nossa economia e nossas ideologias, tudo isso saiu das estruturas arcaicas daquela época. Trata-se, portanto, ao mesmo tempo, de um passado bem diferente, que não nos importa mais, mas ao qual estamos ainda ligados por inúmeros canais vitais. (ZUMTHOR, 2005, p.113).

Pode-se dizer que o presente está imbricado com o passado, criando um grande hibridismo, no caso da narrativa esse hibridismo aparece no momento em que o oral se torna escrito, e o escrito quer tornar-se uma imagem do oral, onde, a oralidade passa a se tornar uma autoridade que referenda, que impõe ao ouvinte uma série de exigências justificadas pela presença de um contato pessoal, enquanto que a escrita coloca as suas ordenações de forma absoluta e despersonalizada. Tanto que Zumthor (2007) vai falar que a escrita:

Era um ponto válido de informação, mas que em nada alcançava o essencial, isto é, o efeito exercido pela oralidade sobre o próprio sentido e o alcance social dos textos que nos são transmitidos pelos manuscritos. Era preciso então se concentrar na natureza, no sentido próprio e nos efeitos da voz humana, independentemente dos condicionamentos culturais particulares... para voltar em seguida a eles e rehistoricizar, reespecializar, se assim posso dizer, as modalidades diversas de sua manifestação. (ZUMTHOR, 2007, p. 12).

Já Walter Benjamin tem uma visão mais pessimista em relação à oralidade, tanto que irá discutir a questão do contar pelo oral e pelo escrito no seu ensaio “O narrador”, onde ele trabalha as questões da narrativa na modernidade capitalista com a intenção de discutir como a arte de narrar, de transmitir conhecimento de pessoa a pessoa (oralidade), entrava em declínio no momento em que a experiência coletiva se enfraquecia e abria espaço à experiência solitária (escrita).

Apesar de o conceito de “narrativa” ser amplo, conforme definido pelo dicionário Houaiss (2001, p. 308) como “história, conto, narração, o por fim, modo de narrar”. A palavra deriva do verbo ‘narrar’, cuja etimologia provém do latim *narrare*, que remete ao ato de contar, relatar, expor um fato, uma história. Para Benjamin (1994), essa palavra – narrativa – estava imbuída de muito mais sentido/significa-

do. Esse conceito carrega um significado histórico-sociológico, que o autor associou aos costumes e tradições.

Tanto que no início do seu texto, Benjamin (1994) afirma que por mais familiar que nos pareça, o narrador não estaria de fato entre nós, pois a experiência de onde provém a arte de narrar está em vias de extinção. Para o autor os homens estão se privando hoje da “faculdade de intercambiar experiências” porque “as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça” (BENJAMIM, 1994, p. 197).

Para o autor, as melhores narrativas escritas são aquelas que não se distinguem das narrativas orais contadas, que se tornaram possíveis graças a duas experiências que se aliam no sistema corporativo artesanal: a experiência de quem vai (do viajante, do comerciante) e a experiência de quem fica (do camponês sedentário). No entanto hoje passamos por um momento de aceleração da vida, e essas rápidas mudanças que estamos vivenciando acabam por fazer com que nada permaneça como era, e isso acaba tornando as experiências incomunicáveis.

Por outro lado, se há forças que provocam a falência da arte de narrar enquanto discurso vivo, também essas forças fazem aparecer “uma nova beleza ao que está desaparecendo” (BENJAMIM, 1994, p. 201) referindo-se, aqui, ao romance moderno, onde o narrador não pode mais falar de maneira exemplar, mas “na riqueza da vida humana anuncia a profunda perplexidade de quem a vive” (BEN-

JAMIM, 1994, p. 201). Não há nenhuma centelha de sabedoria no narrador do romance, se é que podemos denominá-lo narrador, na perspectiva de Walter Benjamin.

A narrativa tem seu fundamento na memória, na ideia de reminiscência que funda a cadeia da tradição, o sentido da vida é o centro em torno do qual se movimenta o romance. Para Benjamin (1994), se na narrativa podemos perguntar o que aconteceu depois, no romance não resta nada mais a fazer do que diante do seu fim refletir sobre o sentido da vida.

Por isso, para Benjamin, diferente de Zumthor, a oralidade está em declínio, já que a sociedade capitalista está muito mais ligada ao livro. E para ele há uma grande diferença entre o narrador e o romancista; o primeiro se caracteriza como um artesão da palavra, como um criador de histórias a partir do conhecimento dos costumes e das tradições. Já o segundo é aquele que escreve por meio de suas experiências, onde a história individual sobrepõe a história coletiva.

Já para Motta (2013), a narrativa é algo que nunca irá desaparecer, pois é por meio dela que o homem traduz o conhecimento objetivo e subjetivo do mundo, o narrador é de fundamental importância na contemporaneidade, tanto que Motta (2013) irá mostrar que o narrador moderno não está mais apenas preocupado com o oral ou o escrito, esse narrador da modernidade está preocupado com todos os tipos de linguagens (verbal, gestual, visual, sonora, eletrônica, digital), a narrativa e o narrador passaram a se mesclar com a mídia.

Essa mescla produz narrativas híbridas, mas quais se percebem dentro da mesma narrativa características factuais e fictícias, pois esta narrativa pode estar dialogando com o real ou com a total ficção, dependendo da intenção do seu autor.

É fácil constatar que as narrativas midiáticas podem ser tanto fáticas (notícias, reportagens, entrevistas, documentários, transmissões ao vivo, entre outros) quanto fictícias (filmes, telenovelas, vídeos, musicais, anúncios narrativos, por exemplo). Podem ser híbridas em muitos casos, como nos programas de auditório, entrevistas ou comerciais que necessitam remeter o consumidor ao mundo real para realizar o efeito da sedução e convencimento, assim como outras narrativas midiáticas. (MOTTA, 2013, p.90).

O fato é que o ato de narrar sempre foi algo vital para o ser humano e a oralidade é uma das formas mais antigas de narrativa que, mesmo diante da escrita, mantém-se forte na tradição cultural de muitos grupos sociais.

No caso da Amazônia, temos a oralidade presente tanto nos espaços urbanos, onde existe uma troca simbólica muito maior com outras culturas, como em comunidades distantes onde se percebe de maneira mais nítida a presença de matrizes indígenas e caboclas, a transmissão oralizada “reflete de forma predominante a relação do homem com a natureza e se apresenta imersa numa atmosfera em que o imaginário privilegia o sentido estético dessa realidade cul-

tural” (LOUREIRO, 2015, p. 55). Segundo Loureiro (2015), a cultura amazônica está submersa num ambiente onde a oralidade tece valores identitários na produção estética da região.

A escritora, a narradora ou simplesmente Lucinha

Para Reis, Munhoz e Fares (2008), Maria Lúcia Medeiros é uma escritora senhora de uma poética de profundas prospecções-introspecções emotivas, rica em detalhes e cuidados com as palavras, as formas e os enredos. A autora com muita sensibilidade consegue criar e recriar obsessões, perplexidades, tempos e espaços do homem moderno. Sua narrativa foge do casual; nela um quarto de hora, óculos, gritos, sussurros, chuvas, trovoadas, agulhas, lápis, ruídos, enfim, os mínimos detalhes são suficientes para a autora sugerir, deixando o sentido quase sempre latente.

Segundo a biografia da autora, ela rompe o ineditismo em 1985, com a publicação do conto *Corpo Inteiro* na coletânea *Ritos de Passagem de nossa infância e adolescência*. Seu primeiro livro vem logo em seguida em 1988, a autora lança *Zeus ou a menina e os Óculos*, uma coletânea de contos, gênero que marca a carreira literária da autora. O livro *Quarto de hora*, que possui o conto homônimo que iremos estudar, foi lançado em 1994, pela editora Cejup.

A escritora, professora de Literatura e responsável pela inserção da disciplina Literatura Infantil no currículo curso de Letras da UFPA (retirada posteriormente), a convite de universidades locais,

nacionais e instituições estrangeiras, proferiu palestras sobre sua obra, sobre a Literatura de Expressão Amazônica, principalmente, o poeta Ruy Barata, objeto de seus estudos. Ela foi responsável pela implantação de vários projetos de leitura, é coautora do livro didático *Do Texto ao Texto: Leitura, Gramática e Criação*, ao lado de Josse Fares, José Ildone, Josebel Fares, Nilza Melo e Silva e Paulo Nunes (5ª série / SEDUC / 1994).

Maria Lúcia Medeiros nasceu em 15 de fevereiro de 1942, em Bragança, município do Pará:

Eu nasci em Bragança, uma cidade simples do interior, com um trem de ferro e um rio na frente. Tive, portanto, uma infância bem brasileira: quintal, primos, frutas, tios, igreja, cinema Olympia. Em Belém já cheguei quase adolescente e meus fantasmas viviam sob as mangueiras, nas ruas largas, na arquitetura imponente de uma cidade de 250 mil habitantes que era Belém dos anos 50. Quando descobri os livros, descobri um outro jeito de viver. Personagens, situações, lugares ajudavam meu aprendizado do mundo. Ler para mim sempre foi uma salvação. Agora, escrever, acho que sempre escrevi. Lembro que muito menina eu me recolhia e escrevia, escrevia para mim. (MEDEIROS In A ESCRITURA..., 1994).

Maria Lúcia era apaixonada pela leitura e pela escrita, desde novinha rascunhava suas ideias em cadernos, escrevia suas lembranças e acontecimentos em diários, escrevia cartas, bilhetes, e dessa vontade

de de escrever nasceu a autora que escreve contos com a delicadeza e poeticidade de uma poesia, seus personagens têm seus destinos muito bem traçados nas poucas páginas dos contos.

Leitora compulsiva, sempre que chegava à última página e fechava o livro, baixava a leve melancolia que me fazia alongar olhar e pôr na zona de sua mira os contornos de ambientes e personagens acabados de conhecer. Projetados, eles pousavam nas ramas, estendiam-se ao longo dos tufo de capim-marinho, olhavam para mim do alto altíssimo das mangueiras. E aí se dava a fusão alucinatória a que me acostumei. Real, ideal, irreal e tudo era só uma questão de piscar olhos (MEDEIROS, 2004, p. 7).

Em 2004, a Secretaria de Cultura do Pará publicou um pequeno livro contendo o ensaio “O Lugar Da Ficção” de Maria Lúcia Medeiros, onde a autora fala e reflete sobre seu próprio ofício de escrever. No final do livro Maria Lúcia Medeiros revela: “Tenho trabalhado incessantemente. Tenho lutado contra a dolorosa força de proteger meu texto de uma realidade que se faz de silêncios. Mas confesso que tenho lutado em vão. Pensando melhor não será o silêncio o som de que preciso neste momento para encontrar o lugar da ficção?” (MEDEIROS, 2004, p. 17).

A escritora, a quem os amigos tratavam por Lucinha, uma pessoa movida pelo amor à palavra e, principalmente, à vida foi acometida de uma enfermidade degenerativa, faleceu em 08 de setembro de

2005, aos 63 anos.

Neste texto abordaremos o livro *Quarto de hora*, dividido em duas partes, uma composta pelo conto com o mesmo nome, que se subdivide em quatro partes, e a segunda parte intitulada “Horas”, formada por 14 pequenos contos, que parecem se agrupar para auxiliar ou rechaçar possíveis interpretações do livro. É interessante perceber como o livro todo tem uma relação encantatória, onde o ritual de passagem da primeira narrativa acaba por permear os contos que se seguem.

A narrativa *Quarto de hora* é a única produção de Lucinha que poderia ser classificada como novela, muito devido à quebra da expectativa de um conto, tanto na questão estrutural do gênero, quanto na questão tamanho, pois a narrativa se divide em quatro momentos, cujo esqueleto se dissolve, em uma história poética de caráter cíclico, onde o ciclo da vida é explorado pela escritora.

O conto é conduzido por uma narradora autodiegética, que narra sua própria história, o que é interessante para percebermos as transformações que a narradora sofre, com cada rito que ela vivencia, transformando o conto em um conto ritual, onde as personagens passam por travessias, que são contadas por uma memória entrecortada.

O texto como território da voz

No conto *Quarto de hora*, de Maria Lúcia Medeiros, é possível observar a presença viva da voz, principalmente por ser um conto que tematiza a questão dos ritos de passagem, as personagens estão envoltas nas questões míticas da Amazônia, o conto possui “uma narrativa que se constitui de uma carga representativa da cultura que se ergue diariamente em cima dos pilares da voz e do tom místico, misterioso e envolvente das histórias do meio do mato, da beira do rio, do barulho das embarcações” (CABRAL, 2013, p.78). Esse ritual mítico presente no conto é muito presente na cultura amazônica, tanto que Loureiro (2015) vai dizer que:

Sob o olhar do natural, a região se torna um espaço conceptual único, mítico, vago, irrepitível, (posto que cada parte desse espaço não é igual a outro), próximo e, ao mesmo tempo, distante. Seja para os que habitam as margens desses rios que parecem demarcar a mata e o sonho, seja para os que habitam a floresta, seja ainda para os que habitam os povoados, vilas e pequenas cidades, que parecem estar muito mais num tempo congelado do que num espaço dos nossos dias. Há um olhar que se dirige para a região, que está impregnado desse próximo-distante que é todo próprio das situações auráticas, como põe em relevo Walter Benjamim (LOUREIRO, 2015, p. 60).

Apesar de ser uma obra de temática universal, o conto de Maria Lúcia Medeiros em momento algum deixa de dialogar com as questões da região Amazônica, pois apesar de ser um texto escrito, a todo o momento percebemos que essa narrativa é uma narrativa híbrida, com características do escrito, que foram traçados pelos sons do oral, a todo momento percebemos as características da memória, do rito e do mito que são transmitidos pela oralidade.

Logo no início da narrativa temos a presença do oral, quando a personagem-narradora irá nos dizer que essa história se trata de uma narração que vem sendo transmitida a algumas gerações, e o que tudo indica sempre de maneira oral, ou pelo menos assim chegou a sua mãe e dessa maneira a sua mãe transmitiu a ela, “*Meu avô, pai de meu pai, tinha um amigo. Vem daí o papel que me cabe nessa história transmutada até os ouvidos de minha mãe, que a confiou a mim, por adivinhar nos meus olhos sinais seguros de curiosidade por histórias de mistérios e encantamentos*”²⁰ (p.11).

Observa-se que a confiança da mãe na filha ocorre devido à curiosidade da menina, curiosidade que move o narrador – contador de histórias, pois se não há curiosidade do receptor, esse narrador não terá para quem contar. A narrativa oral só se estabelece quando o receptor está presente nesta narrativa, e traz para o narrador “o prestígio da tradição, que certamente, contribui para valorizá-lo, o que o integra nessa tradição é a ação da voz” (ZUMTHOR, 1993, p.19).

20 - As passagens em itálico se referem ao conto “Quarto de Hora” da autora Maria Lúcia Medeiros, publicado pela Cejup no ano de 1994. Que serão referenciadas no texto apenas com a numeração da página do livro.

A mãe narra com uma preocupação que a filha entenda a importância dessa história, que perceba a importância simbólica que está por trás dela, no entanto, muitas vezes, a menina não entende ou cria outras interpretações para o que estava sendo dito pela mãe. Muito pelo fato de a menina estar em transição, na borda, no limiar; onde ela não é mais menina, porém ainda não se reconhecia como mulher, e até por isso não percebe a força da experiência que está sendo transmitido a ela.

O mercado lá no alto, as portas abertas, as pessoas, o cântico elevando-se pelas alturas provocavam em mim imagens de ovelhas sacrificadas, sangue a manchar o chão do mercado. Embora minha mãe não confirmasse as imagens, jamais deixei de tê-las. O sangue que eu inventava corria rubro a desenhar no chão estranhas formas. Embalde minha mãe tentou desconfirmar. Minha mãe, só hoje compreendo, temia por mim que queria com fragor saber o fim da história. (p. 13).

A mãe percebe esse limiar que a filha se encontra, e como uma narradora experiente tenta dar tempo para ela “amadurecer”, contando a história em um longo espaço de tempo, deixando o final sempre para depois. *“Assim, por muitos e muitos anos, acreditei ser esse o final da história. A paciência bíblica de minha mãe fê-la esperar até que eu aprendesse a não sucumbir à passagem da beleza ou, em outras palavras dela, saber juntar lavra e colheita”* (p.13).

Para alcançar seu objetivo como narradora, o de transmitir experiência, a mãe se vale além da voz, de todo o seu corpo, utilizando-se por meio da performance de várias linguagens, vários signos, como o vento, a terra, o lugar.

Um dia, não sei se porque pensou na morte e no esquecimento, pegou-me pela mão e levou-me para fora. E de um lugar mais alto que a casa, fez-me olhar demoradamente a natureza, as árvores e a terra escura onde todas as coisas se assentavam. Ajoelhadas as duas, fez-me fechar os olhos e escavar com as mãos em volta das plantas pequenas para que, tateando, eu sentisse nos dedos a dureza da raiz e de que maneira estavam presas à terra. Depois fez gestos de semear e gestos de colher, fez gestos de morrer e contou-me a história até o fim. Jurei não esquecer o rosto dela e o pranto que verteu ao terminar (p. 14-15).

Para Zumthor (2007), o ato de narrar, abrangido pela ideia de performance, “não consiste somente em fazer passar uma informação; é tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação” (Zumthor, 2007, p.52). Por isso, a mãe aos poucos tenta narrar e transformar a sua filha com essa narração, utilizando-se para isso da performance, definida por Zunthor (2007) como:

[...] um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa

a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata. Nesse sentido, não é falso dizer que a performance existe fora da duração. Ela atua virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menor clareza. Ela as faz ‘passar ao ato’, fora de toda consideração pelo tempo (Zumthor, 2007, p.50).

Além do uso das outras linguagens para fortalecer a performance, percebemos que a mãe também se utiliza do improviso, outra característica tradicional das narrativas orais desde a época dos *Aedos*, apesar de ser uma narrativa ancestral que a mãe estava transmitindo, tanto a mãe, ao contar, quanto a filha ao lembrar, valem-se do improviso. *“Para este final fui preparada com tanto zelo que o inesperado transmudou-se, passando a linhas ondulantes da própria natureza que minha mãe escavava com a voz, cambiando impulsos, aliviando densidades, atando-me por fim, ao pé da vertigem narratória”* (p.14).

A voz parece ser o fio condutor desta narrativa, pois a todo momento que a narradora-personagem nos conta sua história, faz questão de nos lembrar do ensinamento da mãe, ensinamento esse que foi transmitido pelo oral, “a voz da mãe é, a todo momento, ressaltada pela filha como força substancial que gera sentido ao seu ser-estar no mundo. Ela (a voz) cria um elo entre os tempos e faz com que a menina possa interferir, com sua imaginação criadora, nos acontecimentos da narrativa ” (Cabral, 2013, p.88).

Após a morte da mãe, a filha ainda sente como se estivesse próxima a ela e a sua força motriz, é pela voz da mãe que a filha consegue prosseguir no presente, porém sem se desligar dos ensinamentos do passado, essa filha, por meio da lembrança da voz, agora carrega consigo toda a memória e cultura do seu povo. *“Por mais que eu esforço despendesse, não via nenhum rosto mas era como se eu os visse com o coração e pelo sopro da memória, tal a ausência de estranhamento”* (p. 16).

Em outro momento a personagem escuta outras vozes, ao continuar sua caminhada ela encontra em um campo três vultos, trabalhando continuamente, o primeiro vulto se ocupa em fazer o vento; o segundo vulto preocupa-se em criar a vegetação; e o trabalho do terceiro é tecer a alma. Os três trabalham em coisas essenciais para a vida, porém a narradora não consegue perceber a importância de suas atividades, muito pelo fato de não conseguir entender as suas vozes.

Que palavras são estas que já não respondem ao que eu pergunto? E esses sons e esses vultos que, espalhados, fazem de mim pássaro a quem cortaram as asas? De quem falam esses vultos e qual é o tempo que se anuncia e que os faz preparar ares e terras? E para quem, para quem se não sou eu? (p.33).

Essas três vozes funcionam como metáforas do trabalho (modernidade), no entanto, a protagonista não se importa com o tra-

balho e sim com a experiência, e essas vozes acabam por não fazer efeito nela. Não são entendidos, e por isso não trazem ensinamento.

Chegando ao fim do conto, temos a tradição oral se completando, a história iniciada a tempos atrás, passada a ela por sua mãe, e relembada por ela durante a sua vida, até que junto a sua memória apareça o esquecimento, e com ele essa história muda, e seja recontada de outra forma, pois enquanto houver alguém para contar e alguém para ouvir as histórias orais serão contadas e recontadas de geração após geração. *“Esperar o final é querer a história, é merecê-la pelo direito da espera, é possuir infinitamente, ad aeternum.”* (p.43).

