



Literaturas do Norte

Vozes e escritas da Amazônia

Marcos Paulo Torres Pereira
Valdiney Valente Lobato de Castro
Yurgel Pantoja Caldas
(Org.)



Literaturas do Norte: Vozes e escritas da Amazônia



Letras

LICENCIATURA PLENA EM LETRAS



Literaturas do Norte: Vozes e escritas da Amazônia

**Marcos Paulo Torres Pereira
Valdiney Valente Lobato de Castro
Yurgel Pantoja Caldas
(Org.)**

**UNIFAP
Macapá, 2022**

Copyright © 2022, autores

Reitor: Prof. Dr. Júlio César Sá de Oliveira
Vice-Reitora: Prof.^a Dr.^a Simone de Almeida Delphim Leal
Pró-Reitor de Administração: Msc. Seloniel Barroso dos Reis
Pró-Reitor de Gestão de Pessoas: Isan da Costa Oliveira Junior
Pró-Reitor de Ensino de Graduação: Prof. Msc. Almiro Alves Abreu
Pró-Reitor de Planejamento: Prof. Msc. Erick Frank Nogueira da Paixão
Pró-Reitora de Pesquisa e Pós-Graduação: Prof.^a Dr.^a Amanda Alves Fecury
Pró-Reitor de Extensão e Ações Comunitárias: Prof. Msc. Steve Wanderson Calheiros

Diretor da Editora da Universidade Federal do Amapá
Madson Ralide Fonseca Gomes

Editor-chefe da Editora da Universidade Federal do Amapá
Fernando Castro Amoras

Conselho Editorial

Madson Ralide Fonseca Gomes (Presidente), Alaán Ubaia Brito, Alisson Vieira Costa, Clay Palmeira da Silva, Eliane Leal Vazquez, Inara Mariela da Silva Cavalcante, Irlon Maciel Ferreira, Ivan Carlo Andrade de Oliveira, Jodival Maurício da Costa, Luciano Magnus de Araújo, Marcus Andre de Souza Cardoso da Silva, Raimundo Erundino Diniz, Regis Brito Nunes, Romualdo Rodrigues Palhano e Yony Walter Mila Gonzalez

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Editora da Universidade Federal do Amapá
Elaborada por Maria do Carmo Lima Marques – CRB2-989

Literaturas do Norte: Vozes e escritas da Amazônia. / Marcos Paulo Torres Pereira; Valdiney Valente Lobato de Castro; Yurgel Pantoja Caldas. (Orgs.). Macapá: UNIFAP, 2022.

288 p. : il.
ISBN: 978-65-89517-40-5

1. Literatura brasileira. 2. Literatura - Amapaense. 3. Literatura da Amazônia. I. Pereira, Marcos Paulo Torres (org.). II. Castro, Valdiney Valente Lobato de (org.). III. Caldas, Yurgel Pantoja. (org.) IV. Título. V. Fundação Universidade Federal do Amapá.

B869.1098116 L776
CDD 22.ed.

Arte da capa: Maria Paula Marques
Editoração: Marcos Paulo Torres Pereira



Editora da Universidade Federal do Amapá
www2.unifap.br/editora | E-mail: editora@unifap.br
Endereço: Rodovia Juscelino Kubitschek, Km 2, s/n, Universidade,
Campus Marco Zero do Equador, Macapá-AP, CEP: 68.903-419



Editora afiliada à Associação Brasileira das Editoras Universitárias

É proibida a reprodução deste livro com fins comerciais sem permissão dos Organizadores. É permitida a reprodução parcial dos textos desta obra desde que seja citada a fonte. As opiniões, ideias e textos emitidos nesta obra são de inteira e exclusiva responsabilidade dos autores dos respectivos textos.

Mostre um povo como uma coisa, como somente uma coisa, repetidamente, e será o que eles se tornarão. [...] A consequência de uma única história é essa: ela rouba das pessoas sua dignidade. Faz o reconhecimento de nossa humanidade compartilhada difícil. Enfatiza como nós somos diferentes ao invés de como somos semelhantes.
(Chimamanda Ngozi Adichie)

Sumário

Prefácio	9
Amazônia: para além da floresta, (re)escrita Germana Araújo Sales	
Marques de Carvalho: do Romantismo ao Naturalismo Alan Victor Flor da Silva	19
Análise de estudos bibliográficos sobre literatura de Roraima: pesquisa da pesquisa Aldenor da Silva Pimentel	39
Geopoesia Amazonial d'A Boca da Noite: Biobibliografia da Terra em Cristino Wapichana Augusto Rodrigues Silva Junior Sara Gonçalves Rabelo	57
A literatura do norte do Tocantins: entre as marcas da violência e o processo de esquecimento César Alessandro Sagrillo Figueiredo	75
O Rap do Congós como Literatura de Resistência: A voz da periferia macapaense Daniel Silva Lima Marcos Paulo Torres Pereira David Junior de Souza Silva	99
Ladrões de Marabaixo: a escrevivência cantada na Amazônia Drieli Leide Silva Sampaio July Estefanny Costa de Nazaré	121

Uma representação da identidade ribeirinha amazônica em O Benzedor de Espingarda	141
Hozana de Araújo Alves Marcos Paulo Torres Pereira David Junior de Souza Silva	
A Amazônia imaginada: relatos de viajantes no Século XVIII	163
Hugo Matheus Rocha Aguiar	
Poética e négritude em “Etiópicos”, de Senghor	187
Mariana Janaina dos Santos Alves	
Influência feminina e resistência: a função de Orminda, em <i>Marajó</i> (1947) de Dalcídio Jurandir	209
Max Silva do Espírito Santo Glauciane Pinheiro Lima	
Crônicas no jornal <i>Amapá</i>: entre o poético e o cotidiano	227
Raylane Benjo Francesco Marino	
Da Virada do Século XX à Elevação a Território: A literatura do Amapá desenhada por meio dos jornais	247
Valdiney Valente Lobato de Castro	
Uma leitura do poema “Macapá”, de Alexandre Vaz Tavares	269
Yurgel Pantoja Caldas	

Prefácio

AMAZÔNIA: PARA ALÉM DA FLORESTA, (RE)ESCRITA

Germana Araújo Sales (UFPA/CNPq)

A Amazônia, de clima úmido e com intensas precipitações pluviométricas, compreende cerca de 60% do território do país e tem reconhecimento internacional pela importância da extensa floresta equatorial. Para compor essa região de mata vasta e rios caudalosos, o espaço amazônico abriga várias Instituições de pesquisa, como o Museu Emílio Goeldi – MPEG (1895/1911), o Instituto Evandro Chagas – IEC (1936), o Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia – INPA (1952) e as Instituições de Ensino Superior, como as Universidades Públicas de qualidade, com atuação na Graduação e Pós-Graduação nacional. São esses espaços responsáveis pela produção de ciência, pela formação de recursos humanos e pela pesquisa de base, nas diferentes áreas do conhecimento. Especificamente no campo das Letras, todas as Universidades Federais possuem cursos de Pós-Graduação e os objetos de estudos são particulares ao espaço e à cultura existente.

A coletânea *Literaturas do Norte: Vozes e escritas da Amazônia*, organizada por Marcos Paulo Torres Pereira, Valdiney Valente Lobato de Castro e Yurgel Pantoja Caldas, reúne capítulos assinados por diversos pesquisadores, com temáticas voltadas para os variados espaços amazônicos e suas diversificadas manifestações culturais.

O capítulo inicial, “Marques de Carvalho: do Romantismo ao Naturalismo”, assinado por Alan Victor Flor da Silva, remete o leitor à Belém oitocentista, protagonizada por Marques de Carvalho (1866-1910), escritor vinculado ao movimento naturalista, com proeminente atuação na cena intelectual da cidade e que se diferenciou dos demais “por ter tentado construir uma carreira de jornalista e escritor na cidade de Belém do Pará”. O contista e romancista paraense ficou notabilizado nacionalmente e recebeu destaque em algumas “histórias literárias tradicionais”, e, na capital paraense, seu nome foi constante nos periódicos da época, “mesmo em se tratando de notícias banais sobre a sua vida pessoal, como viagens, doenças e participações em eventos diversos”. Ao recuperar a circulação da produção de Marques de Carvalho, Alan Flor fornece aos leitores contemporâneos informações substanciais para identificar um movimento letrado em Belém, durante o século XIX, quando descreve o momento desse escritor de prestígio, comprometido “na causa das letras”. Confrontando a apatia circunstancial, o autor paraense esteve comprometido “na idealização de agremiações, a fim de incentivar e promover a produção literária cultivada por escritores radicados na província do Pará”. Assim, movimentos como a Mina Literária (1896), o periódico *A Arena* (1887) e a Academia Paraense de Letras (1900) tiveram sua participação efetiva, não como autopromoção, mas compromissados em “exaltar o talento dos colegas de ofício com quem mantinha laços de amizade”.

É como forma de registro ou de pesquisa que os estudiosos se debruçam sobre o passado e buscam respostas e afirmações para seus questionamentos, como indagar: Literatura de Roraima existe? É nessa vertente que Aldenor da Silva Pimentel discorre no ensaio “Análise de estudos bibliográficos sobre literatura de Roraima: pesquisa da pesquisa”, quando retoma diferentes estudos acerca do tema, dos autores MIBIELLI, 2017 e WANKLER e SOUZA, 2007, que “refutam a ideia de inexistência de literatura de Roraima, com a justificativa de que há produção e circulação de obras literárias”, contudo embora a discussão em torno da

produção literária do Estado de Roraima constitua debate social, os estudiosos entendem que tal produção deve ser conceituada como “manifestações literárias”, distante da concepção do Sistema Literário configurado por Antonio Candido.

É nesse empenho para a documentação, que Cristino Wapichana fundamenta o estudo de Augusto Rodrigues Silva Junior e Sara Gonçalves Rabelo, no capítulo “Geopoesia Amazonial d’A Boca da Noite: Biobibliografia da Terra em Cristino Wapichana”. Chamado de geopoeta, autor das obras *A Onça e o Fogo*, 2009 – Ed. Manole; *Sapatos Trocados*, 2014 – Ed. Paulinas; *A Oncinha Lili*, 2014 – Ed. Edebe e *A Boca da Noite*, 2016 – Zit; o autor foi premiado em diferentes categorias, como: 4º concurso Tamoio de literatura da Fundação Nacional do Livro Infantil e juvenil, em 2007, pela obra *A Onça e o Fogo*; Prêmio Litteratudo Monteiro Lobato, 2015; Estrela de Prata do Prêmio Peter Pan, no ano de 2018, com o título *A Boca da Noite*, e em 2015 recebeu o selo altamente recomendável pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ); e 2017, na categoria Livro infantil do 59.º Prêmio Jabuti, foi o terceiro colocado, com a obra *A Boca da Noite*. Nascido em Roraima, o escritor colabora, com sua obra, para a propagação da cultura indígena e esse aprendizado assume “corporalidades”, pois movimenta todos os sentidos na cerimônia de transmitir as narrativas com sensibilidade.

E é pela sensibilidade que a literatura se desdobra em diferentes regiões, por meio dos papéis e tintas de escritores, escritoras, produtores ora de poemas, ora de narrativas, produtores de anotações que inscrevem a organização das palavras em enredos ou rimas. Nesse nível de produção está inscrito o nome de Carmo Bernardes da Costa (1915-1996), produtor de dezoito obras, entre romances, compêndios de contos, crônicas e memórias. E apesar da vasta criação, pouca ou nenhuma informação é sabida sobre o autor. O ensaio “A literatura do norte do Tocantins: entre as marcas da violência e o processo de esquecimento”, de César Alessandro Sagrillo Figueiredo, objetiva compreender esse silenciamento de um dos escritores brasileiros importantes para sua região, quando discorre acerca da natureza e sua típica

vegetação do cerrado, como fonte da Literatura do Testemunho, principalmente com a obra *Xambioá: paz e guerra* (2005).

Objetos de pesquisa localizados numa região distante dos grandes centros, esta coletânea reúne escritores pouco conhecidos ou esquecidos, como também gêneros marginalizados, como o Rap, destacado no capítulo “O Rap do Congós como Literatura de Resistência: A voz da periferia macapaense”, de Daniel Silva Lima, Marcos Paulo Torres Pereira e David Junior de Souza Silva, os quais defendem o Rap como gênero de resistência, por meio dos “valores civilizatórios africanos”, valores capazes de fortalecer essa manifestação artística dos nossos ancestrais. Essa ancestralidade também está assinalada nas canções do Marabaixo, pelos puxadores de cada composição, manifestações que fundamentam o texto “Ladrões de Marabaixo: a escrevivência cantada na Amazônia”, de Drieli Leide Silva Sampaio e July Estefanny Costa de Nazaré, que tem como intento demonstrar esse “lugar afrocentrado, lugar de afrosaberes que resistem em diáspora amazônica”, “contexto de reexistência decolonial”, lugar de dispersão da cultura afro, por meio das músicas, danças e ritos.

É na escrita responsável, muitas vezes para marcar a identidade, seja nas letras de músicas, nos romances, contos, crônicas ou poemas, que os riscos e rabiscos dos escritores apontam para uma conformidade, como destacam Hozana de Araújo Alves, Marcos Paulo Torres Pereira e David Junior de Souza Silva, em “Uma representação da identidade ribeirinha amazônica em O Benzedor de Espingarda”. O conto analisado pelos autores é de autoria de Paulo Tarso Barros (1961), submetido ao I Concurso de Contos das Universidades do Norte, promovido pela Universidade Federal do Pará e premiado em terceiro lugar. A narrativa permite “compreender como sinais religiosos, culturais, de tradição e de memória” revelam o mundo particular e imaginário, do ribeirinho Amazônico, principalmente por meio “da prática de benzeduras”, prática realizada por um Curador ou Rezador, para uma doença, com ervas e rezas.

Mas a Amazônia instituída com seu imaginário de figuras particulares, culinária criada em sabores exóticos, foi vista e

descrita antes, idealizada, consoante detalha, Hugo Matheus Rocha Aguiar, no seu “A Amazônia imaginada: relatos de viajantes no Século XVIII”. Explorada predominantemente pelos rios, na segunda metade do século XVIII, pelos viajantes Charles-Marie de La Condamine (1735), Alexandre Rodrigues Ferreira (1783), Vigário José Monteiro de Noronha (1768) e João Vasco Manuel de Braun (1784), o texto destaca os relatos incorporados pela fantasia e imaginação, pois “um dos recursos mais presentes nos diários são as referências ao fictício e ao irreal” e nessa criação, surge a Amazônia “ora como paraíso terreno, ora como o inferno verde, um misto entre o bem e o mal”. Alexandre Rodrigues Ferreira, durante quase uma década, coligiu variadas informações, sobre: a natureza e suas populações, dados astronômicos, detalhamentos sobre os rios, as grutas, as minas, as vilas e os povoados. Essa expedição, com destaque científico, se destaca pela constituição de relatórios e inventários com dados das povoações e seus lugares, além da compilação de desenhos diversos, de ambientes da natureza e populações indígenas.

Povoada, explorada e até dizimada, a região Amazônica, parte importante do planeta que habitou a imaginação dos viajantes, fomentou os ficcionistas, criadores de personagens capazes de espelhar os residentes nesse espaço ora paraíso, ora inferno, como Orminda, a “possível irmã” de Missunga, protagonista agora no texto ensaístico “Influência feminina e resistência: a função de Orminda, em Marajó (1947), de Dalcídio Jurandir”; assinado por Max Silva do Espírito Santo e Glauciane Pinheiro Lima. Os autores remetem a uma personagem distinta entre as demais, não só pela posição que ocupava, mas porque era letrada, como também “compunha o coro da igreja” com realce da “voz sumarenta” e, principalmente, pelo desejo à liberdade.

E é a liberdade que leva a audácia, a ousadia de transgredir e ir além nas pesquisas, para recuperar o que não chegou a veicular no suporte livro. Raylane Benjo e Francesco Marino discorrem sobre o tema em “Crônicas no jornal Amapá: entre o poético e o cotidiano”, quando se debruçam sobre o jornal *Amapá* (1945-1968) “importante suporte de veiculação literária no Território Federal

do Amapá”, com extraordinária produção literária, que abrange desde a produção estética, como poemas, crônicas, contos à crítica literária. Como os periódicos do século XIX, o jornal mantém uma seção literária, espaço destinado a este fim. Nesse período, dois anos após ter se desmembrado do Pará, mas ainda sem ter alçado ao patamar de unidade federativa, o Amapá “começa a ganhar espaço nas folhas brasileiras”, conforme nos conta Valdeiney Valente Lobato de Castro, no capítulo “Da Virada do Século XX à Elevação a Território: A literatura do Amapá desenhada por meio dos jornais”, momento em que a imagem do local se difunde, graças à questão abrangendo a celebridade do Barão do Rio Branco, no conflito envolvendo a França. Por diversas vias de manifestação, o Amapá alcança as folhas do Rio de Janeiro, mas há duas situações relevantes, uma, a circulação, na gazeta paraense *A República* do romance *O Príncipe Ibrahim* – Trechos de um romance inédito, cujo enredo foi constituído “nos arredores da cidade de Macapá”. A segunda refere-se ao aparecimento do primeiro jornal local, *Pinsonia*, que teve sua difusão noticiada em outros estados do país, como no *Gazeta da Tarde* (RJ), em 1895; no jornal potiguar *O Iris*, em 1897; e no *Leituras Religiosas*, na Bahia, em 1898. Como também, no Paraná, já em 1900, no jornal *O Sapo* e em 1904 no *Jornal do Ceará*. Seja pelo exotismo da região ou pelos poemas que retratam as lendas, o nome Amapá teve extraordinária penetração em todo o território nacional e atualmente as pesquisas se debruçam a documentar a literatura produzida na própria região, condizente com os dados fornecidos por Yurgel Pantoja Caldas, no capítulo *Uma leitura do poema “Macapá”, de Alexandre Vaz Tavares*. De acordo com Yurgel Caldas, o autor do poema foi um dos pioneiros nas letras do Amapá e esse seu poema circulou primeiramente, em Belém, na *Revista de Educação e Ensino do Pará*, em 1889. Nos versos do poema “funda uma república para a cidade, ou apresenta a república à cidade” são apontados dados de localização da cidade, em que abundam alusões elogiosas ao passado, conhecido em sua positividade, enquanto a expectativa de um futuro se madorna. Sobretudo, o poema imprime a identidade cultural, valorizando as belezas naturais, a partir do

olhar de um “homem branco”, que ignora, de certa forma, as precariedades da região.

A visão do branco foi introduzida na Região Amazônica a partir do século XVI, quando os europeus adentraram a floresta, antes povoada pelas populações indígenas, que foram dizimadas fortemente. Três séculos depois, brancos, negros, índios e os miscigenados ajudavam a compor a população local. Evocando a negritude ancestral, Mariana Janaina dos Santos Alves apresenta ao leitor a “Poética e négritude em ‘Etiópicos’, de Senghor”, um cenário que registra a negritude e as “manifestações artísticas que desenvolveram papel político importante nos seus países”. A obra aponta para a posição intelectual e subversiva de autores silenciados e, por essa razão, responsáveis para trazer ao público suas produções.

Os povos ancestrais, índios e negros, responsáveis pela miscigenação que abriga em nossa pele traços, cultura e língua, fundamentam os capítulos desta coletânea, que apresenta um espaço ainda em fase de apresentação a um Brasil branco e submisso às culturas estrangeiras e com extremo desconhecimento da sua ancestralidade. A Amazônia, carente de atenção quanto à sua representação enquanto floresta, ainda há muito a percorrer e se fazer reconhecer como ambiente de intelectuais, produtores de uma cultura que se revela nas Letras, na música e nas demais artes. Para se fazer respeitar, carece se fazer conhecer e bem representar. Eis aqui, parte da divulgação acerca da produção intelectual da Amazônia em letras, para além da floresta, mas inspirada e nascida nessa mata, dona de tanto encantamento, em cores, lendas e sons.



MARQUES DE CARVALHO: DO ROMANTISMO AO NATURALISMO

Alan Victor Flor da Silva¹

Considerações iniciais

Herculano Marcos Inglês de Sousa (1853-1918), José Veríssimo Dias de Matos (1857-1916) e João Marques de Carvalho (1866-1910) foram os únicos escritores nascidos na província do Pará durante o século XIX que receberam algum relevo nas histórias literárias canônicas, sendo todos vinculados ao movimento naturalista. No entanto, ao contrário de Inglês de Sousa e José Veríssimo, que saíram da região amazônica para obter projeção no campo literário em outras partes do território nacional, sobretudo no Rio de Janeiro, capital do país na época, Marques de Carvalho se distinguiu dos seus conterrâneos por ter tentado construir uma carreira de jornalista e escritor na cidade de Belém do Pará.

Marques de Carvalho foi um escritor relacionado à escola naturalista pelas histórias literárias tradicionais, nas quais o autor paraense emerge sempre em meio a outros representantes “menores” do Naturalismo no Brasil. A presença do autor paraense nesses manuais deve-se a um “fenômeno literário” ocorrido em 1888, ano da publicação de *A carne*, de Júlio Ribeiro, de *O cromo*, de Horácio de Carvalho, e de *Hortênci*a, de Marques de

¹ Doutor em Letras pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Oficial Técnico Temporário (OTT) do Exército Brasileiro (EB), atuando como professor de Língua Portuguesa no Colégio Militar de Belém (CMBEL). E-mail: alan.flor@hotmail.com.

Carvalho: todos esses romances foram supostamente influenciados pelo *homem*, de Aluísio de Azevedo, lançado nos últimos meses do ano anterior (SILVA; SALES, 2019).

Apesar de ter recebido pouco espaço nas histórias literárias tradicionais, Marques de Carvalho foi um homem de letras na capital paraense que conseguiu ganhar notoriedade. Periódicos que circularam pela Belém oitocentista veicularam o nome do autor com assiduidade, mesmo em se tratando de notícias banais sobre a sua vida pessoal, como viagens, doenças e participações em eventos diversos. Tal fato, portanto, demonstra o quanto esse escritor tinha prestígio na capital paraense do final do século XIX.

Além disso, Marques de Carvalho foi muito empenhado na causa das letras na Belém oitocentista, pois sempre se demonstrou envolvido no combate ao marasmo em que se encontrava o cenário literário na capital paraense. O escritor esteve engajado na idealização de agremiações, a fim de incentivar e promover a produção literária cultivada por escritores radicados na província do Pará, como a Mina Literária (1896) e a Academia Paraense de Letras (1900); criou *A Arena* (1887), um periódico artístico e literário, com a proposta de estimular e divulgar poemas e contos produzidos por autores enraizados em Belém; demonstrou-se preocupado em publicações periódicas distintas com o presente e o futuro da literatura produzida na Amazônia paraense; por fim, sempre procurou em periódicos belenenses oitocentistas diversos exaltar o talento dos colegas de ofício com quem mantinha laços de amizade, como Carlos Hipólito de Santa Helena Magno (1848-1882), Teodorico Francisco de Assis Magno (1866-1885) e Paulino de Almeida Brito (1858-1919), com o intuito de promovê-los. Tais autores foram importantes para uma tentativa de constituição de uma literatura na província do Pará durante as duas últimas décadas do século XIX.

Em prefácios de romances e publicações periódicas, Marques de Carvalho, muitas vezes, levantou com entusiasmo e veemência a bandeira do Naturalismo, escola literária que adotou, defendeu e cultivou ao longo da maior parte da carreira de escritor. A vinculação de Marques de Carvalho ao Naturalismo, porém, foi

marcada por uma tensão constante. O autor precisou passar por um processo que envolvia diferentes questões que precisavam ser conciliadas. Diante disso, objetivamos, com este trabalho, demonstrar como Marques de Carvalho, a partir de publicações periódicas diversas, se posicionou ao longo da carreira em relação ao Romantismo e ao Naturalismo e como a vinculação a esse último movimento literário foi responsável por provocar no autor paraense uma tensão entre a adoção de um estilo de época pouco compreendido e a constituição de uma literatura na província do Pará.

Adepto do Romantismo e avesso ao Naturalismo

A carreira de Marques de Carvalho na capital paraense como jornalista e homem de letras teve início nas páginas do *Diário de Belém*. No dia 2 de setembro de 1883, o jovem escritor, aos 16 anos de idade, estreou nessa folha jornalística com a publicação do poema “Confissão”, cujo título era acompanhado pela seguinte epígrafe:

Aime, et tu renaîtras ; fais-toi fleur, pour éclore;
Après avoir souffert, il faut souffrir encore;
Il faut aimer sans cesse, après avoir aimé.²

Esses versos que compõem a epígrafe foram extraídos do poema “La nuit d’août” [“A noite de agosto”], composto pelo escritor francês Alfred de Musset.³ Esse poema foi inserido na obra *Poésies nouvelles* [Novos poemas], publicada originalmente em 1850. Alfred de Musset foi um dos expoentes mais conhecidos do Romantismo na França e influenciou novos poetas no mundo inteiro.

² “Ame e você nascerá de novo; faça-te flor, para florescer;

Depois de ter sofrido, é necessário sofrer ainda;

É necessário amar sem cessar, depois de ter amado.” (tradução nossa)

³ Essa mesma epígrafe foi utilizada também por Castro Alves para introduzir o poema “A volta da primavera”, inserido no livro *Estumas flutuantes*, de 1870.

O poema de Marques de Carvalho, em linhas gerais, apresenta um eu-lírico que já passou por “infelizes amores” e, por essa razão, permaneceu por um longo período “num infernal martírio”. Surgiu, porém, uma “alva-estrela entre as sombras” da vida de outrora do eu poético que lhe devolveu o furor pela vida.

Se o coração reverdece,
se palpita, se estremece,
é tão somente por ti;
se a aurora de hoje tem flores,
é nessa febre de amores
que sinto que não morri!

A partir dessa composição poética, Marques de Carvalho revelou-se afeito ao Romantismo, cujos “preceitos” podem ser encontrados também em outros trabalhos literários produzidos pelo autor divulgados em periódicos da capital paraense, sobretudo durante os primeiros anos da penúltima década do século XIX, como poemas, contos e romances.

No dia 18 de janeiro de 1885, o escritor paraense publicou na coluna *A pedidos* do *Diário de Belém* um poema dedicado ao amigo e colega de ofício Paulino de Brito e intitulado “Resolução”.⁴ Nessa publicação, demonstrou-se ressentido em relação às produções de cunho antirromântico. Eis a seguir a reprodução completa do poema:

Poeta, escuta: o tempo é bom pra o egoísmo,

⁴ Paulino de Brito, apesar de neste século não ser nacionalmente conhecido nem lido, foi um escritor amazonense radicado em Belém durante muitos anos que conseguiu em pouco tempo uma posição de relevo no cenário literário da capital paraense do final do século XIX. Os periódicos e o reconhecimento dos pares foram responsáveis por essa notoriedade que o autor tão rapidamente obteve. Em razão da importância que adquiriu, o nome de Paulino de Brito constantemente vinha estampado nas páginas de diversos veículos de imprensa da Belém oitocentista por inúmeros motivos, como publicação de livros recém-lançados, dedicatórias, aniversários, magistério, causa abolicionista, casamentos, viagens, doenças, participação em eventos políticos, humanitários e literários, entre outros.

pra prova sensabor, pra o gozo bestial;
agora só se encontra o pedantismo
de braço com a impudência cínica, imoral.

Esfrega-se na lama o célico lirismo
da Musa do presente, – a Musa sensual,
que se ocupa de dia em mantos de ascetismo
e à noite vai dançar na imunda bacanal.

Não vale ser poeta meigo e sorridente,
Cantar a virgindade cândida, inocente
Nuns versos ideais, à margem da ribeira...

Por isso eu já mandei a minha pobre Musa
tomar um banho bom à fonte de Aretusa,
e fico aqui, sozinho, olhando a tanta asneira.

Nesse poema, o escritor paraense dirige-se a Paulino de Brito – escritor radicado na província do Pará no final do século XIX, adepto do Romantismo e amigo de Marques de Carvalho – e lamenta-se pelo fato de os poetas, seduzidos pelo “gozo bestial” bem à maneira naturalista, não produzirem mais “versos ideais”, ornados de boa moral, seguindo o estilo romântico. Para o autor do soneto, as produções literárias de cunho antirromântico não passam de uma “asneira”. Nesse sentido, Marques de Carvalho demonstra nesse poema ser um defensor do Romantismo e um detrator do Naturalismo.

No romance “A leviana: história de um coração”, por exemplo, publicado na *Província do Pará* em trinta e oito fascículos dispostos entre 25 de março e 4 de agosto de 1885, Marques de Carvalho apropriou-se do espaço ficcional para inserir uma polêmica encadeada entre os personagens Antero de Menezes e Carlos de Medeiros. Nessa disputa, saída à luz no fascículo lançado no dia 16 de abril de 1885, podemos observar que Antero, por um lado, apresenta um estereótipo naturalista e anuncia tanto a derrocada do Romantismo quanto a ascensão do Realismo: “– Ora, meus amigos, [...] essa escola está morta; creiam: já não estamos na época do lirismo piegas e desenxabido... [...] Agora se levanta pujante, assoberbando a tudo e a todos, a moderna escola

realista, a escola da poesia científica”. Carlos, por outro, não apenas é o protagonista e uma personagem estereotipicamente romântica, como também advoga em defesa da permanência do Romantismo: “Permita-me que faça algumas ligeiras observações. A escola romântica não acabará, nem sequer, baqueará, enquanto o homem possuir um coração suscetível de compreender o belo, o santo, o sublime do sentimentalismo...”.

O protagonista demonstrou-se pouco afeito a essa nova tendência literária que surgiu no final do século XIX, sobretudo em relação à ideia de uma poesia científica: “julgo muito mais sensata a escola ideal do lirismo romântico, do que essa outra realista, cuja musa, coberta de chagas asquerosas, rebolca-se torpemente nas pútridas realidades de uma civilização decadente...”. Essa personagem, porém, afirmou que a nova escola poderia manifestar-se muito melhor por meio da prosa: “para transmitir as suas ideias, os apóstolos da ciência podem, com mais vantagem, servir-se da prosa...”.

Em meio à discussão entre Romantismo e Realismo, o discurso de Antero de Menezes continha alguns equívocos. A personagem atribuiu a autoria de versos compostos por Castro Alves a Álvares de Azevedo, concedeu a composição de um trecho de *Otelo*, drama de William Shakespeare, a Pierre Corneille, dramaturgo francês, e nomeou Alphonse de Lamartine, escritor romântico, como fundador da “moderna escola realista”. Além disso, são atribuídas a essa personagem no enredo do romance características que lhe desprestigiam: “aquele palrador – analfabeto”; “consumado parasita” e “intrusão”. Apesar de o romance-folhetim ter sido suspenso sem explicação, Marques de Carvalho ainda nos forneceu informações que nos levam a inferir que Antero de Menezes seria o vilão da história: “Uma vez introduzido em qualquer casa, [Antero de Menezes] não saía com facilidade, porque era um consumado parasita, como teremos ocasião de conhecer no decurso desta novela”.

Carlos de Medeiros, ao contrário, saiu como vitorioso da discussão, visto que não apenas foi exaltado pelo narrador como um moço acadêmico dotado de um talento superior, como também

conseguiu a anuência de quem acompanhou o debate: “Adivinhando, pelas poucas palavras que lhe ouviram, o talento superior de que era dotado o moço acadêmico [Carlos de Medeiros], e, presumindo os frutos que poderiam colher da sua estima, alguns rapazes acercavam-se dele e embolavam a mais franca das conversações”.

Nesse sentido, Marques de Carvalho, a partir da inserção de uma discussão sobre escolas literárias em meio ao enredo de um romance-folhetim escrito aos moldes românticos, defendeu a permanência do Romantismo e manifestou-se contra o Realismo e, sobretudo, contra a ideia de uma poesia científica. Assim, o autor paraense, por meio da voz atribuída ao herói da narrativa, externou o que pensava em relação às duas principais escolas literárias do século XIX.

Alguns dias depois da publicação desse poema, Marques de Carvalho manifestou-se novamente na imprensa para tecer considerações favoráveis a Paulino de Brito pelo vínculo ao Romantismo. No *Diário de Belém*, em homenagem ao escritor amazonense por ter conseguido o benefício necessário para cursar a Faculdade de Direito da província de São Paulo, publicou um artigo dividido em quatro partes dispostas em 24, 25, 26 e 27 de fevereiro de 1885. Nessa publicação, apresentou algumas considerações sobre a vida e a produção literária do amigo e colega de ofício.

No fascículo do dia 25 de fevereiro, Marques de Carvalho dedicou-se a expor uma apreciação crítica em relação a *O homem das serenatas*, o primeiro romance da carreira de Paulino de Brito, e elogiou esse trabalho por ter sido “ornado de boa moral – uma moral sã, trescalando virtudes” e por ter sido construído com base na escola romântica: “[n]o *Homem das Serenatas*, Paulino de Brito filiou-se a essa escola sentimental, que se dedica a estudar, a analisar as chagas do coração humano [...] Tarefa espinhosa, árdua, difícil, – essa, – e que muitas vezes envia as lágrimas aos olhos de quem nela se ocupa”.⁵

⁵ O primeiro romance de Paulino de Brito saiu à luz no rodapé do *Diário de Belém* em 1º de janeiro e foi concluído em 5 de março de 1882. Após a conclusão da

Após elogiar o amigo e colega de ofício pela elaboração de *O homem das serenatas*, Marques de Carvalho condenou, justamente pela ausência de moralidade, os romances produzidos pelos adeptos da “moderna escola realista” – a exemplo de *Pot-Bouile* (1883), de Émile Zola; *Mademoiselle Giraud, ma femme* (1870), de Adolphe Belot, e *O crime do padre Amaro* (1875), de Eça de Queiroz – e expôs os males que essas obras causavam nos leitores. Vejamos: “Os frutos dela [moderna escola realista] produzem indigestões dolorosas no estômago de quem as ingere. [...] E queixam-se da desmoralização da sociedade!...”.

Depois de censurar a “moderna escola realista”, Marques de Carvalho encerrou a crítica a *O homem das serenatas* com elogios a Paulino de Brito por justamente não ter seguido a maneira dos romances da “moderna escola realista”: “[f]eliz do escritor que, desejando estudar a alma de outrem, não introduz o escalpelo da observação moral nas fibras de seu próprio coração!...”.

No fascículo seguinte, saído à luz em 26 de fevereiro de 1885, Marques de Carvalho dedicou-se a travar uma discussão em torno da poesia de Paulino de Brito e, assim como elogiou *O homem das serenatas*, enalteceu os versos do escritor amazonense pelo vínculo à escola romântica: “Ao ler-se-lhe as poesias, [...] vemos-lhe a feição principal do sentimentalismo casto a desferir acordes de harmonias arroubadores!... Ouvimos palpar-lhe a alma, inundada das rutilações da poesia indiana, pujante de encantos, riquíssima de figuras formosas e originais...”. Nessa parte do ensaio, Marques de Carvalho, ao apresentar ao início o posicionamento de Paulino de Brito em relação a uma poesia realista, demonstrou-se ao final também muito contrário a essa forma distinta de escrever versos:

publicação da obra no jornal, foi republicado no ano seguinte no livro *Tentativas literárias*, juntamente com o romance “Por causa de uma loucura”, de autoria do escritor paraense Teodorico Magno, saído à luz também no rodapé do *Diário de Belém* entre 6 de janeiro e 9 de março de 1885, quase simultaneamente ao trabalho literário de Paulino de Brito. Publicações periódicas indicam que alguns anos mais tarde o romance do escritor amazonense foi republicado em volume sem o trabalho do mesmo gênero produzido por Teodorico Magno.

[Paulino de Brito] Abomina do íntimo da alma as falsas e artificiosas criações dessa escola escrofulosa, mefítica, peçonhenta, que nos foi enviada da Europa, e que, em nosso país tem encontrado alguns macaqueadores, os quais não conseguiram nunca alevantar-se da plaina das pequenezas quase invisíveis.

Em verdade, sendo a poesia um sentimento tão casto, tão etéreo, – esplendida linguagem da alma – destinado a flutuar nas auras perfumadas, – para que arremessá-la ao meio das espeluncas ignóbeis, dos imundos laboratórios de vícios e crimes?...

Em 1885, Marques de Carvalho publicou na coluna *Folhetim da Província do Pará* o conto “A comédia do amor”, dividido em seis fascículos, os quais saíram à luz precisamente nos dias 6, 10, 11, 12, 13 e 15 de setembro de 1885. A narrativa conta com a presença das personagens principais Ana de Moura e Raul de Menezes, cujo perfil foi construído de forma idealizada, bem aos moldes românticos. A personagem feminina central é uma jovem muito notável pela beleza, refinada, elegante e detentora de uma voz fascinante. O herói, por sua vez, é um rapaz rico, oriundo de uma família nobre, apreciador das artes em geral e possuidor de um instrumento vocal harmônico e suntuoso.

A história de amor entre Ana de Moura e Raul de Menezes é marcada por vários encontros e desencontros. No primeiro encontro, Raul apenas observou a ponta de um véu verde e uma mão feminina coberta por uma luva que segurava a porta de uma carruagem em movimento. Na segunda vez, ouviu uma gargalhada franca e feminina que ressoava em seu quarto de hotel. Na terceira ocasião, viu uma jovem sentada em um banco de igreja muito bonita. Nesse momento, percebeu que se tratava da mesma mulher que viajava na carruagem que vira passar e da dona daquela gargalhada sonora. No entanto, Raul não conseguiu observar o rosto da moça que lhe encantou.

Na quarta vez, o herói escutou uma bonita voz feminina cantando uma agradável cantiga que vinha de um chalezinho. Ao final da canção, Raul, do lado de fora, cantou de uma maneira esplêndida uma segunda música com uma voz surpreendente que impressionou a todos que estavam no chalezinho, principalmente a Ana. Contudo, o casal ainda não se encontra nesse episódio. Na

quinta e última vez, Raul e Ana encontram-se, de fato, em um chalé, propriedade da família Menezes. Os dois reconheceram-se apenas quando Raul convidou Ana para sentar-se ao piano para tocar uma música. Depois de algum tempo, Ana começou a cantar ao mesmo tempo em que tocava as teclas do instrumento musical. Após alguns versos, a voz de Raul juntou-se à sua e, nesse momento, os dois descobriram-se apaixonados um pelo outro.

Nesse sentido, o conto de Marques de Carvalho apresenta um enredo de cunho romântico, pois exalta a figura dos protagonistas, valoriza os princípios morais vigentes na época e idealiza o amor, o sentimentalismo e a mulher.

Apesar de ter produzido poemas, contos e romances de cunho romântico, além de ter demonstrado insatisfação em relação ao Naturalismo e afeição ao Romantismo em publicações periódicas, Marques de Carvalho, a partir de 1887, mudou para sempre o rumo da sua carreira de escritor.

Um defensor do Naturalismo na Amazônia paraense

A partir de publicações de naturezas diversas estampadas nas páginas da imprensa periódica belenense oitocentista, podemos perceber que 1887 foi um ano de transição para Marques de Carvalho, pois, nessa época, o autor paraense desvinculou-se do Romantismo e, em contrapartida, levantou a bandeira do Naturalismo. Dessa forma, o escritor, perto dos vinte e um anos de idade, deixou de ser um detrator para tornar-se um defensor ferrenho do novo estilo literário que se manifestava no Brasil durante o final do século XIX.

Precisamente em 18 de janeiro de 1887, Marques de Carvalho tornou pública nas páginas da imprensa periódica belenense a sua vinculação ao Naturalismo. Nessa data, o autor lançou em fatias seriadas no rodapé das páginas da *República* “O pajé”, cujo título vinha acompanhado do seguinte epíteto: “romance naturalista”. No prefácio dessa obra, Marques de Carvalho anunciou aos leitores do jornal que se orgulhava de ser o primeiro escritor radicado na província do Pará a lançar um romance naturalista: “É

O *pajé* o primeiro trabalho de seu gênero escrito por um paraense: cabe-me essa glória, tenho a máxima honra em reclamá-la”. Em seguida, o romancista declarou que cortou definitivamente os laços que o mantinham atados aos ideais românticos: “alienei-me da velha escola romântica, desprezei-lhe os abusos e prolixidades, para deixar-me levar pela grande orientação literária da nossa época”. Por fim, o autor garantiu que o seu romance não seria muito bem recebido pelos “conservadores românticos”:

Bem sei que este livro causará escândalo na família paraense, pela rudeza de suas cenas copiadas da vida real com o maior e mais consciencioso escrúpulo. Tenho quase que uma certeza dos ataques violentos que vão ser dirigidos pelos conservadores românticos, dos quais a renitência em permanecerem na olvidada escola é deveras contristadora. Mas eu não acovardo, não volto atrás: espero que a justiça me será feita um dia, quando a evolução, beneficentemente fatal, houver curvado todas as cabeças à moderna fórmula literária. Aqueles que pateiam hoje o realismo, aplaudi-lo-ão amanhã, logo que o tenham compreendido.

Muito mais do que uma preocupação com a aversão dos leitores em relação à publicação de uma obra de cunho antirromântico e com a exposição de cenas em desacordo com a moral vigente na época, o prefácio do romance de Marques de Carvalho pode ser compreendido como uma forma de propaganda para despertar o interesse dos leitores pela leitura de uma narrativa ficcional disponibilizada em fascículos seriados. Nesse sentido, Marques de Carvalho, quando afirmou que tinha escrito um romance que causaria escândalo na família paraense, acabava por despertar a curiosidade dos leitores da época, que devem ter sentido o desejo de ler uma narrativa ficcional com a promessa de um enredo permeado de episódios proibidos.

O mesmo recurso já havia sido utilizado por outro escritor naturalista no Brasil. Aluísio Azevedo lançou em 1887 o romance *O homem*, que trazia uma polêmica advertência: “Quem não amar a verdade na arte e não tiver a respeito do naturalismo ideias claras e seguras, fará, deixando de ler esse livro, um grande obséquio a quem o escreveu” (AZEVEDO, 2003, p. 7). Segundo Leonardo

Mendes e Cleyciara Garcia Camello (2019, p. 68), Aluísio de Azevedo, ao pedir ao leitor para não abrir o livro se não soubesse o que era o Naturalismo, conseguiria justamente o efeito oposto. Assim, a “advertência funcionava como um convite de leitura”. Com base nisso, podemos supor que Marques de Carvalho teria a mesma percepção.

O escritor paraense, quando lançou “O pajé”, devia estar atento aos comentários avessos ao romance naturalista divulgados nas páginas de diversos veículos de imprensa não apenas na capital paraense, como também nos mais distintos lugares do território nacional. Do contrário, o autor não se justificaria em relação às prováveis críticas que receberia no prefácio de um romance cujo primeiro fascículo havia acabado de ser lançado.

Em estudo com base na principal obra de Júlio Ribeiro, *A carne*, Leonardo Mendes (2014, p. 28) propõe a hipótese de que toda essa resistência ao romance naturalista estava atrelada à preservação do vínculo da literatura e dos escritores com a dimensão do sagrado, que provinha de um ideal romântico. Segundo o autor, a literatura, a partir do romance naturalista, “era ‘rebaixada’, sexualizada, banalizada e retalhada por discursos concorrentes (sendo o cientificismo o mais notório) e novos gêneros textuais, muitos ligados à imprensa diária, tais como a reportagem, o folhetim e o *fait divers*”. Nesse sentido, Marques de Carvalho, quando divulgou na *República* no início de 1887 fascículos de um romance ao qual vinculou ao Naturalismo, pressupôs que lhe deveriam ser dirigidas críticas ferrenhas nas páginas de periódicos que circularam pela capital paraense. Assim, o escritor paraense deve ter intuído que essas prováveis críticas poderiam lhe servir como uma forma de propaganda para o seu romance.

A partir desse prefácio, a vinculação de Marques de Carvalho ao Naturalismo tornava-se cada vez mais incisiva. No dia 12 de junho de 1887, o escritor paraense publicou na *Arena*, periódico artístico e literário do qual era proprietário, o ensaio “Da crítica literária”. Nessa publicação, teceu considerações negativas em

relação a alguns colegas de ofício radicados na província do Pará que ainda se mantinham atrelados ao Romantismo.

A prioridade desse artigo publicado na *Arena* era chamar a atenção para o fato de que os trabalhos de crítica literária publicados na província do Pará do século XIX eram “pretencios[os], desconchavad[os], ressumando banalidades ridículas, pueris, sem uma ideia nova, sem uma observação feliz, que trouxessem adiantamento e ensino”. Para Marques de Carvalho, essa situação mantinha-se assim porque “[b]em poucos [eram] os moços paraenses habilitados para a satisfação das exigências da crítica moderna”. O proprietário da *Arena*, em parte, atribuiu a falta de profissionalismo nos trabalhos de crítica literária publicados na província do Pará à vinculação de homens de letras radicados nessa parte do território brasileiro ao Romantismo:

Vivendo num meio literário tão acanhado como o Pará, sem poderem dispor de boas bibliotecas onde se orientem do rumo da literatura contemporânea, vêm-se forçados a uma vegetação intelectual deveras lastimável, tanto mais quanto possuem talento e não lhes falta vontade para o trabalho. Alguns poucos já conseguiram desembaraçar-se das peias do Romantismo, seguindo, sem olhar atrás, para a escola moderna, – que, mais tarde se há de impor fatal e irresistivelmente a todos, em virtude da lei eterna da evolução; – outros, porém, – o maior número, – caminham às cegas, vivendo a vida romântica dos atletas de 1830, sem que lhes passe pela mente a lembrança de que o Naturalismo abrirá a nós, moços de hoje, as portas do século XX, com essa grande chave que se chama – *a escola literária dos documentos humanos!*

O ensaio de Marques de Carvalho não passou despercebido em meio às páginas do periódico literário. No dia 17 de junho de 1887, saiu na coluna *Homens e Coisas da Província do Pará* uma crônica assinada sob o pseudônimo de PLAN, na qual o cronista, em vários aspectos, demonstrou-se contrário ao trabalho ensaístico de Marques de Carvalho, sobretudo no que tange à relação entre a crítica literária e a escola romântica:

Marques de Carvalho parece atribuir os desabrimentos da crítica no Pará à escola romântica. É um insulto que Marques faz a esta escola.

Nós não temos os tais moços que *vivem da vida romântica dos atletas de 1830*. Se Marques de Carvalho chama filiar-se a uma escola a leitura sem nexos dos *Belots* e *Montépins*, eu me retratarei e direi que existe uma escola romântica no Pará.

O ponto de vista de PLAN sobre a negação de uma escola romântica no Pará tem como base a ideia de que os escritores radicados nessa província não produziam trabalhos literários alicerçados em princípios de escola literária, mas sim a partir da influência da leitura que realizaram de produções literárias compostas por escritores franceses, que eram comumente publicadas em fascículos seriados em diversos jornais da capital paraense em versão traduzida ou circulavam em volume.⁶

Além de desconsiderar a existência de uma escola romântica no Pará, PLAN ressaltou que Marques de Carvalho havia dedicado a Émile Zola uma grande admiração: “Marques de Carvalho, lendo os mestres franceses, encontrou um pelo qual ficou deveras encantado; foi Émile Zola. O profundo meditador de Medan produziu uma grande impressão em Marques de Carvalho, a tal ponto que lhe tem servido de guia em seus ensaios literários”.

A publicação de PLAN incentivou Marques de Carvalho a replicá-la com o lançamento em 19 de junho de 1887 da segunda parte do ensaio “Da crítica literária” na *Arena*. Em relação aos escritores filiados radicados no Pará ao Romantismo, o proprietário do periódico, apesar de tê-los criticado antes por

⁶ Edimara Ferreira Santos (2012) demonstra que os romances-folhetins de autoria francesa eram publicados com bastante recorrência nas páginas do *O Liberal do Pará*, jornal diário que circulou na capital paraense durante o final do século XIX. Lady Ândrea Carvalho da Cruz (2013) também assinala a circulação de romances-folhetins produzidos por autores franceses nas páginas do *Diário de Notícias*, outro periódico a circular diariamente na Belém do final do Oitocentos. Além das produções estampadas nas páginas de jornais, Germana Maria Araújo Sales e Alan Victor Flor da Silva (2010), a partir da pesquisa realizada com anúncios de venda de livros dos periódicos *A Província do Pará*, *A Regeneração* e o *Diário de Belém*, revelam a circulação concreta na capital paraense da antepenúltima década do século XIX de romances impressos em volume assinados por escritores franceses.

seguirem “a vida romântica dos atletas de 1830”, propôs-se a defendê-los, “embora os censurando por trilharem caminho errado e inglório”. Vejamos:

Nós não temos literatura!... Pois o que são os livros de Santa Helena Magno, do sr. Barão de Guajará, de Vilhena Alves, de Paulino de Brito, de Teodorico Magno, de Júlio César e de Bruno Seabra?

Não serão verdadeiros filhos da escola romântica de Alfredo de Vigny e de Lamartine?

Não serão o resultado das leituras que essas pessoas fizeram nos produtos do Romantismo?

No final da segunda parte do ensaio, Marques de Carvalho ainda reiterou o ponto de vista que apresentou a respeito dos colegas de ofício que se filiaram ao Romantismo: “E logo que temos literatura, eles a alguma escola se hão de filiar. Não são naturalistas: – “Deus nos livres!”, exclamam eles. Conseqüentemente, são românticos e bons românticos, muito bem disciplinados e fiéis à escola [...]”.

Na defesa que Marques de Carvalho teceu nessas duas partes do artigo sobre os escritores românticos, está impregnada uma outra causa na qual o autor paraense também lutou: a defesa de uma produção literária na Amazônia. No debate entre o cronista da *Província do Pará* e o proprietário da *Arena*, esse assunto também entrou em discussão. Nesse debate, PLAN defendeu que “[n]ão se pode dar o nome de literatura a traduções das poesias de Campoamor, a pequenos contos escritos sobre a perna, a ensaios literários, enfim. Isto não constitui uma literatura [...]. É por isso que a *pretensa literatura amazônica* faz-me rir”. Marques de Carvalho, por outro lado, apropriando-se de um fragmento emitido pelo cronista da coluna *Homens e Coisas*, terminou a segunda parte do artigo enfatizando que havia uma produção literária na Amazônia: “Nós temos literatura, porque temos bons escritores que produzem bons trabalhos literários, além das traduções de Campoamor e dos pequenos contos escritos sobre a perna”. Percebemos, portanto, que o proprietário da *Arena*, por mais que defendesse com veemência o Naturalismo, precisava considerar os escritores românticos radicados na província do Pará a fim de

constituir um conjunto de homens de letras para que pudesse denominá-lo de literatura amazônica.

A respeito da própria vinculação ao Naturalismo, Marques de Carvalho teceu as seguintes considerações:

A minha inabalável admiração pela escola naturalista em literatura não é só o produto do encantamento em que vivo pelo enorme talento de Émile Zola. É também, e principalmente, porque depois de um longo e profundo inquérito sobre as passadas fases da literatura, cheguei à convicção de que o Naturalismo era, nesta época, uma fatal resultante da Evolução, e a única forma por que a literatura contemporânea poderia satisfazer as exigências do público e da crítica atuais.

Numa nova crônica publicada em 7 de julho de 1887, PLAN estabeleceu um diálogo com a segunda parte do ensaio de Marques de Carvalho divulgado na *Arena* e manteve o mesmo posicionamento que apresentou anteriormente: “Eu afirmei que não havia no Pará uma *escola romântica*. Continuo a sustentar que o que se tem escrito no Pará não tem caráter de escola literária, e que *quase* tudo é fruto da leitura de romances franceses, sem a preocupação de suas escolas”.

Em 3 de julho de 1887, o debate foi encerrado com a publicação de uma carta na *Arena* que Marques de Carvalho dirigiu ao cronista PLAN afirmando que a discussão principiada entre os dois não valia a pena de uma inimizade. Alguns dias depois, precisamente em 7 de julho de 1887, o colunista da *Província do Pará* afirmou que se arrependeu “de ter na melhor boa-fé escrito coisas que sem má intenção de [sua] parte feriram um cavalheiro, cuja amizade deseje[ava] cultivar”.

Com base nesse debate, percebemos que Marques de Carvalho demonstra uma ambivalência difícil de conciliar, pois, ao mesmo tempo em que defendia veementemente o Naturalismo como a mais nova e profícua orientação literária do momento e criticava os colegas de mesmo ofício por seguirem “a vida romântica dos atletas de 1830”, a exemplo de Paulino de Brito, sentia também uma necessidade de defender os escritores radicados na província do Pará que se mantinham vinculados ao Romantismo. Na discussão com PLAN, Marques de Carvalho

tentou conciliar o pensamento arraigado que tinha pelo Naturalismo – e, por extensão, a profunda admiração que nutria por Émile Zola – e o sentimento que conservava pelos homens de letras que no artigo que publicou na *Arena* havia vinculado a uma literatura amazônica: Paulino de Brito, Teodorico Magno, Júlio César, Vilhena Alves e Bruno Seabra. É nítido no artigo de Marques de Carvalho, além das questões relacionadas às escolas literárias romântica e naturalista, uma outra causa à qual o autor se dedicara: a defesa de uma produção literária na Amazônia e a constituição de uma literatura que pudesse ser chamada de “literatura amazônica”.

Em dezembro de 1888, Marques de Carvalho publicou a *Hortênci*a – o primeiro romance na literatura brasileira a representar centralmente a capital paraense (MOREIRA, 1997) e o único produzido pelo autor que foi estampado nas páginas de um livro. Em nota publicada ao final da obra, o autor defendeu, de maneira arraigada, o vínculo que travou com o Naturalismo, escola literária da qual se prontificava a ser o porta-bandeira na Amazônia:

A muita gente – não hesito em dizê-lo, o meu livro, que se diz naturalista, baseado nas firmes e severas máximas literária da vencedora escola de pretendo ser o porta-bandeira na Amazônia – terá parecido o produto debilitado de um sonho polucional, a criação dum cérebro transviado, um caso incongruente, medonho e estranho, incrível pelo seu horror e exposto à contemplação do público sem o titubeio duma hesitação pudica, extreme de toda a consideração para com a jesuítica hipocrisia de nosso tempo.

Mais de um leitor haverá voltado a folha, enojado, em certas páginas onde a ação natural dos fatos logicamente deduzidos se desdobra severa, inclemente em sua verdade, na sua “áspera verdade” – reputando inverossímil o meu romance, crendo a sociedade contemporânea incapaz de produzir aberrações semelhantes, casos teratológicos tão notáveis. (CARVALHO, 1997, p. 188)

Assim como no prefácio do romance que lançou na *República*, Marques de Carvalho demonstrou, além de um pensamento arraigado e uma postura defensiva a respeito do Naturalismo, um preocupação em relação à figura do leitor – seja para promover o

interesse do público por um romance com um suposto *status* de proibido, seja para realmente defender a escola literária que havia adotado.

Como propõe Robert Darnton (2010), os autores representam um dos segmentos de um circuito de comunicação diretamente associado a muitos outros, como os editores, os tipógrafos, os livreiros, os leitores, entre outros. Esse circuito demonstra que os escritores não são os únicos envolvidos nos processos de produção e circulação de impressos. Muito pelo contrário, são completamente dependentes dos demais agentes do circuito de comunicação e estão à mercê das influências intelectuais, da conjuntura econômica e social e das sanções políticas e legais.

Com base em Robert Darnton, podemos perceber que Marques de Carvalho, a partir das publicações de naturezas diversas na imprensa periódica belenense oitocentista, foi um escritor atravessado pelas discussões em torno de escolas literárias, pelas prováveis opiniões dos leitores e pelos amigos e colegas de mesmo ofício. O autor paraense teve de conciliar o gosto pelo Naturalismo e por Émile Zola com outras causas nas quais se empenhava, como a defesa de uma literatura amazônica. Para afirmar que havia uma produção literária na província do Pará no final do século XIX, precisava considerar os escritores radicados nessa parte do país e atrelados ao Romantismo.

Marques de Carvalho foi um escritor que idealizou um projeto literário de promover uma literatura na região do território nacional onde nasceu e se enraizou – seja por meio da própria produção literária, seja por meio da promoção de autores radicados nessa parte do país. Para tanto, o escritor paraense teve de conciliar as ideias que tinha sobre as escolas literárias romântica e naturalista com o sentimento que nutria pelos colegas de ofício radicados na província do Pará.

Referências

AZEVEDO, Aluísio de. *O homem*. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Garnier, 2003.

CRUZ, Lady Ândrea Carvalho da. *Literatura e imprensa em Belém do Grão-Pará: o romance-folhetim no periódico Diário de Notícias, nos anos de 1881 a 1893*. 2012. 138 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras. Belém, 2012.

DARNTON, Robert. *A questão dos livros: passado, presente e futuro*. Trad. Daniel Pellizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MENDES, Leonardo; GARCIA-CAMELLO, Cleyciara. *O homem (1887)*, de Aluísio Azevedo, como best-seller erótico. *ALEA: Estudos Neolatinos (impresso)*, v. 21, p. 65-80, 2019.

MOREIRA, Eidorfe. *O primeiro romance belenense*. In: CARVALHO, Marques de. *Hortência*. Belém: CEJUP; SECULT, 1997, p. 11-18.

SANTOS, Edimara Ferreira. *Dumas, Montépin e du Terrail: a circulação dos romances-folhetins franceses no Pará nos anos de 1871 a 1880*. 2011. 110 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras. Belém, 2011.

SILVA, Alan Victor Flor da; SALES, Germana Maria Araújo. *Os anúncios de livros: circulação e trajetória do romance na sociedade belenense oitocentista*. *DLCV (UFPB)*, v. 7, p. 43/2-53, 2010.

_____. *Hortência: para além do homem*. In: SILVA, Suellen Cordovil da; SILVA, Alan Victor Flor da; VIDAL, Claudia Valeria França (organizadores). *Literatura e artes da Amazônia paraense: registros e investigações*. Porto Alegre: Editora Fi, 2019.

ANÁLISE DE ESTUDOS BIBLIOGRÁFICOS SOBRE LITERATURA DE RORAIMA: PESQUISA DA PESQUISA¹

Aldenor da Silva Pimentel²

Introdução

Este trabalho tem por objetivo discutir as contribuições de pesquisas bibliográficas para o delineamento de um panorama histórico da produção literária do Estado de Roraima. Trata-se de investigação exploratória, tendo em vista que, segundo Gil (2002), esse tipo de pesquisa pretende proporcionar maior familiaridade com o problema, a fim de torná-lo mais explícito ou construir hipóteses, aprimorar ideias ou descobrir intuições.