Considerações Finais

O conto escrito por Maria Lúcia Medeiros é um exemplo da oralidade na modernidade. Hoje “é inútil julgar a oralidade de modo negativo, realçando lhe os traços que contrastam com a escrita” (ZUMTHOR, 2010, p.24), por isso Lucinha constrói um conto que bebe de toda a tradição da escrita, com todas as estruturas sintáticas, semânticas e literárias bem delimitadas, mas que por ser feito por uma escritora amazônida, em momento algum vai deixar de dialogar com o seu lugar de nascença, com a sua cultura e sua identidade, que mesmo morando em uma metrópole como Belém, não se esquece das tradições do rio, das tradições de contar histórias.

Por isso, Lucinha, resolve fazer um conto híbrido, utilizando a tradição oral da Amazônia, “toda oralidade nos aparece mais ou me-

nos como sobrevivência, reemergência de um antes, de um início, de uma origem” (ZUMTHOR, 2010, p.25), para permear toda a sua escrita, a voz abre caminho pelo rio da escrita, para desembaraçar toda a interpretação do conto. “Pus-me em retirada devagar ao tempo de escuta, em me distanciando, a voz em cantochão, abrindo caminho em meio ao arvoredo, palavras d’antanho a desembaraçar meu rumo e me lançar...” (p.43).

REFERÊNCIAS

A ESCRITURA Veloz. Direção: Mariano Klautau Filho. Belém: Produção Independente, 1994. Fita de vídeo, VHS, son., color.

BENJAMIN, Walter. "O narrador". In: ____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rauanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CABRAL, Lylian José Félix da Silva. **Poéticas Amazônicas: espaços da Memória, Oralidade e Identidade na prosa de Maria Lúcia Medeiros**. 2013. 104 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013.

CHARTIER, Roger. **Inscrever e apagar – cultura, escrita e literatura**. São Paulo: UNESP, 2007.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário**. Belém: Cultura Brasil, 2015.

MEDEIROS, Maria Lúcia. **O Lugar Da Ficção**. Belém: SECULT, 2004.

__. **Quarto de hora**. Belém: Cejup, 1994.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Editora UnB, 2013.

REIS, Wellingson V. dos; MUNHOZ, Widnerley S.; FARES, Josebel A. Transgressões de uma menina míope. **Revista Boitatá**. [on-line]. Londrina: UEL, n. 6, ago. 2008. ISSN 1980-4504.

VERNANT, Jean P. **Mito e Pensamento entre os Gregos: Estudos de Psicologia Histórica**. Tradução Haiganuch Sarian. São Paulo: DIFEL/EDUSP, 1973.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a literatura medieval**. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

__. **Escritura e Nomadismo**. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia, São .Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

ÀS MARGENS DO RIO IMAGINÁRIO E FANTÁSTICO NOS ASSENTAMOS E... CONTAMOS!

___ **Introdução à Poesia Oral.** Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

___ **Performance, recepção e leitura.** Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

UFMG, 2010.

ÀS MARGENS DO RIO IMAGINÁRIO E FANTÁSTICO NOS ASSENTAMOS E... CONTAMOS!

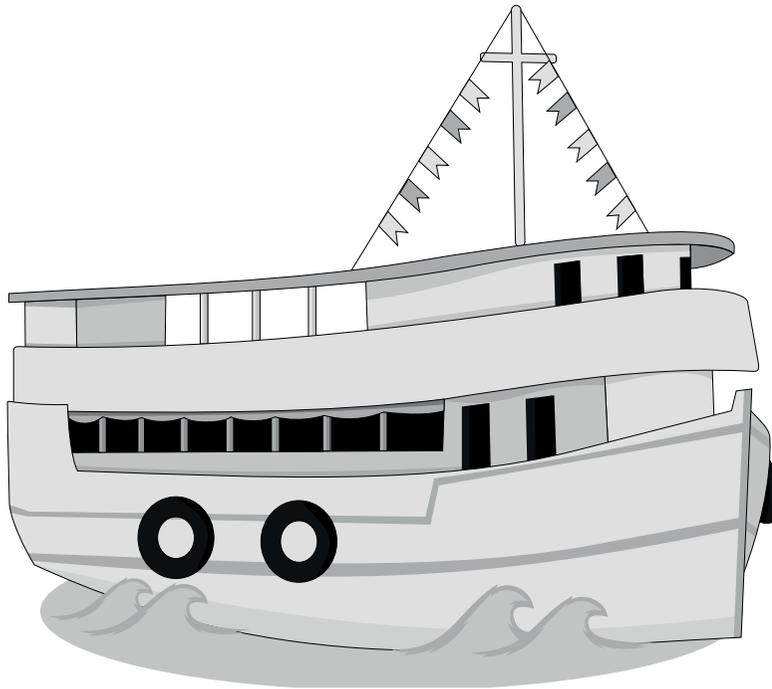


A LITERATURA DALCIDIANA E IMAGINÁRIO AMAZÔNICO EM BELÉM DO GRÃO-PARÁ

Amanda Ynaê Maia Furtado

O mito é o nada que é tudo.

Fernando Pessoa



Na Amazônia, ainda é perceptível um espaço social delimitado pela cultura tradicional, aquela transmitida oralmente de pai para filho nas tantas gerações familiares transpassadas pelo tempo. Tais tradições são marcadas por uma forte articulação humana, que decorre do processo de interação entre o “eu e o outro”. Mais especificamente no ambiente rural ribeirinho, a cultura mantém a sua mais tradicional expressão, estando mergulhada nas águas da oralidade e diretamente ligada aos valores de sua história, refletindo, assim, a relação entre homem e natureza e imergindo-se no imaginário local.

Essa cultura do universo ribeirinho, conforme destaca Paes Loureiro (2000), constitui uma expressão assentida como a mais representativa da Amazônia, levando em consideração os traços de originalidade e o acúmulo de experiências resultantes da interação entre os habitantes de tal região com outrem. Essa expressão sobre a qual discorre Loureiro pode ser verificada nas raízes caboclas, negras e indígenas que caracterizam sua singularidade.

No que tange as obras do autor Dalcídio Jurandir, pode-se afir-

mar que, nelas também, a cultura ribeirinha é forte o suficiente para mostrar as suas faces, pois as diversas formas de representação cultural espriam-se pelas obras do autor que fez da região amazônica o cenário para o desenrolar das ações de suas tramas, revelando um universo cheio de conflitos e maravilhas. Por esse motivo, analisa-se aqui como o imaginário amazônico se manifesta por meio das narrativas míticas presentes em uma das obras, por conseguinte, verificase como tais narrativas contribuem para manutenção da cultura e do imaginário amazônico através da literatura.

Para tanto, toma-se como ponto de partida *Belém do Grão-Pará* que com seu enredo não-linear, por apresentar inúmeras digressões, retrata a história do protagonista Alfredo, menino que vem do Marajó morar em Belém com a família Alcântara para estudar no colégio Barão do Rio Branco. No chão marajoara, Alfredo não enxergava oportunidades de ascender socialmente e, por isso, veio para a capital tentar o seu sonho de concluir os estudos. Entre encantos e desencantos o menino inicia a sua jornada na urbe, trazendo no coração e na mente somente as lembranças do que viveu nos campos alagados de Cachoeira do Arari.

O literato Dalcídio Jurandir

Marajoara nascido em Ponta de Pedras e criado em Cachoeira do Arari, filho de Alfredo Pereira e Margarida Ramos, homem que dedicou cerca de cinquenta anos de sua vida ao âmbito das letras:

Dalcídio Jurandir. A sua trajetória não lhe foi nada fácil – tampouco alcançar seus objetivos, dentre os quais o reconhecimento literário por parte da academia brasileira –, tendo-a iniciado em Belém, quando migrou para a cidade a fim de dar continuidade aos estudos.

Aos dezenove anos foi para o Rio de Janeiro clandestinamente tentar a vida, mas sem meios de sobrevivência, retornou a Belém, onde escreveu a primeira versão do seu primeiro romance, conseguindo com o ele o prêmio *Vecchi Dom Casmurro* em 1941. Graças aos amigos, Dalcídio também exerceu cargos públicos e trabalhou em jornais do estado do Pará. Ele, no entanto, alguns anos depois, foi preso duas vezes por conta de suas ideias esquerdistas, bem como pela participação ativa no movimento da Aliança Nacional Libertadora e na campanha contra o fascismo. Apesar de todas as dificuldades, Dalcídio Jurandir atualmente é considerado um dos maiores literatos paraenses, tendo o conjunto de suas obras se intitulado “Ciclo do Extremo Norte”.

O nome recebido pelo ciclo de romances do autor é reflexo do foco nortista dos enredos, nos quais é destacada principalmente - para não dizer totalmente - a Amazônia paraense. Os títulos que o compõem são, respectivamente, *Chove nos Campos de Cachoeira, Marajó, Três Casas e um Rio, Belém do Grão-Pará, Passagem dos Inocentes, Primeira Manhã, Ponte do Galo, Os habitantes, Chão dos Lobos e Ribanceira*. Dentre esses, somente em *Marajó* não há a presença de Alfredo, protagonista das demais histórias.

A personagem Alfredo é concebida, quase unanimemente por estudiosos como Paulo Nunes e Marli Tereza Furtado, como o alter ego do autor, pois é muito visível que as trajetórias dele e de Dalcídio se aproximam de tal maneira que cabe dizer que as obras se sustentam no biografismo: ambos nascidos no Marajó, filhos de pais brancos e mães negras, migrantes em busca dos estudos formais e vivenciadores da realidade amazônica.

Em relação a essa realidade, pode-se pensar que as personagens colocam em questão a relação existente entre ser humano e ser ficcional, haja vista que, em sua maioria, as narrativas amazônicas advêm da oralidade, são nascidas beirando os rios e por eles são levadas a outrem. Levadas pela fluência dessa mesma oralidade que lhes deu origem.

No entanto, nesse momento, rememora-se que “as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção” (BRAIT, 1985, p. 9) e leva-se em conta que o criador de tais personagens está inserido em um mundo real e, inevitavelmente, acaba por despejar tal realidade em sua criação. Dalcídio, portanto, leva para a ficção o seu amplo conhecimento do mundo, utilizando suas personagens como veículo de propagação de crenças e realidades mascaradas pelas nuances ficcionais.

Imaginário e mitos na literatura dalcidiana

Ao estabelecer residência na capital, Alfredo tem a oportuni-

dade de conhecer seus parentes por parte de mãe: sua prima Isaura e os irmãos, juntamente com Mãe Ciana, que fazia banhos de cheiro para todas as ocasiões. Também conhece Libânia e Antônio, seus companheiros de descobertas e desenganos; Emília, a filha de seu Virgílio Alcântara e de dona Inácia, a matriarca que ainda vive o saudosismo dos tempos gloriosos do senador Antônio Lemos e do apogeu da borracha na cidade de Belém.

O imaginário se difunde pelo romance de várias maneiras. Seja por meio das narrativas contadas por Antônio, o “amarelinho”, tão amarelo que parecia comer areia; de Libânia, com seu rosto e cabelo de índia; de dona Inácia Alcântara, que cismava em jogar no bicho palpitando o número 160 da casa onde morava; ou de Mãe Ciana, a representação viva dos saberes amazônicos. Outro aspecto, além desse, também deve ser levado em consideração: as fortíssimas marcas do vocabulário popular regional registrado nas falas das personagens da obra, que destacam consigo não somente o dialeto paraense, demarcado nas frases e orações construídas em seus discursos, mas também o produto resultante das imbricações entre o meio rural e a cidade, que se interpenetram.

Nessa relação dual entre meio urbano e meio rural, Alfredo vive e convive com as demais personagens que, em sua maioria, também saíram de áreas de margens para áreas centrais urbanas; cada uma com sua forma de manifestar suas crenças. É então nesse contexto que se destaca Antônio, prosador e contador de histórias antes e du-

rante o sono, apresentando-se como uma das principais exemplificações, na obra, do que seja um sujeito disseminador e inseminador do imaginário amazônico.

De acordo com Juremir Silva, o imaginário “é um reservatório/motor”, que “agrega imagens, sentimentos, lembranças, experiências, visões do real que realizam o imaginário, leituras de vida e, através de um mecanismo individual/grupal, sedimenta um modo de ser, de ver, de agir, de sentir e de aspirar ao estar no mundo” (SILVA, 2003, p. 11-12), caracterizando-se, portanto, como a capacidade de um sujeito reelaborar o mundo e a si mesmo. Tal reelaboração se dá por meio do que Paes Loureiro (2002) chama de “arquétipos mediadores e interventores dos processos ditos racionais”, os quais estabelecem o elo entre o próprio imaginário e os processos racionais.

O cenário marcado pelo *ethos* amazônico propicia ao imaginário um contexto particular. Ele é construído pelo caboclo e advém da rica plasticidade e da inocência mágica com que a natureza se apresenta nesse *locus*, pois,

Ela se situa em um tempo cósmico durante o qual tudo brota como nas primeiras fontes da criação: a floresta, os rios, os pássaros, os peixes, os animais, o homem, o mito, os deuses. É neste contexto que o imaginário estabelece uma comunhão com o maravilhoso, facilitando assim a epifania. Sob o *sfumato* do devaneio, fecundado pela contemplação do rio e da floresta, contemplando o horizonte das águas que lhe aparece como a linha que

demarca o eterno, o homem amazônico foi dominando a natureza, ao mesmo tempo em que foi sendo por ela dominado como forma de motivação e imaginário. (LOUREIRO, 2002, p. 129).

Paes Loureiro concebe, portanto, o imaginário da mesma forma que Durand²¹, como um trajeto antropológico que implica o conjunto de atitudes imaginativas desenvolvidas pelo homem. Sendo, dessa forma, um catalisador de processos de identificação cultural que agrega imagens, sentimentos e experiências.

É a acentuação do contexto do imaginário que permite ao mito desvelar-se na obra dalcidiana, revelando-se intrínseco ao mundo amazônico. Dalcídio, quando exhibe a natureza regional, expõe com ela mitos e crenças, que contribuem para que na narrativa seja moldada um cenário singular por meio da linguagem.

A partir da chegada de Alfredo a Belém, é possível perceber nitidamente as imbricações culturais entre o urbano e o rural, agora mais visíveis por conta da estadia do garoto na cidade. A narrativa panoramiza-se com o contato que Alfredo vai tendo com coisas e pessoas na cidade e, à medida que vai se descobrindo na urbe, ele também revela a identidade ribeirinha que nela repousa.

É no capítulo nove, enquanto anda pela cidade, em frente ao cemitério da Soledade, que Alfredo ouve da cabocla Libânia uma das histórias que a ela foram contadas:

21 - Durand, em seus estudos, apresentou vários aspectos de compreensão do imaginário, destacando principalmente que são as identificações culturais que dão vida ao símbolo.

Libânia benzeu-se, se lembrando do que Ihe falava a madrinha mãe sobre os fantasmas de variolosos. Estes, alta noite, costumavam sair do Soledade e rondar o bairro, passeando em caleches, espiando, atrás das mangueiras, o trem do Curro passar, rouco e esfalfado, sangrando sobre os trilhos roídos. (...)

la falando:

– Quem passa perto da grade daquele cemitério, aquela mão lá de dentro tira o chapéu da pessoa. Uma vez, me cutucou no cabelo.

– Te tirou o chapéu?

– Não, porque não uso. Não me acostumo. Já usei um de pano, mas lá no Pinheiro. (JURANDIR, 2004, p. 130-131).

O que Libânia narra remete aos receios de uma população que tinha medo de passar próximo ao cemitério não somente por se tratar de um “lar de mortos”, mas também por ser o cemitério dos “variolosos”. O cemitério da Soledade foi criado como medida sanitária adotada na época em que epidemias de febre amarela e varíola atingiam Belém e o número de mortos por conta das doenças era muito grande. O cemitério da Soledade foi criado tendo dentro dele uma capela de madeira, sob a proteção de Nossa Senhora da Soledade,

motivo pelo qual se deu esse nome ao local, pois a população mantinha a prática de enterrar os mortos junto às igrejas.

Narrativas dessa natureza representam ações do cotidiano e a ele se remetem conduzindo valores da sociedade, dado que esse simbolismo dos mortos que saem do cemitério para rondar o bairro é formado a partir da memória coletiva do que antes representava o local. Para Bronislaw Baczko (1985), o imaginário possui data, tendo em vista que os sujeitos, de acordo com o tempo, tramam suas maneiras específicas de imaginá-lo, reportá-lo e renová-lo.

Dessa forma, Libânia encontrou na narrativa a sua particularização no que Ihe aconteceu: a mão que Ihe cutucou no cabelo. Crenças em casos como o dela, construídos e disseminados pela oralidade, são responsáveis pela adoção de uma atitude diferente por parte das pessoas, nesse caso, no romance, por parte da personagem, que se benze ao passar em frente ao cemitério como forma de proteger-se do que ali pode vir a acontecer.

Antônio, o caboclinho que, quando roubado²² da vizinha por dona Inácia, trazia nas mãos um único embrulho, que não tinha roupa e sim um santo Antônio de pau o qual ele dizia ser sua veste, também repassa suas narrativas oralmente. Segundo Libânia, ele era um bom misterioso, pois, nele, ela não sabia que coisas do mato e do ar habitavam. Misterioso esse a quem é atribuído por vezes, no romance, o título de feiticeiro. “Feiticeiro da pedra preta, feiticeiro das endemo尼亚ções”. Sua idade não revelava, apenas dizia:

22 - Antônio, servo de uma família vizinha, chamou a atenção da matriarca dos Alcântaras pela quantidade de serviços que realizava na casa em que residia. D. Inácia, então, resolveu roubá-lo para si, alegando que era explorado demais.

A idade do meu tempo. Não sei quando nasci. Nem o dia. Não nasci, apareci. Nasci de sete meses, me disse minha mãe. Mas minha mãe morreu numa safra de febre que deu nas Ilhas. Meu pai se sumiu, disque pegado da polícia. Eu não sei. Não sei. Não tenho um cuí de família. Meu sangue é só eu. (JURANDIR, 2004, p. 421).

— Anda, Antonico, a estória da ave jurutaí, incitava Libânia.

— A que se apaixonou pela lua? O jurutaí solta hoje pelo mato cada risada. Variou com a paixão. E a lua, lá em cima, nem como coisa.

De peito para cima, Antônio, os olhosinhos luzindo na sombra, ia contando do jurutaí, o pássaro da noite, da sua paixão pela lua. (JURANDIR, 2004, p.346).

Sobre isso, destaca-se que há, na Amazônia, a lenda sobre o jurutaí que se apaixonou pela lua. O pássaro quis voar até onde ela estava no céu. Ele voava para cima sem respeitar os limites de seu corpo, até que começou a cair e rodopiar nos ares, caindo em cima de folhas úmidas de árvores. O jurutaí empoleirou-se e ali permaneceu cantando para a lua, cheio de tristeza e amor, até que as lágrimas lhe encheram os olhos e rolaram pelo chão das florestas, inundando vales, escorrendo em direção ao mar. Dizem, então, que a partir das lágrimas do pássaro jurutaí fez-se o rio Amazonas.

Um rio que nascido do sofrimento de uma paixão irrealizável reflete, principalmente, sobre aqueles que o circundam, a sua natureza dolorosa e bela ao mesmo tempo, haja vista que a sua exuberância atrai o olhar daqueles que a exploram e exploram os seus habitantes mais ingênuos, mas também desperta sentimentos por meio do belo, do seu caráter estético-poetizante.

É evidente que na região amazônica há muitas versões sobre a criação dos rios e igarapés e dos elementos que compõem esse espaço, haja vista que todos esses elementos formadores da natureza mantêm uma forte relação entre si e para com os habitantes da região. Mãe Ciana, dominadora dos saberes de sua terra, fala sobre o mesmo jurutaí que Antônio, alertando Libânia sobre os perigos que cercam as moças virgens:

Mea filha, por que tu não procura a pena do jurutaí e passa por debaixo da tua rede - ah, tu ainda não tens rede -, da tua esteira para proteger tua honra, ficar mais resguardada desses homens? A pena do jurutaí. Isso eu sei, lá do interior, as pessoas antigas falavam. Ser donzela dava tanto risco, Mãe de Deus! (JURANDIR, 2004, p. 389).

A pena do jurutaí, segundo as tradições indígenas, resguarda a castidade feminina. Deve-se varrer com ela debaixo da rede em que a moça dorme, a fim de afastar os males da natureza sexual humana (CASCUDO, 1962). Dessa forma, Antônio e Mãe Ciana, por meio

de narrativas incorporadas aos mitos e crenças, reafirmam o mundo amazônico explicitando a simbiose entre homem e natureza. Ela revela os saberes que afastam males; ele se prende ao caráter fantástico que, conforme Todorov (1981), constrói um estado de incerteza diante dos fenômenos ocorridos, é a hesitação entre o real e o sobrenatural.

Antônio, de peito pra cima, uma e outra vez, retirava do bolso uma bagana e fumava. Sempre na sua seriedade de contar.

– Conheci uma ama.

A mãe deixava que o filhinho dormisse noutra quarto no colo da ama. Isso se deu para as bandas do Jambuaçu, num sítio de seus bons roçados, boas farinhadas, tinha um laranjal. Uma noite, a mãe foi ver, deu um grito. Ao lado da criança, que dormia, só estava a cabeça da ama também adormecida. O corpo dela?