Bem como boa parte dos estudos exploratórios (GIL, 2002), este também assumiu a forma de pesquisa bibliográfica. Para Gil (2002), esse tipo de investigação é desenvolvido com base em material já elaborado, constituído de livros e artigos científicos. Aqui foram analisados 19 dissertações, teses, artigos acadêmicos e capítulos de livros, publicados entre 2006 e 2020.

Em um primeiro momento, foram promovidas buscas entre os meses de maio e setembro de 2021, no Catálogo de Teses e

¹ Uma versão preliminar deste trabalho foi apresentada no III Encontro do Grupo de Estudos Linguísticos e Literários da Região Norte (GELNORTE), realizado de 13 a 17 de setembro de 2021.

² Mestrando em Letras da Universidade Federal de Roraima (UFRR). Doutor em Comunicação, pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). Mestre em Comunicação, pela Universidade Federal de Goiás (UFG). E-mail: aldenor_pimentel@yahoo.com.br.

Dissertações³ da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD)⁴ do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBCT), na Plataforma Sucupira,⁵ no site Google Acadêmico,⁶ no Banco de Dissertações do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL)⁷ e no Repositório Institucional da UFRR.⁸

As buscas citadas acima foram pelas palavras combinadas, entre aspas, “literatura em Roraima”, “literatura de Roraima”, “literatura de/em Roraima”, “literatura em/de Roraima” e “literatura de/em/para Roraima”. Ressalva-se que nem todos os livros citados, nos trabalhos acadêmicos analisados, como literários e escritos por autores do Estado, foram assim considerados por esta investigação.

Aqui se entende como autores de Roraima aqueles nascidos e os que moram/moraram no Estado, bem como no então Território Federal de Roraima, de modo semelhante ao que fazem Wankler e Souza (2007) e Almeida e Almeida (2019).

De maneira complementar, entende-se por literário o “tipo de texto em que, por meio da arte, a linguagem expressa seja pela palavra escrita, seja ela falada, não apenas um meio de comunicação, mas um objeto de admiração, como espaço da criatividade” (MARTINS, 2018, p. 39).

Desse modo, não foram consideradas literárias as publicações acadêmicas, técnicas, didáticas, biografias, livros de memória, de autoajuda, livrorreportagens, etc., bem como as miscelâneas com textos literários e não literários na mesma obra.

Também foram desconsiderados textos literários avulsos (poemas, contos, crônicas, entre outros) publicados na internet,

³ Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br>.

⁴ Disponível em: <https://bdttd.ibict.br>.

⁵ Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/listaTrabalhoConclusao.jsf>.

⁶ Disponível em: <https://scholar.google.com.br>.

⁷ Disponível em: <https://ufr.br/ppgl/banco-de-dissertacoes>.

⁸ Disponível em: <http://repositorio.ufr.br:8080/jspui>.

em revistas literárias, etc., bem como participações em antologias com autores de outros Estados e similares. Ficaram ainda de fora do *corpus* desta pesquisa folhetos de cordel. Ressalva-se que foram consideradas as informações referentes à primeira edição de cada obra citada nos trabalhos acadêmicos, tal como se encontra em Oliveira (2021).

Como fundamentação teórica, foram trazidas para o trabalho problematizações advindas de debates sobre a formação da literatura brasileira, a partir de Antonio Candido (1997), em diálogo com autores que fazem tal discussão no contexto da literatura de/em Roraima, tais como Mibielli (2017), Feitosa (2014) e Wankler e Souza (2007).

Literatura de Roraima?

Literatura de Roraima existe? Essa pergunta aparentemente trivial é encontrada tanto no senso comum, quanto nos bastidores acadêmicos, como registram diferentes autores (MIBIELLI, 2017; WANKLER; SOUZA, 2007), e tem o poder de suscitar profundos debates teóricos.

Wankler e Souza (2007) refutam a ideia de inexistência de literatura de Roraima, com a justificativa de que há produção e circulação de obras literárias. Outro autor importante para se pensar a literatura de Roraima é Roberto Mibielli (2017). Em trabalho produzido junto a outros pesquisadores (MIBIELLI *et al.*, 2019, p. 33), lê-se que a literatura do Estado “longe de ser um sistema constituído (a modos de Antonio Candido), vive ainda hoje seus dias de manifestações literárias.”

Feitosa (2014) tem o mesmo entendimento citado acima, com base em alegada “imaturidade” da produção literária de Roraima, chegando a se referir ao sistema literário do Estado como “incipiente” ou “inexistente”. Como se percebe, tanto Mibielli (2017) quanto Feitosa (2014), para discutir a literatura roraimense, apoiam-se no debate feito por Candido (1999) sobre o processo de formação da literatura brasileira.

Candido (1999) defende a necessidade de considerar como produções da literatura brasileira tanto as obras feitas pela transposição pura e simples dos modelos ocidentais (europeus), quanto as que diferiam destes no temário, na tonalidade espiritual, nas modificações do instrumento expressivo. Assim, para Candido (1999, p. 14), “[a]mbas as tendências exprimem o processo formativo de uma literatura derivada, que acabou por criar o seu timbre próprio, à medida que a Colônia se transformava em Nação e esta desenvolvia cada vez mais a sua personalidade.”

No prefácio da segunda edição de *Formação da literatura brasileira (momento decisivos)*, Antonio Candido (1997) alega “jamais” ter afirmado a inexistência de literatura no Brasil antes de meados do século XVIII. “No sentido amplo, houve literatura entre nós desde o século XVI; ralas e esparsas manifestações sem ressonância, mas que estabelecem um começo e marcam posições para o futuro” (CANDIDO, 1997, p. 15).

Em sentido estrito, para Candido (1997), literatura é um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes de uma fase. “Estes denominadores são, além das características internas, (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados que se manifestem historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização” (CANDIDO, 1997, p. 23).

Em outras palavras, esse sistema dependeria da existência do triângulo “autor-obra-público”, em interação dinâmica, e de certa continuidade da tradição. Ainda para Candido (1997, p. 16), a literatura brasileira, entendida como sistema, “não nasce, é claro, mas se configura no decorrer do século XVIII, encorpando o processo formativo, que vinha de antes e continuou depois”.

Para Candido (1999), o processo de formação da literatura brasileira pode ser esquematizado em três etapas:

- 1) a era das manifestações literárias, que vai do século XVI ao meio do século XVIII;

- 2) a era da configuração do sistema literário, do meio do século XVIII à segunda metade do século XIX;
- 3) a era do sistema literário consolidado, da segunda metade do século XIX aos nossos dias.

Mibielli (2017) destaca a necessidade de considerar o descompasso existente entre os tempos/períodos de formação do cânone central da tradição literária brasileira e um possível cânone regional amazônico, incluso o de Roraima. Diante disso, percebe-se que, para dar conta da pluralidade de olhares sobre a existência ou não da literatura do Estado, diferentes autores adotam designações como “literatura de/em Roraima” (MIBIELLI, 2017; SILVA, M., 2016) e “literatura de/em/para Roraima” (MIBIELLI, 2019; ORTIZ, 2016).

Como se vê, a discussão não está encerrada. Assim como são relativamente recentes a produção literária local e o próprio Estado, o debate acadêmico sobre literatura de Roraima ainda tem muito a se desenvolver. Este trabalho é somente um passo para contribuir com essa discussão.

A análise

Como já dito, a busca para a presente investigação chegou a 19 textos acadêmicos, assinados individualmente ou em dupla por 19 autores, e publicados entre 2006 e 2020. Tais pesquisas podem ser divididas em dois grupos: o primeiro, composto de trabalhos com o objetivo de mapear a publicação de livros literários de Roraima; o segundo, de trabalhos os quais, ainda que sem o objetivo de traçar um panorama da produção literária roraimense, citam obras de tal modo que fornecem elementos para esse tipo de mapeamento.

Esta pesquisa localizou um único trabalho acadêmico que tem por objetivo fazer tal levantamento. Trata-se de relatório de pesquisa enviado por Wankler e Souza (2006) ao Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

(CNPq). Destaca-se que o referido trabalho não está facilmente disponível para consulta.⁹

Trabalho posterior das mesmas autoras (WANKLER; SOUZA, 2007) cita o conteúdo do relatório supramencionado, ao informar ter encontrado como resultado 54 títulos literários locais. Por sua vez, o relatório em si (WANKLER; SOUZA, 2006) lista 53 títulos, e não 54. Ressalva-se que, desse total, foram considerados para os fins desta pesquisa 48 títulos. Para se chegar a esse número, deram-se os seguintes passos: em um primeiro momento, verificou-se que um dos títulos citados era uma coleção composta por seis livros. Com isso, o total de 53 foi a 58. Em seguida, foram suprimidos dez títulos repetidos, inclusive diferentes edições do mesmo livro, obras não literárias e/ou publicadas por autor migrante antes de fixar residência em Roraima,¹⁰ o que levou aos 48 títulos.

De qualquer modo, ainda que finalizado em 2006, o trabalho de Wankler e Souza (2006) é o levantamento acadêmico mais completo de publicações literárias de Roraima, até a presente data. Destaca-se que o referido relatório traz de cada obra informações sobre autor, título, local, editora e ano de publicação.

No grupo de pesquisas acadêmicas que, mesmo sem o objetivo de fazer levantamento da produção literária roraimense, registram importantes informações nesse sentido, merecem destaque três trabalhos: as dissertações de Mestrado em Letras da UFRR *Recepção do Movimento Roraimeira: identificação, apropriação e construção identitária* (FEITOSA, 2014) e *Um arquivo mutilado: à procura de Zumbi dos Palmares e Makunaima* (GOMES, 2019), e a tese de Doutorado em Educação da PUC-SP *A formação continuada*

⁹ O trabalho foi enviado a este pesquisador por uma das autoras do relatório.

¹⁰ Foram considerados não literários por este autor os seguintes títulos: *Yanomami para brasileiro ver* (EMIRI, 1994), *Fonte secreta e Pensamento, luz da humanidade* (LOPES, 1980, 1997), *Objetivo de todo jovem: vencer* (SANTOS, A., 1991) e *Você conhece esse moleque de cara Gonzaga?* (VIEIRA, 2001). Infere-se serem livros publicados por autor migrante antes de fixarem residência em Roraima os seguintes: *Limites brumosos, Reli gare e O Planeta Terra transportado* (LEAL, 1975, 1977, 1983).

dos professores de literatura regionalista e o currículo do ensino médio de Roraima/Brasil (SPOTTI, 2017).

Nas referências da dissertação *Recepção do Movimento Roraimeira: identificação, apropriação e construção identitária*, de Suênia Feitosa (2014), identificaram-se 43 livros literários, dos quais 15 não constam em trabalhos acadêmicos anteriores. Assim como o levantamento de Wankler e Souza (2006), aquele também traz informações sobre autor, título, local, editora e ano de publicação, uma vez que tais dados foram colhidos das referências da citada dissertação.

Dos nove livros literários de Roraima citados pela dissertação *Um arquivo mutilado: à procura de Zumbi dos Palmares e Makunaima*, de Josias Marinho Gomes (2019), cinco não são citadas em pesquisas anteriores. Somente uma dessas obras consta nas referências do trabalho e informa nome do autor, título, editora, cidade e ano de publicação. As demais são citadas unicamente no corpo do texto e deixam de informar nome de autor, editora, cidade e/ou ano de publicação.

Por sua vez, Carmem Spotti (2017) relaciona 91 escritores que produzem suas obras em Roraima. Ressalva-se que, de um total de cerca cem obras elencadas, esta pesquisa identificou se tratar a maioria de textos literários que compõem dois volumes da mesma antologia: Retalhos II e III, organizada por Aroldo Pinheiro (2008, 2010).

Ao se refinarem tais informações, chegou-se ao número de 17 livros, considerando-se os dois volumes da antologia supracitada. A lista tem ainda 16 folhetos de cordel,¹¹ nove músicas e, infere-se, nove textos literários avulsos.¹² Daqueles 17 livros, sete não constavam em trabalhos acadêmicos anteriores.

¹¹ Tais cordéis foram desconsiderados da presente análise por não se enquadrarem no recorte desta pesquisa.

¹² São listados os seguintes textos: 1) *Cota e A Whitman e Iessinin*, de Devair Fiorotti; 2) *Microcontos, Queda, Sob o sol e Off*, de Edgar Borges; 3) *Traição, Eu consigo e Medo*, de elimacuxi. Não há registro de que esses autores tenham publicado livros com tais títulos. Por isso, infere-se serem textos avulsos.

Destaca-se que, diferentemente do trabalho de Wankler e Souza (2006) e Feitosa (2014), a listagem feita por Spotti (2017) compreende apenas o nome do autor e das obras. Os demais trabalhos acadêmicos localizados por esta última pesquisadora trazem, cada um, um livro literário de Roraima diferente que não foi citado em pesquisas anteriores. Ou citam somente títulos já mencionados em investigações pregressas. Exceções: duas dissertações de Mestrado em Letras da UFRR. São elas: *A alteridade como elemento identitário na obra O homem de Barlovento, de Bruno Cláudio Garmatz*, de Sandra Milena Palomino Ortiz (2016), e *O neto de Makunaima: Jaider Esbell e a literatura indígena em Roraima*, de Vanessa Brandão (2019). Ortiz (2016) menciona duas obras literárias não citadas em pesquisas anteriores, mesmo número de menções feitas por Brandão (2019).

Os referidos trabalhos acadêmicos, que citam no máximo uma pesquisa não mencionada em estudos anteriores, são: *Nenê Macaggi, a literatura em Roraima e na América Hispânica: intersecções*, de Herica Maria Castro dos Santos (2010), *Lugar e identidade nos poemas Quentura e Roraima de Eliakin Rufino*, de Carla Monteiro de Souza (2013), *Portas, janelas e molduras: topofilia, identidade, globalização e os estudos de literatura de Roraima*, de Wankler (2013), *Literatura regional: um anacronismo em tempos de globalização?*, de Cátia Wankler e Cléo Amorim Nascimento (2014), *A questão do regionalismo em A mulher do garimpo, de Nenê Macaggi*, de Silvia Marques de Almada (2015), *Entre versos e prosas: como se fabrica uma região chamada Exótico*, de Roberto Mibielli (2016), e *Da margem à periferia: a centralidade de aspectos da identidade amazônica na literatura de/em Roraima*, de Mirella Miranda de Brito Silva (2016).

Localizaram-se ainda: *Metapoética e estética ou meta-análise e exotismo, questões da Amazônia ou de todas as periferias?*, de Mibielli (2017), *Meia pata de Ricardo Dantas: subjetividades em devir*, de Beatriz Ferreira Salles Freire (2019), *O imaginário amazônico de Nenê Macaggi em Chica Banana (1938) e Dadá Gemada doçura amargura - o romance do fazendeiro roraimense (1980)*, de Artemiza Maia da Silva (2019), *Regionalismo e comunidade imaginada na obra da roraimense Nenê Macaggi*, de Danielle dos Santos Pereira Lima e Rosidelma

Pereira Fraga (2019), *Identidade e região em “Quadras ao Roraima”*, de Valtenir Soares de Abreu e Adriana Helena de Oliveira Albano (2020)¹³ e *Das intenções geniais aos contextos literários reais: um breve percurso das noções de autoria e recepção*, de Mibielli (2020). Ao todo, esta pesquisa identificou 84 livros literários publicados por autores de Roraima, entre 1976 e 2017, citados nos trabalhos acadêmicos analisados.

O romance *A mulher do garimpo*, de Nenê Macaggi, nas suas duas edições, a original (MACAGGI, 1976) e a de 2012 (MACAGGI, 2012), é citado por dez dos trabalhos acadêmicos analisados. O segundo e o terceiro livros literários mais citados são da mesma autora: *Dadá Gemada* (MACAGGI, 1980) e *Exaltação ao verde* (MACAGGI, 1984), mencionados por sete e cinco trabalhos acadêmicos, respectivamente.

Em seguida, com citação por quatro trabalhos acadêmicos, aparecem os livros de poesia *Beiral*, de Zeca Preto (1987) e *Cavalo selvagem*, de Eliakin Rufino (2011). Os demais 79 livros literários identificados por esta investigação são mencionados por até três textos acadêmicos.

Acrescenta-se que, dos 19 trabalhos acadêmicos analisados, oito referenciam apenas livros de Nenê Macaggi, considerando-se somente as publicações literárias de Roraima.

Considerações finais

De modo geral, nota-se um volume relativamente pequeno de pesquisas científicas sobre literatura de Roraima e, mais ainda, de investigações com o objetivo de mapear a produção literária do Estado ao longo dos tempos.

Reforça-se: nosso trabalho identificou um único estudo acadêmico que faz levantamento de publicações literárias de autores de Roraima (WANKLER; SOUZA, 2006). Todavia, ressalva-se, os resultados de tal estudo não estão facilmente

¹³ O artigo *Identidade e região em “Quadras ao Roraima”* (ABREU; ALBANO, 2020) cita ainda o cordel *Quadras ao Roraima*, de Rodrigo Leonardo Costa de Oliveira (2010).

disponíveis. De modo complementar, encontraram-se pesquisas que citam títulos e seus respectivos autores, como o de Spotti (2017), e ainda aquelas que fazem referência a levantamento realizado, sem, contudo, elencar as obras identificadas, como o de Wankler e Souza (2007).

Acrescenta-se a existência de uma significativa concentração de estudos em obras literárias de uma mesma autora: Nenê Macaggi, cuja produção é objeto de pesquisa exclusivo de pouco mais de 40% do total de trabalhos acadêmicos aqui analisados.

Em contrapartida, principalmente nos últimos anos, a publicação de trabalhos acadêmicos por novos pesquisadores, em especial, oriundos do Mestrado em Letras da UFRR, tem aumentado o volume da produção científica sobre títulos literários publicados por autores de Roraima, bem como intensificado a pluralidade dos objetos desse tipo de estudo.

Desse modo, vislumbra-se que o cenário da crítica literária acadêmica tende a se consolidar cada vez mais no Estado, tendo em vista o fortalecimento do PPGL/UFRR, que oferta curso de Mestrado desde 2010 (PROFISSIONAL, 2021), bem como o doutoramento de egressos do referido Mestrado, em programas de Pós-Graduação de outras instituições.

De modo complementar, não se pode desconsiderar que os 84 títulos literários publicados por autores de Roraima, entre 1976 e 2017, identificados nesta pesquisa, são indício de que a produção literária de Roraima, além de existente, não é tão incipiente quanto considera o senso comum.

Complementa-se que o levantamento não acadêmico¹⁴ realizado por este investigador (PIMENTEL, 2018), atualizado em fluxo contínuo, identificou até agora mais de 350 obras literárias de autores de Roraima publicadas entre 1976 e 2021. Além disso, este pesquisador, na condição de mestrando em Letras da UFRR, pretende desenvolver investigação com o objetivo de produzir uma historiografia da literatura de Roraima, que terá como etapa

¹⁴ Por se tratar de trabalho não acadêmico, o levantamento ficou de fora do *corpus* desta pesquisa.

de pesquisa um mapeamento da produção literária de autores do Estado.

Ressalta-se que os resultados desta investigação são insuficientes para confirmar ou refutar a existência de um sistema literário roraimense, uma vez que aqui não se analisaram todos os elementos do triângulo “autor-obra-público”, mas unicamente os dois primeiros. Desse modo, entende-se como necessária a realização de estudos que deem continuidade às investigações empreendidas até o momento e ampliem o conhecimento construído por iniciativas de levantamento de informações bibliográficas sobre os livros literários escritos e publicados por autores de Roraima.

Destaca-se ainda a potencialidade desses mapeamentos na produção de um banco de dados que subsidie investigações posteriores de análise dos textos literários de Roraima, entre os quais estudos específicos sobre determinados autores, obras e temáticas transversais relativas à literatura do Estado.

Referências

ABREU, Valtenir Soares de; ALBANO, Adriana Helena de Oliveira. Identidade e região em “Quadras ao Roraimeira”. *Entreletras*, Araguaína, TO, v. 11, n. 1, p. 154-169, jan./abr. 2020. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/entreletras/article/view/7073>. Acesso em: 16 ago. 2021.

ALMADA, Silvia Marques de. *A questão do regionalismo em A mulher do garimpo, de Nenê Macaggi*. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Roraima, Boa Vista, 2015. Disponível em: http://www.bdtd.ufrb.br/tde_arquivos/5/TDE-2015-06-23T051019Z-239/Publico/SilviaMarquesAlmada.pdf. Acesso em: 16 ago. 2021.

ALMEIDA, Magali Lippert da S.; ALMEIDA, Marlon Mello de M. A produção literária sul-rio-grandense contemporânea. *Navegações*, Porto Alegre, v. 12, n. 2, jul.-dez., p. 1-10, 2019. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/navegacoes/article/view/35605>. Acesso em: 25 maio 2021.

BRANDÃO, Vanessa. *O neto de Makunaima: Jaider Esbell e a literatura indígena em Roraima*. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Roraima, Boa Vista, 2019. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=7902148#. Acesso em: 18 set. 2021.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira* (resumo para principiantes). São Paulo: Humanitas, 1999.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira* (momentos decisivos). Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997.

EMIRI, Loretta. *Yanomami para brasileiro ver*. Boa Vista: Comissão Pró-Índio de Roraima, 1994.

FEITOSA, Suênia Kdidija Araújo. *Recepção do movimento Roraimeira: identificação, apropriação e construção identitária*. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Roraima, Boa Vista, 2014. Disponível em: http://www.bdt.d.ufr.br/tde_arquivos/5/TDE-2014-08-11T075847Z171/Publico/SueniaKdidijaAraujoFeitosa.pdf. Acesso em: 25 maio 2021.

FREIRE, Beatriz Ferreira Salles Freire. *Meia pata de Ricardo Dantas: subjetividades em devir*. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Roraima, Boa Vista, 2019. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=7733522#. Acesso em: 18 set. 2021.

GIL, Antônio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4ª ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GOMES, Josias Marinho de Jesus. *Um arquivo mutilado: à procura de Zumbi dos Palmares e Makunaima*. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Roraima, Boa Vista, 2019. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=7720855#. Acesso em: 18 set. 2021.

LEAL, Mário L. *Limites brumosos*. Taguatinga: Gnóstica, 1975.

LEAL, Mário L. *O Planeta Terra transportado*. Taguatinga: Edição do autor, 1983.

- LEAL, Mário L. *Reli gare*. Brasília: Edição do autor, 1977.
- LIMA, Danielle dos Santos Pereira; FRAGA, Rosidelma Pereira. Regionalismo e comunidade imaginada na obra da roraimense Nenê Macaggi. *Ambiente: Gestão e Desenvolvimento*, Boa Vista, v. 12, n.1, p. 21-27, jan./jun. 2019. Disponível em: <https://periodicos.uerr.edu.br/index.php/ambiente/article/view/189>. Acesso em: 16 ago. 2021.
- LOPES, Carabajal. *Fonte secreta*. Porto Alegre: Universal, 1980.
- LOPES, Carabajal. *Pensamento, luz da humanidade*. Boa Vista, [s.n.], 1997.
- MACAGGI, Nenê. *A mulher do garimpo*. Manaus: Imprensa Oficial, 1976.
- MACAGGI, Nenê. *A mulher do garimpo*. 2ª ed. Boa Vista: Gráfica Real, 2012.
- MACAGGI, Nenê. *Dadá Gemada, doçura – amargura* (O romance do fazendeiro roraimense). Manaus: [s. n], 1980.
- MACAGGI, Nenê. *Exaltação ao verde – terra, água, pesca* (O romance do baixo Rio Branco). Manaus: [s. n], 1984.
- MARTINS, Lílian. *A leitura literária*. Fortaleza: Universidade Aberta do Nordeste; Fundação Demócrito Rocha, 2018.
- MIBIELLI, Roberto. Entre versos e prosas: como se fabrica uma região chamada Exótico. In: ENCONTRO ABRALIC, 15, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos [...]*. Rio de Janeiro: UERJ, 2016. p. 4909-4921. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491505402.pdf. Acesso em: 16 ago. 2021. p. 4909-4921.
- MIBIELLI, Roberto. Metapoética e estética ou meta-análise e exotismo, questões da Amazônia ou de todas as periferias? *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Porto Alegre, n. 31, p. 86-95, 2017. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/385>. Acesso em: 25 maio 2021.
- MIBIELLI, Roberto. Das intenções geniais aos contextos literários reais: um breve percurso das noções de autoria e recepção. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Niterói, v. 22, n. 39, p. 85-101, jan. /abr. 2020.
- MIBIELLI, Roberto. Nenê, Zezé, Eliakin e Cristino, quatro escritores a defender Roraima e a Amazônia a seu modo. In:

CAVALHEIRO, Juciane; RIBEIRO, Anne Caroline do Nascimento (org.). *Caderno de Resumos do II GELLNORTE – Linguística e Literatura na Amazônia: políticas de pesquisa para as margens*. Manaus: UEA Edições, 2019. p. 93-94. Disponível em: <https://gellnorte.files.wordpress.com/2019/05/e-book.-caderno-de-resumos-iigellnorte.pdf>. Acesso em: 25 maio 2021.

MIBIELLI; Roberto; CAMPOS, Sheila Praxedes Pereira; JOBIM, José Luís. Jaider Esbell, Makunaima/Makunaíma e a arte/literatura indígena. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Porto Alegre, n. 38, p. 33-40, 2019. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/545>. Acesso em: 25 maio 2021.

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. Cartografia editorial da produção não ficcional afro-brasileira: livros individuais (1906-2019). *Aletria*, Belo Horizonte, v. 31, n. 1, p. 195-222, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/25007>. Acesso em: 25 maio 2021.

OLIVEIRA, Rodrigo Leonardo Costa de. *Quadras ao Roraimeira*. Recife: Folhetaria Campos de Versos, 2010.

ORTIZ, Sandra Milena Palomino. *A alteridade como elemento identitário na obra O homem de Barlovento, de Bruno Cláudio Garmatz*. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Roraima, Boa Vista, 2016. Disponível em: <http://repositorio.ufrr.br:8080/jspui/bitstream/prefix/276/1/A%20alteridade%20como%20elemento%20identit%C3%A1ria%20na%20obra%20O%20homem%20de%20Barlovento%20de%20Bruno%20Cl%C3%A1udio%20Garmatz.pdf>. Acesso em: 16 ago. 2021.

PIMENTEL, Aldenor. Obras literárias de Roraima: levantamento inicial. *Arteleituras*, Boa Vista, p. 1-13, 6 nov. 2018. Disponível em: <https://arteleituras.blogspot.com/2018/11/obras-literarias-de-roraima.html>. Acesso em: 25 maio 2021.

PINHEIRO, Aroldo (org.). *Retalhos II*. Boa Vista: Maxter, 2008.

PINHEIRO, Aroldo (org.). *Retalhos III*. Boa Vista: Maxter, 2010.

PRETO, Zeca. *Beiral: poesia*. Boa Vista: Edição do autor, 1987.

PROFISSIONAL de Letras: curso da UFRR foi implantado no primeiro ano de funcionamento da Instituição. 27 maio 2021.

Disponível em: <https://ufr.br/ultimas-noticias/7019-profissional-de-letras-curso-da-ufr-foi-implantado-no-ano-de-criacao-da-ufr>. Acesso em: 18 ago. 2021.

RUFINO, Eliakin. *Cavalo Selvagem*. Manaus: Valer, 2011.

SANTOS, Adair J. *Objetivo de todo jovem: vencer*. São Paulo: Edicon, 1991.

SANTOS, Herica Maria Castro dos Santos. Nenê Macaggi, a literatura em Roraima e na América Hispânica: intersecções. In: JORNADAS ANDINAS DE LITERATURA LATINOAMERICANA, 9, Niterói (RJ). *Anais eletrônicos [...]*. Niterói: UFF, 2010. p. 200-202. Disponível em: https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/31345840/Anais_JALLAI_tomoII-with-cover-page-v2.pdf?Expires=1629163193&Signature=aeEdHHLiR2DG36sYkmz8FLRor4CEqjHVRngp46tobraCyhQeeUwt5hvtZjdfPdnpK6bkzPwQ8Q9SQT~MLvhGibWcW1rM74yngJMxvVzAxjfotsYT1S8mS2VxTShfrIHI~gfGbKxU1mcUwoenWlrOKseSJlprhP7u2w4IvSYgrqzgi4WuBl8BL22kGZzeyVlk56iX4JJqKYXqj6SjFwGGRPvFXfOPPbL4wDoUsLOsxmFl-VlHWLxVSq1qIKOjliRixaPw9Rv~gIQo5XHK~UKSDVqoU~w_&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA#page=200. Acesso em 16 ago. 2021.

SILVA, Artemiza Maia da. *O imaginário amazônico de Nenê Macaggi em Chica Banana (1938) e Dadá Gemada doçura amargura - o romance do fazendeiro roraimense (1980)*. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Roraima, Boa Vista, 2019. Disponível em: https://www.google.com/url?q=https://arquivo.ufr.br/index.php/s/7uDKDoG7WPlzF2m&sa=D&source=editors&ust=1631980229909000&usg=AOvVaw3_CmO3ku5M7DPgafiFnjE. Acesso em: 18 set. 2021.

SILVA, Mirella Miranda. *Da margem à periferia: a centralidade de aspectos da identidade amazônica na literatura de/em Roraima*. 2016. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016. 1 HD.