Antônio se calava. Alfredo bateu na rede, Antônio não parasse. Libânia, desinquieta, espiou na porta, voltou. Antônio continuou:

– O corpo da ama virava lobisomem lá pelos atalhos do mato.

– Ah, quem me dera isso, falou Libânia, mas quem me

dera! Ah poder tirar este meu corpo da cabeça e mandar ele passear pelas noites...

– Mas sem cabeça?

– Então? A cabeça aqui. Dormindo. O corpo fizesse. A cabeça sabia? Não. A cabeça estava aqui dormindo. O meu juízo bem no sono.

– Mesmo lobisomem?

– Uai! Que é que tinha? Larga de perguntar. Alfredo. Antônio conta... (...) (JURANDIR, 2004, p. 347-348).

Libânia, ao ouvir Antônio durante as noites, demonstra em si o prazer alimentado pelas narrativas, nesse caso, ela se atenta principalmente para a oportunidade que o ser possui em deixar uma parte do corpo, aquela que carrega o juízo, enquanto o restante dele sai pela noite, que para ela na situação de servidão em que se encontra, representaria a liberdade momentânea, sair da casa dos Alcântaras deixando sua cabeça juntamente com suas preocupações e receios. No entanto, posteriormente, em outro momento da obra, a cabocla expõe sua hesitação entre acreditar ou não na existência de seres fantásticos, quando pensa que o “corpo degolado sai e vai ser dum bicho...”, então volta atrás: “arreda, sai de mim, mau pensamento! E eu que galhofei me desejando isso, Deus me dê juízo.” (JURANDIR,

2004, p. 427).

Quando Antônio fala sobre a ama que conheceu, remete-se então ao mito do lobisomem, conhecido universalmente e que no Brasil, assim como todos os mitos, sofre variações regionais. Segundo Luís da Câmara Cascudo, em *Dicionário do Folclore Brasileiro* (1962), as versões brasileiras geralmente falam sobre o lobisomem ser o filho nascido após uma série de sete filhas e que, após os treze anos, sai em uma noite de terça ou quinta-feira, à noite, encontrando o local onde um jumento tenha se deitado. A partir de então, todas as terças e sextas-feiras ele corre por sete cemitérios de igreja, sete vilas, sete encruzilhadas, sete outeiros, até regressar ao mesmo lugar onde o jumento esteve, para então readquirir a forma humana.

Também se acredita que o lobisomem seja oriundo de incesto ou moléstia e que a pessoa após certa idade também se dirige ao local onde algum animal tenha se despojado. No entanto, este procura sangrar crianças ou animais novos antes que o dia ressurja, podendo ser desencantado com o menor ferimento que lhe cause sangramento ou com uma bala com cera de vela “que ardeu em três missas de domingo ou na missa do galo, na meia noite do natal. Há centenas de depoimentos, afirmando encontros e lutas pessoais com o lobisomem, o mais popular dos animais fabulosos” (CASCUDO, 1962, p. 429).

Então, assim como Câmara Cascudo descreve que muitas pessoas afirmam ter lutado contra o lobisomem, Antônio afirma ter co-

nhecido a ama que deixava sua cabeça enquanto somente o corpo saía durante a noite. Aspecto esse que juntamente com o fato de o lobisomem, nesse caso, ser uma mulher, ressalta a variedade de versões acerca de uma mesma narrativa; mas que, por ser mítica, conserva os mesmos traços simbólicos que, apesar de modificados, ainda podem ser associados ao mesmo acontecimento.

O capítulo vinte e nove de *Belém do Grão-Pará*, é predominado pelas narrativas do amarelinho Antônio que, sem perder o ritmo, continua suas narrativas durante a mesma noite:

...Três caçadores sumiram-se no mato, sumiram-se que foram longe. E encontraram um fígado no moquém²³, eh, que recendia. Abria mesmo o apetite. Um dos caçadores não resistindo, comeu. Também ele que acabou de comer, a barriga principiou a inchar e a piar: tooôôô...

Bem, daí continuaram caminho os três caçadores.

Quando o bicho chegou ao lugar do moquém e não achou o fígado, deu foi um urro, que se ouvia nas cabeceiras. furos, ilhas.

Os três caçadores caminhavam. O bicho, atrás, naqueles gritos: me dá minha embiara²⁴, me dá minha embiara, que eu te faço marupiara²⁵.

— Como, Antônio? Me repete? [Libânia]

23 - Gradeado de madeira posto acima das chamas para assar alimentos.

24 - Na Amazônia, significado que se colheu na caça ou na pesca.

25 - Aquele que é feliz na caça, na pesca.

Antônio repetiu. Alfredo ouviu Libânia dar então aos urros do bicho, foi então uma cantiga, meio triste, meio arrepiadora, mudando a casa da Estrada de Nazaré para o meio de uma floresta, com semelhantes gritos ecoando e três caçadores debaixo daquela perseguição.

“Me dá minha embiara

que eu te faço marupiara”

Libânia cobriu-se com uma sarrapilheira, começou a andar, de cócoras, pelo quarto, repetindo numa voz de velha bruxa:

“Me dá minha embiara

que eu te faço marupiara”

E de repente, mão em cima de Alfredo, disse quase alto:

— Me dá teu fígado, deixa assar no moquém.

Alfredo repeliu, tirou a mão dela de cima do seu fígado, o fígado que doía daquelas febres lá de Cachoeira. Libânia, então, virou-se para o Antônio: “Me dá teu figo, quero comer de moquém.”

Antônio embrabeceu: não conto mais. Te deu o tangolo-

mango? E eu grito que tu estás com fogo.

Libânia sossegou. Antônio, depois de muito adulado, tomou a contar e sua voz a modo que vinha de bem longe.

... a mãe do mato, que era o bicho, ia fechando os paus da mata, caiu a noite, os caçadores, coração pela boca, fizeram alto. E atrás — me dá minha embiara que eu te faço marupiara! — o bicho se aproximando. Os perseguidos subiram num pau uma desconformidade de alto. Mas o outro, o que comeu, de barriga grande e piando, pôde subir? Ficou foi ao pé. Aí chega a mãe do mato, cega que nem viu o da embiara ali, dá seu grito, sacode a árvore, os dois lá em cima que aflição; a árvore ia e vinha, estalava, e em volta trovejava nos arvoredos fundo, grosso e desabando os paus:

“Me dá minha embiara

que eu te faço marupiara!”

Passou um tempo, a árvore sossegou. Voltava o mato a espalhar as suas variadas conversações e bate-bocas de bicho, folhagem, vento e almas. Como um paneiro de farinha de tapioca que se abre, assim era o céu, entornando as suas estrelas.

Quando foi pela madrugada, os dois caçadores só viram

um sossego e um rainho de sol os espiando entre as folhas deu bem na testa dum. Desceram e acharam ao pé do pau, tudo muito branco e limpo, os ossos do companheiro. (JURANDIR, 2004, p. 349).

Os termos que constituem as narrativas contadas por Antônio evocam a línguas e dialetos indígenas, que nesse caso fazem menção à Mãe do Mato, que na referida tradição também é chamada de Camaanha, “ente fantástico que se supõe habitar a mata e que parece ser o próprio Curupira” (CASCUDO, 1962, p. 149). Desta feita, assume-se aqui que a Mãe do Mato seja o Curupira, pois os feitos deste assemelham-se ao que Antônio conta.

De acordo com o relato de José de Anchieta contido na obra do autor supracitado, esse ente fantástico das matas brasileiras acomete aos índios no mato, dando-lhes açoites e matando-os, tendo por testemunhas alguns de seus irmãos que algumas vezes viram os mortos – da mesma forma como os caçadores só encontraram os ossos do amigo que roubou o alimento da Mãe do Mato. Por isso, os índios costumam deixar caminhos com penas de aves, flechas e outras coisas semelhantes pelas brenhas da mata, a fim de rogar por livramento ao ente. Sempre com os pés voltados para trás e com imensa força física, assobiando e dando sinais falsos, o Curupira engana caçadores e viajantes, fazendo com que eles se percam dentro da floresta – o que remete ao perfil Curupira utilizado na obra *Macunaíma*, de Mário de Andrade.

O dom de narrar parece estar impregnado em Antônio, dando a ele movimentação na obra, pois suas narrativas impulsionam não somente a si, mas à Libânia, que atenciosamente lhe ouve sendo levada pelos caminhos do devaneio e do prazer. Segundo Pimentel, “ouvir ou contar histórias é uma atividade que se realiza de forma simples, mas de uma complexidade e profundidade sem igual, pois entram em nosso ouvido, narrativas, contos, relatos e mexem com a subjetividade, com a memória e com os sentimentos” (PIMENTEL, 2012, p. 33).

As narrativas de Antônio atribuem ao espaço amazônico uma identidade que está atrelada ao seu cenário, ao simbolismo pertencente ao ambiente. Libânia, menina inquieta que é, performantiza a Mãe do Mato, ajudando na sensação de mudança da casa da Estrada de Nazaré para o meio de uma floresta.

Não somente os mitos, mas também as crenças que permeiam *Belém do Grão-Pará* revelam uma região amazônica que muitas vezes não é notada. Uma região repleta de singularidade, de elementos que propagam sua riqueza natural e cultural. E, principalmente, proporciona para a ficção dalcidiana o espaço ideal para sua escrita, pois este, segundo o *Dicionário de Narratologia* (REIS e LOPES, 2000), constitui um papel importante quando se refere às categorias narrativas, não somente pela relação que mantém com as demais categorias, mas também por suas incidências semânticas. É a categoria que se entrelaça com a descrição e dá sustento à narração, abrangendo tanto os espaços físicos para o desenvolvimento das ações quanto as

atmosferas sociais (espaço social) e psicológicas (espaço psicológico).

Imaginário para além dos limites amazônicos

Sem pieguismos regionalistas, a literatura dalcidiana traz em si a ambientação amazônica sem restringir-se a esse universo, uma vez que os mitos mantêm sua relação com outras variantes universais. Seu enredo transgride os limites da região em vários aspectos, tendo sido analisado aqui somente um desses: o mítico.

Os mitos são contados por Libânia e Antônio, que carregam em si a imagem da servidão, mas também a dos prazeres proporcionados pelas narrativas. Ela pede, implora, para ouvi-las; ele as conta muitas vezes como se fosse sua forma de extravasar. Ambos adentram o universo imaginário amazônico revelando os traços de originalidade deste.

Dalcídio, portanto, nascido e criado na região das águas, fez da literatura escrita uma das formas de documentação e manutenção do imaginário, bem como da cultura amazônica. Ele se preocupou, em seus romances, em expor as criações coletivas que transmitem saberes e que inserem os seres mitológicos na realidade do homem. E não somente as mazelas de uma sociedade capitalista que não oferece condições básicas de sobrevivência àqueles de classes mais abastadas socialmente, tais como Alfredo.

REFERÊNCIAS

BACKZO, Bronislaw. Imaginário Social. In. **Enciclopédia Einaudi**. n. 5. Anthropos-Homem. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

CASCUDO, Luís da C. **Dicionário do Folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1962.

CHEVALIER, Jean; Gheerbrant, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1988.

JURANDIR, Dalcídio. **Belém do Grão-Pará**. São Paulo: Livraria Martins editora, 1960.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. A conversão semiótica na cultura amazônica. In: ___. **Elementos de estética**. 3 ed. ver. e ampl. Belém: EDUF-PA, 2002.

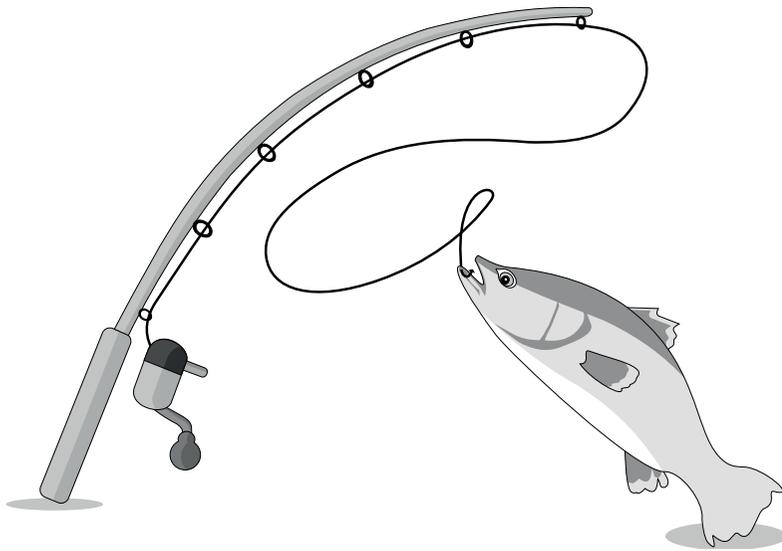
___. Cultura Amazônica uma poética do imaginário. In: ___. **Obras Reunidas**. São Paulo: Escrituras, 2000, V. 4.

PIMENTEL, Flávio Reginaldo. **Memória e migração presentes em narrativas orais de migrantes nordestinos na Amazônia paraense**. 2012. 132 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Belém, 2012.

SILVA, Juremir Machado. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Teoria da Literatura. Debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.





Inglês de Sousa, escritor paraense, aborda em suas obras, características e temáticas próprias da região amazônica através da ambientação, das superstições, das lendas e dos mitos. Em 1893 publica o seu último livro intitulado *Contos amazônicos*, que evoca o imaginário de um lugar selvagem, desconhecido e exuberante. Dentre os contos dessa obra, este estudo buscou analisar o conto “A feiticeira” pela perspectiva do fantástico e do imaginário salientando o aspecto transgressor de narrativas fantásticas a partir das teorias que defendem uma visão polivalente sobre este tipo de produção. Para isso, apresentam-se os seguintes questionamentos: Como se constituem os contos fantásticos? E, quais teorias abordam o fantástico?

A FEITICEIRA DE INGLÊS DE SOUSA SOB A PERSPECTIVA DO MODO LITERÁRIO FANTÁSTICO

Bruno Carvalho Marinho
Wellingson Valente dos Reis

Para o estudo de narrativas fantásticas se faz necessário uma reunião de fatores que a teoria empregada como base na generalização, as formuladas por Todorov (2014), não abarca alguns fatores inerentes à literatura fantástica. Por este motivo, questiona-se também a limitação da análise dessas narrativas de forma genérica, por isso se consideraram outros estudos, a partir de algumas observações sobre a problemática da classificação da Literatura Fantástica com base nos questionamentos levantados por Gama- Khalil (2013), no seu artigo “Literatura Fantástica: gênero ou modo?”. Dentre os teóricos citados por Gama-Khalil optou-se pela utilização dos escritos de Ceserani (2006), pois, infere-se que a complexidade dessas narrativas não se resume à resposta da existência ou inexistência do so-

brenatural, defendida a priori pelo crítico russo.

Tal argumentação foi respaldada na metodologia bibliográfica com base na análise de conteúdo, baseada em *O fantástico de Ceserani* (2006), em que se faz um apanhado das principais teorias sobre o fantástico e proposições de sistemas temáticos e retóricos narrativos baseados, principalmente, nas teorias dos modos literários de Northrop Frey (1957) e nos escritos de Bessière (2009), esta última referida ao autor como aquela que destacou o enraizamento cultural e a influência do imaginário popular nos relatos fantásticos.

O gênero e o modo fantástico

118

O fantástico como gênero é discutido por Todorov (2014) que faz algumas considerações dos conceitos de gênero e modo, gerada por níveis e perspectivas diversas, apesar de definir regras ele reconhece a existência de um relativismo na determinação do conceito de gênero que provém dos formalistas, o autor fala do gênero fantástico como uma variedade na literatura e busca “descobrir uma regra que funcione através de vários textos e nos permita lhes aplicar o nome de ‘obras fantásticas’” (TODOROV, 2014, p. 27), e não o que cada um deles tem de específico.

O autor indica a hesitação como característica fundamental da definição do gênero fantástico, isto é, o fantástico se sustenta na dúvida sobre manifestações estranhas que não deixam claro se são regidos por leis naturais ou sobrenaturais.

Todorov (2014) escreve que na literatura existe a representação de um “mundo familiar”, segundo esta ideia as criaturas e acontecimentos inexplicáveis são classificadas como: a) apenas ilusões frutos da imaginação ou b) um fato, raramente vislumbrado, “inexplicável”, “misterioso”, “inadmissível”. Ambos se introduzem na “vida real”, para conjurar eventos de duas ordens: as do mundo natural/familiar e as do mundo sobrenatural respectivamente. Para o autor, o fantástico se caracteriza pela impossibilidade de determinar qual dessas duas ordens se origina o fato.

Portanto, a hesitação define o fantástico, ao escolher uma resposta deixa-se o fantástico para entrar em gêneros vizinhos, que são: o estranho, se o acontecimento for natural ou o maravilhoso, se for sobrenatural. O autor critica negativamente o caráter substancial conferido ao fantástico por alguns autores, de modo geral ele o define pela sua relação com os gêneros vizinhos (estranho e maravilhoso).

Mesmo reconhecendo a transgressão, Todorov (2014), não destaca a relação desta com as personagens, com a narrativa e as temáticas, devido à natureza de sua perspectiva, contudo, estes aspectos (transgressão, personagens, narrativas, temáticas...) são atravessadas pelo modo fantástico. Observa-se nos escritos de Todorov (2014) um grande passo, mas, segundo Ceserani (2006), a invasão do mundo real pelo mistério é atrelada à realidade, uma ruptura com a hesitação base da teoria de Todorov (2014).

Ceserani (2006) trata ainda da análise psicológica e sociológica do fantástico, interpretado como uma linguagem inconsciente e simbólica. Ao discorrer sobre o modo fantástico, o autor fala do conteúdo, da sua linguagem própria, todo universo fantástico seria autônomo e irreal, independentemente de sua explicação ou aceitação. Percebe-se que o autor apresenta diversas teorias sem anulá-las, agrupando procedimentos narrativos e retóricos utilizados pelo modo fantástico e seus sistemas temáticos recorrentes.

O autor encontra um caminho que abrange diversos aspectos sem negar a hesitação e engloba temáticas não abordadas pelas teorias de Todorov (2014). Adota-se nesta pesquisa, a perspectiva de Ceserani (2006) por ser a teoria que engloba diversos aspectos da narrativa fantástica, dentre as quais a atmosfera também ganha importância.

Um dos principais aspectos que dilatam a perspectiva sobre o fantástico abordado pelo autor é a ideia de promover uma experiência “inadmissível” (CESARANI, 2006, p. 47), tal experiência seria uma ruptura com os padrões semelhante à ideia todoroviana de dúvida sobre a natureza de algum acontecimento, a chamada hesitação. É na diferença dessas duas perspectivas que se apoia a teoria de Ceserani (2006), enquanto a primeira conceitua o fantástico em uma suposta intervenção do sobrenatural sobre o natural, intervenção esta que para Todorov (2014) não se confirmam nos mesmos estudos feitos por Ceserani (2006), mas se corrobora que a natureza pode se mas-

carar de sobrenatural, pois o irreal tem suas origens em aspectos naturais.

Para Ceserani (2006) o sobrenatural ou irreal e o natural ou real não estão necessariamente em questionamento no fantástico, mas mantém neste uma relação de conflito e sedução. O autor destaca a definição de Louis Vax para o inexplicável, estabelecida pelo conflito entre real e possível, além de conferir ao fantástico um forte elemento de sedução.

Bessièrre (2009) a pesar de afirmar que aspectos psicológicos e a hesitação são recorrentes, mas não são suficientes para defini-lo, provocando uma cisão de aspectos próprios do fantástico, para a autora “o fantástico é uma maneira de relatar” e que “se estrutura como o fantasma” (BESSIÈRE, 2009, p.1). De acordo com a autora a generalização do fantástico provoca a exclusão do seu conteúdo semântico (sobrenatural e extranatural), e nega sua raiz cultural já discutida aqui anteriormente.

Bessièrre (2009) afirma que tanto a hesitação quanto os aspectos psicológicos, a religiosidade, a mitografia alimentam e são recorrentes no fantástico, mas não são características específicas dele, para ela o fantástico não é definição de seres, estados, realidade ou sobrenaturalidade, nem deve ser determinado como um gênero, pois possui uma lógica narrativa tanto formal quanto temática polivalente. Além disso, o define como descrições de expressões mentais resultantes de transformações culturais da razão e do imaginário cultu-

ral, por isso, sua definição deve determiná-lo por causar impressões puramente metafísicas já que ele se nutre da realidade sob o jogo da invenção pura, conjugando dimensões conflitivas: a racional e a antirracional, tese e antítese.

Lenira Marques Covizzi, em estudo sobre a narrativa dos escritores Guimarães Rosa e Jorge Luís Borges, traz uma “importante categoria” para entender o fantástico, o “insólito, que carrega consigo e desperta no leitor, o sentimento do inverossímil, incômodo, infame, incongruente, impossível, infinito, incorrigível, incrível, inaudito, insitado, informal...” (COVIZZI, 1978, p. 26). Ou seja, o fantástico carrega consigo a negação, aquilo que não pode ser afirmado.

É por isso que David Roas, em artigo dedicado a discussões teóricas acerca do medo e do fantástico, determina a interdependência existente entre a literatura fantástica e seu componente insólito.

Lo fantástico es una categoría que nos presenta, como sabemos, fenómenos, situaciones, que suponen una transgresión de nuestra concepción de lo real, puesto que se trata de fenómenos imposibles, inexplicables según dicha concepción. Y para que esa dimensión fantástica se haga perceptível, tales fenómenos – no es necesario insistir en ello – deben aparecer en un mundo como el nuestro: ello permite hacer evidente el contraste, la perturbación que dichos fenómenos plantean. Esa transgresión de lo real es, pues, un efecto fundamental de lo fantástico. (ROAS, 2006, p.95).

Ou seja, para Roas o fantástico é uma transgressão da realidade e partindo dessas reflexões, Ceserani (2006) propõe os procedimentos de análise do fantástico, salientando que estes devem ser mutáveis com relação ao contexto, levando em consideração que este evoca uma postura transgressora, somada aos aspectos psicológicos, à sedução, à ambientação entre outros fatores recorrentes. Com isso o autor destaca elementos específicos e distintivos que caracterizam por meio de procedimentos formais e sistemas temáticos ‘recorrentes’ do modo fantástico.

Ceserani (2006) caracteriza o fantástico como modo, não permitindo delimitar procedimentos retóricos nem uma lista de temas exclusivos, mas recorrentes, e explica que essas características distinguem o modo fantástico, mesmo não sendo absolutas nem exclusivas, são mutáveis e penetradas por diversas teorias já citadas, fomentando análises de textos fantásticos por perspectivas diferentes que se completam e se modificam conforme o contexto, propondo uma análise baseada em temas recorrentes do fantástico, definindo-o como um modo específico e não como um gênero.

Inglês de Sousa

Membro de uma das famílias mais tradicionais paraense, Herculano Marcos Inglês de Sousa nasceu em Óbidos iniciou seus estudos no Pará, mas até formar-se em direito estudou no Maranhão, no Rio de Janeiro, em Pernambuco e em São Paulo. Inglês advogado foi

professor de direito, banqueiro, jornalista, ingressou na política e ocupou vários cargos importantes, tornando-se uma personalidade de muito prestígio no país nos fins do século XIX início do XX.

Sua produção literária coincide com o momento literário do Realismo/Naturalismo, período que deveria retratar a realidade social vivenciada na época, desnudando as realidades que eram escondidas pelas elites, como homem Amazônico, Inglês de Sousa faz isso muito bem em seus romances *Coronel Sangrado* e *O Cacauleiro* entre outros.

A partir da década de 1830 ocorreram diversas revoltas nas províncias do Brasil, motivadas pelas incertezas políticas e por disputa de poder entre as elites pelo controle regional. Dentre essas revoltas destacam-se, no Norte, a Cabanagem, momentos que contam com a forte participação indígena, mestiços e trabalhadores dependentes de pequenos proprietários, que tinham como mote a indignação com o isolamento do Pará com relação ao resto do país e a resistência aos colonizadores portugueses. É perceptível que estas tensões sociais permeiam a sua obra *Contos Amazônicos*, principalmente nos contos “A quadrilha de Jacó Patacho” e no “O rebelde”.

No entanto, o autor estando imerso nessa cultura ribeirinha amazônica, não poderia deixar de retratar a região como um todo, ou seja, além de retratar o social com objetividade, ele também retrata o universo popular amazônico, repleto de imaginários, de elementos naturais e sobrenaturais, que vão muito além do que a teoria Realista/Naturalista possa explicar.

Por isso sua narrativa é tão rica, pois nos traz elementos da Amazônia como um todo, desde aqueles reais; muitas vezes confirmados pela história, como aqueles sobrenaturais, que são confirmados nas crenças e imaginários popular, criando o hibridismo que forma a região.

A transgressão em *A feiticeira*

Nosso foco na obra *Contos Amazônicos* (2004) passa a ser o conto *A Feiticeira*, pois é nele que iremos perceber um embate primal do familiar (em relação ao sujeito “civilizado”) contra o desconhecido (porém familiar ao ribeirinho), isto é, do que é natural contra o sobrenatural. Este embate ganha várias faces durante a história através das representações artísticas do bem e o mal, do dia e a noite, a lua e o sol, o homem e a mulher, o jovem e a velha, a loucura e a sanidade...

A universal batalha entre o “bem” e o “mal” é muitas vezes subvertida na literatura fantástica, no conto analisado não é diferente pois na narrativa opressor e oprimido se confundem. A figura da feiticeira pode representar o mal ou uma sabedoria ancestral e digna de respeito, dependendo do ponto de vista, enquanto que o tenente representa o colonizador ou a cultura oficial, o ocidental que se julga superior às culturas nativas.

O cético Tenente, talvez para se auto afirmar ou para se convencer, desafia o desconhecido transgredindo leis que ele menospreza, com isso aceita o “convite à transgressão” feita pelo fantástico e

abrindo a possibilidade de intervenção do sobrenatural. A literatura fantástica usa das tensões resultantes da transposição ou do embate de polos contraditórios, nos mostra aqui uma inversão de representações, pois o castigo recai ao homem dito civilizado detentor da verdade ao desrespeitar limites.

A passagem dos limites e fronteiras

Em uma das categorias de análise do fantástico de Ceserani (2006), ele fala de uma temática que evoca contrastes e tensões, “A passagem dos limites e fronteiras”. Nesta categoria o autor afirma que o herói fantástico é convidado a vislumbrar o desconhecido que se encontra ao ultrapassar os limites de fronteiras, este convite ao desconhecido como norteador do fantástico pode se enquadrar em um universo ímpar de produções artísticas, e nesta análise ela ganha as feições do convite que a florestas e seus mistérios fazem ao estrangeiro. E não apenas a ideia de estrangeiro como indivíduo de outra nação, mas também aquele que é estranho, forasteiro, intruso...

No conto o ambiente é a Amazônia, remete à vida ribeirinha e ao isolamento no centro da floresta, o tempo da narrativa é cronológico, e as personagens principais são a feiticeira Maria Mucoim, que vive no meio da floresta, e o tenente Antônio de Sousa. Mesmo que o militar não admita crer em forças sobrenaturais, dizendo que “isso de almas do outro mundo era uma grande mentira, que só os tolos temem o lobisomem e feiticeiras” (SOUSA, 2004, p.25).

Exatamente por não acreditar que Antônio decide provar que não tem medo das lendas contadas pelos ribeirinhos, ao mesmo tempo é arrebatado pela curiosidade de descobrir o que leva todos a acreditar na existência da feiticeira, numa tentativa de mostrar descrença e desrespeito aos costumes locais e às advertências, ele resolve invadir a casa de Maria Mucoim. Ao entrar na casa e arrancar a esteira, ele quebra uma interdição e ultrapassa a fronteira entre o real e o sobrenatural, tanto que ele é surpreendido por uma atmosfera sombria que remete aos simbólicos elementos ligados à bruxaria.

Ao ultrapassar as fronteiras do interdito, Antônio permite a intervenção do insólito, ou seja, hesitação daquilo que não se explica sem ponderar que pode ter origem sobrenatural, tanto que a reação dos animais a sua foi nenhuma, até que aparentando dar ordem aos bichos, a feiticeira manda que todos o ataquem; outro momento importante é o da fuga de Antônio, que horrorizado com o que viu, foge da feiticeira e mesmo que nada se confirme, temos a possibilidade de inferir que a feiticeira provocou a cheia que acomete Antônio.

Por tanto, observamos no conto, tanto da passagem do limite de fronteiras, que Ceserani (2006) aponta como temática recorrente, como a hesitação de Todorov (2014), além das crenças ribeirinhas, que acreditavam em feiticeiras, crenças que fazem parte do imaginário amazônico, demonstrando o enraizamento cultural do fantástico segundo Bessière (2009).

Outro aspecto recorrente apontado tanto por Todorov (2014),

Roas (2006) quanto por Ceserani (2006) é o convite à transgressão e ao desconhecido como característica do fantástico, soma-se a isso a natureza própria do imaginário amazônico como um convite ao olhar, um convite à descoberta de uma natureza desconhecida para o estrangeiro.

A noite, a escuridão, envolvimento do leitor e a aparição do estranho

Para Ceserani (2006), a ambientação no mundo noturno é a escolha favorita do fantástico, este aspecto é delimitado como o sistema temático “A noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo”. Segundo afirma o autor, o fantástico se utiliza de uma visão maniqueísta, na qual bem e mal são relacionados ao dia e a noite, ao sol e a lua. A noite, como espaço propício do medo, é referida algumas vezes no conto, como os relatos dos ribeirinhos que dizem ter visto Maria Mucoim em situações estranhas à noite, e o próprio Antônio que vai até a tapera onde mora a feiticeira na escuridão da noite na floresta iluminada apenas pelos relâmpagos.

O aspecto que refere ao “Envolvimento do leitor: surpresa, terror, humor” é responsável por promover uma imersão do leitor a um mundo familiar para depois o surpreender com um acontecimento estranho. No conto este lugar familiar é a floresta, que inicialmente é vista como um local paradisíaco, ótimo para relaxar, descansar; trazendo uma sensação que envolve o leitor, isso vai mudando, aos

poucos o ambiente começa a gerar uma atmosfera misteriosa, aspecto acentuado pela misancene que remete a elementos sombrios que prepara o clímax do conto, quando esse espaço paradisíaco é invadido pela inundação, causa o medo, principalmente com a aparição da velha em sua canoa no final, gerando tanto surpresa e terror no racional Antônio.

“A aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível” é um dos mais sugestivos aspectos do modo fantástico presentes no conto, dentre os sistemas temáticos delimitados por Ceserani (2006), este é o responsável por promover a inserção do fantástico no mundo real. No conto, Antônio afirmava descrença no sobrenatural e na fama de Maria Mucoim, infere-se que os mistérios envolvendo a feiticeira tenham despertado nele a necessidade de desvendá-los. Segundo Ceserani (2006) o próprio fantástico exerce sempre um convite à transgressão, mas diz também que quem se dispõe a um contato com esta potência, mesmo que à distância, não escapa aos seus efeitos. Em “A feiticeira”, Antônio não apenas observa o proibido, mesmo ciente dos riscos, deseja aventurar-se neste domínio, abrindo espaço para a intervenção do fantástico, que tem sua inserção na realidade, no clímax do conto, durante a noite no meio da floresta com a chegada da cheia e a aparição repentina da feiticeira.

Indivíduo, sujeito forte da modernidade e a loucura

Ceserani (2006) fala do sistema temático que trata do “indiví-

duo, sujeito forte da modernidade”, este aspecto é exemplificado pelo autor como uma autoafirmação do homem moderno, da sua dúvida e sua forte tendência pelo individualismo e da ruptura com o tradicional. Este eu-lírico moderno é posto entre positivo e negativo, o progresso e o fracasso, e tende a escolher o que mais lhe convém independente do que é mais indicado pelas normas vigentes. Esse sujeito moderno que nasceu com a burguesia, em “A feiticeira” está personificado na figura do Tenente Antônio de Sousa, cético, que não crê em nada, representa a modernidade em confronto com o conhecimento ribeirinho, os mitos e as lendas locais. Esse indivíduo da modernidade é vencido na narrativa pelo drama e pelo fracasso que se traduz em “Loucura”.

124

A loucura assume aspecto fantástico, flexibiliza os limites entre o homem louco e o homem gênio, ligando-se ao tema do conhecedor de monstros e de fantasmas, neste caso podemos dizer que Antônio mesmo com as advertências dadas, escolhe arriscar-se, fracassa em provar a não existência do sobrenatural e testemunha a presença do “monstruoso” (a própria feiticeira), tanto que no final Antônio sai correndo como um louco para os cacauais, fugindo de Maria Mucoim, o tenente não olhou mais para trás, com medo de ver uma legião de seres sobrenaturais, que antes ele não acreditava. No conto analisado, assim como na maior parte das narrativas fantásticas, a intervenção do sobrenatural é prenunciada e se concretiza ao permitir se aventurar por lugares desconhecidos.

As águas místicas e a feiticeira cabocla

No conto *A feiticeira* de Sousa, pertencente à coletânea *Contos Amazônicos* (2004), a intervenção do sobrenatural vem pelas forças naturais das águas do rio, Maria Mucoim parece exercer influência sobre este elemento, tema recorrente nas narrativas de expressão amazônica. A água cria com a floresta labirintos de rios, igarapés e igapós, ordenam o ritmo da vida tendo diversas representações simbólicas como a prosperidade, fertilidade entre outras; entretanto, no conto analisado, a perspectiva é o contraponto de temas positivos. Em “A feiticeira”, essas forças naturais exercem potencialidades ameaçadoras.

Segundo Pinto (2008), as águas doces pertencem à simbologia feminina, às forças humanas misteriosas e mais simples, concebem o que a autora chama de “águas místicas”. Ainda em seu estudo Pinto (2008) afirma que no imaginário amazônico o fluxo aquático gera nos viajantes a visão promissora em sonhos de fortuna, porém, ao adentrar nesse ambiente equatorial, são reveladas características ameaçadoras e o “tema selvático passa a oscilar entre as referências do paraíso ou do inferno” (PINTO, p. 2-3, 2008).

Em seu conto Sousa explora estes aspectos da “água mística” ligada à sua sinologia da força feminina sobre a água doce, pois, na narrativa infere-se que Maria Mucoim exerce influência mística no regime das águas, como se ela tivesse o controle sobre o fluxo do rio

Paranamiri, ocasionando a intervenção sobrenatural no mundo familiar caracterizando o fantástico.

Considerações finais

Em sua obra *Contos amazônicos* (2004), Inglês evoca o imaginário amazônico, as lendas, os costumes do paraense/ amazônico. Dentre essas narrativas destaca-se aqui “A feiticeira” e como este conto se relaciona com o fantástico e com os embates ideológicos entre o nativo e o estrangeiro. No conto o autor promove o embate de tradições e os papéis que geralmente correspondem ao dominador e dominado se invertem. A partir da tentativa de dominação o estrangeiro que se posiciona como “dominador”, detentor do conhecimento, estabelece-se uma relação de superioridade com o que não lhe é natural com intuito de submeter isto a sua perspectiva.

Este intento, de transformar o Outro em um Eu, é frustrado ao tentar deslegitimar “A feiticeira”. No conto, prevalece a dúvida que tende para a explicação sobrenatural que apenas se insinua fomentando a incerteza de sua natureza. O fantástico em *A feiticeira* de Inglês de Sousa se caracteriza pela dualidade “estrangeiro/local”, este aspecto evidenciado pela transgressão, característica essencial das narrativas fantásticas.

Alguns questionamentos ainda ficam por serem respondidos tal como a própria feiticeira poder representar uma reminiscência da cultura medieval europeia, da mulher subjugada pela visão ocidental cristã e europeia do estrangeiro colonizador. Essa mulher sábia tem seu poder relegado aos aspectos negativos da sociedade cristã

patriarcal que agrega no novo mundo sua ontologia; sem respeito ao pensamento selvagem em um processo de sincretismo no qual traduz saberes locais em feitiçaria, porém o processo de dominação cultural não extinguiu por completo a sabedoria ancestral da mata e a feiticeira de Sousa pode representar a síntese da curandeira indígena e da bruxa medieval.

REFERÊNCIAS

BESSIÈRE, Irène. **O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha**. Revista Fronteiras: N° 3, 2009. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiras/article/view/12587/9158>. Acessado em 23 de Out. 2017.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Curitiba: UFPR, 2006.

COVIZZI, Lenira Marques. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo: Ática, 1978.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. **A literatura fantástica: gênero ou modo?** Terra rouxa e outras terras - revista de estudos literários: [S.l.], 2013. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terroroxa/g_pdf/vol26/TR26b.pdf> acessado em 19 de abr. 2017.

PINTO, Marilina C. Oliveira Bessa Serra. **A Amazônia e o imaginário das águas**. Manaus: Anais do I encontro da região norte da sociedade brasileira de sociologia, 2008. Disponível em: <http://www.ppgsocio.ufam.edu.br> acessado em: 19 de maio de 2017.

ROAS, David. Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico. **Revista Semiosis**, Tercera época, vol. 2, nº 3, Enero-Junio/2006. p. 95 – 116.

SOUSA, Inglês de. **Contos amazônicos**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução Maria Clara Correa Castello. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ÀS MARGENS DO RIO IMAGINÁRIO E FANTÁSTICO NOS ASSENTAMOS E... CONTAMOS!

128



Embarcação sobre o rio Tocantins. Fonte: Acervo do autor, 2015



A canção, quase sempre, é vista apenas como uma forma de diversão e entretenimento, porém ela também pode ser uma grande fonte de estudos, pois as letras podem ter tons poéticos, sociopolíticos e até tons de protestos que auxiliam na compreensão da vida histórica da cidade, bem como, manifestações culturais, sendo possível encontrar registros culturais e identitários, como o estilo de vida, o tipo de linguagem utilizada na região, o imaginário cultivado naquele ambiente, comidas típicas, pontos turísticos, frutas, enfim, pontos que retratam as singularidades e que só podem ser encontrados em certa região.

MEU RIO, MINHA RUA, MEU CANTO:

a composição musical paraense e as identidades amazônicas

Izabela Lima dos Santos

A cidade de Belém, localizada na região norte do Brasil, é uma região multicultural e multiétnica, constituída a partir das águas e incorporada ao verde das florestas, por isso, seus habitantes possuem uma forte relação com a fauna, a flora e o elemento água, que é tão simbólico e abundante na região Amazônica. Assim, a cidade vive um duplo papel, o de capital (metrópole) e também o de cidade ribeirinha; a partir desta dicotomia nasce a relação entre o tradicional e o moderno, conexão esta bem vivenciada pelos habitantes da cidade, e que, inclusive, cria um terreno fértil para o imaginário cultivado na região.

Por intermédio da composição *Esse Rio é Minha Rua*²⁶, de Ruy Barata e seu filho Paulo André, que neste estudo será analisada, pode-se obter informações sobre a forte relação existente entre os ribeirinhos e os rios que estão envoltos da região amazônica, pois o ribeirinho se vê, encontra-se e se compreende, individual e socialmente, através das águas e também sobre o universo mítico imaginário que domina a vida interiorana, que também é representada através da linguagem utilizada no texto: a típica linguagem ribeirinha. Todas estas características constituem a identidade e a cultura amazônica que aqui será explanada.

130

O principal objetivo deste estudo é identificar aspectos presentes na obra *Esse Rio É Minha Rua* que acentuam a cultura e as identidades amazônicas. A análise será realizada através de um estudo analítico e interpretativo, partindo de um viés poético. Além de utilizar como base metodológica as teorias de Paes Loureiro (2015), que discute conceitos de cultura amazônica; Stuart Hall (2011), que analisa questões sobre identidades, tanto pessoais quanto culturais, e Zygmunt Bauman (2001), que aborda o contexto social atual: a modernidade e sua fluidez.

Portanto, a composição musical de teor regional é uma produção da cultura local que auxilia nos estudos e na investigação sobre a região amazônica, pois fala da região, para a região e com quem mora na região, a partir de pessoas que estão inseridas na cultura e que representam em suas obras a realidade vivenciada, conectando o texto

ao contexto e facilitando a relação entre o interno (homem) com o externo (mundo), e nesta interação social e pessoal gera-se, então, uma imagem e identidade para a região/cidade.

Conceitos de identidades e culturas: o que é ser da Amazônia?

O termo “identidade” passa por grande desordem com o cenário fluido do mundo atual, as pessoas já não pensam quando o utilizam, em poucos momentos realmente se reflete sobre o que é identidade e para que ela serve. Quando questionamentos são levantados como: “eu me sinto parte integrante desta cultura?” – inicia-se o processo de identificação, de se autocompreender socialmente. Por isso, no ambiente moderno atual estão sendo produzidas as identidades “líquidas”²⁷ (metáfora usada para representar a “fluidez” da modernidade) estas que são resultantes de caminhos escolhidos e das relações de pertencimento de cada um.

Para este estudo entende-se a identidade como algo subjetivo, particular e singular, que cada sujeito constrói em si, que se forma e se transforma a partir das interações entre o ambiente social e elementos culturais as quais se têm contato. Deste modo, a identidade de um indivíduo é considerada uma escolha, uma questão política e ideológica, que passa por constantes transformações, construindo-se e se desconstruindo a todo o momento, havendo sempre um percurso difícil em sua estruturação. De acordo com Paes Loureiro:

26 - BARATA, P. A. “Esse Rio é Minha Rua”. In: BARATA, Paulo André. Nativo. São Paulo: Continental, 1978. 1LP. Lado A. Faixa 5.

27 - Termo elaborado por Bauman (2001) no livro *Modernidade Líquida*.

O sentido de identidade que perpassa transversalmente as reflexões que compõem este trabalho é o de autor-reconhecimento, autoestima, consciência do próprio valor, conjugados à consciência da própria inserção no conjunto da sociedade nacional e, mais amplamente, na sociedade dos homens. A sociedade amazônica tendo consciência de si mesma, reconhecendo-se com relação inter-humana, intersocial e, ao mesmo tempo, com a natureza e a história. (LOUREIRO, 2001, p.44).