SOUZA, Carla Monteiro de. Lugar e identidade nos poemas *Quentura* e *Roraima* de Eliakin Rufino. In: CONGRESSO

INTERNACIONAL DA ABRALIC, 13, Campina Grande (PB). *Anais eletrônicos [...]*. Campina Grande: UEPB, 2013. p. 1-10. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2013_1434329328.pdf. Acesso em: 8 jun. 2021.

SPOTTI, Carmem Véra Nunes. *A formação continuada dos professores de literatura regionalista*. 2017. Tese (Doutorado em Educação) – Pontifícia Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://tede.pucsp.br/bitstream/handle/19710/2/Carmem%20V%03%A9ra%20Nunes%20Spotti.pdf>.

Acesso em: 25 maio 2021.

VIEIRA, Airton. *Você conhece esse moleque de cara Gonzaga?* Boa Vista: DLM, 2001.

WANKLER, Cátia Monteiro. Portas, janelas e molduras: topofilia, identidade, globalização e os estudos de literatura de Roraima. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 13, Campina Grande (PB). *Anais eletrônicos [...]*. Campina Grande (PB): UEPB, 2013. p. 1-10. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2013_1434329526.pdf.

Acesso em: 8 jun. 2021.

WANKLER, Cátia Monteiro; NASCIMENTO, Cléo Amorim. Literatura regional: um anacronismo em tempos de globalização? In: NASCIMENTO, Luciana Marino do; MIBIELLI, Roberto; FIOROTTI, Antonio Devair. *Nós da Amazônia: literatura, cultura e identidade na/da Amazônia*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014. p. 200-215.

Disponível em: <https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=syEmBgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA200&dq=%E2%80%9Cliteratura+de+Roraima%E2%80%9D&ots=DjYqsoY8qV&sig=Hv4xkPCqJb7Z8jTGelgoZqo7wdE#v=onepage&q=%E2%80%9Cliteratura%20de%20Roraima%E2%80%9D&f=false>. Acesso em: 9 ago. 2021.

WANKLER, Cátia Monteiro; SOUZA, Glaciele Harr de. Estudos de literatura de Roraima: uma abordagem multidisciplinar e pluricultural. *Iniciação Científica da UFRR*, Boa Vista, p. 1-8, 2007. Disponível em: <https://revista.ufrr.br/pibic/article/view/15/3>. Acesso em: 25 maio 2021.

WANKLER, Cátia Monteiro; SOUZA, Glaciele Harr de.
Relatório final de pesquisa - PIBIC/CNPQ 2005-2006: estudos de literatura de Roraima. Boa Vista: UFRR, 2006. 1 HD.

**GEOPOESIA AMAZONIAL
D'A BOCA DA NOITE:
BIOBIBLIOGRAFIA DA TERRA EM
CRISTINO WAPICHANA**

**Augusto Rodrigues Silva Junior¹
Sara Gonçalves Rabelo²**

O sentido da existência
está na cor do encontro
(Cristino Wapichana, 2018)

CANTO DE UM POVO DE UM LUGAR
Todo dia sol levanta
e a gente canta
ao sol de todo dia

Fim da tarde a terra cora
e a gente chora
porque finda a tarde

quando a noite a lua mansa
e a gente dança
venerando a noite
(Caetano Veloso, 1975).

Tudo é matéria de geopoesia. Quando falamos dos sentidos, encontramos vários elementos na escrita de Cristino Wapichana:

¹ Professor de Literatura Brasileira e Coordenador da Cátedra Agostinho da Silva (Universidade de Brasília/UnB). Pós-doutorado pela Universidade do Minho (Braga/Portugal) e Universidade de São Paulo. Doutor pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestre e Bacharel em Literatura pela Universidade Federal de Goiás (UFG).

² Docente do Instituto Federal Goiano – Campus Campos Belos. Doutora em Estudos Literários (UFU) e Mestre em Filosofia (UFU). Graduada em Letras – Português (UFU) e Letras – Inglês (UNIUBE).

há uma escuta sensível que amplia as formas da audição; circulam cheiros e aromas em sua poética olfativa; há uma educação pela pele nos passos, tatos, tratos e tantos trejeitos ancestrais; das cores que se enformam geopoeticamente, letra a letra. As ilustrações tomam forma e transcendem, amalgamam e traduzem coletivamente sendo parte, sendo moldura, uma espécie de paleografia. Mas é do palavrar que se consolida seu paladar: as palavras em Wapichana demovem matérias e territorialidades que nascem, correm e desaguam nos rios e niemares da geopoesia.

A boca, da noite, tem que ter corpo porque ela quer revelar, bocalmente, a geodiversidade: fauna, flora, flúvia, *céuna* e *raizama*. Pela boca, o falar se torna vivo e passeante nas vozes da geopoesia. Entre *etnoflâneries* (individuais) e etnocartografias (coletivas), transportamos os paus e pedras, os começos e os caminhos, as águas e os seres, saberes e dizeres, pelas regiões vitais: posto que fleuntes e arvoreais.

A partir da necessidade de revisitar os contares da história, em mapas de brasis liminares, a geopoesia apresenta-se como a prática de traduzir o mundo pela palavra – muito antes do início da colonização. Wapichana representa, justamente, essa movência da literatura de campo. “Naturalizamos” tanto o uso da palavra que esquecemos que habitamos um país que tem o nome de árvore: pau-brasil. Das áreas e zonas de influência do Cerrado e em diálogo com uma região que chamamos de centroeste-norte, esta teoria que se baseia em ouvir o outro se implementa também como uma geopoesia amazônica.

No processo pensamental e sentimental, em narrativas de encontrar e reencontrar esses diversos brasis liminares, pelas pedras, rios, estradas, céus (*céunia*) e dentro da terra (*raizama*) é que propomos o enfronteamento: o empoderamento pela compreensão do espaço e suas especificidades semânticas em territorialidade.

Atravessar passagens de caminhantes, retirantes, chegantes e navegantes nos permite reflorestar, não o pensamento, mas o sentimento. Somente partindo do sentimento do mundo e do humano é que será possível transformar o ser e salvar o planeta.

O geopoeta, *bendito*, nos modos de dizer e saber é possível bem-dizer bocalmente. O dom de narrar, a prática ritual de contar histórias, o movimento familiar e de intimidade, que é transmitido “bocalmente”, é profundo. Vozes e corporalidades que de tão longe vem rompendo: do mais antigos para os mais jovens (quase sempre parentes) o ato de narra permite que a palavras ganhe força ancestral e aponte para o futuro. O geopoeta aprende e ensina sem escrita, sem nada, apenas bocalmente. Esse aprendizado, que é também corporal, remete à uma escuta sensível que movimenta todos os sentidos:

A metáfora da raizama – nascida da geopoesia e que agrega o verbo “amar” – também carrega a imagem de feixe, de algo que foi colhido e “ajuntado” num “punhado”. É um conjunto de raízes de uma mesma planta, embaixo da terra ou já coletadas, ou, ainda, de plantas diferentes que se emaranham no solo, as raízes culturais que figuram nas tradições e “bases” que se religam a determinada coisa, pessoa ou grupo. A raizama também tem força rizomática quando pensamos no deslocamento do indivíduo na memória profunda de sua territorialidade – rituais que têm determinados bulbos estruturais, localizáveis, mas que se expandem em novas e antigas manifestações: reverberações rizomáticas nos modos de fazer e de cuidar. (SILVA JUNIOR; BARROS, 2020, p. 178)

Até chegarmos a Cristino Wapichana percorremos caminhos e rastros de seres e vozes que de tão longe vem vindo. A “força rizomática” mostra a territorialidade forte e presente que reverbera no cuidar. Esse cuidado está no pilar do reflorestamento do sentimento do mundo. Passando por raízes e rizomas instituímos as raizamas. Vertentes da interpretação e substratos da memória, instaurados numa tentativa de superar o colonial com uma resposta dialógica à colonização, conjugando-se, neste novo milênio, com os estudos da cultura popular, da oralidade e da performance. Para a geopoesia não é possível falar em pós-colonialidade, pois há formas predominantes desse modelo no planeta que indicam que essa tendência humana – contra a qual Machado e Saramago escreveram; contra a qual Wapichana e Niemar vem escrevendo – de explorar o outro continua cada vez

mais operante. O melhor exemplo de que a condição colonial continua no mundo é que os países beneficiados com os quase 400 anos (oficiais) de escravidão na América foram os países mais estruturados (até excessivamente) com vacinas e modos de lutar contra a pandemia (covid-19).

Para chegar até a boca, que é a da noite, deambulamos, *etnoflaneurs* que somos, pela nossa própria cultura e que, devido a extensão (territorial) e os distanciamentos (econômicos), nos separam, nos aproximam em enfrontamentos.

Seguimos passagens que vem funcionando como vertentes e substratos teórico-metodológicos para o exercício comparativista. Nesse exercício de crítica polifônica, a história da geopoesia amazonal, em suas variantes impressas e orais, estarão ligadas às vivências de um campo-periférico de onde ecoam vozes históricas entre paisagens e varedas, banzeiros e mareas, moradores de rua e de moradores de orlas, discursos da festa e da feira, e tantas outras variantes em que o fazer literário respondível prenuncia-se em andanças, *navegações*, *ignorâncias* e *sabedorias*.

Esta base integra o pilar de uma dinâmica intelectual que reverbera na prática de um pensamento por escrito e que não nega o pensamento-sentimento oral, corporal, performático. Peregrinamos por brasis liminares em busca da *língua certa do povo*, da *língua errada* do povo: para macaqueá-la, estilizá-la, degluti-la, mastigá-la, imprimi-la.

Na companhia de escritores, tais quais José Veríssimo, Inglês de Souza, Milton Hatoum, Vicente Cecim, Thiago de Melo e o autor-satélite Euclides da Cunha; bem como poetas/poetizas do Norte: Franciná Lira e Priscila Lira de Oliveira, Ana Maria Peixoto, Pollyana Furtado, Lia Testa vamos mapeando a *geopoesia amazonal* e buscando um fazer literário da experiência, atrelado à biodiversidade, à condição humana e às zonas de influência (poética) da *floresta* – que é humanamente necessária. Entre mestres dos dizeres e dos saberes – oral e escritamente – temos, ainda, Munuzim Kanoê (Manoel Kanoê), Ailton Krenak, Julie Dorrico, Márcia Kambeba, e Jaider Esbell (*in memoriam* – vindo a óbito enquanto escrevíamos esse texto). Também é preciso citar

alguns professores que trabalharam tanto para essas vozes: Aryon Rodrigues Dall' Igna Rodrigues, Júlio César Melatti, Laércio Nora Bacelar, dentre outros.

Na busca por vozes passeantes, a geopoesia busca obras que detalham a condição humana. Estas, escritas em contextos que exploram memória e desejos, atravessam fronteiras para abri-las para o mundo e mostrar o geopoeta que existe em cada um dos lugares desse extenso país: a “floresta de símbolos na literatura infantojuvenil mostra que a representação” (SILVA JUNIOR, 2010, p. 56) da fauna, flora, flúvia, céuna e raizama sempre serão matéria de geopoesia. E chega-se à geopoesia por muitos caminhos:

Na infância, ela é uma experiência direta e cotidiana: cantigas de ninar, de roda e canções populares. O alubrimento pode ser uma experiência imediata, a lembrança de um contador de histórias, um trecho de livro didático que habita o íntimo em formação. (SILVA JUNIOR, 2010, p. 45)

É justamente dessa palavra da terra-que-cora que a geopoesia retoma escritores e artistas “que vivem entre mundos paralelos, cada um à sua maneira, ao seu estilo, sempre buscando escrever regido pela predominância de sentimentos humanos, que tenta imitar (recriando) o mundo em movimento – mesmo que numa cidadezinha qualquer” (SILVA JUNIOR, 2018, p. 58). Sentidos da palavra que se fazem vivos a cada conto, a cada narrativa e que, ao mesmo tempo de tão longe vem vindo: “Ao sr. Vitor Pereira, meu pai e de mais doze irmãos. Hoje ele não vê o Sol, nem a Lua ou a cor das cores. Sua memória viajou para um lugar distante, mas sabemos o quão mágicos e importantes foram seus ensinamentos...” (WAPICHANA, 2016, p. 2). Pelas bocas e memórias de dizeres é que Cristino compõe suas histórias. Nessa epígrafe de *A boca da noite* essa presença familiar enche de historicidade – numa espécie de paleo-grafia do oral – que essa memória viaja. Há um pai na dedicatória-epigráfica, há um pai – mestre do dizer e da sabedoria – que conta sobre a boca da noite para Kupai e Dum. Esse processo lutuoso também se repete no

livro seguinte, *O cão e o curumim*: é pela boca da avó que Wapichana semeia suas histórias – e quantos de nós não contamos histórias pelas bocas (noturnas) de nossas avós! Num processo de crítica genética, Cristino Wapichana nos revelou, que sua avó faleceu no meio da escrita do livro – e que após esse trespasse ela passou a “falar com ele”.

Para a leitura desse livro difuso e dialógico, no qual a autobiografia inclui a voz do morto, analisaremos suas epígrafes e “quartas capas”. Nesse dizer que vem no primeiro momento. Nessa abertura, que é também o último arranjo do livro, do processo editorial, vislumbra-se o jogo de montagem da obra.

Historicamente, esses movimentos “prologantes” (SILVA JUNIOR, 2008) expectativas, filiações, negações e a inserção de ideias citações fundem-se às artimanhas dos editores e suas formas conquistar os leitores, pedagogos, jurados de concursos, dentre outros. A epígrafe é elemento bibliográfico e define exercício metalinguístico como um movimento de abertura (*limen*) elevado à múltipla potência”. Abarcando uma curadoria polifônica, em perspectiva editorial, a voz do autor movimenta-se perante a voz de um narrador (RABELO, 2021). Nas primeiras linhas, dos grandes textos, o leitor mergulha em uma atmosfera verbal e estilística que se estende ao longo da leitura. Isso alimenta, inclusive, a própria ilustração – cada detalhe conta para o ilustrador – que é sempre um leitor “por dentro”.

É nesse limiar da geopoética amazônica que move, estudos literários e culturais, que objetivamos retomar navegantes e passantes dos nortes liminares (de um país com nome de árvore). Em perspectiva crítico-polifônica essa abordagem do livro *A boca da Noite* (2016), de Cristino Wapichana, autor indígena, nascido em Boa Vista-RR, movimenta a geopoética amazônica e sua condição de reconhecimento.

Na narrativa do livro premiado, os amigos Kupai e Dum, entre histórias ouvidas e andanças, indagam e admiram o mergulho do sol no rio. Nessa *passagem vespéral* (RABELO, 2021) do fim dia – solar – para a escuridão a noite abre-se *bocalmente* para o sonhar, para a espiritualidade e para a identidade. Essa boca que

engole o mundo iluminado é a mesma que o devolve na manhã que, como Godoy Garcia lembra, é “casa de morar sol”. Nas frases de Kupai, o pequeno Wapichana, vivemos o dia e a noite de um livro que foi o divisor de águas na literatura infantil, e na categoria que vai se consolidando como “autoria indígena”. Ganhador de diversos prêmios, como o Prêmio Jabuti 2017 – categoria Infantil; Prêmio FNLIJ 2017 – categoria Criança; Prêmio FNLIJ 2017 – categoria Melhor Ilustração; Catálogo de Bolonha FNLIJ 2017. Além de ter sido traduzido e publicado na Dinamarca e na Suécia, onde ganhou a Estrela de Prata no Prêmio Peter Pan – IBBY Suécia 2017 (informações, também, na quarta capa).

Nesse diálogo entre epígrafes e discursos “ancilares”, entendendo e sentindo as estratégias utilizadas pelas editoras e editores para partilhar os livros de Cristino Wapichana, fazemos um passeio pelo seu processo autoral, seguindo o caminho de cada livro – antes e depois da Boca da Noite.

O livro, *a Oncinha Lili* (2014), parece uma estreia, mas não é. Cristino já havia se enveredado pela canção em festivais. Afinador de pianos, o escritor consagrado também é compositor premiado – mas não traremos essas letras apenas para continuar sua jornada pela literatura indígena infantojuvenil – indígena brasileira contemporânea. A quarta capa, não assinada, diz o seguinte: “Quer saber como vive um filhote de onça? A esperta oncinha Lili irá te levar para a floresta onde mora com sua família. Vamos acompanhá-la?” (WAPICHANA, 2014, quarta capa). Destaque-se, que esse primeiro livro é publicado por uma editora de Brasília e a presença da onça, da floresta apresenta o tom de um livro para séries iniciais.

Dois anos depois surge sua obra-prima de geopoesia: *A boca da noite*. A quarta capa, pensante e bem elaborada, movimentada uma nova imagem de autor:

Os moradores mais antigos do Brasil se dividem em povos – 305 no total, somando quase um milhão de pessoas –, presentes em todos os estados brasileiros. Nós aprendemos a chamá-los pelo mesmo e único nome: “índios”, como se fossem todos iguais. Mas, na verdade, não são; isso é um erro. Cada povo (e não tribo!) tem um modo diferente de ser

e de ver o mundo e, assim, cada um deles possui seu nome próprio: povo Yanomami, povo Waimiri-Atroari, povo Munduruku, povo Wapichana e vários outros...

O menino Kupai, personagem principal desta história, muito curioso e inventivo, conta aqui um pouco da infância, da família, do cotidiano e da criatividade do povo Wapichana. (WAPICHANA, 2016, quarta capa)

Esses elementos não estão apenas nas primeiras páginas. O texto da quarta capa também é uma forma (prologante) que abole distâncias e movimenta editorialmente as relações volitivo-emocionais do humano. Os textos dessas quartas capas, ao trazerem uma leitura e indicação de leitura, move uma perspectiva dúplice.

Não é apenas um discurso sobre si mesmo, sobre o livro a ser “aberto” – afinal nessa leitura o livro está fechado. O texto *quarta-capista* é um revelador dos elementos da geopoiesia – enquanto conteúdo e como crítica literária – disfarçada de autoridade. O interessante é notar quando esses textos vêm assinados ou não isso também altera a forma de propagar ideias. Informações tão importantes, tais como a quantidade de povos – 305 – não trazem a “fonte referencial”. Uma outra palavra tão importante em nossa cultura é lançada de forma muito solta, mas não desimportante: as palavras “índio” e “tribo”. Mas não apresenta o correlato “indígena” como forma correta, preferindo “povo”. Por outro lado, ainda lendo as passagens ancilares, na ficha catalográfica o livro está catalogado como: “Conto infanto-juvenil brasileiro”. O que faz desses textos pertencentes à mesma linhagem do prólogo, da epígrafe, do prefácio, do posfácio é justamente o jogo editorial dialogando com uma imagem de autor. Neles, a polifonia das opiniões e dos sentimentos, sempre em contradição, movem-se não em uma estética da recepção, mas em uma estética da percepção. Interessante notar, por exemplo que em *O cão e o curumim*, já encontramos uma epígrafe literária e do próprio autor: autoria e autoridade vão se recompondo biobibliograficamente: é ela que utilizamos justamente em nosso trabalho – O sentido da existência está na cor do encontro – para ampliar sua força de

reconstrução inacabada de uma curadoria polifônica (SILVA JUNIOR, 2008; RABELO, 2021).

Mas é certo que revela – mesmo não nomeando – atores envolvidos, a conjugação do passional, ideias que querem falar dos autores e/ou dos seres de papel (personagens) levam à condição de inacabamento e o convite à crítica (polifônica). É nesse abrir para o mundo que ouve e escuta que começamos essa narrativa nas vozes de duas crianças:

[DUM] – Corre! Corre! Corre! Vamos! Depressa! Depressa!
– Estou indo, Dum! Estou indo! Meus pés estão pesados!
– Venha logo, Kupai! Ele está se escondendo! Só falta um pouquinho! Não consigo ir mais rápido, mano! [...] – Ele não vai esperar, Kupai! Vem! Vem! Vem ...- Olha... como é bonito ele mergulhando no rio ...
– É mesmo, Dum! Mas será que ele não vai se afogar, mano?
– Claro que não, Kupai! Ele só está tomando banho pra dormir ...
Foi assim que vi, pela primeira vez, o sol entrando no rio para se banhar. Nem sabia que ele precisava tomar banho!
Se alguém me falasse, eu não acreditaria! Mas vi com meus próprios olhos!
Vi quando ele começou a entrar na água e mudar de cor. Não sei se ele estava tirando a roupa para se banhar ... (WAPICHANA, 2016, p. 3)

Nas descobertas de crianças Wapichana a geopoesia se constitui entre ilustrações, contadores de histórias e narradores. Kupai e Dum correm não para ver o sol se pôr, mas para admirar o banho do sol no rio. A narrativa ocidental do colonizador não encontra lugar na geopoesia Wapichana. Do alto de uma colina, com olhos de infância indígena, os dois meninos admiram as maravilhas de uma floresta em que tudo simboliza. Os olhares maravilhados vão tecendo esse sol que se põe. Num primeiro momento o sentido *bocal* aparece na própria preocupação de que aquele sol-ser poderia se afogar. Entre o belo do mergulho e o cuidado com o mergulhar o ato de banhar-se, de conhecer o rio vai se traduzindo em ação cultural. Os sentidos sensíveis continuam se traduzindo em Wapichana: o destaque dos olhos, as mudanças de cores no próprio ser-sol, no próprio mundo até a inocência infantil desse desnudar-se. A ilustração de Graça Lima, mantendo

tonalidades pretas e vermelhar movimentam a cor da noite e o “urucum”.

Ao voltar para casa, maravilhados com a cena que acabaram de presenciar, os meninos se deparam com o pai que, bravo com a atitude dos dois, já que poderiam cair no rio e nunca mais serem achados, na roda de conversa do jantar, narra sobre a “boca da noite”:

Foi nessa noite que ouvi falar pela primeira vez na “boca da noite”. Eu nem estava prestando atenção na história que papai contava, mas, quando falou da tal “boca da noite”, tratei logo de acordar todos os meus sentidos que estavam quase dormindo. Fiquei imaginando como era o corpo da noite ... Pois se tem boca, tem que ter cabeça, nariz, orelha, cabelo, braços, pernas, mãos, pés, ... Será que essas partes são parecidas com as do nosso corpo? Porque, se tem boca, deve haver um corpo. (WAPICHANA, 2016, p. 12)

Ouvintes da palavra que se faz viva a cada escuta e que, ao mesmo tempo de tão longe vem vindo, é sensível para a contação de histórias no seu mais completo

O maravilhar do banho do sol dá lugar a curiosidade do novo personagem: boca da noite. Se tem boca, tem que ter corpo, rosto, pés, mãos. Os sentidos da geopoesia – que estavam quase dormindo – como casa de sonho revelam essa compreensão corporal das coisas do mundo: o corpo da noite, a cabeça da noite, o nariz da noite, a orelha da noite, os braços da noites, as pernas da noite, as mãos da noite: posto que, se há boca, “deve haver um corpo”

Nessa reflexão sobre quem é este personagem que, após o banho do sol surge, Kupai vai dormir e sonha com mais esse ser que presentifica as narrativas tradicionais da cultura indígena. No dormir ele sonha com a Laje do Trovão, onde foram ver o sol, mas quem surge é a “boca da noite”, cheia de nuvens, cheia de relâmpagos, engolidora e *pesadélica*:

Era para ser uma noite tranquila de sono, mas, de repente, lá estávamos eu e dum, no cume da Laje do Trovão, olhando o sol a tomar banho no

rio. Mas antes do sol mergulhar, começaram a aparecer, por trás dele, umas nuvens pequenas, escuras, com muitos relâmpagos.

Aquelas nuvens, carregadas não sei de quê, vinham tão rápido em nossa direção, que ficamos paralisados.

Os trovões, assustadores, ecoavam pelos vales, e nós, ali, sem conseguirmos nos mover. E, para piorar a situação, logo atrás daquelas nuvens escuras com raios que cortavam o céu, vimos uma boca gigante que vinha engolindo tudo à sua frente (e não tinha corpo não ... era só boca mesmo).

E, dentro dela, havia dentes pontudos. Enormes! Com as luzes dos relâmpagos, dava para ver tudo o que aquela boca grande comia!

Ela abocanhava o lugar onde o sol se banhava e vinha engolindo o rio, as serras, as matas, as nuvens ... e, quanto mais engolia, maior ficava! (WAPICHANA, 2016, p. 18-20)

Na geopoésia narratológica de ver a “boca da noite” engolir com seus dentes enormes, o rio tão grande, as matas, serras, nuvens, mostram outra concepção de floresta. Diferente das visões tradicionais da narrativa indígena (do tempo da colonização e/ou aquelas alencarianas), a criança-personagem Wapichana vê o passar do dia para a noite de maneira única, singular, atrelada a natureza e a um mundo que “tem que ter corpo”.

Repensando a implementação de ferramentas que retomam a arte no centroeste-norte (BOLLE; KUPFER, 2021; KRENAK, 2019) buscamos analisar Dum e Kupai que percorrendo a *floresta*. Pela palavra, em geopoésia, com base no enfronteamento, traçamos metas para bocas do rio, ouvidos da noite, olhos do sol. O caminho percorrido pelas crianças Wapichana é único e nos mostra caminhos e passagens desconhecidas e retomadas em livro. A indagação de Kupai sobre a boca da noite é a nossa indagação

– Boca da noite é quando o sol se despede e a noite vai tomando seu lugar no mundo. A boca da noite é muito importante para a gente descansar, sonhar. Ela reúne a família para jantar e depois todos dormem juntos e a noite deixa o céu cheio de estrelas.

– Mas, pai, este céu estrelado é o céu da boca da noite?

– Filho, céu é uma coisa, a boca da noite é outra. O que importa é que existem dois mundos: o mundo do dia e o mundo da noite, e o que divide um mundo do outro é a boca da noite. É a boca da noite que ajuda a manter o equilíbrio da vida na Terra e de todos os viventes. Nós

trabalhamos durante o dia e, depois da boca da noite, dormimos sossegados dentro dela.

[...]

– Mas, pai, pode existir uma boca sem corpo? Uma boca tem que ter mais que dentes e uma língua ... Uma boca não tem que comer alguma coisa? E essa boca da noite não fala? Ela tem que, pelo menos, dizer o que o corpo sente ... Uma boca tem que assobiar, cantar ... chupar cana ... assoprar saborear uma boa comida ... reclamar ... perguntar ...

(WAPICHANA, 2016, p. 30-32)

O entrelaçado cultural que formou a Amazônia e a opressão sofrida pelos povos originários (até hoje) e pelos que tiveram a morada imposta, faz com que a relação com o ambiente seja valorizada e repassada de geração em geração. Essa raizama da leveza sustentável, na prosa de Wapichana, envolve as práticas de narrativas ancestrais. Esses dois mundos, “do dia e da noite”, indica o respeito e o sagrado, que nasceram e se entrelaçaram nos banheiros dos rios, e de tudo que precisa ser *preservado*: antes de uma fatídica, pesada e insustentável “transformação radical do bioma da selva” (BOLLE, 2018, p. 156). Portanto, nota-se que o bem-dizer, bocalmente, na Amazônia, assim como nas “encantações” africanas e indígenas, se faz na vivência da floresta. Numa espécie de boca da geopoésia amazônica, Willi Bolle, em seu livro *Boca do Amazonas* afirma: “o grito é o caso-limite da fala humana” (BOLLE, 2019, p. 310).

Pelas bocas desses meninos, é que esse texto, de escuta sensível, se escreveu e se inscreveu (em tempos de pandemia). Muitas camadas e muitas angústias revelam-se nessa fala-limite e gritante que a teoria da geopoésia vem lançando ao mundo.

Foi apresentado bocalmente, corporalmente e – uma vez que agora as casas e pensadores têm câmeras – pelas vias da *cyberflânerie* em um evento cuja sonoridade também liga-se metaforicamente à boca: o céu (SELL) da boca da geopoésia. Com as raizamas (para dentro da terra, para as profundezas da memória que ampliam as raízes de brasis liminares e de rizomas *centroestinos e nortinos*), a intimidade e o respeito dos povos tradicionais para com a floresta amazônica amplia-se. Em tempos de coronavírus e de investigação de uma vacina na natureza, fica a maior lição: o

modelo econômico e humano que escolhemos caminha para a destruição da espécie e, infelizmente, do planeta. Talvez, na utopia da raizama, no amor da palavra, encontremos forças que nos conduzam a uma outra direção e que nos permite, ainda reconhecer a boca da noite e a manhã que é casa de sol:

Estar na floresta, cruzar os grandes rios, navegar muitos dias, tudo isso envolve formas específicas de pensar, sentir e viver. Ao tratar das raizamas na Amazônia, movimentamos fronteiras ancestrais e evocamos uma relação íntima com a terra. Modos curandeiros que irrompem nas entrelinhas do passado e uma práxis (do) presente que se movimenta nas entranhas da floresta (de um bioma). Mas a floresta são as pessoas. Diante de um postulado de narrativas plenas de geopoiesia, no encontro com narradores, buscamos compreender visões ligadas a práticas sociais de saúde popular. (SILVA JUNIOR; BARROS, 2020, p. 176)

Passamos, como o sol que se banha no rio. Deitamos para sonhar porque a boca, da noite, *rexiste*. É nela que Makunaimã nasce, é dela que Macunaíma *etnoflana* por brasis liminares. Ela engole tudo – não para destruir – como fazem os capitalistas e ruralistas – mas para que na manhã seguinte tudo renasça: é a deglutição alegre tão wapichaniana e tão rabelaisina. E para-todos, amanhecer e ainda amanhecidos, na terra o desejo é que a Terra permaneça:

A MÚSICA DE MORAR

Uma casa de morar rio é casa de morar peixe,
é casa de morar noite é casa de morar estrela.
Uma casa de morar gente é casa de morar corpo.
Corpo é casa de morar mundo, mundo é casa de estrada e mar.
Uma casa de morar laranja é de morar pássaro,
E o vôo é a casa de morar pássaro,
E o vôo é a casa de morar pássaro e noite é casa de dormir.