Ou seja, a questão identitária é extremamente necessária, complexa e de suma importância para a formação pessoal de cada indivíduo, pois constitui quem somos, afirmando a autocompreensão e autoafirmação, por isso o processo de identificação é uma maneira de pertencimento, de se sentir parte de algum grupo, além de ser uma maneira de construir e reconstruir a história individual de cada pessoa.

Essa trilha tortuosa e fluida que caminha o conceito de identidade, também é percorrida pela cultura. Na sociedade moderna a cultura, assim como a identidade, não tem tempo de se solidificar, os hábitos, as crenças, os estilos de vida mudam a todo instante, cada um vive como quer, com ideologias variadas, ou seja, nada é fixo, nada é feito para durar.

E assim como a identidade, a cultura em sua linha antropológica, busca compreender como, por meio da interação social-pessoal,

são elaborados os modos de pensar, de sentir e os valores de cada indivíduo. Busca-se também entender de que modo os mesmos fazem a construção e manejo de suas identidades e diferenças, isso se deve porque

A cultura vem sendo considerada, desde a Antiguidade clássica, como algo que engloba diferentes ângulos de uma totalidade voltada para a criação e preservação de bens materiais-imateriais, passando pelo cultivar, pelo habitar, pelo cuidar. E o homem, através dessas formas de relação com a realidade, torna-se um doador de sentido às coisas. [...] conceitua cultura como sendo constituída pelo conjunto formado pelas expressões intelectual, artística e moral concernentes a uma determinada civilização e mesmo a um povo [...]. Esse conjunto de expressões resulta numa complexa reunião de linhas de pensamento, parâmetros de gostos, éticas de procedimento que decorrem de uma existência social objetiva. Esta última revela as criações da cultura como sendo próprias do caráter de uma produção social. (LOUREIRO, 2001, p.62).

Portanto, a cultura nasce principalmente da interação, do processo que parte do interno para o externo e vice-versa. Paes Loureiro observa também que a cultura amazônica pode ser entendida “como sendo um processo de aperfeiçoamento, a perfeição da alma (LOUREIRO, 2001, p.63), ou seja, a cultura desenvolve-se a partir do âmago dos ribeirinhos, que contemplam o mundo externo ativamente,

transformando e doando significação para este vasto universo mítico que é a região amazônica. Assim, toda esta interação resulta na assimilação de si e do mundo para formar sua identidade e formular a cultura amazônica.

Ser da Amazônia é ser multi, multicultural e multiétnico. A região, o homem, a cultura e as identidades amazônicas são pluralizadas, desde sua formação até na construção de suas representações culturais, e para compreender essa pluralidade dentro do ambiente local e dentro das cidades, é necessário dialogar e se identificar com os símbolos da região, pois estes transmitem sentimentos e ideias, e dão forma a uma identificação singular, que mescla modernidade e tradição.

O homem amazônico ribeirinho vive em meio à dualidade: tradição e modernidade, onde preserva suas práticas tradicionais mesmo vivendo e recebendo influências de uma sociedade moderna e avançada. Portanto, o homem amazônico se molda a estas novas características, do global ligado ao local e do local ao global, não permanecendo estático ou alheio às novidades.

Paes Loureiro (2002, p.145) afirma que: “Toda cultura tem várias vozes. Toda cultura é polifônica”, isto é, as manifestações culturais amazônicas são uma mistura de elementos locais e globais, onde capta algumas influências externas, porém também desenvolve elementos e características particulares da região, resultando em um verdadeiro caldo cultural. Pois, sabe-se que nunca houve cultura ou

identidade fechada e isolada, sem interação.

Identidade e Literatura

A composição escolhida será analisada a partir de seu texto, focando na letra e não no conjunto instrumental/musical. E antes mesmo de ser musicalizada, a composição era um poema, possuindo versos e estrofes, e apresentando recursos poéticos que auxiliam na musicalidade natural do texto, como rima, trocadilhos, assonância (repetição consecutiva de sons vocálicos), jogos de sons, etc. Além da linguagem conotativa.

A literatura, bem como a música, faz parte da cultura e representa as ideias das épocas em que é produzida, ajudando na construção social e influenciando na visão de mundo das pessoas, ou melhor, a literatura é uma grande fonte de conhecimentos e formadora de opiniões. Para Antonio Candido a literatura é:

(...) todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos de folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações. (CANDIDO, 1995, p.174).

Ao tentar criar uma literatura de cunho regional, que não fosse baseada em modelos externos, os autores tiveram a necessidade de estabelecer seus próprios padrões, valores e visões, com isso o Brasil

pôde se conhecer e se reconhecer através de suas grandes diversidades, identificando os valores étnicos, sociais e culturais que marcam cada região além da singularidade de cada uma. Segundo Paes Loureiro:

A Literatura, como as várias artes, se expressa através da linguagem. A linguagem é um sistema de signos, um conjunto de fatos perceptíveis para comunicar o pensamento ou sentimento. A literatura é a função sensível e mental de operacionalização simbólica desse sistema. Transmite um conteúdo de emoções e ideias de forma não racional, mas simbólica. (LOUREIRO, 2014, p.40).

E desta ideia simbólica brota o imaginário amazônico, este que é repleto de encanto e magia e que o homem amazônico ribeirinho utiliza para interpretar a natureza segundo a sua imaginação. A figura do ribeirinho, o seu cotidiano e o imaginário foram, e ainda são, o principal símbolo representado tanto das literaturas como das composições musicais paraenses, pelo pertencimento ao local, por viver nas águas e das águas e pelo respeito que possui pela floresta.

Os ribeirinhos utilizam-se do imaginário para descrever a origem de aspectos desconhecidos por eles, desenvolvendo suas próprias teorias para explicar os fenômenos e a relação do seu próprio ser com a natureza e o universo mítico, e também para compreender a si e ao outro dentro de sua cultura, e todas estas teorias são repassadas para a literatura oral ou escritas por meio de mitos e lendas que

caracterizam a identidade amazônica. E assim acontece também com tantos outros elementos presentes na vida ribeirinha que ganham sentido e vida, a partir das interpretações dos homens:

Encantado com a natureza, o homem amazônico ribeirinho vai tornando-a encantada e admirável. Com naturalidade, imprime sua marca determinante na paisagem, configurando-a mais bela ainda e distinta do mundo físico cotidiano. Ultrapassando o patamar do sensível dos sentidos, o homem constrói suas paisagens, modelando, cenarizando a realidade no seu devaneio, geografando seus sonhos. Sonhador da paisagem, para usar ainda uma expressão de labor bachelardiano, tem nessa paisagem um pressuposto de sua vida e a condição ambiental da cultura. (LOUREIRO, 2014, p.40).

O homem amazônico ribeirinho passa por um processo de devaneio e maravilhamento diante da grandeza dos rios e das florestas, não racionaliza suas interpretações e sim as sente, o que o faz perder o limite do que é real e o que é imaginação, acontecendo então uma interpretação que transcende o plano real, que vai muito além do material. Assim o imaginário percorre a vida, a cultura e influencia diretamente no comportamento humano. E este imaginário é retratado na literatura de expressão amazônica e também está presente em várias composições, canções e ritmos do Pará, pois estão influenciados diretamente pela cultura interiorana.

Os artistas: do global ao local

Após as discussões anteriores sobre conceitos de Identidades e Cultura na região Amazônica e como essas são espelhadas em seus habitantes e nas artes, deter-se-á em identificar qual a contribuição cultural do artista Ruy Barata na formação da identidade cultural amazônica.

No âmbito da literatura nacional autores como Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Jorge Amado são reconhecidos por obras que abordam temas da região do nordeste brasileiro, estas que são elevadas a nível nacional e por isso caracterizam o regional brasileiro, porém, o Brasil é constituído pluralmente e por isso não pode ser definido ou resumido apenas por características de determinadas regiões.

No campo da composição e da música, artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque trazem em algumas composições a temática da identidade, possuindo como conteúdo principal a cultura brasileira. Eles constroem uma “identidade nacional” partindo da assimilação de várias características de dentro e fora do país juntamente com as singularidades presentes na sociedade em que habitam.

No entanto, houve um determinado período histórico em que a região amazônica era tida como desconhecida e isolada do restante do Brasil, por isso os elementos desta cultura nem sempre eram incorporados por outros artistas e assim não chegavam a um reconhe-

cimento nacional. Felizmente, a partir da década de 1970, este cenário foi sendo alterado e as canções e ritmos paraenses alcançando patamares nacionais, por exemplo, com o sucesso da Banda Calypso e da cantora Gaby Amarantos, quando se revelaram a importância e a particularidade da região norte, pois o Brasil é um país de cultura mestiça e cada região possui suas próprias identidades: “A construção da nacionalidade brasileira pode ser encarada como um arranjo em que diversos textos regionais são integrados, tendo como denominador comum um acervo central de referências.” (MOURA, 2005, p. 84).

Quanto aos artistas amazônicos, Ruy Guilherme Paranatinga Barata (1920-1990), natural da cidade de Santarém/PA, maestro e compositor paraense, foi um dos que mais se empenhou em definir um perfil da cultura paraense, imprimindo em suas obras o papel do homem amazônico ribeirinho juntamente com o cenário fluvio-florestal, focando nas características regionais, assim começou a imprimir e a construir a identidade da região amazônica, que até então se mantinha isolada das demais regiões do Brasil, acentuando a diversidade da região e o imaginário, levando, assim, essa cultura singular para o mundo.

A produção artística regional caracterizou-se pelo olhar amazônico sobre o próprio amazônico, reconhecendo a si mesmo e buscando compreender o ambiente a qual ele pertence. Ruy Barata falava da Amazônia com a propriedade de quem viveu na região e conhecia

bem os rios e a floresta, não precisando fazer uma viagem para descobrir este universo como fez Mário de Andrade. Na canção *Pauapixuna*²⁸ (pauapixuna é uma região costeira do município de Óbidos, no Pará) Ruy recria a realidade do homem amazônico ribeirinho, fazendo parte do cenário como alguém que realmente compreende a região e seus habitantes, buscando retratar o ritmo de vida, que é calmo como a tranquilidade das águas, e faz referência direta ao universo úmido e silencioso juntamente com o álcool.

Outra marca de Ruy é descrever a linguagem, que atua como um elemento identitário regional, que não só fala da Amazônia, mas que também é da Amazônia. Na canção *Indauê Tupã*²⁹, por exemplo, é citado o termo “mano/maninho”, muito utilizado pelo povo amazônica para se referir a qualquer indivíduo, ainda que não tenha um grau de intimidade com ele; e na canção *Foi Assim*³⁰ a letra diz: “tu te foste”, assim como é falado em Belém. Os habitantes da capital normalmente utilizam o pronome “tu”, da segunda pessoa do singular, com o verbo conjugado conforme a gramática normativa. Em suas obras Ruy Barata revela-nos um olhar sobre a região muito voltado para a cultura e tradições ribeirinhas, mostrando que a identidade do paraense e do amazônico é constituída pela identidade ribeirinha.

Percebe-se então que o sentimento de Ruy Barata em suas canções é o da necessidade de se fazer na Amazônia uma música que caracterize a região. Ele fez letras em que o próprio se identificava e não apenas para vender discos, assim, falava e cantava sobre coisas

que viveu e sentia. Ruy de fato demonstrava seu pertencimento e sua identificação com a cultura amazônica e seus signos, inclusive o nome “Ruy” representa cultura e liberdade e “Paranatinga”³¹ significa rio branco, ficando então preso à Amazônia.

Assim, Ruy Barata transformou-se em um dos melhores letristas da música popular brasileira. A canção popular paraense pode não ter nascido pelas mãos de Paulo André e Ruy Barata, mas foi com eles que a representação cultural amazônica se integrou à história da música popular urbana. Portanto, as obras de Ruy Barata cultivaram temas necessários à construção de um ideário local, a natureza passou a ser o foco central, tornando-se valorizada e mais discutida nas artes e nas canções. Temas sobre a tradição, vida e cotidiano ribeirinho ganharam evidência, além dos questionamentos, pessoais, emocionais e sociais, tudo isso por meio da linguagem poética.

“Esse Rio é Minha Rua”

*Esse rio é minha rua,
Minha e tua mururé,
Piso no peito da lua,
Deito no chão da maré.*

*Pois é, pois é,
Eu não sou de igarapé,*

28 - Gravado por Fafá de Belém, em disco Polygran, e Paulo André, em disco Continental.

29 - Gravado por Fafá de Belém em Tamba-tajá. Polydor. (1976)

30 - Gravado no exterior e no Brasil, por Fafá de Belém, em disco Polygran.

31 - MEIRA, Clóvis. No livro PARANATINGA, Alfredo Oliveira. 2ª Edição, CEJUP, 1990.

*Quem montou na cobra grande,
Não se ascancha em puraquê.*

*Rio abaixo, rio acima,
Minha sina cana é,
Só em falá da mardita
Me alembrei de Abaeté.*

*Me arresponde boto preto
Quem te deu esse pixé
Foi limo de maresia
Ou inhaca de mulher.*

A canção *Esse Rio é Minha Rua*, foi escrita por Ruy Barata e musicalizada por seu filho Paulo André Barata, convidado pelo cineasta Líbero Luxardo a compor a trilha sonora do filme “Os Brutos Inocentes”. Paulo André então incluiu tanto *Esse Rio é Minha Rua* como *Indauê Tupã* na trilha musical do filme ganhando grande repercussão e sendo gravadas por Fafá de Belém, transformando-as em sucessos nacionais. Entre tantas contribuições musicais e poéticas que Ruy Barata deixou à Amazônia, como as já citadas acima, *Esse Rio é Minha*

Rua foi uma das mais conhecidas, assim como um vasto número de canções que se tornaram referência regional em todo o Estado do Pará.

A música em destaque faz parte do álbum “Nativo”, lançado em 1978, que, não somente nesta faixa, mas no álbum inteiro, traz a temática do cotidiano ribeirinho refletido nas canções. O título do álbum, o adjetivo nativo, chama atenção, pois mostra a ideia da valorização cultural do que é da região, que faz parte do lugar e se vê como um nativo; essa natividade surge do reconhecimento e pertencimento a cultura ribeirinha mesmo mantendo contato com a modernidade. E no que tange as concepções gráficas do LP, tem-se a presença acentuada da floresta, do rio e das embarcações, como símbolo da Amazônia.

A Amazônia descrita na primeira estrofe da composição musical é um ambiente do navegar, essa afirmação fica clara no próprio título. Os rios aqui ganham um novo significado, o de estrada líquida, pois é por onde os ribeirinhos transitam, caminham e fazem suas viagens, no sentido literal e figurado. Para Agenor Sarraf (2009) podemos comparar os homens ribeirinhos a animais anfíbios, afinal, ambos possuem a capacidade de viver em dois ambientes: na terra e nas águas/rios, ou seja, o homem ribeirinho se encontra e se reconhece tanto em ambiente terreno quanto no rio, portanto contém em si uma identidade anfíbia.

Esse Rio é Minha Rua apresenta em seu texto o rio como elemen-

to fundamental da vida amazônica, bem como da vida de Ruy Barata que cresceu no interior paraense e brincava entre os rios (*Esse rio é minha rua, minha e tua mururé*). Os rios são utilizados, tradicionalmente, como principal meio de transporte no interior do Pará, é por onde se locomovem, e, ao mesmo tempo, define a identidade do homem amazônico ribeirinho, pois este personifica as águas e se deixar envolver pelo devaneio diante dos mistérios existentes no fundo dos rios, caracterizando então o rio que é rua.

Agenor Sarraf (2009) chama atenção para o “regime das águas” que acontece na região, onde as águas determinam a hora de ir, de voltar, de plantar, de colher. Tudo nasce a partir das águas, tudo vai e tudo vem pelas águas, é onde a vida se inicia e também acaba. Ou seja, a água é um elemento fundamental da vida dos ribeirinhos, do imaginário e da cultura amazônica, inclusive mururé é uma planta aquática de origem amazônica que pode ser encontrada em lagos, lagoas e rios, conhecida dos habitantes pelas suas propriedades medicinais. O hábito de utilizar plantas para fins medicinais é uma herança deixada pelos indígenas e conservada até hoje pelo homem amazônico ribeirinho.

Além do regime das águas, existe também a “poética dos rios” podendo ser caracterizada como a poética formada às margens do rio, à beira-rio (*Piso no peito da lua/ Deito no chão da maré*), ou seja, o ribeirinho faz sua contemplação de dentro de sua embarcação, no meio do rio, onde a lua se reflete, por isso ele pisa no peito da lua e

deita-se sobre seu barco que parece estar em terra firme quando está de noite e os limites entre terra e rios se perdem. A palavra rio é tão polivalente na cultura amazônica que além de ganhar destaque nas letras de Ruy Barata, também foi um elemento muito utilizado por inúmeros artistas paraenses, representando reflexos de uma natureza que sonoriza, norteia e conduz a vida dos que vivem em torno dos rios.

Os versos que se repetem como um refrão (*Pois é, pois é/ Eu não sou de igarapé/ Quem montou na cobra grande/ Não se escanchar em poraquê*) simboliza as pessoas que não estão inseridas na vida interiorana, mas que já aprenderam que não podem montar (sentar de perna aberta), escanchar-se em poraquê (*Electrophorus electricus*) popularmente conhecido como peixe-elétrico da Amazônia, que pode ser encontrado nas águas turvas dos rios.

Já a terceira estrofe apresenta a movimentação dos rios, de ribeirinhos indo e voltando, do trabalhar ou não, em suas embarcações (*Rio abaixo, rio acima*). Destaca-se também o consumo da cachaça, tratada por Ruy como “cana” (*Minha sina cana é*). A bebida alcoólica representa uma especificidade do festejar popular e por isso mesmo o compositor adicionou a cana, gíria de cachaça, para se aproximar do falar do povo, causando familiaridade a quem escuta. O autor preocupava-se também em retratar a linguagem regional tanto politicamente, como ideologicamente (*Só em falá da mardita me alembrei de Abaeté/ Me arresponde*), até colocando pronomes oblíquos no início

de frase, marcando a oralidade popular.

Na última estrofe (*Me arresponde boto preto/ Quem te deu esse pixé/ Foi limo de maresia/ Ou inhaca de mulher*) é questionada a origem da cor do Boto preto, este que é uma espécie de golfinho dos rios e muito popular no imaginário amazônico por encantar e engravidar até moças virgens ou menstruadas; “pixé” é uma substância de cor negra e bem pegajosa, que pode ser comparada à “inhaca” de mulher, ou seja, o cheiro e a textura do sangue de menstruação ou a limo de maresia, uma substância vegetal verde, que parece lodo ou lama, típica de lugares úmidos.

138

Assim, Ruy Barata retoma e reforça a função identitária das literaturas de expressão amazônica em suas obras, na qual as composições musicais são construídas por quem conhece e viveu na Amazônia, retratando o dia a dia paraense e deixando sua visão e memória sobre a cidade impressa nas letras, contribuindo para a criação de uma identidade e cultura amazônica.

Diante do exposto é notória a inspiração do artista diante das singularidades presentes na cultura amazônica. Os rios, as misturas de raças, de cultura, de ritmos, o turismo, os lugares, dos artistas, as chuvas da tarde, as comidas típicas, os eventos religiosos, o sol forte, enfim, cantar, escrever e falar sobre as características do lugar que se vive é um ato de autocompreensão, de pertencimento, é uma maneira de retratar todo envolvimento que existe entre os mundos interno e externo.

Considerações finais

Ao final deste estudo, verificou-se que a composição musical é uma rica fonte de informações e que também serve como um recurso na identificação dos traços sobre identidades e cultura. Assim, as composições regionais, ou letras de identidade, constroem e representam a cultura amazônica através da valorização e descrição da região e dos hábitos cultivados, além da relação entre do homem amazônico ribeirinho e a cultura da região.

O estudo também demonstrou que a Amazônia se estabelece pelos rios, pela floresta e mitos amazônicos; o estado de devaneio pelo qual passa o homem amazônico perde o limite entre real e imaginário, entrelaçando a cultura, as pessoas e a vida. Porém, o cenário construído agora para vivenciar estas características é o da sociedade líquida moderna, muito mais dinâmica e menos consolidada.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Rosa. O Amazônico em “Esse Rio é Minha Rua”, de Ruy Barata e Paulo André. **Asas da Palavra**, Belém, v. 2, n. 2, jun. 1995.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

FERNANDES, José Guilherme. **Paranatinga, o Nativo das Águas nas “res” da Brasilidade**. Asas da Palavra. Belém, v. 2, n. 2, jun. 1995.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva & Garcia Lopez Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. Cultura Amazônica uma poética do imaginário. In: ___. **Obras reunidas**. São Paulo: Escrituras, 2001. V.4.

___. **Elementos de estética**. 3. Ed. Ver. e ampl. Belém: EDUFPA, 2002.

___. MundAmazônico: do local ao global. **Revista Sentidos da Cultura**. Belém, v. 1, n. 1, jul/dez. 2014.

OLIVEIRA, Alfredo. **Paranatinga**. Belém: SECULT, 1984.