Manhã é casa de sol.
(GARCIA, 1972, p. 61-61).

Se Wapichana traça essa boca que engole a noite, Godoy Garcia apresenta um jeito muito especial de mostrar o dia

nascendo. Na primeira estrofe o dia vem chegando vagarosamente. Temos o rio, temos as estrelas no céu e refletidas, temos o corpo – a mesma percepção de corpo em Wapichana. E essa escuridão prenuncia que é no corpo – no ser e tempo da geopoesia – que “moram” o mundo, a estrada e o mar (presentido e distante). Mais belo ainda, lembrando Montale, temos ainda as laranjas aparecendo sob o laranja – presentido do sol. Do olho do poeta temos os olhos do pássaro: Godoy Garcia é, na verdade, uma espécie de pássaro do cerrado que sempre está à espreita desse amanhecer para o voo. E se o voo é a casa desse pássaro, a noite é e “era” a casa de dormir (sonho) que abre-se para a “manhã” [que] é casa de sol”.

Colhendo sementes pensamentais e reflorestando o corpo, a crítica polifônica percorre esses espaços que *A boca a noite* percorre na geonarrativa e retoma metáforas diante do ecocídio histórico do Cerrado e da Floresta Amazônica. O geopoeta Wapichana (*Der Erzähler*; Walter Benjamin, 1936) canta e encanta ao percorrer e leva o leitor/ouvinte pelas águas e vozes amazoniais. Diante de uma geopoesia flúvia e arvoreal buscamos a sabedoria na leveza sustentável para enfrentar séculos de ecocídio, genocídio e silenciamentos:

Com essa resposta do meu pai, deu para entender que ele não sabe tanto sobre a boca da noite.

É... melhor espera o sol tomar banho de novo. Acho que ele tem alguma coisa a ver com isso. Vou perguntar pra ele sobre a boca da noite e, se ele não responder, vou perguntar pra própria boca da noite! (WAPICHANA, 2016, p. 34)

O leitor percorre, a cada passar de página, os mais diversos ritmos e cadências. O geo-enredo enreda o leitor em diversidades. Nesse olhar, tão voltado para a natureza, de Kupai e de Dum, uma mesma e outra experiência estética instaura-se no conjunto sedimentar entre as palavras de Wapichana e os desenhos de. Com seus ecos de êxodos e memórias de raizamas, Wapichana move-se em água de rios, sol-girante que se põe ao olhar, linha do horizonte, fronteira de água que banha o sol e anuncia o fim do dia. A

experiência emana de muitas fontes. Quanto mais experimentada, mais se restitui no ser, e gera *reexistência*.

A geopoesia nos ensina que chegamos ao belo por muitos caminhos. Não o belo eurocêntrico, mas o belo da alteridade: geopoesia é sempre alteridade. Nos vãos, ela é uma experiência direta e cotidiana. Nas palavras ditas bocalmente, o alumbramento pode ser uma experiência imediata, pode vir a ser uma lembrança de um contador de histórias e, ainda, um trecho de conversa enquanto se aproxima o fim do dia. No encontro das águas com o sol, uma distância que se deixa subir e descer na duração de um longo dia forma uma linha que alimenta linhas de sonho.

Se Mário de Andrade deslocou-se, palavravelmente, pela pele multicolor de seu Macunaima grafado sem k, agora é Wapichana que habita uma paulicéia muito mais desvairada. No tempo da antropofagia foi por esse caminho que Mário trouxe Icamiabas e Muiraquitã e agora Wapichana escreve com desenhos de Graça Lima e outros ilustradores de *geolocalidades* tão diferentes da *wapichanidade*.

Se todo dia o sol se levanta e, no seu levante, é a boca da noite que devolve o mundo para os-que-sol. Se a gente canta o sol todo dia, bem rompe a manhã, é da luz do dia que colhemos tudo que é geopoesia. No fim da tarde, se a terra cora, a água se coralina e a gente chora – pela memória de tudo que não mais é possível ver: os ancestrais, desmatamentos, exploração de metais e a quase extinção do pau que dá nome ao único país no mundo com nome de árvore. Os ventos e os corais (dos sambaquis) prenunciam o findar da tarde que permite surgir o maior bem do humano: a ética, a estética, a verdade e a vida. Esse é o maior bem da geopoesia da tarde: buscar a relatividade na vida e na boca da alteridade. E quando noite a lua dança e a gente amansa para ouvir, com escuta sensível, a poesia da noite – a boca dos ancestrais que clamam pelo reflorestamento do sentimento. Para um bom ouvinte uma boa história chama outra. E então, é possível perceber a noite, por venerada, venerando os humanos – só porque contam histórias: da manhã, da tarde, da noite que tem boca. Do ontem, dos sonhos e

do agora aprendemos com esse mestre dos dizeres e dos saberes “que é o tempo que pinta o mundo” (WAPICHANA, 2021, p. 05).

Referências

- BACELAR, Laércio Nora; SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. Tipologia da negação em Kanoê. *Revista Signótica*, v. 1, p. 237-247, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018. 3 v.
- BOLLE, Willi; KUPFER, Eckhard. Vozes da Amazônia na trilha de Spix e Martius. *Revista Escritas do Tempo*. v. 3, n. 8, p.146-161, 2021.
- DANNER, Fernando; DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco. Literatura indígena entre tradição ancestral e crítica do presente: sobre a voz-práxis indígena em termos estético-literários. *Revista Scripta*, v. 24, n. 50, p. 205-256, 2020.
- GARCIA, José Godoy. *Araguaia Mansidão*. Poesias. Brasília: Thesaurus, 1999.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- RABELO, Sara Gonçalves. *Mulheres de Vésperas: curadoria polifônica e escrita de morte em perspectiva comparada*. 2021. 184 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2021.
- RICHARD, Schechner. *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Tradução de Augusto Rodrigues da Silva Junior et al. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.
- RODRIGUES, Aryon Dall’Igna. *Línguas Brasileiras: para o conhecimento das línguas indígenas*. São Paulo: Edições Loyola, 1994.
- SANTOS, Alessandra de Souza. Léxico da língua Wapichana: um olhar sobre os empréstimos da língua portuguesa. *Revista Prolíngua*, v. 2, nº 1, p. 13-23, 2009.
- SILVA, Bazilio da; SILVA, Nilzimara de Souza; OLIVEIRA, Odamir de. [et al] *Paradakary urudnaa*: dicionário

- Wapichana/português, português/Wapichana. Boa Vista: EDUFRR, 2013. 262p.
- SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. Florestas de símbolos: bicho e poesia para crianças e adultos. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 36, p. 45-59, 2010.
- SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. Centroestindades e geopoesia: casa de morar Niemar é a poesia. In: Ana Clara Magalhães de Medeiros; Karine Leite; Augusto Rodrigues da Silva Junior; Lemuel da Cruz Gandara (Orgs.). *Os parceiros de Águas Lindas: ensino de literatura pelas letras de Goiás*. 1ed. Goiânia: R&F Editora, 2018, v. 1, p. 53-80.
- SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da; BARROS, Eloísa Amorim. Raizamas do Brasil: bençãos amazônicas no oeste do Pará. In: *Martius-Staden-Jahrbuch*. n. 63. São Leopoldo: Oikos Editora, 2020. p. 176- 188.
- TAUREPANG *et al.* *Makunaimã: o mito através do tempo*. São Paulo: Elefante, 2019.
- VELOSO, Caetano. Canto do povo de um lugar. In: VELOSO, Caetano. *Joia*. Rio de Janeiro: Universal Music: 1975. Faixa 6.
- WAPICHANA, Cristino. *A Oncinha Lili*. Ilustração de Águeda Horn. Brasília: Edebe, 2014.
- WAPICHANA, Cristino. *Sapatos Trocados*. Ilustração de Mauricio Negro. São Paulo: Editora Paulinas, 2014.
- WAPICHANA, Cristino. *A boca da noite*. Ilustração de Graça Lima. Rio de Janeiro: Zit, 2016.
- WAPICHANA, Cristino. *O Cão e o Curumim*. Ilustração de Taisa Borges. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2018.
- WAPICHANA, Cristino. Wató, a pedra do fogo. In: NEGRO, Maurício (Org.). *Nós: uma antologia de literatura indígena*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2019.
- WAPICHANA, Cristino. *Ceuci, a mãe do pranto*. Ilustração de Jô Oliveira. Itapira: Editora Estrela Cultural, 2019.
- WAPICHANA, Cristino. *A cor do dinheiro da vovó*. Ilustração de Alyne Dellacqua. Brasília: Ededê Brasil, 2019.

WAPICHANA, Cristino. Prefácio. In: TAUREPANG et al. *Makunaimã: o mito através do tempo*. São Paulo: Elefante, 2019. p. 8-10.

WAPICHANA, Cristino. *Tomoromu, a árvore do mundo*. Ilustração de Mauricio Negro. São Paulo: Rodopio, 2021.

A LITERATURA DO NORTE DO TOCANTINS: ENTRE AS MARCAS DA VIOLÊNCIA E O PROCESSO DE ESQUECIMENTO

César Alessandro Sagrillo Figueiredo¹

Introdução

Quando refletimos sobre memória e literatura compreendemos que as suas imbricações são uma construção coletiva, realizada a partir de muitas vozes e testemunhos que se dispõem a construir a história de um período. De igual modo, temos consciência que a história oficial, na maioria das vezes, é extremamente seletiva, podendo ser recortada através do olhar arbitrário dos centros de tradições que possuem capital social de distinção para contar, selecionar e mensurar. Nesse cenário, compreendemos que a memória e a literatura possuem atributos em disputa, a partir de vários personagens, fragmentos, autores e centros de tradições.

O processo de forja da memória de um determinado período, por conseguinte, torna-se ainda mais complicado quando trabalhamos com o período da ditadura civil-militar brasileira

¹ Dr. em Ciência Política/UFRGS e Pós-doutor em Literatura e Semiótica PPGL/UFT. Prof. Dr. em Ciência Política/Universidade Federal do Norte Tocantins. E-mail cesarpolitika@gmail.com

² Utilizamos conceitualmente o termo “civil-militar” ao nos referenciarmos ao período ditatorial brasileiro. Apenas o termo genérico “ditadura militar” tende, nos embates pela construção da memória coletiva, a isentar parcelas importantes da sociedade civil que participaram, inclusive com auxílio

(1964-1985), haja vista que fora um momento histórico extremamente complicado politicamente e que legou severas fraturas para a futura democracia brasileira, sobretudo, traumas coletivos difíceis de serem curados em face do terror de Estado, justamente, em virtude das inúmeras violações contra os direitos humanos.

No cenário dos atores que se dispuseram a denunciar e testemunhar, destacamos um conjunto de agentes políticos e escritores como parte ativa no processo de luta contra o regime militar. Muitas das publicações desses personagens surgiram, *a posteriori*, numa série de publicações na mídia impressa, por exemplo, jornais, livros e revistas, edificando uma multivocalidade contrapondo o regime vigente e buscando a distensão política através das denúncias efetivadas, exatamente com intuito de divulgar as denúncias dos crimes cometidos pela corporação militar. Destacamos que o conjunto dessas publicações surgidas no período poderiam ser denominadas como constitutiva da Literatura do Testemunho:

Há, em suma, inúmeras modalidades de testemunho, seja em relação a situações, eventos, períodos (Shoah, Gulag, genocídios, guerras, ditaduras, tortura, miséria, opressão etc.), seja em relação a formas de expressão do testemunho (memória, romance, filme, depoimento, poema, quadrinhos, canções etc.). Sendo “Gulag” um acróstico do russo Glavnoie Upravlenie Lagueri (Direção Geral dos Campos), nunca é demais precisar que Shoah (devastação, catástrofe) difere de Holocausto (“todo queimado”), termo que implica alguma positividade, de sacrifício para Deus. (SALGUEIRO, 2012, p. 286)

Por exemplo, citamos que umas das primeiras obras que impactaram foi o livro, *O que é isso companheiro?*, em 1979, obra de Fernando Gabeira, tornando-se um campeão de vendas e dando respaldo para outras obras no mesmo período, posteriormente,

financeiro, na gênese do golpe e manutenção da ditadura, desta forma, reiteramos o aporte do termo civil-militar para demonstrar, principalmente, o caráter de classe do golpe e da ditadura, lastreamo-nos, assim, na perspectiva proposta por Ridenti (2016).

houve o lançamento de *Os carbonários: memória da Guerrilha perdida*, lançada no ano seguinte, ambos receberam prêmio Jabuti nos respectivos anos. Mediante o exposto, este artigo possui como objeto o estudo da obra de Carmo Bernardes, *Xambioá: paz e guerra* (2005), tendo como objetivo principal examinar a construção da memória de resistência na Guerrilha do Araguaia³ e seus usos através das fontes da Literatura do Testemunho contidas nesta obra.

Para a consecução deste objetivo, cabe refiná-lo nos seguintes momentos: 1) o estudo do conceito Literatura do Testemunho, cunhado a partir do século XX e o seu aporte teórico para o cenário brasileiro, realçando sobremaneira as convergências da memória; 2) o exame da obra indicada, a fim de situá-las dentro do escopo da Literatura do Testemunho latino-americana; em diálogo com a guerrilha do Araguaia e, por fim, 3) a compressão da existência de um silenciamento dessas memórias na literatura do Tocantins, justamente o lócus espacial em que se debruçou o livro. Para efeitos metodológicos, tratar-se-á de um trabalho qualitativo, a partir de uma revisão bibliográfica sobre o tema; igualmente, realizaremos análise de conteúdo do *corpus* dessa obra.

O aporte teórico acerca da Literatura do Testemunho

[...] a ficção literária e a história guardam entre si estreita solidariedade, como instâncias que são de representação da experiência humana e pela natureza basicamente narrativa de seus respectivos discursos, que encontram, na categoria do tempo o grande eixo estruturador. Da mesma forma, distinguem-se radicalmente pelo tipo de convenção que as organiza, isto é, a da veracidade para o campo historiográfico e a da verossimilhança para a narrativa literária. (MILTON, 1992, p. 09)

³ A Guerrilha do Araguaia foi um movimento de luta armada (guerrilheiro) impulsionado por militantes do PCdoB e ocorreu na região do Araguaia (divisa entre o atual estado do Tocantins e o Sudeste do Pará), entre os anos de 1972 e 1975. Este movimento era contrário à ditadura militar implantada no Brasil, através de um golpe em 1964, tendo os militantes do PCdoB o objetivo da derrubada da ditadura civil-militar.

A fim de discorrermos acerca dos conceitos da memória e os seus usos pela literatura, primeiramente, torna-se pertinente construirmos o enquadramento da memória como objeto teórico e empírico, sobretudo com o intuito de dar corpo e lastro para as análises realizadas. Um dos autores de consenso entre os vários estudos e utilizados como aporte teórico, especialmente pelo fato de inaugurar esse campo da memória, é o sociólogo francês Maurice Halbwachs. Destaca-se a sua obra, *A Memória Coletiva* (2006), em que o autor enunciava três eixos aonde a memória iria se desenvolver e germinar, como se fosse um gradiente, ora se alimentando ora conflitando, seria definido em: 1) a memória individual, 2) a memória coletiva e 3) memória oficial. Quanto à memória individual, podemos dizer que ela seria a mais delicada, justamente porque se utiliza apenas das reminiscências individuais para se equilibrar, muitas vezes incorrendo num fio frágil, natural em todos os indivíduos, melhor dito, pela perda das lembranças em virtude do transcurso do tempo. Assim, ratificamos que além da veracidade dos fatos que devem estar ancorados na Literatura do Testemunho, também a memória não pode ser fruto unicamente das lembranças individuais fugidias, mas produto de um conjunto de indivíduos que formaram coletivamente uma memória social e que se sentiram impelido a recontar a história, como se houvesse a necessidade de recompor um tecido social ferido pelos períodos de exceção, adversidades e catástrofes.

Nesse cenário de reconstrução da memória, Halbwachs enfatizava que a memória sempre seria construída no presente a partir da rememoração do passado, portanto, sempre buscando através do filtro do tempo presente o retrato do passado - muitas vezes incompletos, haja vista que o olhar da lembrança é operacionalizado a partir do filtro interpretativo do tempo presente. Nesse enquadramento, a fim de dar sustentação e tessitura a esses quadros da memória, o indivíduo precisaria, necessariamente, de apoio do grupo que ele fez parte com o intuito de endossar ou confrontar as suas memórias, criando e reforçando,

por conseguinte, uma memória coletiva de um grupo que possui uma mesma lembrança de um fato ou evento.

Assim, podemos inferir que esta memória coletiva se configura a partir de uma primeira memória individual que é acionada, posteriormente, reforçada e endossada por um grupo que o indivíduo fora constituinte, vindo a configurar como memória de um grupo social. Nesse sentido, a chave da memória de um membro desse grupo seria apenas acionada como crível quando, necessariamente, os outros componentes viessem a afiançar a veracidade do seu testemunho, por isso, na acepção de Halbwachs, a memória seria eminentemente um constructo social coletivo. As lembranças, sendo elas boas ou más, tornar-se-iam um passaporte para o acesso a um grupo específico e que vivenciaram determinadas situações, logo, possuindo algo comum para relembrar e testemunhar.

Ainda, nesse processo de rememorar o passado através das chaves da memória, precisamos avaliar os silêncios dos personagens, como bem atesta Michel Pollack no seu texto fundante, *Memória, esquecimento e silêncio* (1989). Tributário do arcabouço teórico de Halbwachs, contudo Pollack amplia conceitualmente e destaca acerca do esquecimento, que pode ser intencional ou não, bem como dos silêncios, algumas vezes forçados por traumas pessoais de quem viveu situações muito adversas, em que o ato de rememorar essas situações no tempo presente, causaria novamente a lembrança de traumas revividos. Observamos esses silêncios quando o personagem narrador, ao rememorar as suas agruras, não consegue decodificar todas as atrocidades vividas, apresentando, por conseguinte, lapsos de memória.

Realçamos, de acordo com o Pollak, que o silêncio também pode ser uma estratégia de sobrevivência de *memórias subalternas*, uma vez que pode ser o passaporte seguro para diferentes grupos se manterem vivos, principalmente, em momentos de resistência e conflito, sobretudo, quando há a expectativa de uma mudança de cenário adverso num futuro – mesmo distante. De qualquer modo, as lacunas que ficam desses silêncios e esquecimentos, podem ser

acionadas e decifradas através de cruzamento de uma leitura atenta, evidenciando, por conseguinte, que essas lacunas são como pontos nevrálgicos, justamente onde a memória não consegue avançar por limitações pessoais impostas, como se fossem marcas do tempo passado.

Partindo do aspecto de memória baseado num constructo coletivo, apontamos a existência nesse cenário de uma *memória geracional*, visto que esse recorte geracional aciona uma autoidentificação enquanto grupo coletivo. Nesta acepção, a geração não estaria vinculada aos indivíduos que nasceram em um mesmo período demarcado temporalmente, ou seja, mesma idade cronológica, mas exatamente a indivíduos que vivenciaram o mesmo universo de experiências e tornaram-se portadores das mesmas lembranças. Essas experiências acionam e contribuem, portanto, na construção de uma memória coletiva consolidada e de um reconhecimento mútuo, sendo este reforçado fortemente pelo grupo geracional que este sujeito fez parte. Por exemplo, quando se reporta a geração 68 (VENTURA, 1988), nesta situação implicaria que todos os personagens do grupo partilharam do mesmo *ethos* político do período, sendo pares recíprocos nos sucessivos eventos que marcaram o emblemático ano de 1968. Buscando conceituar o exemplo, Pierre Nora (1997, p. 3003) enfatiza que a “memória geracional advém de um conjunto histórico e coletivo para se interiorizar até as profundezas viscerais e inconscientes que comandam as escolhas vitais e as fidelidades reflexas. O eu é ao mesmo tempo um nós”.

Dialogando com Halbwachs e Pierre Nora, ao evidenciar acerca dos vários grupos sociais que possuem o interesse de rememorar coletivamente um *ethos* geracional no tempo presente, constatamos que, na maioria das vezes, essas memórias geracionais podem conflitar com as histórias oficiais reificadas. Nesse quadro, realçamos a dificuldade real existente em revelar as memórias subalternas, principalmente quando estas se reportam e pretendem construir uma disputa entre a memória geracional e a história oficial, esse jogo conflitivo podemos denominar também como *disputa de memórias*.

Nesse percurso de ativamente do campo da memória dos sobreviventes é que surgiu a denominada Literatura do Testemunho, que se erigiu frondosamente como fruto dos livros publicados, especialmente, pelas vítimas de primeira geração do nazismo. Torna-se destaque, por exemplo, as obras de vários autores que procuraram descrever como era a vida dentro dos Campos de Concentração, igualmente é relevante destacar as obras de cunho memorialísticos dos diversos sobreviventes do Holocausto, dos exílios, dos genocídios e das ditaduras militares. A produção é ampla e extremamente abrangente, pois reflete muito a partir das dores e dos sofrimentos das vítimas, tornando-se extremamente farta como material bibliográfico até o presente, podendo ser testemunhos, relatos, biografias e depoimentos. A primeira vertente deste gênero destaca as agruras dos judeus nos campos de concentração e receberam o nome judaico de *Shoah*, que etimologicamente significa Catástrofe.

Uma outra vertente da Literatura do Testemunho estabeleceu um outro conceito. Surgida nos anos 60, impulsionado pelo Prêmio Casa de Las Américas e fomentada pelo governo cubano, recebeu a denominação *Testimonio*, que na sua tradução livre podemos definir como Testemunho. Essa literatura possui um caráter eminentemente político, pois visa dar voz aos oprimidos pelos regimes ditatoriais que germinaram na América Latina a partir dos anos 60. Conforme sabemos, ao longo dos anos 60 e 70, a América Latina virou palco de regimes de exceções e Golpes de Estados que assolaram o continente, deixando milhares de refugiados, torturados, presos e exilados políticos. Portanto, com o intuito de dar voz às vítimas dos regimes ditatoriais, o governo cubano impulsionou este modelo de literatura extremamente politizada e objetivando testemunhos memorialístico, com vistas a construir um painel político latino-americano.

Ou seja, enfatizamos que o aporte teórico acerca do testemunho reproduz, conseqüentemente, um conjunto de vozes que sempre polarizaram a reflexão a partir da literatura memorialística e que também se coadunam com outras searas, justamente pela sua capacidade discursiva de reverberar com força

o testemunho, a memória e a resistência. Nesse sentido, realçamos que essa multivocalidade das vozes do testemunho, tanto do *Shoah* quanto do *Testimonio*, reativam a história e, conseqüentemente, possuem instrumentos políticos de denúncias. No caso brasileiro, tributário dessa segunda vertente, esses *links* atualizaram e aproximaram fronteiras discursivas comuns contra a ditadura civil-militar em seu estágio final.

Em síntese, no Brasil a Literatura do Testemunho e outras mídias conseguiram se transformar em porta-vozes privilegiados de alguns personagens, principalmente os que resolveram transpor a barreira dos subalternos com os seus silêncios forçados e os lapsos históricos oficiais: mediante essa literatura conseguiram revelar as dores desses agentes políticos através das páginas dos livros.

Literatura do Testemunho encontra o seu espaço no Norte do Tocantins

Conforme realçado, o período da ditadura civil-militar brasileira talvez seja um dos mais delimitadores da história do Brasil (1964-1985), principalmente pela questão dos direitos humanos, em face das prisões indevidas, torturas e desaparecimentos políticos. Corroborando com esta afirmativa, lembramos que já se passaram mais de 40 anos da Lei da Anistia de 1979⁴, contudo, realçamos que ainda não houve a retomada do julgamento dos crimes de lesa-humanidade cometidos pela corporação militar, portanto, torna-se um objeto de discussão

⁴ BRASIL. Lei nº 6.683, de 28 de agosto de 1979. Concede anistia e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6683.htm, Acessado em 16 de novembro de 2021. Art. 1º É concedida anistia a todos quantos, no período compreendido entre 02 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, cometeram crimes políticos ou conexo com estes, crimes eleitorais, aos que tiveram seus direitos políticos suspensos e aos servidores da Administração Direta e Indireta, de fundações vinculadas ao poder público, aos Servidores dos Poderes Legislativo e Judiciário, aos Militares e aos dirigentes e representantes sindicais, punidos com fundamento em Atos Institucionais e Complementares.

inconcluso, especialmente pelas vítimas que não puderam ver efetivadas as reparações de Estado pelos crimes perpetrados.

Em síntese, tal argumento de incompletude e limitações da Anistia política debruça-se detidamente para o conjunto de agentes que foram vítimas do Estado ditatorial e que não concordam, até a presente data, com o delineamento desse ato político realizado no crepúsculo do regime militar. Para essas vítimas fora uma autoanistia, pois brindou com um retorno seguro aos quartéis a corporação militar que atentara contra os direitos humanos. Salientamos, normativamente, que além de ser realmente uma autoanistia para os militares, também foi uma anistia parcial aos opositores do regime, visto que nem todos os ex-presos políticos puderam sair da cadeia, assim como nem todos os exilados puderam retornar do exílio. Não obstante, na visão das vítimas, todos os militares foram agraciados com a política falaciosa de reconciliação nacional, haja vista que etimologicamente anistia significa esquecimento, nesse sentido e se utilizando desta acepção, a ditadura civil-militar soube estrategicamente cuidar para que ocorresse um processo de esquecimentos forçado para um grande conjunto da sociedade civil, a despeito das vítimas que insistem em vocalizar as suas dores.

A fim de construir um repertório dissonante da história oficial erigido pela ditadura civil-militar nos seus anos finais, os exilados que retornavam do exterior e os ex-presos políticos que saíam da cadeia começaram, ainda muito timidamente, a construir uma obra de denúncia, que visava relatar as agruras do período ditatorial, a despeito de toda a tentativa de coação da ditadura que impunha a seguinte sentença: esquecer para conciliar.

Conforme referido, o Brasil veio a se inserir nesse modelo de literatura tão logo houve os primeiros ventos liberalizantes e afrouxamento do regime militar na década de 70, lançando, por conseguinte, os primeiros livros de memórias dos militantes que pegaram em armas e das suas vivências no exílio. Realçamos que o *boom* memorialístico ocorreu, justamente, após o advento da autoanistia de 1979, pois fora o momento que puderam compartilhar suas dores. O gênero explodiu em vendagem, uma

vez que essa literatura ia ao encontro tanto da curiosidade das pessoas que não sabiam do que tinha ocorrido no Brasil, em face da censura que ainda existia, quanto em virtude que era uma forma ativa de auxiliar na distensão do regime militar, posto que denunciavam as suas atrocidades nos seus momentos finais: precisavam colocar em xeque e vocalizar uma voz uníssona contra o roteiro final da história imposta pelo regime militar, que estava sendo escrita unicamente pelos próprios ditadores.

Porém, mesmo com toda a profusão de obras lançadas, conforme realçado, o testemunho tinha apenas o caráter simbólico de ajuste de contas com um passado que teimava em sair do armário, mesmo a contragosto de toda os caprichos da ditadura civil-militar em imprimir uma política de esquecimento forçado, promovido pela autoanistia. Contudo, tal esquecimento e silenciamento seriam uma tarefa impensável para as diversas vítimas do regime militar que insistiam pela verdade e pela justiça, mesmo que esta justiça estivesse num raio impossível de concretude - haja vista que, mesmo saindo de uma ditadura militar, os aparelhos coercitivos se mantinham presentes na jovem democracia que aflorava com seus diversos enclaves e quistos ditatoriais (ZAVERUCHA, 1992).

Esta produção fora extremamente vasta, sendo inaugurada em 1977 por Renato Tapajós com o livro, *Em Câmara Lenta* (1977), ainda antes da Anistia. Entre diversos livros lançados após a anistia, faz muito sucesso o livro do ex-guerrilheiros e banido político Fernando Gabeira, *O que é isso Companheiro?* (1982), publicado em 1979. Destaca-se no mesmo período Alfredo Sirkis com *Os Carbonários: memórias da guerrilha perdida* (2014), editado em 1980 sobre a vida dentro da luta armada de um ex-líder estudantil. Ainda, há os relatos biográficos e memorialístico como *Lamarca, o capital da guerrilha* (1981), sobre a vida e a luta do capitão Carlos Lamarca, escrito por Emiliano Jose e Oldack Miranda, em 1981; e, *Batismo de sangue* (1987), de Frei Betto, em 1982, abordava sobre a guerrilha urbana e a morte de Carlos Marighela, ganhador do Prêmio Jabuti.

Dialogando com a teoria delineada, relembramos que após o fim dos regimes de exceções torna-se natural que as memórias individuais subalternas floresçam, principalmente em livros e biografias, dando origem ao adensamento de uma futura memória coletiva do período. Desta forma, a partir dessas memórias individuais subalternas forjar-se-ia uma memória coletiva (HALBWACHS, 2006), justamente a partir das imbricações, diálogos e convergência dessas memórias comuns do período, que *a posteriori* se fortaleceram num discurso único e formando um feixe de memória coletiva. Em síntese, podemos dizer que, a despeito dessa história oficial erigida sobre o arbítrio do poder torcionário ditatorial, subalternamente subsistiu uma memória individual e com um repertório de luta latente vindo a elaborar uma memória coletiva – mesmo que a corporação militar insistisse num roteiro previamente estabelecido de heroificação dos seus ditadores e torturadores.

Ainda, quanto à análise acerca do ato de rememorar, lembrar, testemunhar, esquecer e silenciar, precisamos, também, elencar os personagens que afloram na dinâmica do ato de testemunhar, através dos seguintes personagens vocalizados: *testis*, *superstes* e *arbiter*. Através do estudo de Sarmiento-Pantoja (2019), a partir da obra de Benveniste (1969), o autor enfatiza que a origem da palavra testemunha etimologicamente está vinculada à palavra *testis*, que significa aquele que testemunha. No sentido *stricto sensu* a palavra *testis* seria um terceiro que endossa e testemunha por um outro, a fim de inocentar (ou não) aquele que estaria sendo julgado. Também poderia ser aquele que tem a capacidade de narrar e contar a história, sobretudo quando os outros não possuem mais condições para narrar. Haveria ainda a palavra *superstes* correspondendo àquele que testemunha sobre si mesmo, produzindo provas e narrativas de si, a partir da sua sobrevivência e experiência. Nesse caso, podemos realçar que esse narrador adquire o *status* de sobrevivente, como aquele que venceu os obstáculos e, principalmente, os traumas, podendo contar o que viveu a partir das suas próprias experiências.

Sarmiento-Pantoja atualiza que esses personagens podem possuir uma ambivalência, inclusive no mesmo texto, pois, dependendo da narrativa no livro, a vocalização pode ser tanto para contar sobre a experiência vivida do outro quanto de si mesmo. Finalizando, como terceira voz, sugere a incorporação do personagem *arbiter*, como aquele que viu, vivenciou, narrou e ainda teve a capacidade de elaborar um julgamento sobre os fatos vividos – podendo ser de si ou dos outros. Esse personagem estabeleceria, portanto, uma espécie de juízo de valor no ato de testemunhar, podendo atribuir culpa, valores morais ou mesmo inocentar, a partir do seu escopo de visão de quem escreve.

No tocante ao livro analisado, acuradamente observamos que encontra-se vocalizado todo esse roteiro do gênero *Testimonio*, uma vez que é realçado muito fortemente a figura do *testis* e do *arbiter*, ou seja, aquele que testemunha (*testis*) e o que serve como árbitro (*arbiter*) de todos os horrores vivenciados com a Guerrilha do Araguaia. No livro de Bernardes, o personagem narrador não se coloca como a figura do herói, mas sim como aquele personagem que testemunha, julga, sentencia e guarda na memória os fatos, para que no futuro possa contar o que ocorreu por meio de um relato escrito. Embora o autor construa um personagem ficcional, contudo, ao apresentar o livro enfatiza que vivenciou e viu muito dos relatos contidos na obra. De acordo com as notas no prólogo, a obra fora escrita no final dos anos 70, período imediatamente posterior a Guerrilha do Araguaia, mas foi guardado e solicitado aos filhos para publicar apenas muito anos depois após sua morte, justamente pelo caráter denunciante e, especialmente, pelo fato de conter no livro alguns personagens com os seus nomes reais.

Em Xambioá: paz e guerra é uma obra deliberadamente póstuma. Carmo Bernardes terminou de escrevê-lo em 1979, trancou os originais numa gaveta e recomendou à família e a alguns amigos que o romance só viesse à luz um bom tempo depois de sua morte, ocorrida em 25 de abril de 1997. Motivos para isso ele tinha. Carmo sempre foi um escritor indignado com a exploração do ser humano, como as mazelas sociais, com a justiça que nunca chegara aos pobres, com as mentiras da política, com a empulhação dos sabidos sobre os iletrados. Natural foi, portanto, que no período obscurantista dos governos militares Carmo Bernardes

viesses permanentemente às voltas com os perseguidores que lhe davam caça, a esse intelectual que insistia em escrever as obras desafiadoras (BERNARDES, 2005, p. 10)

Conforme relato, embora não sendo o personagem direto da obra, o referido autor possuía experiência e vivência no Araguaia, inclusive nominando vários atores políticos importantes no período e acusando-os como mandantes dos inúmeros crimes na região desde a referida Guerrilha do Araguaia, bem como os responsáveis das chagas que se seguiram e sentenciaram a região do Norte do Bico do Papagaio como um dos focos da violência do Brasil. O autor consegue construir com maestria o cenário da região, dialogando tanto com o lócus geográfico quanto com os personagens que transformarão o espaço num lugar extremamente violento. Nesse cenário, Bernardes consegue explicar essas ligações espúrias entre a política e a violência – desde a guerrilha até o momento posterior em que fora escrito o livro. Ou seja, demonstrava que os militares responsáveis por acabar com o foco guerrilheiro – em comunhão de interesse com os latifundiários da região – foram os mesmos protagonistas responsáveis pelas violências infligidas em caráter contínuo na região do Araguaia. Assim, por este motivo, o livro só viria a se materializar após o seu falecimento, justamente, a fim de não lhe causar novos prejuízos e perseguições. Conforme exposto, no livro enfatiza o seguinte:

[...] profundo conhecimento das coisas da região crucificada pelas barbáries da repressão, que a censura oficial não deixou vir a público na sua inteireza. E Carmo narra com precisão o ocorrido, sem deixar de mencionar os nomes reais dos protagonistas, vários dos quais ainda vivo, como o então capitão Sebastião Curió⁵ (que matou covardemente

⁵ Sebastião Curió, responsável militar pelo massacre da Guerrilha do Araguaia, ganhara após a Guerrilha das Forças Armadas o mando do garimpo de Serra Pelada, maior jazida a céu aberto do mundo entre o final dos anos 70 e início dos anos 80. Em síntese, além de ter o poder militar e econômico, Curió ainda se transformara em grande expoente político na região, conforme podemos verificar, ainda, batizou uma cidade com o seu nome como forma de homenagem, a denominada Curionópolis (CAMPOS FILHO, 2014; NOSSA,

muita gente e mandou e desmandou, inclusive no garimpo da Serra Pelada), o deputado José Genoíno (barbaramente torturado em Xambioá pelas forças repressivas, fato narrado com neste livro), o conhecidíssimo ex-deputado Ricardo Fiúza (que já ensaiava suas malandragens naquele tempo) [...] (BERNARDES, 2005, p. 7)

Portanto, havia um grande elenco de personagens denunciado pelo livro, podendo estes serem atestados por meio de informações cruzadas como em relatos históricos e da grande mídia, conseqüentemente, dando a verossimilhança necessária almejada pela obra. Obviamente, os relatos não iriam passar despercebidos e tampouco o autor ficaria tranquilo com a sua publicação, ainda mais reconhecendo o alcance político dos personagens com os nomes aclarados intencionalmente. Nesses fios tramados, entre as denúncias reais e alguns personagens fictícios, o autor vai construindo a obra com rica tessitura com vista a ir revelando, denunciando e, algumas vezes, convidando os leitores a descobrir o que de fato aconteceu com a região, com os guerrilheiros e como os vencedores conquistaram o espaço pela força, violência, torturas e mortes. A obra não fica apenas restrita a esse duelo na busca da verdade, mas dá escopo a um potente enredo entre personagens de modo a prender o leitor e capturar a sua atenção pela riqueza de detalhes, precisamente, pelo seu teor testemunhal. Nesse sentido, vale algumas indicações teóricas para a compreensão da obra nessa rica confluência entre literatura e a história:

A trama é o componente essencial da obra, e nela se concentra a atenção tanto do autor como do leitor. O contexto histórico “real” constitui-se somente no “contexto” das ações romanescas. Isso não significa que o “pano de fundo” não tenha qualquer valor, já que é nele que se encontram configurados todos os elementos fundamentais que determinam o tempo e o espaço, o ambiente e a atmosfera da obra. É do enfrentamento entre as personagens principais, de caráter puramente ficcional, e as secundárias, oriundas da histórica, que se originam alguns dos argumentos fundamentais da trama. Assim, um leitor mais

atento percebe que os grandes eventos históricos têm repercussões diretas no cotidiano dos sujeitos comuns. (FLECK, 2017, p. 44)

Em síntese, a obra vai sendo alinhavada entre o real e a ficção, melhor dito, entre a memória do vivido pelo autor e os personagens de ficção. Contudo, em face da verossimilhança com a realidade e as descrições detalhadas acerca dos fatos a obra passa ao largo de uma simples obra de ficção, precisamente porque dá o indicativo de fatos, personagens reais, nomes e mortes, bem como das evidências testemunhais necessárias acerca do massacre ocorrido no período da Guerrilha do Araguaia, sobretudo destacando os fatídicos destinos dos guerrilheiros. O livro não se trata de uma defesa do conflito e da posição política dos guerrilheiros que pegaram em armas, ou seja, não faz nenhum juízo de valor ou tampouco atestado político, mas serve com maestria como instrumento de denúncia contra os arbítrios da ditadura civil-militar que estava ainda em grande evidência no período, mesmo que no momento da escrita da obra ficara declarada o início do seu fim, pois conforme evidenciamos a autoanistia fora decretada em 1979.

Reiteramos que a ditadura civil-militar retornou à caserna em 1985, contudo, permanecia uma infinidade de práticas ostensivas contra a cultura em geral, pois existia a censura como reflexo dos anos ditatoriais e ainda havia fortes enclaves autoritários na nascente democracia brasileira (ZAVERRUCHA, 1992). Citamos, por exemplo, que houve a tentativa de revisão da autoanistia durante a Constituição de 1988, mas sem sucesso, justamente em face da força ostensiva dos militares e dos quistos antidemocráticos vigentes ainda neste período no Brasil. Portanto, justamente por esses quistos e enclaves ditatoriais ainda persistentes na jovem democracia brasileira, nada mais natural que o autor possuísse severas reservas para a publicação da obra o que dava um caráter de silenciamento forçado (POLLACK, 1989) acerca do que ocorrera no período, haja vista que a obra foi lançada muitos anos depois, em 2005.

Logo, podemos dizer que esses silêncios impostos são a marca da literatura do Norte do Tocantins, pois quando em diálogo com

a realidade, a exemplo da obra de Bernardes, muitos personagens sofridos precisam calar-se para subterraneamente poder (re)existir. Melhor explicando, as obras precisariam esperar um tempo político mais alvissareiro e menos repressivo para se fazer ecoar, uma vez que as forças arbitrárias ainda se faziam presentes com muita força na região, mesmo após anistia e fim da ditadura civil-militar. Dentro desse processo extremamente sensível de construir narrativas escritas, chama especial atenção às dificuldades na reconstrução da memória e da verdade, em virtude das inúmeras lacunas nas lembranças dos personagens advindos dos traumas, sobretudo dos silêncios forçados que se impõem mais gravosamente com os dramas vividos (POLLACK, 1989).

Registramos que o encerramento formal da Guerrilha do Araguaia foi no ano de 1975, entretanto, as Forças Armadas permaneceram no local de forma ininterrupta na região, uma vez que os agentes dos serviços de segurança nacional e militares possuíam alguns objetivos claros: 1) monitorar a região e noticiar qualquer indício de mobilização para uma possível insurreição, assim como, 2) a manutenção de um trabalho contínuo para impor medo na população local, mediante coação sistemática das forças de segurança na região a fim de não divulgarem os crimes cometidos e tampouco revelarem o local de sepultamento dos corpos dos guerrilheiros comunistas que se tornaram desaparecidos políticos. Enfatizamos, ainda, que inúmeras obras que tratam sobre o ocorrido denunciam que as coações se mantiveram até meados dos anos 2000 e sem sinal de esvanecimento (REINA, 2019).

Retornando ao livro, durante o percurso da escrita é evidenciado com maestria a região, os personagens, conflitos, espionagens militares, tentativa de organização das forças guerrilheiras, para, no fim da obra, detidamente no capítulo 3 dar conta do fim da epopeia guerrilheira, funcionando, portanto, esse capítulo como o clímax do livro. O autor não poupa descrição, fato este que dialoga muito fortemente com a memória e o registro dos atores reais que se envolveram no massacre e, sobretudo, como

relato das reminiscências dos sobreviventes que teimaram em viver e contar a sua história:

Numa tarde clara daqueles dias sinistros o Caiano é atacado por um pelotão de homens de uniforme usado nas selvas, um padrão de tecidos que era uma tentativa boçal de mimetismo com a folhagem do meio ambiente. As doze pessoas, homens e mulheres reunidos, discutiam uma resolução, foram surpreendidos recebendo rajadas e mais rajadas de fuzil automático leve, tombavam um por um sem o menor esboço de reação. A primeira picotada foi Ana Rosa, que caiu sobre do fogão onde preparava o jantar. (BERNARDES, 2005, p. 148)

Esse excerto do livro tenta reproduzir uma das ações militares registradas em dezembro de 1973, logrando surpreender os militantes do PCdoB que tentavam fazer uma reunião acerca dos rumos do conflito, bem como um possível balanço político para salvaguardar as suas vidas na fase final. Assim como fora demonstrado pelo trecho citado, esse momento se denominou como operação Sucuri (CAMPOS FILHO, 2012). Os militares ainda desfeririam outros golpes mortais aniquilando por completo os guerrilheiros e sobrando poucos vivos – apenas sobreviveram os que foram capturados na primeira fase militar, pois as Forças Armadas (FA) no enlace final da Guerrilha sentenciaram com pena de morte os guerrilheiros que ainda estavam vivos e, conseqüentemente, transformando-os em desaparecidos: chaga aberta ainda em muitas famílias que possuem parentes na categoria de mortos e desaparecidos. De acordo com os próprios sobreviventes a Guerrilha do Araguaia foi uma epopeia de luta extremamente cruel, desumana e injusta, com as forças militares extremamente superiores e promovendo uma caçada implacável. Ainda, as forças da guerrilha não estavam amadurecidas para sofrerem tamanho revés com a descoberta das suas bases em 1972, assim como não tinham o anteparo necessário da população da região para sustentar o conflito. Ou seja, a guerrilha eclodira antes do programado, motivo este que desferiu um revés tão grande para os comunistas. Como resultado de todo o processo ocorreram dezenas de mortes, vindo a configurar as suas vítimas como desaparecidos políticos (FIGUEIREDO, 2019, p. 53).

As Forças Armadas sentenciaram a região a um silêncio sepulcral, pois assim como nada poderia ser divulgado na imprensa censurada nas grandes capitais do país, igualmente, nenhuma informação poderia circular do que ocorrera no próprio Araguaia: o arbítrio e o medo frondosamente cresciam no espaço do Norte do Tocantins e no seu entorno no Sudeste do Pará. Assim, constatamos que neste lócus germinou o medo como um dos frutos da violência, precisamente pela ação empreendida pelas forças militares, que se tornaram os verdadeiros dinamizadores do terror do Estado ditatorial durante o massacre empreendido na área. Nesse percurso, mesmo a ditadura civil-militar tendo o seu esvanecimento com o tempo, conforme realçado, alguns personagens reais continuaram como mando político, logo, podemos atestar que a autoanistia aconteceu geograficamente longe demais do Tocantins visto que no território do Araguaia não chegara, uma vez que o medo imperava fortemente e não se dissipava.

Esses personagens e elementos, assim como o medo e as lembranças do terror de Estado, inclusive e muito fortemente, fomentaram negativamente o caráter da própria literatura do Tocantins, haja vista que desde aquele momento não consegue se desvencilhar desse trauma em face da continuidade e da sentença do silêncio. Melhor explicando, ao invés da literatura do Tocantins tentar resgatar historicamente o vivido e construir o diálogo, assim como promover os seus diferentes testemunhos e narrativas; não obstante, o que percebemos é uma literatura que vai na direção contrária de apagamento e silenciamento, exatamente como se nada tivesse ocorrido na região. Há diminutas obras que tratam sobre a questão da Guerrilha do Araguaia entre os autores da região, demonstrando mediante análise sobre o tema que a literatura tocantinense procura dar conta sobremaneira aos seus mitos fundadores, talvez, em face da natureza recente da sua constituição enquanto estado (CRUZ, 2007; DEBONI, 2008). Quanto à epopeia de luta, contudo o silêncio intencional se materializa em comunhão orgânica com o trauma, como se fosse dois elementos constitutivos e que se

complementam: todos sabem o que ocorreu, mas não convém tocar no assunto e é melhor esquecer.

Esse duelo entre a memória e o silêncio imperativo é bem demarcado na literatura do Tocantins, justamente pela omissão da Guerrilha, sendo que a sua lembrança dar-se-á, via de regra, por meio de escritores e público letrado de fora do Tocantins, construindo algumas guerras de narrativas com os próprios moradores da região que escrevem sobre outros temas tocantinenses alhures. Ainda, devemos evidenciar que muitas dos personagens reais que foram vítimas da corporação militar não possuíam uma cultura letrada, melhor dito, não possuíam os estoques culturais da escrita e tampouco tinham os recursos para elaborar psicologicamente o trauma vivido, portanto, inviabilizando a materialização escrita do ocorrido, seja na forma de ficção ou biografia, assim como ocorrera com a primeira fase nacional da Literatura do Testemunho na década de 80.

Sumarizando, tais fatores deletérios proporcionaram, quase que exclusivamente, a seguinte situação: a escrita do testemunho dar-se-ia 1) pela lavra de mediadores eruditos, 2) jornalismo investigativo e 3) produção pela academia. Nesse caso, portanto, tornar-se-ia necessária a figura de um mediador erudito (escritor/*testis*) a fim de veicular a construção dessas memórias e testemunhos (MARCO, 2004). Também, reiteramos que nesses livros evidenciam-se alguns apontamentos quando trabalhamos com a Literatura do Testemunho latino-americano, sobretudo no livro analisado, podendo identificar a vocalização do personagem/autor como: 1) *testis*, aquele que estabelece o testemunho do outro, relatando os dramas e angústias; e, 2) *arbiter*, como aquele que viu, vivenciou, narrou e ainda teve a capacidade de elaborar um julgamento sobre os fatos vividos (SARMENTO-PANTOJA, 2019), melhor dito, aquele que arbitra para si o dever da memória obrigada (RICOEUR, 2007), como uma memória que insiste em se fazer presente, a fim de lembrar quem não sobreviveu, como um dever moral de quem ficou vivo.

Considerações finais:

[...] para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser constituída sobre uma base comum (HALBWACHS, 2006, p. 39)

Um lapso de 40 anos separa o fim da Guerrilha do Araguaia (1972-1975) e a publicação da obra de Carmo Bernardes em 2005, haja vista que ele tinha escrito em 1979. Nesse percurso temporal, registramos que a década de 90 se abria com novas perspectivas para a luta e divulgação dos crimes da ditadura civil-militar, pois em 1994 quem assume a presidência do Brasil é Fernando Henrique Cardoso (FHC), um ex-perseguido político e exilado. Tal eleição trazia uma série de esperanças às famílias a fim de restabelecer os elos perdidos e uma nova oportunidade de contar a história tida como oficial. Foi, digamos assim, o momento do acerto de contas. FHC conseguiu editar a Lei nº 9.140 (BRASIL, 1995) que reconhecia oficialmente como mortes presumidas os guerrilheiros do Araguaia. Ou seja, se a autoanistia política ocorrida em 1979 foi a “anistia possível”, dado pelo regime através da coerção militar, este seria o momento, a partir dos anos 90, em que as amarras seriam mais afrouxadas, logo, podendo vir à luz novas escritas, memórias e lembranças.

Dialogando com a literatura, ao analisar as obras do gênero Literatura do Testemunho percebemos que elas foram fartas desde o final do período ditatorial, mais especificamente após a autoanistia política, tendo proliferado ao longo dos anos 80. Portanto, essa literatura ao longo desses anos funcionou como veículo e porta-voz para inúmeras vítimas, que se utilizaram desse gênero como instrumento para construir um discurso contra a ditadura civil-militar e fomentar um processo de distensão, com vistas a um ajuste de contas simbólico com o passado. Ou seja, a partir dessa literatura as vítimas e quem testemunhou visavam, além da catarse pessoal dos traumas vividos, juntar esforços e se

tornarem uma voz uníssona contra as mazelas e os arbítrios ocorridos durante o regime militar, buscando *a posteriori* suas reparações

Portanto, ao reportarmos o modelo de Literatura do Testemunho no Brasil dialogamos com esse gênero no cenário literário do século XX e verificamos que essa literatura no Brasil seria a herdeira legítima das ramificações do gênero *Testimonio*. Trazendo para esse modelo de literatura todo o delineamento propagado pelo Júri Prêmio Casa de Las Américas de Cuba, em que visa uma literatura engajada, com recorte político partidário e que o agente do testemunho possui um compromisso pela verdade, sobretudo, para dar a sua contribuição e exemplo de luta aos povos oprimidos.

Retomando o objetivo desse artigo acerca do livro de Carmo Bernardes com as dores silenciadas da Guerrilha do Araguaia, verificamos que esse livro serve para o avivamento dessas memórias coletivas (HALBWACS, 2006), não com o fito de abrandar as dores, uma vez que essas não foram cicatrizadas, mas sim para fomentar uma catarse coletiva da região para dialogar sobre o ocorrido e como forma de resgatar a verdade, a despeito da história oficial edificada pela ditadura civil-militar.

Contudo, reiteramos, por mais esforços que o autor objetivou nesse avivamento da memória no processo como arma política, ficou no plano simbólico da justiça, pois os crimes de lesa-humanidade testemunhados *in loco* conforme explanado no prólogo do livro não puderam ser julgados, bem como os torturados não foram presos e os corpos dos desaparecidos políticos relatados nos livros não foram entregues. Portanto, nesse cenário ainda adverso e inconcluso, para as vítimas do regime militar perfiladas nos livros, a história oficial ainda está longe de ser impregnada pela verdade, mesmo com tantas dores, traumas e testemunhos. Sobra, a despeito do intento do autor, uma memória silenciada no estado do Tocantins e que fora sentenciada a calar-se através das armas da violência e da força.

Referências

- BERNARDES, Carmo. *Xambioá: paz e guerra*. Ed. ICBC: Goiania, 2005.
- BETTO, Frei. *Batismo de sangue: os dominicanos e a morte de Carlos Marighella*. Bertrand Brasil: Rio de Janeiro, 1987.
- BRASIL. *Lei nº 6.683*, de 28 de agosto de 1979. Concede anistia e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6683.htm>. Acessado em 16 de novembro de 2021.
- BRASIL. *Lei nº 9.140*, de 4 de dezembro, 1995. Reconhece como mortas desaparecidas em razão de participação, ou acusação de participação, em atividades políticas no período de 2 de setembro de 1961 a 15 de agosto de 1979 e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/>. Acesso em 16 de novembro de 2021.
- CAMPOS FILHO, Romualdo Pessoa. *Guerrilha do Araguaia: a esquerda em armas*. São Paulo: Companhia da Letras, 2014.
- CRUZ, José Manoel Sanches da. *A representação do imaginário local em Serra dos Pilões – jagunços e tropeiros e Mandinga: uma literatura de formação no Tocantins*. 2008. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro.
- DEBONI, Mirian Aparecida. *O papel das academias de letras na formação e caracterização da atividade literária no Tocantins*. 2007. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro.
- FIGUEIREDO, César Alessandro Sagrillo. Juventude do Araguaia e as memórias da guerrilha: marcas do tempo na geração 68. *Juventude.br* (centro de estudos e memória da juventude), v. 14, p. 49-54, 2019
- FLECK, Gilmei Francisco. *O romance histórico contemporâneo de mediação: entre a tradição e o desconstrucionismo – releituras críticas da história de ficção*. Curitiba: CRV, 2017.
- GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?* São Paulo: Companhia de Bolso, 1982.

- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro, 2006.
- JOSE, Emiliano & MIRANDA, Oldack. *Lamarca, o capitão da guerrilha*. São Paulo: Global, 1981.
- MARCO, Valeria de. *A literatura de testemunho e a violência de estado*. *Lua Nova*. Nº62, p.45-68, 2004.
- MILTON, Heloisa Costa. *As histórias da história: retratos literários de Cristóvão Colombo*. 1992. 189 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.
- NORA, Pierre. “La Génération”. In.: NORA, Pierre (org). *Les Lieux de Mémoire*. Vol.2. Paris:GALLIMARD, 1997, p. 2975-3015.
- NOSSA, Leonencio. *Mata! O major Curió e as guerrilhas no Araguaia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- POLLAK. Michel. *Memória, esquecimento, silêncio*. In.: *Estudos Históricos*. Vol. 2. N.3. Rio de Janeiro. Vértice. p. 3-15, 1989.
- REINA, Eduardo. *Cativeiro sem fim: as histórias dos bebês, crianças e adolescentes sequestrados pela ditadura militar no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2019.
- RICOEUR, Paul. *A Memória, a história, o esquecimento*. Campinas, Unicamp, 2007.
- RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Editora da UNESP, 2016.
- SARMENTO-PANTOJA, Augusto. *O testemunho em três vozes: testis, superstes e arbiter*. *Literatura e Cinema de Resistência, Santa Maria*, n. 32: *Manifestações estéticas dissidentes*, p. 5-18, jan.-jun. 2019
- SIRKIS, Alfredo. *Os Carbonários: memórias da guerrilha perdida*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.
- SALGUEIRO, Wilberth. *O que é Literatura de Testemunho (e considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André du Rap)*. *Matraga*, Rio de Janeiro, v.19, n.31, p. 284-303, jul./dez. 2012.
- TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta: romance*. São Paulo: Alfa-Omega, 1977.
- VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. 15.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

ZAVERUCHA, Jorge. Prerrogativas militares nas transições brasileiras, argentinas e espanholas. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, N. 19, p. 56-65, 1992.

O RAP DO CONGÓS COMO LITERATURA DE RESISTÊNCIA: A VOZ DA PERIFERIA MACAPAENSE

Daniel Silva Lima¹
Marcos Paulo Torres Pereira²
David Junior de Souza Silva³

Introdução

No aniversário de 35 anos de existência do bairro Congós, registrado em matéria jornalística (Diário, 2019), é notável a ausência dos artistas do Rap do Congós na programação comemorativa da data que contou com atendimento à saúde, caminhadas pela paz e a participação do BOPE e GTA. Tal constatação fomenta as reflexões e apontamentos científicos a serem desenvolvidos pela presente pesquisa, cujo *corpus* de análise eleito desdobra-se sobre o universo das atuações do Rap, focalizando as ações de protagonismo político, social e artístico como marcos identitários capazes de quebrantar e afigurar-se

¹ Graduando em licenciatura plena em Letras Português e Inglês pela Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). É membro do Núcleos de Estudos Pós-coloniais (NePC). E-mail: danielpoetaa@gmail.com.

² Professor de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Amapá. Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. Coordena o grupo de pesquisa Núcleos de Estudos Pós-coloniais (NePC) e participa como pesquisador do Núcleo de Pesquisa em Estudos Literários (NUPEL), ambos da Universidade Federal do Amapá. E-mail: marcospaulo@unifap.br

³ Professor do Mestrado Profissional em Ensino de História da Universidade Federal do Amapá - PROFHISTÓRIA/UNIFAP. Doutor em Geografia (UFG). E-mail: davi_rosendo@live.com.

combativo à invisibilidade, aos estereótipos infligidos, à marginalidade e à dominação, através de um discurso narrativo em literatura de resistência, mediante às referidas formas de silenciamento de sujeitos periféricos e grupos subalternizados.

Para isso, trabalharemos norteados pelos escritos de Stuart Hall (2003), Gayatri C. Spivak (2010), Paul Ricoeur (2006), Albert Memmi (2004), Roland Barthes (1977), Antonio Candido (2006) e Teun A. Van Dijk (2006). Nestes termos, as análises centram-se em dados oriundos de entrevista instrumental e canções de dois grupos de Rap no Congós, quais sejam: Raciocínio da Ponte (RDP) e Sinfonia da Humildade (SDH).

Defendemos que o rap precisa ser compreendido como literatura de resistência e como cultura popular negra. A estética diaspórica (HALL, 2003) e os valores civilizatórios africanos (LEITE, 1997) são dimensões constitutivas do rap como expressão artística do povo negro.

Considerando a presença do rap em áreas sociais negligenciadas para as quais a mensagem ritmada leva informação e conhecimento para a população de Macapá, pode-se conceber os protagonistas desse movimento como os Griots do terceiro milênio (...). O rap é um estilo musical que possui letras e canções que denunciam a exclusão social e cultural, violência policial e discriminação racial. Dessa forma, os Mc's se tornam Griots em razão de, em suas narrativas, denunciar a violência sofrida na periferia, as desigualdades sociais, a corrupção, repassar a história de determinado povo esquecido pela memória local e de relatar o cotidiano do povo pobre e excluído. (OLIVEIRA, 2020b)

O corrente estudo divide-se em três momentos: a) Identidade narrativa em literatura de resistência, no qual desenvolvemos este conceito e o aplicamos ao Rap; b) O Rap como manifestação literária e identitária, no qual analisamos o rap como expressão cultural típica de uma estética diaspórica; e c) O Rap do Congós: a voz da margem amapaense, em que apresentamos as letras e entrevistas dos grupos amapaenses.