PACHECO, Agenor Sarraf. **História e Literatura no Regime das Águas: Práticas Culturais Afroindígenas na Amazônia Marajoara**. Belém: Universidade da Amazônia, 2009.

RUBIM, A. A. C. (Org.). **Cultura e Atualidade**. Salvador: EDUFBA, 2005. (Sala de aula 2).

ÀS MARGENS DO RIO IMAGINÁRIO E FANTÁSTICO NOS ASSENTAMOS E... CONTAMOS!

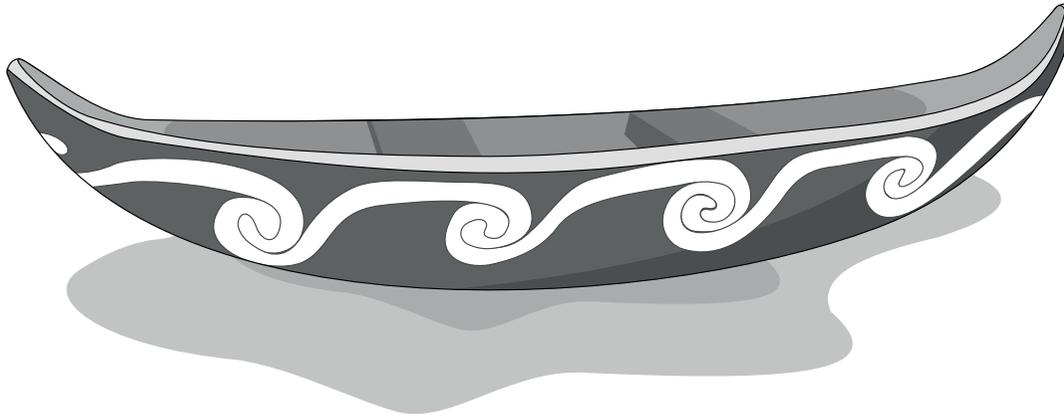
140



Visão frontal da entrada de comunidade ribeirinha à margem do rio Tocantins. Fonte: Acervo do autor, 2015

IMAGINÁRIO, MITOS, LENDAS, SAGRADO E FANTÁSTICO: interseções e deslumbres na Amazônia

Wellerth Mendes Ribeiro



Quando se ouve falar em 'Amazônia', muitas imagens e conceitos vêm à tona com uma formatação que nos é passada pelos mais diversos meios de comunicação, quer seja em revistas, internet, meios de comunicação de massa, etc., fazendo então com que tais conceitos soem de forma polifônica, polissêmica, misteriosa até, visto termos um panorama místico sobre ela. Tal panorama vislumbra nas características da Amazônia uma singularidade ímpar dentro dos mais diversos campos de estudo e o campo literário, por sua imensa capacidade de sintetizar e refletir o cotidiano, reflete esta aura e traz à região, através de uma escrita condensada e imersa no imaginário local.

Falar sobre a Literatura que é produzida na Amazônia encontra

no meio acadêmico divergências teóricas sobre a definição e conceitualização em como esta deve ser chamada. Muitos teóricos procuram definir a Literatura produzida em âmbito regional, enquanto outros abordam o aspecto universalista do que é passado pela Literatura. Por isso, defensores da chamada "Literatura da/na Amazônia", "Literatura Paraense" ou "Literatura brasileira" escrita na Amazônia divergam no bojo das denominações, mas não podem deixar de perceber as características intrínsecas que estão incorporadas dentro que é produzido dentro de um texto literário que vai abordar o dia a dia da Amazônia: sua peculiaridade³². Esta peculiaridade da Amazônia está no fato das características geográficas serem um contraponto importante da escrita de todos que buscam praticar a Literatura por

32 - José Guilherme dos Santos Fernandes, em artigo denominado "Literatura Brasileira de Expressão amazônica, Literatura da Amazônia ou Literatura Amazônica?" explana muito bem sobre a questão da abordagem da nomenclatura da Literatura em terras amazônicas.

estas terras. A fluidez dos rios e os mistérios que adentram o conjunto florestal amazônico parecem produzir assombro, admiração e respeito não só nos nativos, naquele homem que vive o dia a dia entre florestas e rios, mas também “infectam” o escritor que tem na floresta a sua temática, a sua musa³³ inspiradora para poetizar.

A região amazônica é, por si só, geograficamente densa, e na história de sua colonização, percebemos ainda o quanto a região recebeu influências dos que vieram para desbravar as matas do “eldorado verde”. Diversas culturas sobrevieram para cá, desde culturas regionais até culturas estrangeiras que produziram um “amalgama” cultural onde em qualquer manifestação de cunho amazônico, especialmente literário, podemos observar as misturas e particularidades de cada uma delas, perfazendo então, em um aspecto macro, a marca, mesmo que paradoxal, da originalidade cultural amazônica.

Na conceituação do imaginário e do simbólico é possível compreender a concepção de Durand (1993) diante dos aspectos relativos à objetividade e subjetividade da ciência. Na realidade do seu conceito, a ciência depende do homem que interage e estabelece também conceitos acerca dos fatores que implicam sua transformação, ou seja, a ciência é dinâmica, está em constante processo de evolução, e a perspectiva simbólica contextualiza o pensamento do homem de acordo com sua maneira de conceber as verdades do universo e do contexto da própria existência. A concepção na perspectiva da simbologia e do mito e mesmo das crenças seitas ou qualquer

linha de pensamento que valorize a coletividade este sim é o procedimento decorrente das inferências da ciência e da objetividade mutável diante das circunstâncias e das concepções.

Para Durand (2002), o símbolo e o mito servem com base antropológica pela qual se constrói a significação histórica. Além disso, ele acredita que uma sociedade só se perpetua se as instituições repousam sobre fortes crenças coletivas. A imaginária parte de três esquemas necessários: o mítico, o heroico e o dramático. Nesse aspecto o primeiro é derivado de imagens aéreas, fálicas e o segundo o mítico a interioridade do feminino. No que concerne ao mítico dramático segue na amplitude das imagens rítmicas nesse aspecto imaginário.

Contempla-se então o inconsciente no contexto da teoria científica em que o desenvolvimento está associado à descoberta do inconsciente humano no século XIX em que o psiquismo vai muito além da percepção imediata e de um encadeamento racional de ideias, mas, também, na penumbra de um inconsciente, revelando as imagens irracionais do sonho, da neurose ou da criação poética.

Daí então entender toda esta simbologia na perspectiva de Durand consiste num desafio constante para busca da real concepção com bases científicas tendo considerado o fato de que ele não se atém apenas aos aspectos de uma objetividade extremamente racional.

Compreender o imaginário é na realidade a busca pela inter-

pretação do homem em seu meio. Estes fatores estão associados à dimensão do ambiente cultural, ou seja, à inserção de uma série de possibilidades de inferência e relação de sentido, a poesia tem então a função de interferir no inconsciente do homem despertando o anseio em compreender o espaço e a objetividade, numa perspectiva ainda lógica da relação entre o racional e o irracional.

Este duelo entre forças é que permite a relação, tendo em vista a simbologia numa perspectiva essencialmente concreta, em que o ambiente cultural é formador do simbolismo tanto ao nível lógico quanto ao nível do significado.

Os mitos então possibilitam a relação entre o real e o imaginário tendo considerado que o mito é importante para o homem no contexto de criação tanto do imaginário quanto nas respectivas relações entre sentido. Durand nos diz que os mitos são esboços de uma racionalização na qual os símbolos estão contidos nas palavras e os arquétipos nas ideias. Com isso, entender o mito inserido nos contextos simbólicos permite uma analogia significativa relacionada ao universo e às verdades humanas. O mito favorece a compreensão dos sentidos simbólicos e isso permite que a filosofia possa estabelecer relações de inferências.

Com isso, no ambiente devaneante por natureza – o rio –, como apontou Gaston Bachelard (1997), a poesia toma para si o conteúdo da utilização de recursos eternos, míticos, ancestrais e folclóricos que representam não somente a cultura amazônica, mas a dimensão

mítica do próprio ser humano enquanto sonhador “que vê passar a água” e “evoca a origem legendária do rio, sua fonte longínqua”.

Paes Loureiro (2000) afirma que “o caráter poético do poema e do mito [...] advém do fato de que ambos derivam do rio da linguagem, como tronco submerso em sua encantaria” (p. 268). Logo percebemos nesta afirmação do autor uma linguagem carregada de significado, através da qual Paes Loureiro carrega e vincula ao [poema (*poiesis*), texto literário] e ao mito o poder de transmutar-se e adquirir formas que determinam sua diferença, diferença esta que marcará a originalidade, uma fórmula especial, a caracterização e utilização do espaço ao redor para poder se personalizar e contar a sua história.

Paes Loureiro enfoca o aspecto de a literatura que é produzida aqui na Amazônia necessitar do imaginário da região para se constituir enquanto literatura, enquanto espaço mimético, possuidor de todas as imagens para contar e levar a mensagem. Diz o autor: “(...) Trata-se de um mundo de pescadores, indígenas, extratores consumidos em longas e pacientes jornadas de trabalho(...)”, onde observamos a percepção exata do homem e de suas tarefas cotidianas. “(...) de uma geografia de léguas de solidão e dispersão entre as casas e as pequenas cidades...” (p. 77). Aqui notamos a colocação de Paes Loureiro em focar a imensidão da Amazônia, a distância entre os povoados e, por conseguinte, a dificuldade de locomoção e comunicação entre os moradores, resultando isso em “(...) um viver contemplativo em que predominam a linguagem e expressão devaneantes, como se

seus habitantes caminhassem entre o eterno e o cotidiano.” (p. 77). O importante diante do que afirma o autor é que essa série de descrições acima, do homem com os seus afazeres, sua rotina e crenças é visto, no início da explanação, da seguinte maneira: “Analisando a cultura amazônica na busca de encontrar o dominante que a mobiliza, depara-se com um verdadeiro universo povoado de seres, signos, fatos atitudes que podem indicar múltiplas possibilidades de análise e interpretação.”(p. 77). Ou seja, o autor afirma e perpetua a ideia de que a Amazônia é vista e povoada por seres que estão presentes no dia a dia da população que aqui vive, pois ela não possui uma visão única e não é nem de longe objetiva, permitindo vários modos de observá-la, o que encontraremos presente em muitos dos textos literários que falam sobre a Amazônia, principalmente por percebermos dentro desta literatura a ideia do sagrado e do profano caminhando lado a lado, sendo perceptível a relação intrínseca, historicamente falando, da influência do nativo e das outras culturas que chegaram na Amazônia por conta do seu processo histórico de colonização.

Casos na Amazônia: mitos, lendas, cultura do Sagrado e religiosidade

O homem sempre foi e ainda é um contador de histórias. As ideias, os medos, a esperança, o rancor, a curiosidade ante o desconhecido, enfim, tudo que o homem sente, ouve e vê necessita de uma explicação, necessita ser contado, e são essas características huma-

nas que o tornam ser especial e fazem com que o homem transforme as coisas em algo especial. A curiosidade humana vem desde que o homem se entende na face da terra, e nos tempos arcaicos, quando os vários fenômenos naturais não tinham como ser explicados à luz da ciência e/ou outras áreas de estudo, a imaginação humana teve o trabalho de moldar o que observou à sua mente, tentando assim, apaziguar o que era inexplicável e não-entendível diante de si, como bem observa P. Commelin (1993) “...a humanidade deixa-se guiar não por sua razão, mas pelo desejo, pela necessidade de conhecer a razão dos seres e das coisas.” (p. 8). Histórias de pessoas, povos, animais, seres inanimados e etc são contadas através dos séculos com elementos fantásticos à realidade, e esses elementos são encaixados em um conjunto que é denominado mito. E a reunião de vários mitos de uma sociedade denomina-se mitologia.

Parece ser claro que a autoridade religiosa e o respeito pelo sobrenatural, na região amazônica, são do senso comum, do dia a dia de cada habitante e é pautado nisso que se pretende buscar essa padronização dos juízos estabelecidos dentro da comunidade. Para tratar daquilo que é sobrenatural do que não se explica, daquilo que o homem não entende e opta por tratar como sendo algo fora de sua realidade ou de algo que não possui explicação, várias correntes de estudiosos sempre buscaram traçar paralelos e teorias para poder aplacar e conceber modelos que enquadrassem tais atitudes humanas. Psicólogos, sociólogos, escritores, antropólogos, religiosos, cada

um em seu campo de saber, buscam estudar o ser humano como força primaz, como centro de todo acontecimento e a religião sempre teve um papel importante neste contexto, já que a palavra religião, etimologicamente, significa 'religar', ou seja, unir o homem ao *plano espiritual*³⁴, estabelecer uma relação, um diálogo entre o Criador e o Homem. Para corroborar essa ideia, buscar-se-á refinar essa relação a partir do conceito de *Sagrado*, proposto por Rudolf Otto (2005), buscando entender o que tal autor nos informa a respeito da relação de *dependência* que o homem possui com o *Outro*³⁵.

Dentro da epistemologia das Ciências das Religiões, o conceito de *Sagrado* encontra lugar de destaque, pois torna-se o elemento único em se tratando das manifestações que ocorrem no campo religioso. Falar do religioso e não falar em *Sagrado* é uma prática que não coaduna. O *Sagrado* está imbricado à experiência religiosa e com isso podemos pensar em algo subjetivo, porém, ao adiantar da leitura, o caminho vai se tornando objetivo pois percebe-se que a observação ante o *Sagrado* não vem de achismo, mas de uma visão crítica e minuciosa de tal fenômeno.

Rudolf Otto (2005) explica que a racionalidade pertence ao campo religioso e que a função dela, em um primeiro plano, é racionalizar, tornar entendível aquilo que não o poder ser: “[...] só se compreende exatamente o que são se os considerarmos como atributos de um objeto que, de alguma forma, lhes serve de suporte...” (p. 85), ou seja, a racionalidade não pode ser observada somente em um pri-

meiro plano, pois de acordo com Otto, seria 'sintética', apesar da essencialidade da mesma.

Percebe-se, então, que dentro da concepção Ottoniana sobre o que seria o irracional dentro do contexto do *sagrado*, tem-se a relação intrínseca entre tais conceitos, pois no que concerne à tentativa de buscar se impor singularidades no campo religioso, tanto o *racional* quanto o *irracional* trazem o caminho de se conceituar o *sagrado*, onde o 'racional' passa pelo nosso entendimento dos conceitos que nos são conhecidos, familiares e, portanto, de fácil definição, logo sendo o 'irracional', pertencente ao obscuro, que escapa no do nosso sentimento, mas sim do entendimento.

Chegando, então, nas definições sobre o que seria o racional e o *irracional* e sobre o conceito do que seria sentimento, Rudolf Otto nos apresenta as conceituações sobre que seria o *sagrado*. De acordo com o autor: “O *sagrado* seria, no sentido completo da palavra, é, portanto, para nós, uma categoria composta. As partes que a compõem são, por um lado, os seus sentimentos racionais e, por outro lado, os seus elementos irracionais” (2005, p.149).

O que o autor quer nos passar é a constatação de que a percepção de algo sempre se dá em um plano, o que nesta pesquisa se dá no plano religioso. Sendo assim, Otto nos faz reconhecer que no que concerne ao aspecto religioso, a necessidade da racionalização se dará no campo conceitual, mas, sabendo que os conceitos não são a única fonte de explicação ou aceitação, reconhece que o *homo reli-*

34 - Preferimos utilizar o termo 'plano espiritual' para que não se passe uma ideia de concepção proselitista religiosa.

35 - Conceituação que Rudolf Otto apresenta em *O Sagrado* e que será explicitada no corpo do trabalho.

*giosus*³⁶ se utiliza de outros ‘campos de análise e compreensão’ para poder interagir de maneira mais ampla e satisfatória ante o Sagrado.

Dentro desta perspectiva, Otto nos demonstra que a religião é mística e pessoal e que a despeito da colocação e atividade dos aspectos racionais dentro do campo religioso, a experiência sensorial define as relações entre homem religioso e sua visão de espiritualidade, essa experiência sensorial vem na capacidade de individualizar a religião no conjunto de sentimentos que residem nesse lado não racional.

Para Octavio Paz, a manifestação do Sagrado acontece tanto no sistema religioso, quanto na Literatura, uma vez que “a possibilidade de se que somos e que constitui nossa própria maneira de ser”. (PAZ, 1982, p. 220, tradução nossa), ou seja, estes dois traços característicos da expressividade do sentimento humano, de acordo com Octavio Paz, são um caminho de revelação do que somos e queremos. A poesia e a Literatura possuem o poder divino de tornar os atos humanos algo sobrenatural. É o poder de se contar, de se desvelar, de revelar o homem através dela (poesia, literatura). Com o destaque que Paz traz ao aspecto religioso dentro do campo da literatura, observa-se uma ligação com os conceitos Ottonianos do Sagrado, pois entendemos que o texto literário tem, dentro do seu universo, a necessidade de se perceber o aspecto ‘racional’ e o ‘irracional’ que permeia o texto literário.

Otto trabalha, de uma forma esquematizada, com o termo *Ca-*

tegoria, e, a partir daí, elucida de uma maneira interessante, questões conceituais inerentes à fenomenologia da religião. Como categoria do Sagrado, Otto cria um neologismo, a saber, *Numinoso*, termo de origem latina, que significa ‘Deidade’. A busca por tal terminologia, vem das relações que Otto observa nas mais diversas religiões afirmando que todas as religiões o possuem.

O autor parte, então, para caracterização do Numinoso como “[...]de uma categoria especial de interpretação e de avaliação...”. O que se percebe é a questão racional que Otto fala juntando-se a “(...) da mesma maneira, de um estado de alma numinoso se manifesta quando esta categoria se aplica, isto é, sempre que um objeto se concebe como numinoso”. (OTTO, 2005, p. 15, grifo nosso), onde se nota uma extrema subjetividade, relação íntima, a saber aquilo que Otto destaca como irracional. Percebemos aqui a noção que Otto lança ao leitor de que o sagrado pode ser manifestado em objeto ou objetos, mas diferentemente de Mircea Eliade (1992) que propõe o conceito de Hierofania³⁷, Otto nos deixa claro que tal objeto é apenas uma parte da manifestação dessa ordem. O Numinoso pode ser tratado como o estado do espírito que tem consciência do misterioso, terrível, sagrado, “inefável” instituindo temor e sendo um constituinte importante para a experiência religiosa.

Para tratar dos elementos do Numinoso, Rudolf Otto (2005) inicia seu texto com a colocação e o convite para que o leitor fixe atenção num momento em que experimentou uma emoção religiosa pro-

36 - Terminologia utilizada para definir o homem que acredita no sobrenatural.

37 - Na hierofania, qualquer objeto pode ser tomado como objeto sagrado.

funda e, na medida do possível, exclusivamente religiosa. Se não for capaz ou se até não conhece tais momentos, Otto pede que o leitor termine a sua leitura imediatamente.

Volta aqui a prevalecer a colocação de que os elementos do Numinoso só poderão ser compreendidos pelo que Otto chama de *sentimento do estado de criatura*, ou seja, a dependência do Divino, a relação de observar e se colocar na situação de que pouco ou nada se pode fazer diante de alguns momentos que se apresentam na experiência religiosa. Para tratar destes momentos, Rudolf Otto categorizou e dividiu este processo para que pudéssemos compreender a complexidade de tal situação nominando-o, em geral, de “*mysteriums*”.

O *mysterium tremendum* é categorizado por Rudolf Otto como sendo causador de arrepios. Tal sentimento advém do fato de que o adjetivo *tremendum* remete ao tremor, ao medo. Otto explicita que: “Ele se parece, sem dúvida com o medo, e é por isso que este termo pode servir para o indicar por analogia, mas na realidade é outra coisa completamente diferente do medo” (2005, p. 23).

Vemos o autor trazer como caracterização de uma atuação ameaçadora, da construção dentro da criatura de sentimentos de incapacidade, de aceitação do momento, no qual se pode ter um estado de profundo recolhimento e que este sentimento pode assim transformar-se num estado de alma constantemente fluido. Afirmando que também pode surgir bruscamente na alma com choques e convulsões. Pode levar a estranhas excitações, ao inebriamento, aos ar-

rebatamentos, ao êxtase, etc.

O autor ainda coloca que tal sentimento tem formas selvagens e demoníacas, que possui graus onde o homem pode perceber a manifestação do sagrado, “[...] pode transformar-se no silencioso e humilde estremeamento da criatura que fica interdita...em presença daquilo que está, num mistério inefável, acima de toda criatura” (2005, p. 22). A concepção proposta por Otto em um primeiro momento, demonstra que a criatura é impotente e incapaz diante do divino e que essa percepção o coloca diante de um momento parecido com um julgamento.