1. A identidade narrativa em literatura de resistência

A identidade narrativa é a identidade pessoal associada à potência da voz, ao poder de narrar e de narrar a si próprio, ao poder de narrar a si mesmo de outro modo (RICOEUR, 2006), ressignificando imputabilidades em âmbitos de subjetividade, em percursos de reconhecimento, que esta categoria de análise se constitui mediante a compreensão do caráter dialético do discurso entre o si mesmo e o outro, por isso sua concepção se sustenta mediante a compreensão da ipseidade como identidade envolvida fundamentalmente nas transformações dos processos históricos; da mesmidade como identidade constituída pela frequência de comportamentos e modos de agir dos sujeitos (RICOEUR, 2010); e da alteridade, qual seja o relacionamento identitário entre o Eu e o Outro.

Focalizar a realidade das relações humanas a partir da perspectiva teórica acima mencionada nos conduz à reflexão de que a potência narrativa oriunda da linguagem permeia inteiramente o processo de construção, reconstrução e uso das identidades partícipes de espaços sociais. Em ilustração a tal reflexão, podemos pensar em como alguém se comportaria discursivamente quando inquerido sobre “quem és?”, que evocaria a resposta de alguém narrando a si mesmo, suas preferências, origens, família, escolaridade, profissão, crenças... num mosaico constituinte de uma identidade responsável por imputar um lugar de si em determinado contexto, em determinada concepção de si para outrem⁴.

A identidade narrativa é, por sua natureza, uma maturação significativa de si que requer um reconhecimento da voz como potência social: a linguagem colabora ativamente como eixo fundante de sustentação das interações empreendidas, assim como se mobiliza em experiências à compreensão do mundo e como

⁴ A linguagem comporta montagens específicas que nos orientam para designar indivíduos (RICOEUR, 1994, p. 40).

recurso constituinte do ato narrativa⁵. Nestes termos, as respostas diante à pergunta “quem és?” levam à compreensão de que estas tendem a sofrer alterações com o tempo (ipseidade), a apresentar a continuidade de hábitos e costumes (mesmidade); e a se encontrar distintamente com os marcos identitários de outrem.

No âmbito dos grupos sociais, a pergunta amplia-se: “quem somos nós”, daí decorrem duas categorias de análise importantíssimas para a presente pesquisa: representações coletivas e práticas sociais... Os espaços sociais comportam o plano sobre o qual estão as várias modalidades de identidades, que estão em constante interação discursiva (RICOEUR, 2006), assim a instauração de vínculo social entre as identidades e as práticas sociais, que são o meio de atuação, prescinde de mediações simbólicas (esferas de representação) operadas pelas representações coletivas. O resultado pragmático disso fabrica o conceito de capacidades sociais, o poder de agir nesses espaços sociais, o qual pode ser entendido como a junção entre representações coletivas e práticas sociais, potencializando ações dos sujeitos no curso da história humana.

A identidade narrativa em literatura de resistência colabora expressivamente para o combate às narrativas que oprimem, silenciam e apagam as identidades de grupos sociais historicamente subalternizados através de poder narrar a si mesmo de outro modo, porquanto diferente daquele que estigmatizaria para o controle, alijando do protagonismo social e político aqueles que foram subalternizados, não só pelo ato de gerar destacamentos nos marcos identitários violentados e esgarçados, como também, e principalmente, pelo ato de gerar empoderamento e ações de luta social, na qual a literatura assume papel denunciativo, vigilante às opressões, alimentando engajamento contundente; cultivando, no seio da sociedade da

⁵ Sobre o tema, recomendamos a leitura do ensaio “O Narrador”, do filósofo alemão Walter Benjamin, cuja hipótese central versa a respeito da importância do caráter coletivo à arte de narrar, que entraria em declínio na modernidade à medida que a experiência coletiva se enfraquecia sendo substituída pela experiência solitária.

qual emerge, tradições de movimentos contra-hegemônicos, questionadores das desigualdades sociais⁶.

A literatura emerge do seio da sociedade também fomentada pelas angústias humanas em variáveis formas e conteúdos. Importa-nos, na presente pesquisa, esmiuçar as correspondências entre o texto literário e os aspectos identitários em discursos oriundos de um contexto de coletividade na qual os problemas sociais não são apenas uma realidade diária experienciada pelas periferias brasileiras, mas também são pensados criticamente pela arte.

“Qual a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte? Digamos que ela deve ser imediatamente completada por outra: qual a influência exercida pela obra de arte sobre o meio?” (CANDIDO, 2006, p. 28). Esta indagação permite centrar o exame da realidade social a partir do ângulo da literatura como expressão da vida em sociedade e vice-versa. Por outro lado, permite-nos apontar os fatores, condições e os sujeitos sociais partícipes na figuração de manifestações literárias, potencialmente reprodutoras da ordem vigente ou geradoras de consciência crítica de grupos sabotados historicamente pelos senhores do poder.

Candido (2006) também explica que há três categorias constituintes do processo relacional entre o meio social e a arte: a posição social do artista, a configuração da obra e o público por ela gerado. A primeira traz à discussão as estruturas sociais modeladoras do comportamento dos artistas, seu campo de atuação, seu papel social; a segunda, por sua vez, destaca a orientação político-ideológica que permeia o conteúdo da obra; e a terceira ressalta as comunicações empreendidas com aqueles que se identificam com a produção literária e como se configuram o interacionismo em jogo.

O campo da literatura, como território de criação humana, não só reflete as humanidades, mas também se afigura retrato

⁶ A literatura (...) mantém a cabeça erguida, os dentes cerrados, afia o lápis nas cicatrizes. Ela esgarça o silêncio institucional de um sistema que oprime e imobiliza aqueles a quem mais deveria oferecer proteção (NAKAGOME e LICARIÃO, 2018, p. 10).

orgânico das relações de poder em conflito. Em geral, percebemos mais as consequências e desdobramentos do exercício do poder atuantes em sociedade do que suas causas, suas origens e meio de veiculação. A respeito disso, alerta Roland Barthes:

Nossa verdadeira guerra está alhures: ela é contra os poderes e não é um combate fácil: pois, plural no espaço social, o poder é, simetricamente, perpétuo no tempo histórico: expulso, extenuado aqui, ele reaparece ali; nunca perece; façam uma revolução para destruí-lo, ele vai imediatamente reviver, re-germinar no novo estado de coisas. A razão dessa resistência e dessa ubiquidade é que o poder é o parasita de um organismo trans social, ligado à história inteira do homem, e não somente à sua história política, histórica. Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é: a linguagem - ou, para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua. (BARTHES, 1977, p. 11)

Apoiados em Barthes, abrimos uma via de interpretação analítica: o vetor do poder é a linguagem; as condições sociais são a argamassa da qual se retroalimenta e a qual quer modelar. Para efeito de revide aos silenciamentos, as ações dependem, também, de respostas no âmbito do discurso literário. Teun Van Dijk (2006), em *Discurso e Poder*, preconiza que as produções dos discursos de poder residem primeiramente no controle dos contextos sociais. Os grupos dominantes apropriam-se deles, operam para produzir as interações a seu favor de modo a perpetuar as estruturas de dominação.

O exercício e manutenção do poder social pressupõem uma estrutura ideológica. Essa estrutura, formada por cognições fundamentais, socialmente compartilhadas e relacionadas aos interesses de um grupo e seus membros, é adquirida, confirmada ou alterada, principalmente, por meio da comunicação e do discurso. (DIJK, 2015, p. 43).

Uma vez que o ponto focal é o jogo de interesses políticos em benefício das camadas sociais hegemônicas, desencadeia-se o abuso de poder social, caracterizado exatamente pelas situações em que os sujeitos em vulnerabilidade são conduzidos a práticas que, ao invés de romper com as consequências degradantes da

espoliação, reproduzem a posição privilegiada do dominador, trabalhando contra suas próprias prioridades e aspirações sociais.

2. O Rap como manifestação literária e identitária

Hegemonia e dominação são co-produzidos pela linguagem e – queremos fazer notar – também pela literatura. Sujeitos e coletivos sociais no processo são subalternizados. Como explicar essa subalternização?

Em resposta, Albert Memmi (2004) atribui a subordinação dos colonizados à fabricação da ideologia da superioridade e inferioridade, fato posto em comprovação, segundo o autor, pela conservação do sistema de dominância. Notamos que as opressões são impulsionadas por estruturas reguladas nas bases das sociedades, de modo que se fincam na roda da história pelo correr do tempo, gerando herdeiros de exploradores e explorados, num movimento de atualização progressiva, instaurando-se com a mesma avidez nas gerações humanas daí decorrentes.

O Rap constrói seus fundamentos de produção artística numa relação de forma e conteúdo combativas a uma realidade social que trabalha, diariamente, para a subtração de direitos e dignidade humana, criadouro do atraso nacional, mas também demonstração gritante de que o pacto civilizatório condescende com a exploração, opressão e violências.

Como protesto literário, o rap denuncia as precariedades com que vivem os moradores das periferias das cidades brasileiras, contribuindo consideravelmente para desacostumar a percepção naturalizada das condições de vida, bem como, incentivar a comunidade para a visibilização e empoderamento de suas identidades coletivas empurradas para situações em que o acesso aos bens sociais não estão na ordem do dia, distantes do cotidiano das favelas e periferias e encontrados nitidamente no centro da urbe ou em residenciais privados. Deste modo, o Rap inclui-se no *movimento Artivista*⁷, segundo o qual a arte deve posicionar-se a

⁷ “Artivismo é o nome dado a ações sociais e políticas, produzidas por pessoas ou coletivos, que se valem de estratégias artísticas, estéticas e simbólicas para

serviço do engajamento político-cultural. Escreveu Antonio Candido:

As sociedades estratificadas e de estrutura mais complexa, podemos notar a influência das camadas sociais sobre a distribuição e o caráter dos grupos de artistas e intelectuais, que tendem a diferenciar - se funcionalmente conforme o tipo de hierarquia social (CANDIDO, 2006, p.39).

A narrativa das letras do Rap penetra no tecido social em maneiras tais marcadas por elementos híbridos que Suzi Sperber (2012) denomina de trágico, quais sejam a evocação das ocorrências cotidianas numa mística de som, voz, performance, batidas e gestos. Mobilizações de aspectos identitários dos grupos, expressos no relevo da vida periférica, que ressignificam simbolicamente o próprio relevo de que emanam, redefinido-o por meio da subversão do sentido social imposto, em busca de deslocar as vivências na direção dos horizontes humanísticos e libertários. Para isso, a criação individual do pensador marginalizado cede lugar à junção das letras do Rap, propiciando um nascedouro comunitário de interpretações críticas acerca das questões enfrentadas diariamente, materializado nas *batalhas de rimas*⁸, nas quais as indignações encontram-se e as identidades se fortalecem coletivamente na efervescência das letras que se dizem, conflitam, berram, rivalizam e apontam os fatores sociais condicionantes e alternativas de enfrentamento em meio à representatividade sócio-literária (CANDIDO, 2006).

amplificar, sensibilizar e problematizar, para a sociedade, causas e reivindicações sociais. O artista encontra na arte um convite à participação, expressando através de inúmeras linguagens, como a arte de rua, o vídeo, a música, a performance e a intervenção, os seus pontos de vista e leituras sobre a vida e o mundo, problematizando sua realidade” (Jornalismo/Em outras palavras, 2014).

⁸ Batalhas de rimas são rodas de interação entre os produtores Rap, espaços em que os grupos, independentes e simpatizantes se encontram para compartilhar suas leituras acerca das questões sociais. Constitui-se como arena na qual o pensamento social exercita-se e projeta-se por meio do rap como manifestação literária e identitária.

Gayatri Spivak (2010) adverte que o silenciamento do sujeito subalterno perdura em decorrência da negação de espaços nos quais possa falar e ser ouvido. O rap é uma estratégia expressiva que significa o enfrentamento a subalternização da população urbana negra periférica e silenciamento que lhe é imposto. Por isso o Rap, taxado como a literatura marginal e típica do banditismo, torna-se lugar de fala não só denunciativo, mas principalmente lugar de propulsão e de levante popular contra a carnificina das identidades e os apagamentos humanitários em massa das classes sob o jugo dos senhores do poder.

Por falta de conhecimento, muitas pessoas relacionam a cultura com a incitação ao crime e uso de drogas. Denominações como “música de marginal”, “coisa de vagabundo” ainda são muito direcionadas aos adeptos desta cultura. A discursividade contestatória no rap, certamente, faz destacar, da parte de outros, posturas preconceituosas, mas é importante que se diga que o caráter forte no conteúdo das letras do rap dinamiza a tônica do protesto e da indignação, nas temáticas e no tom característico das periferias. (QUARESMA, ARAÚJO, 2021)

A discursividade contestatória do rap é parte de seu recurso expressivo como literatura de resistência contra a subalternização e silenciamento pretendida pelo racismo estrutural. Este, todavia, responde a essa contestação estereotipificando-a como violência e criminalidade. Esta estereotipificação e criminalização, todavia, são o reconhecimento do poder contestatório do rap e de seu poder educativo, de consolidação da visão de mundo da periferia e de mobilização política.

O poder de interpelação (HALL, 2000) do rap em relação aos jovens das periferias é singular. O rap circula nas periferias, centros de detenção de jovens infratores e penitenciárias levando uma narrativa que instrumentaliza seu público para compreender o mundo em que vive, compartilhando valores e um projeto político e educacional (QUARESMA, ARAÚJO, 2021).

o rap atua em espaços sociais como a casa de detenção e internação de menores infratores; indo à lugares onde outras vertentes culturais e artísticas, em grande medida, negligenciam. Ao adentrar nesses

espaços, os Mc`s levam mensagem de estímulo para o enfrentamento das múltiplas facetas da realidade social. Dessa forma, o rap se configura como um elemento desencadeador de informação por vias da educação não-formal, fornecendo, sobretudo, outras possibilidades de enfrentamento da esfera social, levando a mensagem crítica e politizada para seus ouvintes. (OLIVEIRA, 2020b)

Esta dimensão de ação educativa do rap tem sido frequentemente tratada com condescendência... Mais um indicativo do racismo que incide sobre as comunidades urbanas negras e do eurocentrismo, que presume que educação de verdade só pode ser de forma escrita e em uma instituição – e jamais de forma oral, como são as formas ameríndias e africanas de educação.

as narrativas de rap dos grupos amapaenses (...) suas falas almejam transformações sociais, consciência crítica e emancipadora frente à atmosfera hostil das desigualdades sócio-raciais, assim como compreender de quais maneiras elas podem ser incorporadas e interpretadas como práticas e medidas educativas (OLIVEIRA, 2020b)

Em sua dimensão propriamente estética, o rap encontra-se no Amapá com figurações da cultura amazônica e representações sociais locais. Testemunho disso é emblemático nome de um dos primeiros raps do Amapá: Pororoca Sonora. O sociólogo amapaense Wesley Oliveira, pesquisador do movimento hip hop local, explica:

A “Pororoca Sonora” refere-se a uma das primeiras músicas do grupo e no estado do Amapá. O termo “Pororoca” é empregado em alusão a um dos fenômenos naturais mais conhecidos que acontecia estado, a Pororoca, produzido pelo encontro das águas do rio Araguari com a do Oceano Atlântico, ocasionando estrondosas ondas que chamavam atenção do mundo, especialmente, dos surfistas. No universo de significados da música, a “Pororoca” configura-se em uma outra semântica, sendo marcada por protestos e denúncias sociais, protagonizado por jovens periféricos, que resistem às mazelas sociais na qual estão imersos e utilizam o rap como veículo de inconformismo social e, ao mesmo tempo, se autoafirmando e valorizando o seu lugar de fala: a cultura nortista e a periferia. (OLIVEIRA, 2021).

O rap como literatura de resistência de comunidades urbanas negras periféricas no Amapá e como cultura popular negra desenvolve – e continua desenvolvendo! – características próprias no Amapá, hibridizando-se com representações amazônicas, como o fascínio causado pela natureza, expresso na admiração da pororoca e culturas afrodiáspóricas tradicionais que só existem no Amapá, o Batuque e Marabaixo.

3. O Rap do Congós: a voz da margem amapaense

3.1 Ação político social

A produção literária do Rap do Congós situa-se em um contexto de reiteradas iniciativas ao longo do tempo visando a promoção de espaços de fala que viabilizam o nascedouro de narrativas sobre si mesmos a partir das experiências de vida na periferia de Macapá. Os encontros, denominados *Batalhas de rimas*, reúnem grupos organizados de Hip Hop e apreciadores, de maioria jovem, e ocupam as pontes⁹, praças e meio-fio das avenidas do Congós, geralmente nos finais da tarde e início da noite de cada semana. Quanto mais próximo do final de semana, melhor para a organização, porque a “galera” já fez o “corre”¹⁰.

Diante das desigualdades de alcance aos bens sociais e culturais, típicas da condição dos sujeitos periféricos, a voz subalterna luta pelo acesso à cultura, ao lazer, à consciência crítica cidadã, contra invisibilização, silenciamento e estereótipos, por meio da convergência de indignações sociais que eclodem nas rimas e reverberam na comunidade. Para as batalhas de rimas, todos os recursos possíveis são conseguidos através da mobilização das redes de solidariedade e compartilhamentos entre os próprios participantes: cada um leva as estruturas mínimas que tem em

⁹ As pontes são os modos de habitação das populações de baixa renda nas periferias da Amazônia, conhecidas também como *áreas de ressaca*, *palafitas* e *favelas da Amazônia*. Resultam de invasões desordenadas, provocadas pela ausência do direito à cidade.

¹⁰ Referência popular ao trabalho informal.

casa, como computadores, caixas de som e as batidas gravadas para dar base às letras e ao improviso. Isto feito, as atuações são fáticas quanto ao protagonismo político, porque provocam o revezamento de dizeres ora pensados previamente e levados às batalhas, ora forjado no instante mesmo do confronto verbal. Em consequência, existe um vasto e maduro acúmulo cultural de massa literária crítica, materializados em CD'S e material audiovisual.

3.2 Entrevistas (Papo com os “manos”):

São vários os grupos que compõem o Rap do Congós. Neste estudo dialogamos com os grupos *Raciocínio da Ponte*¹¹ e *Sinfonia da Humildade*. A primeira inferência do estudo é que apesar de todo esforço de ocupação dos espaços urbanos e de torná-los verdadeiros canteiros de obras de literatura de resistência e escolas de rua, em contraste ao descaso governamental, os movimentos que vivem a cultura do Hip Hop (“como eu amo minha cultura, como eu amo minha cultura, grita de Hip Hop, HipHop”) enfrentam descrições negativas (estereótipos) e modos de intimidação policial – que comumente os dispersa dos pontos de encontro nos quais as atividades frequentemente acontecem (pontes, praças, meio-fio das ruas). Em entrevista instrumental concedida a esta pesquisa, diz o Max do Raciocínio da Ponte (resposta 1, p. 1):

Eu acredito que não é preciso ser um gênio para expressar poeticamente tudo que vivemos, mas falando de dificuldades técnicas o maior problema que tínhamos era aceitação, pois, o preconceito da maioria da população é que o Rap é coisa de ladrão (Max, Raciocínio da Ponte).

¹¹ “Quando se fala em Raciocínio da Ponte, na minha opinião é justo atribuir todas as honras e todo o mérito ao Sr. Sival Cardoso, pois ele sempre foi o pilar desse grupo. Até hoje eu admiro muito o trabalho social dele promovendo bailes beneficentes, arrecadando alimentos para doar às famílias pobres, recrutando os garotos, criando novos grupos. O próprio Sinfonia da Humildade foi um projeto dele; juntou os *muleque*, criou a letra, marcava os ensaios e o SDH (Sinfonia da Humildade) foi um grupo que engajou e deslançou surpreendentemente, WM e Eurizan representaram com afinco o Rap do congós, a voz dos excluídos”.

Torres e Pereira (2020, p.10) entendem que “como toda identidade é uma narração de si, o silenciar dessa narração gera o apagamento identitário”. Se toda identidade é política, seu apagamento é ato totalitário, antidemocrático. Dito de outra forma, nomear o movimento com adjetivos pejorativos estabelece embargos tirânicos aos espaços em que é possível falar de si e para si, evidenciando como se dá o aniquilamento identitário na luta contra a marginalidade imposta.

A intervenção do Rap do Congós, como expressão cultural e política negra, como ocupação do espaço urbano pelo povo negro vivendo seu direito à cidade, é estereotipada e criminalizada pelo racismo institucional, que se apodera de simbólicas a fim de se legitimar as repressões policiais realizadas. Contudo, tomamos as palavras de Nena RDP (Raciocínio da Ponte) como reposta a esse apoderamento, que são palavras de quem vive o Rap como expressão de uma consciência racial crítica sobre a própria existência no cotidiano:

Rap do Congós é um termo que o RDP (Raciocínio da Ponte) e o SDH (Sinfonia da Humildade) achou pra identificar nosso lado da cidade, nossa zona sul, nossas periferias, nossas pontes, nosso povo sofrido; um estilo onde os grupos usaram letras que falam de vivência das pessoas, a correria, o trampo, a molecada indo pra escola, o descaso, a miséria, tudo que envolve o globo periférico nessa área (resposta 2, p. 2); quando comecei nessa vida do Rap no Congós, sempre a visão era trazer informação que trouxessem algum resultado para as pessoas. Sendo “de menor”, o que eu pude fazer foi uma “aulinha” de Rap para as molecadas falando que era *pra* eles estudarem, obedecerem os pais. Dessas oficinas surgiu (SDH) o social pela quebrada muitos assimilaram muitos moleques ficaram ligados com drogas, crime no geral; além de fazer alguns eventos onde arrecadamos alimentos. Era pouco *mais* ajudava. Distribuímos preservativos, incentivando o uso para se prevenir de gravidez precoce e doenças, e sempre batendo no martelo que a luta diária faria um futuro para as gerações. (resposta 3, p. 2)

A autenticidade dos referidos relatos é reveladora do abraçamento de alteridades compromissadas com a transformação de um ambiente social perverso (“Sendo *de menor*, o que eu pude

fazer foi uma aulinha de Rap para as molecadas falando que era para eles estudarem, obedecerem os pais”). É notório que o ativismo político, cultural e social do Rap do Congós é uma declaração humana prática de que são parte da arquitetura deste processo de cidadania negra. Este ativismo apresenta à comunidade alternativas populares de educação popular e direito à cidade da população negra, diante do apartheid urbano e de políticas ulteriores ao racismo institucional do Estado brasileiro.

As respostas evidenciam a consciência do Eu que se entende diante do Outro, de modo a se esclarecerem subjugados à circunstância periférica como dispositivo eficiente para calá-los (“um estilo onde os grupos usaram letras que falam de vivência das pessoas, a correria, o trampo, a molecada indo pra escola, o descaso, a miséria”), utilizando-se da ausência de condições dignas de vida para operar como o lugar do sub-humano na engrenagem capitalista mantenedora de riqueza e pobreza, propositalmente. O Rap impulsiona-se como resultado do entendimento de que a periferia é mecanismo urbano a serviço da desumanização. Embora as respostas de Nena e Max digam a respeito disso, manifestam também uma humanização preservada pela esperança e sustentada pela resistência da comunidade negra diariamente, uns com os outros:

Sempre com uma doutrina vindo da história do Hip hop e da história de muitos revolucionários, sempre usando o principal tema do descaso com o povo, onde muitos sofrem repressão de autoridades; onde muitos sofrem com o desemprego que gera a miséria, a fome, a falta de moradia, devido a essa desigualdade social, as palafitas (pontes) foi o refúgio de muitos; muitos sofrem o preconceito racial e social, posição de poder que separa o rico do pobre, sofrem a falta de educação, falta de saúde, o principal calo. Já não basta a depressão, o desânimo com os dias difíceis, muitos são enganados pelos políticos, governantes, etc. Porém nosso manifesto é instruir a molecada a sair das drogas, álcool. É o crime que recruta muitos a cada dia, mostrando que essa vida é caixão ou prisão. Relatamos a simplicidade de um povo, o sorriso quando vem da espontaneidade, motivando, falando de amor, de paz, de um futuro melhor que acreditamos; falamos de amor de Mãe e filho de encontros com amigos. Esses temas que englobam o universo do raciocínio da ponte e sinfonia da humildade, Rap do Congós.

A Max (reposta 7, p. 2) e Nena (reposta 7, p. 4) foi feita a pergunta: “É possível dizer que o Rap do Congós seja a própria voz dos moradores deste bairro periférico de Macapá? Como as letras dizem isso?”. As respostas, postas em comparação, respectivamente, reforçam o Rap como lugar no qual a população reconta sua história podendo falar a partir de suas dores e visões de mundo:

Com certeza o Rap do Congós representa a voz da comunidade, a partir do momento em que poetizamos os anseios, as necessidades e denunciemos a desigualdade e o descaso, protagonizados pelos cidadãos que até então permaneciam ocultos, nós nos tornamos a voz do povo. (Quem é aqui? Max ou Nena?)

Sim, com certeza, os moradores do Congós vivem no dia a dia refletindo o que as letras relatam por que a letras das músicas do raciocínio da ponte e do sinfonia da humildade, trazem a realidade, trazem um mensagem de incentivo de sonho em meio a muitos problemas, dizem pra não desistirem de lutar por melhoria, e ainda leva informação para a molecada não cair em parada errada, e sair das drogas. “Começa a guerra da vida crianças correm pro lado, recém-nascido chorando, seu pai desempregado, a mãe que bate na filha que chora por um calçado e no barraco entocado no mato que foi esquecido do mapa da sociedade do homem”, guerra da vida, primeiro som do RDP. (Quem é aqui? Max ou Nena?)

Notamos a presença simultânea dos anseios que revestem o Rap: se por um lado estão relacionados ao acesso aos bens sociais (“denunciemos a desigualdade e o descaso”); por outro, estão esclarecidos de que somente haverá alteração substancial nas situações precárias e generalizadas em que vivem via autoafirmação de si e trabalho para a autonomia coletiva (“protagonizados pelos cidadãos que até então permaneciam ocultos”). Ademais, verificamos a predominância da manifestação literária com base na mentalidade de seus fazedores (“poetizamos os anseios, as necessidades e denunciemos a desigualdade e o descaso”), pondo à prova a obra literária como exponencialização das capacidades dos agentes sociais subalternizados.

3.3 Canções

A compreensão de mundo que se faz presente e atuante na textualidade poética das letras do Rap produzido no bairro do Congós articulam inter-subjetividades imprescindíveis a um projeto de sociedade responsiva às reais necessidades de sua gente. Neste tópico, a pesquisa centrou-se em duas canções, “A Nova Geração”, do grupo Raciocínio da Ponte; e “Descaso”, Sinfonia da Humildade.

Se a identidade narrativa é a possibilidade de se narrar no bojo das relações humanas, percebida e palpável no percurso da narratividade individual e coletiva (RICOEUR, 2006), quem diz quem é quem neste trajeto? Considerando ainda que a língua, ao ser evocada, põe-se à disposição de um poder estabelecido, de um domínio marcante nas histórias humanas (BARTHES, 1977), como se relacionam as identidades numa sociedade de classes?

Como ser proprietário da voz se não se é mandatário da própria consciência? É contra isso que o raciocínio levantado do chão da periferia se insurge. Diz o cancionista da margem amapaense no Rap “A nova geração”, do grupo Sinfonia da Humildade:

Demorô, é nós, das pontes do Congós, vigésima primeira, então segura a nossa voz. A união nos fortalece, é nós por nós, estamos sós. Acima de tudo, saiba, deus é por nós.

Sinfonia da humildade, cantando a realidade, do povo da ponte, de nossa cidade, se viver a malandragem, no tom dessa viagem, resistência, vontade de vencer, coragem pra eu seguir, eu vou que vou nossa mente não desistir. (...) A nova geração na humilde agora invade, das pontes do Congós, sinfonia da humildade

E a nossa gente só vive cheia de enfermidade, cheia de problema, mó dificuldade, passam necessidade, muitos dizem é só uma fase

Mas o tempo passa, o mundo gira a mesma frase. A miséria na favela, é constante que sequela. É a frase em destaque, transmitida pela tela

A fome quando aperta, a criança berra, enquanto chora, nação contra nação brinca de guerra, enquanto o povo à espera de emprego e não tem, mas todo vivos, ainda bem!. A Deus diz amém, obrigado nosso Pai, assim a vida vai que vai, nos trancos e barrancos, quem levanta cai, então levanta!, porque ela é a última que tomba nas florestas

amazônicas o verde da esperança, Resistência, Fé, Paz, e União, é o que precisa o povo para encontrar a solução, mesmo tendo ou não a paz no coração.

Sinfonia da humildade, na humildade com os irmãos.

Para você refletir, sinfonia da humildade, soldado mirim

A nova geração na humilde agora invade, das pontes do Congós, sinfonia da humildade.

Aqui convém retomar o questionamento de Candido (2006), para o qual a criação da obra literária detém atitude binária à medida que é influenciada e influenciadora dos espaços sociais dos quais partiram os elementos necessários à sua escultura artística. Contudo, em se tratando do Rap enquanto literatura de resistência, o engajamento corrobora para fortalecer a comunidade (“Demorô, é nós, das pontes do Congós, vigésima primeira, então segura a nossa voz. A união nos fortalece, é nós por nós, estamos sós”). Com isso, os grupos sociais movimentam-se em busca da reunião de forças para enfrentar seus algozes nas trincheiras de luta em prol dos entes reconhecidos a partir do estabelecimento dos vínculos sociais atados simbolicamente pelas esferas de representação (RICOEUR, 2006).