Ao se estabelecer esse paradigma, a criatura reconhece a sua incapacidade ante o divino e ao fazer isso, seu ser é como se fosse inundado pela certeza de que qualquer que seja seu esforço perante o divino, este será ínfimo, fazendo com que tal criatura reconheça sua pequenez. Otto diz que: “encontramos num místico cristão esta frase: o homem afunda-se e dissolve-se no seu nada e na sua pequenez. Quanto mais se descobre clara e pura aos seus olhos, a grandeza de Deus, tanto melhor reconhece a própria pequenez”(2005, p.31). Encontramos aqui não mais um sentimento de terror, e sim um sentimento de reconhecimento de poder e autoridade. Aquilo que Otto nomeia como *majestas*. O sentimento que tal categoria exprime no homem é a conscientização, a percepção, a reordenação de seu posicionamento: “em contraste com o poder que pressentimos fora de nós, concretiza-se enquanto sentimento do nosso próprio apaga-

mento[...]. Este sentimento numinoso forma, por assim dizer, a matéria da ‘humildade’ religiosa” (2005, p.30).

Finalizando aquilo que se entende por *majestas*, Rudolf Otto cita um texto de Tersteegen onde percebemos claramente a atuação desta categoria no homem religioso: “senhor Deus, essência necessária e infinita [...] Sim, amém! Tu és. O meu espírito inclina-se e o que há de mais íntimo em mim testemunha que tu és” (2005, p. 33).

Estes dois sentimentos (*tremendum* e *majestas*) causam no homem uma percepção de que existe um elemento em si que se apodera e o transforma, que o faz sentir, como uma fonte de *energia*. Otto conclama que tal sentimento chama-se *orgê*: “Faz-se sentir de uma maneira particularmente viva na *orgê*; é a ela que se referem as expressões simbólicas de vida, de paixão, de sensibilidade, de vontade, de força, de movimento, de excitação, de atividade, de impulso” (2005, p.34). Essa energia motiva o homem a manifestar o seu amor pelo divino, a prezar e zelar pelo momento sobrenatural: “...experiência põe a alma humana em estado de atividade, excita o ‘zelo’, provoca a tensão e a energia prodigiosas que o homem experimenta no ascetismo...” (OTTO, 2005, p.35).

O Numinoso sempre, ou quase sempre, se apresenta sob as formas categóricas que acima foram descritas. O homem se petrifica em temor, porém reconhece sua autoridade e, a partir daí, sente o desejo, a paixão para estar diante Dele. É neste momento, na forma de que o homem se sente atraído pelo divino, que Otto lança a proposta de

que tais ações acontecem dentro do contexto do Numinoso, pois este possui a característica de fascínio, de cativar, de atrair. Rudolf Otto afirma que este é o fenômeno mais estranho e assinalável dentro do contexto histórico-religioso, pois quanto mais demoníaca a ação do divino, sendo para a alma objeto de terror, simultaneamente possui o caráter de atrair e encantar, chamando de *fascinante*. Tal sentimento provoca um efeito de êxtase em quem o venera e percebemos que é o sentimento fascinante que, de certa forma, torna-se então o que de fato promove a permanência do *homo religiosus* na presença do numinoso, pois o *fascinans* demonstra o mais alto posto qualitativo do numinoso que é a percepção da santidade (*augustus*) do Numinoso e a conseqüente tentativa de demonstração de tais qualidade em suas atribuições diárias enquanto ser social, como ser correto, ético, moral (*sebastus*).

Relação entre literatura e religião

O diálogo que existe entre religião e literatura só nos é possível e aceito pois as duas necessitam de algo bastante importante para que possam se expressar: a linguagem.

Bakhtin, (2004) aponta para os estudiosos da língua que a noção de discurso é dialógica e que este discurso é moldado de acordo com as necessidades que lhe são atribuídas quase que instantaneamente, pois de acordo com tal autor, a construção dos gêneros textuais se dá com a necessidade comunicativa. Sendo assim, pressupõe-se a ne-

cessidade de se observarem as ações comunicativas entre o locutor e o interlocutor para que se estabeleça um parâmetro de análise e verificação do processo comunicativo.

Heidegger (2003) percebe a importância da linguagem para o homem, pois para ele, “falar nos é natural”, ou seja, a fala, não no sentido fisiológico de sua constituição, mas no sentido constitutivo da formação do homem enquanto ser pensante, causador de transformações pelo ato do falar, da comunicação entre si, é imperativa para o homem reconhecer a si e ao próximo, reconhecer e racionalizar, mas também operacionalizar no sobrenatural, na busca pelo divino, no reconhecimento de sua pequenez ante o poder e autoridade das manifestações do *Sagrado*. Para Magalhães um passo importante na interpretação da linguagem está no reconhecimento de que, em cada discurso, em cada narrativa, estão presentes pluralidade e diferença, polissemia e especificidade. Continua Magalhães nos colocando que constatar a linguagem como discurso significa que devemos compreendê-la além do seu estado solitário e sim em um contexto onde tais palavras nos remetem ao que julgarmos por realidade (2003, p.7).

Ainda na esteira dos conceitos dos estudos da língua enquanto ser social, enquanto molde que reflete a sociedade onde a língua é utilizada, percebe-se a relação de tais conceitos com o que Antonio Magalhães (2000) define na citação acima. A necessidade de (re)descobrir o discurso linguístico e suas informações. Já sabemos que a língua serve para a comunicação, mas o que deixamos de perceber é

que significação em determinado contexto nos é passada pelo discurso, ainda mais se tal discurso carrega uma carga semântica polissêmica, principalmente no campo literário, em que o texto além de possuir suas características estilísticas, sempre vem com a visão da realidade do ponto de vista de quem o escreve.

Magalhães afirma que o debate em torno da relação entre a teologia e literatura possui importância, mesmo que o olhar e os debates sobre o tema sejam tacanhos ainda. Magalhães afirma que:

Não criamos um verdadeiro diálogo entre teologia e literatura no nosso continente. As nossas aproximações têm sido muito episódicas, tornando-se verdadeiras exceções nas linhas mestres do pensamento teológico latino-americano. (MAGALHÃES, 2000, p. 84).

Em nossa visão, caso as palavras de Magalhães sejam comprovadamente corretas, a análise e a busca pela relação entre literatura e religião necessitam de um encaminhamento para que se possa ter um aporte teórico que resulte em mais estudos sobre tal diálogo interdisciplinar, visto termos ainda poucos autores que se debruçam sobre este campo de estudos, sendo que sua obra é uma destas exceções que ele cita. Tal percepção de Magalhães (relação entre teologia x literatura) reside no fato de que existe uma questão lógica que os estudiosos da literatura não percebem: o Cristianismo, religião importante no mundo ocidental, fundamenta o *Sagrado* através da memória, da narrativa, da escrita, do sobrenatural, do fantástico, e como

tal, pode ser incluído enquanto literatura. O cristianismo como literatura está inscrito, portanto, dentro de enorme produtividade de interpretações e traduções, tem papel contundente na história das religiões e ocupa lugar especial na vida sociocultural das sociedades latino-americanas. (Cf. MAGALHÃES, 2000).

O que Magalhães nos passa diante desta colocação é aquilo que Otto também tece em sua obra, que é a percepção das questões religiosas em nosso dia a dia. A importância de se observar o fenômeno religioso, especialmente através da literatura, que nada mais é do que contar, observar a sociedade através de uma visão subjetiva do autor que conduz (ou é conduzido) pela obra literária, citando Magalhães: “a literatura não é, porém, somente mediação antropológica, ou melhor, uma pergunta antropológica que careceria de uma resposta de revelação” (2000, p.105), com isso, reafirmamos que o propósito do trabalho é elencar as expressões do Sagrado dentro dos contos de Inglês de Sousa, contribuindo, assim, para uma leitura da narrativas não com a ilusória pretensão de se trilhar pelo caminho proposto por Magalhães de uma *teologia narrativa*, mas sim de poder caminhar por um espaço tal qual temos aos montes na Amazônia que são trilhas que nos levam a vários lugares com seus encantos e mistérios, com a certeza de que a expressividade do Sagrado caminha junto ao texto que fala da Amazônia.

Pode-se observar a riqueza do que temos dentro do texto literário consoante à Amazônia. Este texto literário busca refletir as ca-

racterísticas locais, e, como visto antes, não pode deixar de elencar todo o aspecto cultural que é tão peculiar a este espaço do Brasil. A expressividade amazônica e religiosa que aqui existe, através de toda a simbologia que se tem, quer seja com a água, a floresta e os demais elementos da biodiversidade da Amazônia e também com a cultura da região, que traz em seu bojo os mitos e as lendas, o imaginário é vastamente observado dentro dos vários textos literários que temos sobre nossa região. A junção de todos estes fatores mencionados, elabora um texto literário recheado do sobrenatural, do fantástico, do Sagrado, juntando em si, naturalmente, o conteúdo necessário para que se possa afirmar que existe o diálogo dentro do texto literário entre o aspecto literário que o mesmo possui com a religião.

Um exemplo da relação entre Imaginário, Sagrado e Fantástico

Para que possamos compreender tudo o que nos foi apresentado antes, buscamos analisar um conto escrito por Inglês de Sousa, que tem como base algumas lendas e mitos amazônicos, que são composições fortes do Imaginário da região, e dentro da narrativa iremos descrever os aspectos do Sagrado que é de fácil relação com o Fantástico³⁸.

Na análise do conto “A Feiticeira”, o narrador velho Estevão tomando a frente das contações de histórias, assim começa:

O tenente Antônio de Sousa era um desses moços que

38 - De acordo com Todorov, fantástico está relacionado à hesitação do leitor: “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural.” (TODOROV, 1975, p. 148). Para ele, o fantástico ocorre enquanto durar a incerteza, a hesitação que caracteriza a atitude do herói, da personagem e do leitor implícito.

se gabam de não crer em nada, que zombam das coisas mais sérias e riem dos santos e dos milagres. Costumava dizer que isso de almas do outro mundo era uma grande mentira, que só os tolos temem o lobisomem e feiticeiras. Jurava ser capaz de dormir uma noite inteira dentro do cemitério, e até de passear às dez horas pela frente da casa do judeu, em sexta-feira maior. (SOUSA, 2004, p. 77).

Neste trecho da obra, podemos observar claramente a afirmação do narrador de que o personagem Antonio de Sousa ‘zomba das coisas sérias’, dos ‘santos e dos milagres’, refletindo assim um aspecto natural e racionalizado do homem com aquilo que o rodeia. Nota-se que Inglês de Sousa personifica, através das bases epistemológicas que fundamentam o período literário ao qual a obra pertence, a saber, o Realismo – Naturalismo, valores como o cientificismo e o Positivismo no personagem Antonio de Sousa. Tal personagem, na concepção teoria de Rudolf Otto sobre o Sagrado, contempla à racionalidade a sobreposição sobre não-racional, levando assim, à negação dos elementos mais peculiares que são componentes primordiais do fenômeno religioso.

No segundo parágrafo, nota-se a reprovação da atitude do personagem Antonio Sousa por parte do narrador do conto:

Eu não lhe podia ouvir tais leviandades em coisas medonhas e graves sem que o meu coração se apertasse, e um

calafrio me corresse a espinha. Quando a gente se habitua a venerar os decretos da Providência, sob qualquer forma que se manifestem, quando a gente chega à idade avançada em que a lição da experiência demonstra a verdade do que os avós viram e contaram, custa ouvir com paciência os sarcasmos com que os moços tentam ridicularizar as mais respeitáveis tradições, levados por uma vaidade tola, pelo desejo de parecerem espíritos fortes, como dizia o dr. Rebelo. Peço sempre a Deus que me livre de semelhante tentação. Acredito no que vejo e no que me contam pessoas fidedignas, por mais extraordinário que pareça. Sei que o poder do Criador é infinito e a arte do inimigo varia. Mas o tenente Sousa pensava de modo contrário! (SOUSA, 2004, p. 77).

Tal atitude de reprovação por parte do narrador da história para com Antonio de Sousa, de acordo com o postulado teórico Ottoniano, é a expressão do elemento especial do Sagrado, o Numinoso, através do ‘sentimento de ser criatura’, pois bem observamos o narrador afirmar ser ‘leviano’ por parte de Antonio de Sousa ter tais comportamentos, qualificando tais atitudes deste como ‘coisas medonhas e graves’, causando, então, um ‘aperto no coração e um calafrio que lhe corria a espinha’. O sentimento de ser criatura relaciona-se com algo fora de si, longe do alcance do narrador (Estevão), porém, que lhe causa medo. Este sentimento, refletido em Estevão, objetiva constatar a inferioridade, pequenez, fraqueza daquele que o reconhece, pois, o homem tem a percepção do divino, com isso mesmo Estevão

refletindo o medo, existe nele o sentimento do respeito, de atração, devoção, amor. Estes sentimentos provocam a devoção e o arrebatamento, apontando para a criatura a sua total nulidade ante ao que se considera divino. Percebido isto, a criatura reconhece a sua total dependência, que é muito bem retratada nesta parte da obra: “Peço sempre a Deus que me livre de semelhante tentação. Acredito no que vejo e no que me contam pessoas fidedignas, por mais extraordinário que pareça. Sei que o poder do Criador é infinito e a arte do inimigo varia”. (p.77).

Além da expressão de total dependência que é retratada neste trecho, também observamos a relação de se reconhecer a *majestade* do divino “sei que o poder do Criador é infinito...”, majestade esta constituída, na expressão do narrador, em poder *infinito*.

Se temos por um lado a total dependência ante o Sagrado, o reconhecimento de que é pequeno e a nulidade em si, e a adjetivação da superioridade do Sagrado, podemos observar o contraponto dos postulados Ottonianos, e isso acontece na obra de Inglês de Sousa intencionalmente, pois pensamos que a obra é conduzida para embaite entre ciência e religião (Cf. GAIA, 2016), e o autor, através de suas personagens, retrata o viver e agir amazônida permeado de religiosidade. Sendo assim:

Apontava à lua com o dedo, deixava-se ficar deitado quando passava um enterro, não se benzia ouvindo o canto da mortalha, dormia sem camisa, ria-se do tro-

vão! Alardeava o ardente desejo de encontrar um curupira, um lobisomem ou uma feiticeira. Ficava impassível vendo cair uma estrela e achava graça ao canto agoureiro do acauã, que tantas desgraças ocasiona. Enfim, ao encontrar um agouro, sorria e passava tranquilamente sem tirar da boca o seu cachimbo de verdadeira espuma do mar. (SOUSA, 2004, p. 77).

Acima, o autor busca retratar o agir do homem, simbolizado em Antonio Sousa, que zomba da religião, que nega o sobrenatural e sua ação, e conseqüentemente, nega o Sagrado, o Numinoso, a total dependência, a majestade divinal...

Logo após tais colocações sobre as atitudes de Antonio Sousa, Estevão, o narrador do conto, tece comentários expondo muito veementemente seu ponto de vista:

– Quereis saber uma coisa? Filho meu não frequentaria esses colégios e academias onde só se aprende o desrespeito da religião. Em Belém, parece que todas as crenças velhas vão pela água abaixo. A tal civilização tem acabado com tudo que tínhamos de bom. A mocidade imprudente e Leviana afasta-se dos princípios que os pais lhe incutiram no berço, lisonjeando-se duma falsa ciência que nada explica, e a que, mais acertadamente, se chamaria charlatanismo. Os maus livros, os livros novos, cheios de mentiras, são devorados avidamente. As coisas sagradas, os mistérios são cobertos de motejos, e, em uma palavra, a mocidade hoje, como o tenente

Sousa, proclama alto que não crê no diabo (salvo seja, que lá me escapou a palavra!), nem nos agouros, nem nas feitiças, nem nos milagres. É de se levantarem as mãos para os céus, pedindo a Deus que não nos confunda com tais ímpios! (SOUSA, 2004, p. 77).

Aqui temos uma certa crítica, uma oposição, a explanação dicotômica entre o racional e o não racional, e isto é justamente o que Rudolf Otto busca conciliar, já que, para ele, a racionalização da religião por si só não a destrói, contudo, a redução do viés religioso sob a égide racional torna-o restrito. Estevão, ao praguejar a modernidade e a busca por conhecimento, retrata uma crítica ao homem que, ao racionalizar por demais a religião, esqueceu-se de que o não racional também opera no meio religioso.

“O *infeliz* Antônio de Sousa, transviado por esses propagadores do mal, foi vítima de sua leviandade ainda não há muito *tempo*.” (SOUSA, 2004, p. 77, grifo nosso).

Percebemos aqui a constatação que Estevão faz sobre a falta de credo em Antonio Sousa. Feita esta constatação, o narrador assim chama Antonio Sousa: *infeliz*. Mas *infeliz* porquê? Para o *homo religiosus*, não poder contar com o *Numinoso*, não sentir o sobrenatural é não experimentar aquilo que Otto conceitua como *Orgê*. As atividades de Antonio Sousa ferem os conceitos de adoração, respeito, contemplação, de ética e fraternidade que o narrador da história

possui por se entregar à vida religiosa e isto denota falta de sentido da/na vida ao ponto do narrador da história tomar para si a atitude de classificar o modo de vida não se de Antonio Sousa, mas também de todos os que não adentram ao sobrenatural como sendo infelizes. Não basta ter um bom estilo de vida, ser culto, cordial, respeitador, se não houver a reverência e temor ao divino, conforme podemos visualizar neste trecho da obra:

O seu gênio folgazão, a sua urbanidade e delicadeza para com todos, o seu respeito pela lei e pelo direito do cidadão faziam dele uma autoridade como poucas temos tido. Seria um moço estimável a todos os respeitos, se não fora a *desgraçada mania de duvidar de tudo*, que adquirira nas rodas de estudantes e de gazeteiros do Rio de Janeiro e do Pará.

Desde que lhe descobri esse *lastimável defeito*, previ que não acabaria bem. Ides ver como se realizaram as minhas previsões. (SOUSA, 2004, p. 78, grifo nosso).

Vejamos este trecho:

Antônio de Sousa passava o tempo a visitar os sítios de cacau, conversando com os moradores, a quem ouvia casos extraordinários, ali sucedidos e zombando das crenças do povo. Como lhe falassem muitas vezes da Maria Mucoim, afamada feiticeira daqueles arredores, mostrava grande curiosidade de a conhecer. Um dia em que caçava papagaios, com Ribeiro, contou o desejo que tinha de ver aquela célebre mulher, cujo nome causa o

maior *terror* em todo o distrito. (SOUSA, 2004, p. 78, grifo nosso).

Percebemos na leitura deste trecho da narrativa o aspecto de medo e pavor que a personagem Maria Mucoim causa nos moradores do distrito por conta de sua relação com o sobrenatural. Sua influência no desenrolar da história é tanta que o título do conto remete a esta personagem. Podemos conjecturar que Inglês de Sousa escolheu nomear e centralizar o arco da história nesta personagem para que houvesse uma grande ironia: escrever um texto em um período de ‘declaração de guerra’, já que o Realismo nada mais é do que o reflexo literário de uma sociedade que tenta se afastar das ‘rédeas da religião’, da busca pela condução de seu destino e autonomia em ações, coisas que eram (e porque não ainda?) muito afetadas pela religiosidade.

A importância de Maria Mucoim é constatada neste trecho da obra:

O Ribeiro olhou para ele, admirado, e depois de uma pausa disse:

– Como? Não conhece a Maria Mucoim? Pois olhe, ali a tem.

E apontou para uma velha que, a pequena distância deles, apanhava galhos secos. (SOUSA, 2004, p. 78)

Segue-se então, a descrição da personagem como sendo nefasta, de arquétipo vil, maltrapilha, sinistra, de “...aspecto medonho que não consigo descrever.” O narrador faz questão de pontuar que, além de ter um aspecto totalmente sujo, a personagem Maria Mucoim “... trazia ao pescoço um cordão sujo, de onde pendiam numerosos bentinhas, falsos, já se vê, com que procurava *enganar* ao próximo, para ocultar a sua verdadeira natureza.” (SOUSA, 2004, p. 78, grifo nosso), onde, percebemos que Inglês de Sousa busca trazer ao cenário da narrativa o conflito religioso que existe no mundo. Apesar desta colocação inicial, Inglês de Sousa retrata muito bem que existe uma ‘simbiose’, um ‘ecumenismo’ em terras da Amazônia, especialmente entre a religião católica e as religiões indígenas e as de matriz africana. Esta relação ecumênica é inicialmente revelada no texto a partir desta parte:

A Maria Mucoim, segundo dizem más línguas (que eu nada afirmo nem quero afirmar, pois só desejo dizer a verdade para o bem-estar da minha alma), fora outrora caseira do defunto padre João, vigário de Óbidos. Depois que o reverendo foi dar contas a Deus do que fizera cá no mundo (e severas deviam ser, segundo se dizia), a tapuia retirou-se para o Paranamiri, onde, em vez de cogitar em purgar os seus grandes pecados, começou a exercer o hediondo ofício que sabeis, naturalmente pela certeza de já estar condenada em vida. (SOUSA, 2004, p. 78-79).

Temos um trecho interessante da obra que retrata um certo maniqueísmo religioso por parte do narrador da história, quando este assim relata:

Quem nada pode esperar do céu, pede auxílio às profundas do inferno. E se isto digo, não por leviandade o menciono. Pessoas respeitáveis afirmaram-me ter visto a tapuia transformada em pata, quando é indubitável que a Mucoim jamais criou aves dessa espécie. (SOUSA, 2004, p. 79, grifo nosso).

Ao realizar tal colocação, Estevão demonstra muito bem a divisão religiosa que existe não só na localidade retratada no conto, mas também em nosso dia a dia, ao colocar sua doutrina³⁹ religiosa como sendo o único caminho para o paraíso. É interessante também notar que o narrador relata a zoomorfização⁴⁰ da personagem em uma pata: "...a tapuia transformada em pata..." e utiliza esta afirmação para poder acusar Maria Mucoim de se utilizar de práticas religiosas contrárias aos seus credos.

Observemos esta parte:

Mas o Antônio de Sousa é que não acreditava nessas toleimas. Por isso atreveu-se a caçoar da feiticeira:

– Então, tia velha, é certo que você tem pacto com o diabo?

(Lá me escapou a palavra maldita, mas foi para referir o caso tal como se passou. Deus me perdoe.)

A tapuia não respondeu, mas pôs-se a olhar para ele com aqueles olhos sem luz, que intimidam aos mais corajosos pescadores da beira do rio.

O rapaz insistiu, admirando o silêncio da velha. - É certo que você é feiticeira?

O demônio da mulher continuou calada e levantando um feixe de lenha, pôs-se a caminhar com passos trôpegos.

O Sousa impacientou-se:

– Falas ou não falas, mulher do...?

Como moço de agora, o tenente gastava muito o nome do inimigo do gênero humano.(SOUSA, 2004, p. 79).

Este trecho da obra inicia o embate entre Maria Mucoim e Antonio Sousa, representando muito a racionalidade e a não racionalidade, aquilo que Otto critica dentro dos sistemas religiosos. Para Otto é necessário que haja um 'meio termo', pois o racional e o não racional são componentes necessários e podem coexistir dentro do fenômeno religioso. Esse embate entre os dois personagens personi-

39 - Preferimos o termo 'doutrina' substituindo 'fé', por entender que a fé não leva ao preconceito, mas sim a doutrina que o mesmo segue.

40 - Zoomorfização é o processo em que o ser humano se transforma em determinado animal. Este processo pode ser literal, como é o caso da afirmação do narrador, ou figurado (atitudes e pensamentos).

fica e tipifica as ações entre a razão e o sentimento: “Então, tia velha, é certo que você tem pacto com o diabo?”. O vocábulo ‘velha’ retrata muito bem a condição de idade de Maria Mucoim, porém, possui uma carga semântica que indica não somente o aspecto temporal dela, mas também as práticas religiosas, o crer no sobrenatural, a vida em contato com o desconhecido, com o *fantástico*. Percebe-se por parte das atitudes de Antonio Sousa a total descrença e certo desdém pela cultura religiosa local.

O *homo religiosus*, por ser conhecedor dos caminhos místicos, sente repulsa e medo, quer ser de entidades sobrenaturais ou de agentes dessas entidades. Na Amazônia, por termos sistemas religiosos sincréticos, estes agentes se multiplicam por entre ruas e rios, paisagens artificiais e paisagens naturais e isso explica a colocação do narrador diante do confronto entre Antonio Sousa e Maria Mucoim:

Os lábios da velha arregaçaram-se, deixando ver o único dente. Ela lançou ao rapaz um olhar longo, longo que parecia querer traspassar-lhe o coração. Olhar diabólico, olhar terrível, de que Nossa Senhora nos defenda, a mim e a todos os bons cristãos. (SOUSA, 2004, p. 79).

Não obstante, talvez em um momento quando o embate racional perdeu-se no campo do sobrenatural e Antonio Sousa adentrou, de modo inadvertido ou involuntário, temos neste personagem a sensação de que o mesmo, em uma fração temporal, experimentou

o *sentimento de ser criatura*, e sobreveio dentro deste o sentimento de *tremendum*, não necessariamente sendo sobre o divino, mas sim daquilo que ele não conhecia, não tinha pesquisado, estudado, vivenciado.

O riso murchou na boca de Antônio de Sousa. A gargalhada próxima a arrebentar ficou-lhe presa na garganta, e ele sentiu o sangue gelar-se-lhe nas veias. O seu olhar sarcástico e curioso submeteu-se à *influência* dos olhos da feiticeira. Quiçá pela primeira vez na vida soubesse então o que era *medo*. (SOUSA, 2004, p. 79, grifo nosso).

Esta parte do texto reforça muito bem o comportamento do homem quanto ao sobrenatural. O entendimento, a razão, sempre vai tentar elencar, quantificar toda e qualquer situação para que a mente racional possa compreender e tornar lógico o acontecimento, sendo assim, a atitude de Antonio Sousa, logo após, não chega a surpreender:

Mas não se mostrou vencido, que de rija têmpera de incredulidade era ele. Começou a dirigir motejos de toda espécie à velha, que se retirava lentamente, curvada e trôpega, parando de vez em quando e voltando para o moço o olhar amortecido. Este, conseguindo afinal soltar o riso, dava gargalhadas nervosas que assustavam aos japiins e afugentavam as rolas das moitas do ca-caual. Louca e imprudente mocidade! (SOUSA, 2004, p. 79).

Contudo o mais irônico na narrativa é que estas tentativas de se estabelecer ordem e lógica são tachadas pelo narrador do conto como ‘louca e imprudente’, pois na conceituação Ottoniana do Sagrado, a relação racional/ não racional é importante para o conjunto religioso.

Continuando com a narrativa, Antonio Sousa decide se encaminhar à casa de Maria Mucoim no outro dia. O dono do sítio onde o mesmo se hospedava tentou dissuadir o tenente desta empreitada, afirmando que a mulher era louca, pois: “Era de mais a mais esse dia uma sexta feira”. Esta espécie de hierofania do dia a que Antonio Sousa pretendia executar tal ação demonstra o que Eliade em sua concepção sobre o Sagrado nos ensina. O conto segue:

A tarde estava feia. Nuvens cor de chumbo cobriam quase todo o céu. Um vento muito forte soprava do lado de cima, e o rio corria com velocidade, arrastando velhos troncos de cedro e periantãs enormes onde as *jaçanãs* soltavam pios de aflição. As aningas esguias curvavam-se sobre as ribanceiras. Os galhos secos estalavam e uma multidão de folhas despegava-se das árvores para voar ao sabor do vento. Os *carneiros* aproximavam-se do abrigo, o *gado* mugia no curral, bandos de periquitos e de papagaios cruzavam-se nos ares em grande algazarra. De vez em quando, dentre as trêmulas aningas saía a voz solene do *unicórnio*. Procurando aninhar-se, as fétidas ciganas aumentavam com o grasnar corvino a grande agitação do rio, do campo e da floresta. Adian-

tavam os sapos dos atoleiros e as rãs dos capinzais o seu concerto noturno alternando o canto desenxabido. Tudo isso viu e ouviu o tenente Sousa do meio do terreiro, logo que transpôs a soleira da porta, mas convencerá a um *espírito forte* a precisão dos agouros que nos fornece a maternal e franca natureza? (SOUSA, 2004, p. 80, grifo nosso).

A construção do cenário em que o personagem Antonio Sousa começa a adentrar remete para um espaço onde o insólito, o sobrenatural está em acordo, em harmonia com o real. Os animais reais e imaginários dividem o mesmo espaço e interagem no campo onde não sabemos mais se estamos em um sonho ou divagando na realidade, porém o eufemismo em ‘espírito forte’, que nada mais é do que o homem que não acredita no sobrenatural, pois, de acordo com o narrador, não decifra os sinais que a ‘maternal e franca natureza’ oferecem para Antonio Sousa.

Numa palhoça miserável, na narrativa de pessoas dignas de toda a consideração, se passavam as cenas estranhas que firmaram a reputação da antiga caseira do vigário. Já houve quem visse, ao clarão de um grande incêndio que iluminava a tapera, a Maria Mucoim dançando sobre a cumeeira danças diabólicas, abraçada a um bode negro, coberto com um chapéu de três bicos, tal qual como ultimamente usava o defunto padre. Alguém, ao passar por ali a desoras, ouviu o triste piar do murucututu, ao passo que o sufocava um forte cheiro

de enxofre. Alguns homens respeitáveis que por acaso se acharam nos arredores da habitação maldita, depois de noite fechada, sentiram tremer a terra sob os seus pés e ouviram a feiticeira berrar como uma cabra.

A casa, pequena e negra, compõe-se de duas peças separadas por uma meia parede, servindo de porta interior uma abertura redonda, tapada com um topé velho. A porta exterior é de japá, o teto de pindoba, gasta pelo tempo, os esteios e caibros estão cheios de casas de cupim e de cabas. (SOUSA, 2004, p. 80).

Podemos perceber neste trecho do conto que existe a interlocução sincrética das religiões católica, indígenas e de matriz africana tipificadas nas atitudes relatadas acima. Também nestes relatos, o autor da obra começa a caracterizar a personagem Maria Mucoim de acordo com o título da obra, denotando a estas atitudes de relação com o místico, com o sobrenatural. É interessante notar o artifício linguístico que Inglês de Sousa se utiliza para provocar e confirmar ao leitor de sua obra que o local onde Maria Mucoim habita é, por excelência, reduto do fantástico, do sobrenatural. Ao relatar que "...o sufocava um forte cheiro de enxofre", Inglês de Sousa intensifica a afirmação de que o Sagrado, o Numinoso ali está presente.

Dona deste reduto, Maria Mucoim porta-se de forma contemplativa ante o bem-te-vi, em um total estado de *fascínio*, como se reconhecesse a sua total dependência ante o divino, percebendo a grandeza e pureza da natureza, como bem podemos notar:

Sousa encontrou a velha sentada à soleira da porta, com queixo metido nas mãos, os cotovelos apoiados nas coxas, com o olhar fito num bem-te-vi que cantava numa embaubeira. Sob a influência do olhar da velha, o passarinho começou a agitar-se e a dar gritinhos aflitivos. A feiticeira não parecia dar pela presença do moço que lhe bateu familiarmente no ombro. (SOUSA, 2004, p. 81).

Porém este estado contemplativo logo é perdido, pois temos a ideia do confronto entre a razão e o sentimento, só que desta vez, nos parece que o confronto será fora do campo ideológico.

“– Ora me deixe, branco. Vá-se embora, que é melhor.” Podemos observar aqui a ênfase que Maria Mucoim dá a Antonio Sousa para que não adentre, não perturbe algo que não compreende. A personagem diz a Antonio Sousa para que o mesmo não entre, pois ele não pertence aquele mundo fantástico. Temos na Bíblia exemplos claros da proibição de quaisquer outros, que não os sacerdotes, para entrar no Santo dos Santos, pois a entrada sem autorização, sem reverência e temor ao Divino, seria passível de morte.

A entrada de Antônio de Sousa causou um movimento geral. O murucututu entreabriu os olhos, bateu as asas e soltou um pio lúgubre.

O gato pulou para a rede, o bode recuou até ao fundo do quarto e arremeteu contra o visitante. Antônio, surpre-

endido pelo ataque, mal teve tempo de desviar o corpo, e foi logo encostar-se à parede, pondo-se em defesa com o terçado que trouxera. (SOUSA, 2004, p. 82).

Percebe-se o total entrelaçamento do real com o fantástico, com o sobrenatural. Os animais, pertencentes e, porque não, participantes daquele ambiente sobrenatural, estranham a presença do intruso e “então que animada por gestos misteriosos da velha...” atacam Antonio Sousa, reclamando sua saída daquele ambiente.

Segue-se o embate físico no conto, onde os animais atacam Antonio Sousa com a intenção de expulsá-lo daquele ambiente, mas que podemos trazê-lo ao campo das ideias, naquilo que Otto busca teorizar para que não se tenha o conflito entre a razão e o sentimento (racional e não racional).

É interessante notar a intertextualidade de acontecimentos sobrenaturais relacionados com ossos humanos. Vemos em Ezequiel 37, o Divino ordenando a seu profeta que interaja com ossos humanos até o momento em que os mesmos tomam forma viva. Ossos também estão na narrativa de Inglês de Sousa, “...amontoados a um canto, e que das cumbucas (parecia)corria sangue vivo”.

Chegando aos momentos finais do conto, temos Antonio Sousa matando o bode negro no quarto de Maria Mucoim, gerando assim uma onda de gritos de todos os outros animais que antes atacavam Antonio Sousa. Tem-se a impressão de que o sobrenatural sucumbe,

é derrotado pelo aspecto racional, pela lógica de Antonio de Sousa, porém:

O tenente Sousa, como se tivesse atrás de si o inferno todo, pôs-se a correr pelos cacauais. Chovia a cântaros. Os medonhos trovões do Amazonas atroavam os ares; de minuto em minuto relâmpagos rasgavam o céu. O rapaz corria. Os galhos úmidos das árvores batiam-lhe no rosto. Os seus pés enterravam-se nas folhas molhadas que tapetavam o solo. De quando em quando, ouvia o ruído da queda das árvores feridas pelo raio ou derrubadas pelo vento, e cada vez mais perto o uivo de uma onça faminta. A noite era escura. Só o guiava a luz intermitente dos relâmpagos. Ora batia com a cabeça em algum tronco de árvore, ora os cipós amarravam-lhe as pernas, impedindo-lhe os passos.(SOUSA, 2004, p. 82).

O fantástico, o improvável, o sobrenatural vem fechando este maravilhoso conto, já que ao mesmo tempo em que Antonio Sousa começa a fugir da situação, uma grande inundação começa a acontecer, mas Antonio Sousa “...ia prosseguindo sem olhar para trás, porque temia encontrar o olhar da feiticeira, e estava certo de que o seguia uma legião de seres misteriosos e horrendos”.

Chegando ao sítio, ardendo em febre e deitado na rede, Antonio Sousa percebe o quarto molhado e descobre a enchente que está crescente na localidade, saindo, procurando ajuda, Antonio Sousa faz uma constatação, estava só, saindo à procura de ajuda:

De súbito viu aproximar-se uma luzinha e logo uma canoa, dentro da qual lhe pareceu estar o tenente Ribeiro. Pelo menos era dele a voz que o chamava.

– Socorro! – gritou desesperado o Antônio de Sousa, e, juntando as forças num violento esforço, nadou para a montaria, salvação única que lhe restava, no doloroso transe.

Mas não era o tenente Ribeiro o tripulante da canoa. Acorçada à proa da montaria, a Maria Mucoim fitava-o com os olhos amortecidos, e aquele olhar sem luz, que lhe queria traspasar o coração.... Uma gargalhada nervosa do dr. Silveira interrompeu o velho Estêvão neste ponto da sua narrativa. (SOUSA, 2004, p. 83).

apocalipse para a comunidade de Paranamiri?

O fim do conto nos traz uma certeza: não existe vitória ou derrota entre a disputa do racional e do não racional, aquilo que Rudolf Otto busca afirmar. A relação entre ambos é que diferencia o olhar e a observação do sobrenatural agindo na vida daqueles que acreditam. Contudo, esta certeza não dilui as várias outras dúvidas que o conto nos proporciona com este final. Temos a personagem Maria Mucoim compreendendo e outra vez aceitando a força infinita divinal, mas poder caracterizar esta personagem depende de um profundo exercício hermenêutico, pois, dentro do sistema religioso judaico-cristão, podemos confabular uma intertextualidade de personagens e ações que transcorreram no final da narrativa de Inglês de Sousa. Afinal de contas, Maria Mucoim pode lembrar, de forma distante, Noé em seu périplo no grande dilúvio bíblico ou esta personagem seria a besta do

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M (VOLOCHINOV, V. N.). **Marxismo e filosofia da linguagem**. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem, 11ª edição. Tradução por Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2004.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: Introdução a arquetipologia geral**. Tradução Helder Godinho. SP: Martins Fontes, 2002.

_____. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1993

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FERNANDES, José Guilherme dos Santos. Literatura brasileira de expressão amazônica, literatura da amazônia ou literatura amazônica? In: **Revista da Pós-Graduação em Letras – UFPB**, João Pessoa, v. 6, n. 2/1, p. 111-116, 2004.

HEIDEGGER, Martin. **A caminho da Linguagem**. Tradução Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2003.

MAGALHÃES, Antonio. **Deus no espelho das palavras: teologia e teologia em diálogo**. São Paulo: Paulinas, 2000.

OTTO, Rudolf. **O Sagrado**. Tradução João Gama. Lisboa: edições 70, 2005.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. **Cultura Amazônica: Uma poética do imaginário**. 3. ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.

PAZ, Octavio. **El arco y la lira**. México: Editorial F.C.E., 1967.

SOUSA, Inglês. **Contos Amazônicos**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à narrativa fantástica**. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

ÀS MARGENS DO RIO IMAGINÁRIO E FANTÁSTICO NOS ASSENTAMOS E... CONTAMOS!



Amanda Ynaê Maia Furtado

Especialista em Estudos Linguísticos e Análise Literária pela Universidade do Estado do Pará (UEPA). É graduada em Letras - Língua Portuguesa pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará (IFPA). Atua na educação básica como professora de Língua Portuguesa da rede particular de ensino. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira. É pesquisadora da literatura amazônica, nos temas: literatura dalcidiana e literatura comparada.

Bruno Carvalho Marinho

Graduado em Letras - Língua Portuguesa pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará (IFPA). Foi bolsista do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID - CAPES) no subprojeto Multiletramento e Tecnologias da Linguagem. É pesquisador da literatura fantástica e ficção especulativa, atuando principalmente nos seguintes temas: Narrativas fantásticas, imaginário medieval, literatura e Artes visuais.



Cainã De Paula Mello

Graduado em Letras - Língua Portuguesa pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará, foi bolsista CAPES no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID). Atua com programas de incentivo à leitura literária com grupos de idosos na curadoria de rodas de leitura do Serviço Social do Comércio (Sesc) e orientador de Atividades no Projeto Futuro Integral. Pesquisador dos temas: imaginário, narrativas orais e mitologias.



Izabela Lima dos Santos

Graduada em Letras - Língua Portuguesa pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará (IFPA). É pesquisadora do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Arte, Cultura e Educação – (GIPACE) – IFPA/CNPq. Possui experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira Nacional e Regional, atuando principalmente nos seguintes temas: cultura, identidade, literatura e composições musicais regionais.

Sabrina Augusta da Costa Arrais

Mestranda em Educação, na linha de Saberes Culturais e Educação na Amazônia, no Programa de Pós-graduação da Universidade do Estado do Pará (PPGED - UEPA). Especialista em Estudos Linguísticos e Análise Literária pela Universidade do Estado do Pará (UEPA). É graduada em Licenciatura Plena Letras Língua Portuguesa pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará (IFPA). Pesquisadora das poéticas orais.



Silvia Sueli Santos da Silva

Doutora em Artes Cênicas, pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Docente do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará (IFPA), atua nas áreas de Letras, Artes e Pedagogia, Coordena a Especialização em Saberes, Linguagens e Práticas Educacionais na Amazônia, é líder do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Arte, Cultura e Educação – GIPACE/IFPA/CNPq - e pesquisadora das festas tradicionais de rua da cultura paraense.





Vanderlici Silva dos Santos

Especialista em Estudos Linguísticos e Análise Literária pela Universidade do Estado do Pará (UEPA). É graduada em Letras - Língua Portuguesa pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará (IFPA). Pesquisadora da literatura Fantástica e do imaginário amazônico.

Wellerth Mendes Ribeiro

Doutorando em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC - UNAMA). Mestre em Ciências da Religião (PPGCR - UEPA), pesquisando o fenômeno do sagrado na literatura. Docente do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará (IFPA), pesquisador do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Arte, Cultura e Educação - GIPACE/IFPA/CNPq e do Grupo Interfaces do Texto Amazônico (GITA - UNAMA/CNPq). Atua nas áreas de Letras e Linguística, com foco no sagrado, mítico, religiosidade, sociolinguística e semiótica.



165



Wellingson Valente dos Reis

Doutorando e Mestre em Comunicação, Linguagens e Cultura pela Universidade da Amazônia (PPGCLC - UNAMA). É docente do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará (IFPA). Pesquisador do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Arte, Cultura e Educação (GIPACE - IFPA/CNPq), Grupo Interfaces do Texto Amazônico (GITA - UNAMA/CNPq) e do grupo de pesquisa Culturas e Memórias Amazônicas (CUMA- UEPA/ CNPq). Atua na área de Letras, com ênfase em Literatura. Pesquisador da Estética da Recepção, Maria Lúcia Medeiros, Fantástico, Memória, Cultura e Erotismo.

RESUMO

O livro discorre acerca das pesquisas realizadas entre os anos de 2015 e 2017. Os textos trazem como tema principal os saberes estéticos e culturais que perpassam a vida do homem amazônico e se manifestam em suas produções poético-literárias, cênicas e orais. A primeira parte da obra apresenta pesquisas baseadas em narrativas orais, com objetivo de investigar fenômenos contemporâneos do imaginário amazônico. A segunda parte da obra apresenta análises de obras literárias a partir de seu viés fantástico e de autores regionais que se inspiraram no imaginário amazônico. Esses textos mostram como os autores representaram cultura e identidade híbridas, dialogando com elementos universais.