O chamado comunitário das canções direciona-se para contra os elementos responsáveis pela barbárie diária, fortalecedoras do ciclo de extermínio daquela população (“E a nossa gente só vive cheia de enfermidade, cheia de problema, mó dificuldade, passam necessidade, muitos dizem é só uma fase, mas o tempo passa, o mundo gira a mesma frase. A miséria na favela, é constante que sequela”). Com isso, evidencia-se a alteridade que marca o relacionamento identitário entre os artistas.

Assim sendo, o Eu e Outro apelam para a comunhão política e envolvimento fraterno, inspirados também na grandiosidade de ser amazônico, como forma de superação das dificuldades (“assim a vida vai que vai, nos trancos e barrancos, quem levanta cai, então levanta!, porque ela é a última que tomba nas florestas amazônicas, o verde da esperança, Resistência, Fé, Paz, e União, é o que precisa o povo para encontrar a solução, mesmo tendo ou não a paz no coração, Sinfonia da humildade, na humildade com os irmãos”).

Ademais, é de grande valia pontuar as alteridades atuando em redes colaborativas de exaltação das virtudes humanas, em ato sóbrio contra o embrutecimento gerado pelas mazelas sociais, em combate à desumanização consequente de duríssimas experiências na periferia de Macapá, humanando-se através dos valores e sentimentos constitutivos da civilização e de autocuidado às suas humanidades sujeitadas:

É embaçado não é irmão, existem corações por aí, que não entra nenhum sentimento, seja de amor, de fraternidade, afeto, nada!, Nenhuma virtude, infelizmente é assim.

Corações pesados sem um pingão de amor, corações pesados que só guardam rancor, levam ressentimento para seu interior

Pra quê isso irmão? Por que não ser um sofredor, um sofredor que carrega no seu peito um sentimento, sentimento de amor?

O processo de resgate da consciência coletiva por muito tempo violentada não ocorre rapidamente, que o “processo de descolonização é lento e doloroso, tal qual uma longa e grave enfermidade” (MEMMI, 2004). Neste árduo percurso pela emancipação, a poética do Rap proseia com os seus interlocutores e lhes atira uma linguagem direta, que aviva o senso de justiça e o desejo liberdade, enfrenta a colonialidade persistente e a subalternização, e promove uma educação popular emancipadora e consciência racial crítica.

Diz o Rap “Descaso”, do grupo Raciocínio da Ponte:

Alguém tem que tomar uma providência. Onde é que está o prefeito, governo a presidência? Devem estar desviando o dinheiro público, roubando a honra, o direito de quem quer ser justo. Uma crítica direcionada ao país todo, em prol do povo que crer em promessas, mas não tem retorno. Sobrevive no sufoco, cheiro escroto do esgoto faz com que o clima chuvoso cause transtorno: desmoronamento, os barracos amontoados, enchentes que deixam vários desabrigados.

Só quando morre alguém acham que a causa é séria.

Só quando morre um rico é que vão perceber a seqüela.

As crianças deles têm saúde e Educação na mão enquanto as nossas desde cedo no “correr”, atrás do pão. (...) As pessoas mendigando a vida por comida, comem na rua, ao relento, correndo risco de vida

Eles curtindo com a família: carrão, dinheiro, piscina

Enquanto outras famílias prostituem as filhas nas esquinas
O filme real da vida que eles cortam a cena. Se há problema, o
problema, povo que sofre o problema. Causa é séria necessita de
urgência o caso!
Enquanto existir amor a esperança não morre. Todo esse descaso é povo
que sofre.
(...) Você precisa ser forte pra continuar no corre
Tudo que ocorre na vida é um filme sem corte.

A identidade narrativa é, na condição de descolonização, processo e produto de uma reflexão crítica sobre atos e expressões... a identidade-ipse, demarcada pela percepção do sujeito no tempo, por sua vez, expressa-se nos processos de tomada de consciência de si, neste caso radicalmente indissociável da consciência racial crítica, consciência que outrora encontrava-se vulnerabilizada pelo terror racial, que desta vez apruma-se analiticamente frente aos problemas de ordem representativa e governamental, muito ciente dos impactos das ações e omissões intencionais da sociedade e do Estado na vida concreta dos moradores do Congós (“Alguém tem que tomar uma providência. Onde é que está o prefeito, governo, a presidência?”). Dialeticamente, a identidade-idem reside na postura solidária, típicos da vida nas comunidades as quais, além de partilharem os escassos insumos alimentares, não arrefecem o caráter altruísta no trato humano (“Você precisa ser forte pra continuar no corre”), que na promessa identitária de ser Congós se reconhecem, se amparam, se complementam porque se vêm pertencentes e representados no rap que se produz.

Considerações Finais

A narratividade engendrada na poética de protesto do Rap é majoritariamente coletiva, tendo-se em vista a inexistência de marcações discursivas em primeira pessoa. Com base nas letras comentadas, ouvimos as questões de um eu-lírico grupal falar insistentemente a partir de parâmetros comunitários. Se as construções subjetivas dos homens, conforme apregoa Bakhtin, se dão nas interações textuais, o Rap do Congós credencia-se como

lugar de resistência no tabuleiro societal como afronta às peças dispostas para amordaçá-los em meio à miserabilidade, o arbítrio dos poderosos e a guerra pela subsistência, construindo uma batalha contra-hegemônica (“Para você refletir, sinfonia da humildade, soldado mirim”).

O Rap do Congós se manifesta como literatura de resistência e cultura popular negra. Como literatura de resistência porque sua narrativa e enunciação, seu universo simbólico e emocional, combate as narrativas que oprimem, silenciam e apagam as identidades de grupos sociais, as narrativas que subalternizam e estereotipam. Como cultura popular negra, o Rap do Congós é herdeiro da cultura afrodiáspórica que, no Amapá, em processos de hibridismo e na lógica da *differance*, associa-se a cultura afroamapaense e amazônica, configurando sua singularidade na estética diáspórica.

Referências

- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Liv Sovik (org); Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.
- HALL, Stuart. Quem precisa de identidade?. In: SILVA, Tomás Tadeu da. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- LEITE, Fábio. Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas. *África*, (18-19), 103-118. São Paulo: USP, 1997. <https://doi.org/10.11606/issn.2526-303X.voi18-19p103-118>
- MEMMI, Albert. *O Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

OLIVEIRA, Wesley Vaz. Cultura negra e o movimento cultural Hip Hop: memórias, narrativas e resistências. *PRACS: Revista Eletrônica de Humanidades do Curso de Ciências Sociais da UNIFAP*, v. 13, n. 3, p. 81-91, jul./dez. 2020a. Disponível em: <https://periodicos.unifap.br/index.php/pracs/article/view/5795/wesleyv13n3.pdf>.

OLIVEIRA, Wesley Vaz. Música Periférica: Estética, Cultura e Política na Cena em Macapá-AP. *CSONLINE (UFJF)*, n. 33 (2021), p.273-88. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/csonline/article/view/34215>.

OLIVEIRA, Wesley Vaz. A educação através do ritmo e poesia: narrativas do hip hop no contexto amapaense. *Revista Científica Discente Planície Científica*, v. 2, n. 1, jan./jul. 2020b, p.50-64. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/planiciecientifica/articloe/view/41127>.

OUTRAS PALAVRAS. *Artivismo: criações estéticas para ações políticas*. Jornalismo em Outras Palavras, 2014. Disponível em <https://outraspalavras.net/blog/artivismo-criacoes-esteticas-par-a-acoes-politicas>. Acesso em 13.05.2020.

QUARESMA, J. S.; ARAÚJO, L. M. HIP HOP TUCUJU: Um breve estudo do movimento cultural urbano como instrumento de prevenção e resgate de jovens em vulnerabilidade social no município de Macapá/ Amapá. *PRACS: Revista Eletrônica de Humanidades do Curso de Ciências Sociais da UNIFAP*, v. 14, n. 2, 2021.

RACIOCÍNIO DA PONTE. Descaso e nova geração. You Tube, 2017. Disponível em: www.repeirosdonorte/youtube.com.br. Acesso em 08.02.2020.

RICOEUR, Paul. *O si mesmo como um outro*. Tradução de Lucy Moreira César. Campinas: Papirus, 1994.

_____. *O percurso do reconhecimento*. Trad. Nicolás Nyimi Campanário. São Paulo: LOYOLA, 2006.

_____. *Tempo e narrativa*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TORRES, Olivia Mary Paiva e PEREIRA, Marcos Paulo Torres. O poder dos discursos e os povos ciganos no Brasil. In. PEREIRA, Marcos Paulo Torres e ZONI, Martha. *Encontros com Foucault*. Macapá: UNIFAP, 2020.

VAN DIJK, Teun A. HOFFNAGEL, Judith e FALCONE, Karina (Org.). *Discurso e poder*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2015.

LADRÕES DE MARABAIXO: A ESCREVIVÊNCIA CANTADA NA AMAZÔNIA

Drieli Leide Silva Sampaio¹
July Estefanny Costa de Nazaré²

Introdução

Consideramos o Marabaixo como a maior expressão religiosa-cultural negra do estado do Amapá. É um lugar de construção de subjetividades afro-amapaenses e, por isso, é incontestável sua importância para os estudos culturais afro-amazônicos. Ele é também um símbolo de representação das festas do Divino Espírito Santo – essas festas ocorrem em diversas regiões do país e são resultantes do hibridismo cultural, devido às vivências entre europeus, africanos e indígenas no contexto da colonização brasileira. O culto ao Divino Espírito Santo é uma tradição vinda da região de Açores, em Portugal, que, ao ter contato com outras culturas, especialmente as africanas e indígenas, foi ressignificado para as diversas manifestações de festa ao Divino que temos hoje no Brasil, dos quais se constroem alguns dos rituais afro-brasileiros no catolicismo popular (FERRETI, 2014; CANTO, 1998).

Entendemos que

¹ Mestranda em Estudos da Linguagem do Programa de Pós-Graduação em Letras-POSLETRAS, linha de pesquisa em Linguagem e Memória Cultural, da Universidade Federal de Ouro Preto-UFOP.

E-mail: drieli.sampaio@aluno.ufop.edu.br

² Graduanda da Licenciatura Plena em Letras Português e Francês, da Universidade Federal do Amapá – UNIFAP.

E-mail: letrasjuly@gmail.com

tomar conhecimento do Marabaixo é conhecer os diversos sistemas semióticos existentes, os quais mesclam diversas linguagens que se enredam, resultando numa enunciação, porém não isenta aos processos de globalização cultural que, pelas mídias tecnológicas, a alcançam. (MARTINS, 2016, p. 16)

Por essas razões, falar sobre Marabaixo é falar sobre decolonialidade, memória coletiva, oralitura e escrevivência, que são conceitos que tecem caminhos para refletir sobre o que é ser sujeito afro-amapaense em diáspora.

É possível entender o Marabaixo como encruzilhada de sentidos, que podem ser estudados em diversas áreas de conhecimento; por isso ele é, muitas vezes, identificado pelos autores ora como uma dança, ora como prática religiosa ou herança africana, e isso faz com que ele seja apresentado de forma desfragmentada. Compreendemos o Marabaixo, então, como lugar de estratégia de resignificação, pelo qual se transmite saberes encruzilhados na reexistência afro-amazônica, que, por sua vez, são materializados na dança, na religiosidade, na linguagem e em tantos outros lugares de reexistir do sujeito negro em diáspora.

Amadou Hampaté Bá (2010, p. 169), ao fazer uma discussão sobre tradição oral, no seu texto “Tradição Viva”, contribui para que se possa entender a importância do Marabaixo na construção da subjetividade do sujeito afro-amapaense. Ele diz que

A tradição oral é a grande escala da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à unidade primordial. Uma vez que se liga ao comportamento cotidiano do homem e da comunidade, a “cultura” africana não é, portanto, algo abstrato que possa ser isolado da vida. Ela envolve uma visão particular do mundo,

ou, melhor dizendo, uma presença particular no mundo – um mundo concebido como um Todo onde todas as coisas se religam e interagem.

Nessa perspectiva, é possível entender como que o Marabaixo se ressignifica no território amapaense como lugar afrocentrado, lugar de afrosaberes que resistem em diáspora amazônica. O sujeito afro-amazônico construído na comunidade marabaixeira é um sujeito que se elabora em africanidades, a partir de valores civilizatórios africanos que são passados pelas tradições e pelas memórias culturais.

Já no campo linguístico, o Marabaixo é lugar de performatividade linguística. É onde percebemos a manifestação dos símbolos ressignificados dentro de um contexto de reexistência decolonial. Um lugar de movimento e ação, de uma apropriação linguística para o uso social e coletivo, que, nesse caso, se faz usado pelos marabaixeiro³. A linguagem do Marabaixo são afrografias (MARTINS, 1997), ou seja, escritas africanas, que ganham relevância pelo resgate e reconstrução afrocêntrico nas construções de subjetividades negras em diáspora. Não se pode esquecer que essa linguagem é resultante do hibridismo histórico-cultural, que se comunica através das músicas, dos sons das caixas, das danças, das comilanças, das bebedeiras, dos ritos religiosos, do corpo etc.

Falar do Marabaixo é se deslocar da ideologia ocidental sobre o tempo, a memória e o saber, pois ele carrega consigo fundamentos dos valores civilizatórios africanos. De acordo com Amadu Hambatapé Bá (2010), na tradição africana, o tempo não é visto de uma maneira cronológica, mas de forma cíclica, diretamente relacionada à memória cultural, que, por sua vez, é reconstruída, revisitada, reinventada e baseada nos afrosaberes ancestrais. Partindo dessa concepção, é possível então perceber que o Marabaixo é um constante visitar e, ao mesmo tempo, construir a história e a cultura afro-amapaense, a partir de afrosaberes transmitidos de geração em geração.

³ Marabaixeiro é um adjetivo popular para designar as pessoas que atuam de alguma forma no Marabaixo.

Os ladrões do Marabaixo são um dos principais elementos que constituem esta manifestação performática; eles são agentes que transmitem todos esses afrosaberes a partir da oralitura, e neles se revela a escrevivência⁴ afro-amapaense. São os ladrões “Marrocos” e “Lamento de um negro” que constituem o objeto dessa pesquisa. Eles foram coletados da obra de Almeida (2011)⁵, produzidos e gravados em CD em 2003, pelo marabaixeiro, oriundo de Mazagão Velho⁶ Antônio J. Pinto. Eles serão nosso ponto de partida para analisar a contribuição dos ladrões do Marabaixo para as identidades afro-amapaenses.

A Encruzilhada afroamapaense e a construção do sujeito negro na Amazônia

Diversas são as hipóteses sobre o significado e a origem do nome “Marabaixo”. Dentre elas, as que consideramos de relevância para essa pesquisa são as seguintes: a que entende o nome Marabaixo como uma variação léxico-semântica da expressão “mar-a-cima, mar-a-baixo”, que designa a rota atlântica e o balançar dos navios negreiros que sequestraram os negros oriundos do continente africano para alimentar o sistema do colonial através da escravização desses corpos e de indígenas também. Martins (2016), ao trazer um trecho da entrevista feita com a marabaixeira Maria Libório⁷, completa dizendo que a expressão “mar-abaixo” significa a ação de jogar mar abaixo os corpos negros que não resistiam à viagem nos navios negreiros. “Diziam: jogar corpo mar-abaixo [...] não temos o ano em que

⁴ Escrevivência, termo defendido pela intelectual negra Conceição Evaristo (2009) que compreender a escrita como lugar de vivência, identidade e subjetividade, em outras palavras também é conhecida como a “escrita de nós”, por propor a possibilidade de escrita voltada para o cotidiano e memórias.

⁵ Publicado originalmente em formato de CD, o autor transcreveu as músicas no seu livro *Mazagão Velho – diásporas negras, performance e oralidade no baixo Amazonas*.

⁶ Comunidade que faz parte do atual município da Mazagão - AP e que no passado colonial recebeu as famílias vindas do Marrocos.

⁷ Entrevista concedida ao autor Martins (2016) no dia 13 de março de 2009.

surgiu o Marabaixo. Diziam que surgiu uma dança nos navios negreiros” (MARTINS, 2016, p. 40). É possível que essa dança relatada pela entrevistada seja um ritual africano religioso fúnebre para celebrar a chegada do sujeito negro, que teve seu corpo jogado “mar-abaixo”, no plano ancestral.

A segunda hipótese é que seja oriundo dos “marabutos”, religiosos mouros africanos, muito presente na atual região da África Ocidental, onde os portugueses insistiram em manter uma colônia até o séc. XVIII, chamada de Mazagão, com o intuito de contribuir para a expansão da religião católica apostólica romana, da qual foi literalmente transferida para o estado do Amapá, a fim de desestimular invasores no território da Amazônia brasileira que até então era colônia de Portugal. Como melhor explica Canto (1998, p. 18), “o termo Marabaixo é provavelmente uma corruptela de ‘marabuto’ ou ‘marabut’, do árabe ‘marabit’ – sacerdote dos males – por sua vez negros de influência muçulmana, como os que vieram para Mazagão, servindo os brancos, originários da África Ocidental”.

Outra hipótese que explica o nome “Marabaixo” é a definição que Martins (2016, p. 40) apresenta, fazendo uma associação à palavra “Marambiré”, nome dado a uma festa afroreligiosa no interior do estado do Pará, proveniente dos quilombos formados na cidade de Alenquer⁸:

o ‘marambiré’ é uma festa profana/religiosa que guarda várias semelhanças com o marabaixo, de onde o vocábulo ‘marabaixo’ provavelmente brotou (ou vice-versa), visto que naquela época as palavras não tinham registros escritos, eram apenas conservadas na memória. (MARTINS, 2016, p. 40)

Trata-se de uma hipótese também possível, já que os primeiros negros africanos a chegar nas terras amapaenses aportaram no estado do Pará, devido à transposição da cidade de Mazagão (na África do norte, atualmente Marrocos) para a cidade

⁸ Ver documentário *Marambiré*, direção André dos Santos, produção Lamparina Filmes. Disponível em: <https://www.primevideo.com/detail/Marambir%C3%A9/oQSVQ2FMC4B4FKZB9HUA1SYPB6>. Acesso em 12, set 2020.

Mazagão, no Amapá⁹. Segundo Laurent Vidal (2008), essa viagem de transposição durou mais de 10 anos, passando por Lisboa, em Portugal, e por algumas cidades do interior e pela capital do Pará, para depois chegar ao destino final, o Amapá. Provavelmente esse contato histórico-cultural resultou nas variações das palavras “Marambiré” e “Marabaixo”. O que essas hipóteses têm em comum é a relação de trânsito cultural, no qual Hall (2003) explica quando analisa o processo na formação do que hoje chamamos Caribe. O autor diz:

Mas a lógica colonial em funcionamento aqui é evidentemente uma ‘crioulização’ ou do tipo ‘transito cultural’, no sentido que Mary Louise Pratt dá ao termo[...] através da transculturação ‘grupos subordinados ou marginais selecionam e inventam a partir dos materiais a eles transmitidos pela cultura metropolitana dominante’. É um processo de ‘zona de contato’, um termo que invoca ‘a co-presença espacial e temporal dos sujeitos anteriormente isolados por disjunturas geográficas e históricas[...] cujas trajetórias agora se cruzam’. Essa perspectiva é dialógica, já que é tão interessada em como o colonizado produz o colonizador quanto vice-versa: a ‘co-presença, interação, entrosamento das compreensões e práticas, frequentemente [no caso caribenho, devemos dizer sempre] no interior de relações de poder radicalmente assimétricas. (HALL, 2003, p. 31-32)

O trânsito cultural é exatamente o que construiu o Marabaixo no que ele é hoje, a partir do contato entre culturas europeias, africanas e indígenas, o que propiciou o processo de hibridismo cultural, cujo cenário veio a partir da escravização de negros e indígenas e a colonização da América portuguesa. Essa situação resulta em uma relação de poder baseada na imposição da cultura dominante, ou seja, a ocidental, e no silenciamento e tentativa de apagamento das culturas marginalizadas como as africanas e indígenas.

É a partir daí que Martins (2016, p. 15) explica que o Marabaixo “se originou dos esbarros de diferentes expressões culturais e etnias dos colonizadores que se relacionaram no mesmo espaço social com os índios e caboclos amazônicos”, frisamos que

⁹ Fatos históricos que detalharemos no capítulo 2 deste artigo.

então o Marabaixo resulta da resistência do negro de reexistir nessa situação da diáspora forçada e investidas de apagamento de saberes coletivos africanos.

A reexistência se torna um contradiscurso do dominante; por isso, trouxe com ela ressignificações, ou seja, releituras de saberes. Assim, o Marabaixo é tido como rito afrocatólico, pois foi a reinvenção do negro no cenário de dominação católica, que trouxe consigo a oralidade, a dança, a caixa e o movimento expressivo do corpo, a fim de ressignificar a forma de expressar a sua religiosidade.

Para que possamos entender o processo histórico do trânsito cultural que resultou no hibridismo cultural apresentado por Hall (2003), e como elas estão em comum acordo com o Marabaixo, utilizaremos como exemplo o trecho abaixo onde Ferreti (2014, p. 26) descreve o Tambor de Mina e a Festa do Divino Espírito Santo no Maranhão:

[...] a festa é também oferecida em pagamento de promessa e santos católicos, como São Benedito.[...] Trata-se de uma dança profana divertimento que, ao mesmo tempo, faz parte da religiosidade popular e é considerada como fator de definição e preservação da identidade étnica de negros maranhenses das classes populares[...]Em São Luís e em outros lugares do Maranhão, a festa do Divino é realizada principalmente nos grupos de culto afro[...]Ocorre durante vários dias, envolve muitas pessoas, inclui levantamento de um mastro votivo, mulheres que tocam caixas cantando versos em homenagem ao Divino e crianças ricamente vestidas representando personagens do império. No dia principal da festa, os participantes assistem a missa numa igreja católica quando o império é coroado. Atualmente tem sido apoiada por órgãos governamentais como fonte de atração turística, como ocorre com outras manifestações de cultura popular.

Se, antecipadamente, não mencionássemos que era a descrição de festas populares do Maranhão, certamente poderia ser uma consideração sobre o Marabaixo, no Amapá. Existem muito mais detalhes que os conectam, como o mastro, a caixa, os versos, as promessas, o calendário católico religioso, do que os diferenciam, apesar de existir a simbologia da coroa nos rituais afroreligiosos do Marabaixo, no qual não existe um momento de

coroação. No mais, a descrição se torna quase fidedigna como uma do Marabaixo.

Entendemos então que, no trânsito cultural, as culturas populares se interligam entre si e resultam em tradução desse contato, e isso se faz valer em todos os campos de manifestações das tradições culturais, inclusive no religioso. Pois, como percebemos, “os indivíduos não extinguem os vínculos culturais quando da mudança cultural, com os elementos da cultura (ritmos, lúdicos e eróticos)” (PINHEIROS, 2010 *apud* MARTINS 2016, p. 21). Assim como o Tambor de Mina e a Festa do Divino Espírito Santo no Maranhão, o Marabaixo também possui similaridades com outras danças afro-religiosas brasileiras como no caso dos Congados em Minas Gerais.

Fernando Canto (1998, p. 19) cita Buarque (1972)¹⁰ para mostrar outro resquício de como o Marabaixo é um híbrido cultural. O primeiro autor diz que “o malê, religião dos negros muçulmanos que ao contato com o cristianismo, passou por nova transformação, simplificando-se e quase abolindo as fórmulas sacramentais do rito. O Marabaixo, portanto, é apenas um resquício ou fragmento do ritual malê, do grande império afro-sudanês”. Canto aqui faz uma referência aos primeiros negros africanos que vieram na colonização do atual estado do Amapá.

Podemos então dizer que o

marabaixo é uma cultura hibridizada, que envolve religiosidade, contudo abarrotada de características indígenas politeístas, que admite natureza e cultura, mas não em oposição. É neste processo de tradução, de movimentação, de símbolos culturais oriundos de outros sistemas, que identificamos as características do marabaixo que o fazem um sistema semiótico carregado de interferências culturais e midiáticas. (MARTINS, 2016, p. 38)

A partir da compreensão geral sobre o Marabaixo, podemos então especificar o foco dessa pesquisa, que são os ladrões do Marabaixo – o lugar de reexistência do negro em se comunicar

¹⁰ Ver: BUARQUE, Aurélio Távora. in: História do Amapá, jornal novo amapá, nº 1575, Imprensa Oficial, Macapá, 1972

através da oralidade e passar seus saberes ancestrais para que não fossem apagados na relação de dominação da língua portuguesa na então colônia portuguesa, o Brasil. Dessa forma, os ladrões são fotografias relatadas na oralidade e transferidas coletivamente como arquivo de afrosaberes ritimados pelas caixas de Marabaixo, alimentando, assim, a memória cultural marabaixeira.

O ladrões serviam para que o negro, que não era alfabetizado na língua portuguesa, pudesse se comunicar, passar recados, contar suas histórias e tradições, a partir da produção de letras que eram cantadas e memorizadas nas rodas acompanhadas pela caixa de Marabaixo. “Não se pode fazer ideia do que a memória de um ‘iletrado’ pode guardar. Um relato ouvido uma vez fica gravado como em uma matriz e pode, então, ser reproduzido intacto, da primeira à última palavra, quando a memória o solicitar” (HAMPATÉ BÁ, 2010, p. 203). Era ali que surgiam relatos, histórias, narrativas da comunidade negra, que, nas condições desumanas da escravização, conseguiram perpetuar seus saberes ecoados até hoje nas rodas de Marabaixo.

A intelectual negra amapaense Piedade Videira (2009) analisa os ladrões juntamente com as cantigas, e diz que as

cantigas do Marabaixo são compostas por versos que recebem a denominação de ‘ladrão’. São versos tirados de improviso com o objetivo de criticar, exaltar, agradecer, lamentar ou satirizar todos os fatos ocorridos no cotidiano na comunidade e nas relações sociais, no conjunto maior da sociedade. Os ladrões são versos roubados da memória por pessoas que têm habilidades com a rima. [...] no passado, os ladrões eram tirados e cantados por afrodescendentes ilustres e pioneiros da cultura afroamapaense. [...] na atualidade as cantigas antigas ainda são exaltadas dentro do Marabaixo, pois não se verifica renovação dos ladrões de Marabaixo em grande escala. As cantigas são mantidas quase que fielmente, tal como os antigos deixaram. Poucas(os) cantadoras(es) das novas gerações estão tirando novos ladrões e quando isso acontece cantam com base nas melodias já existentes. (VIDEIRA, 2009, p. 138-139)

O pesquisador amapaense Rostam Martins (2016, p. 46), por sua vez, relata que durante as festas “às vezes surgem ‘desafios de ladrão’ com improvisações. Alguns versos de ladrão contam

gozações, reprovações ou algum lapso cometido por uma autoridade ou pessoa da comunidade, ou reproduzem cenas hilariantes do cotidiano”.

No dossiê do Marabaixo produzido pelo IPHAN, entende-se que o Marabaixo é manifestado “especialmente por meio da dança e das cantigas denominadas *ladrão*, espécie de poesia oral musicada a partir dos toques das *caixas*, instrumentos de percussão produzidos pelos próprios tocadores” (IPHAN, 2018, p. 6 [grifos no original]).

Os ladrões são composições que até hoje transmitem suas vivências negras na Amazônia, sendo criados num momento de espontaneidade na roda de Marabaixo, ou registrado no papel, consideramos como escrevivências por transmitirem em suas palavras, dores, alegrias, história, saberes etc.; ou seja, suas subjetividades através da linguagem ritmada. Estamos falando aqui de produção negra que rompe com o discurso euro-cristão-patriarcal, que entoa a sua voz à sua maneira, à sua lógica, às suas afro-filosofias.

Discurso que subverte não só o sistema literário brasileiro, mas também contesta a história brasileira que prima em ignorar eventos relativos à trajetória dos africanos e seus descendentes no Brasil. Constitui-se como uma escrita que corresponde ao que Homi Bhabha fala da poesia do colonizado. Essa não só encena o “direito de significar” como também questiona o direito de nomeação que é exercido pelo colonizador sobre o próprio colonizado e seu mundo. (EVARISTO, 2009, p. 24)

Hoje ainda se tira ladrões¹¹ e isso é feito por crianças, jovens e adultos. Os responsáveis por tirar o ladrão são chamados de ladronistas. Os responsáveis por cantar as músicas de Marabaixo, que são os arquivos ritmados dos ladrões, são as cantadeiras ou cantadores. As músicas cantadas nas rodas de Marabaixo têm o refrão cantado por todos da roda – esse movimento de cantar em comunidade é muito semelhante aos cantos da religião de matriz

¹¹ Tirar ladrão é o ato de compor o verso na hora da roda de Marabaixo.

africana, como os Pontos da Umbanda¹². Também é semelhante aos cantos indígenas, principalmente quando estes estão se preparando para a guerra e têm na música o seu fortalecimento enquanto coletivo. Não é por acaso que a música do Marabaixo é um lugar de fortalecimento coletivo e ancestral. Essas semelhanças provam que o trânsito cultural não tem um limite linear entre as culturas.

A linguagem do Marabaixo é a linguagem do movimento, que transcende o sentido linear; a comunicação é ao mesmo tempo individual e coletiva, ancestral e atual, é fazer e contar história ao mesmo tempo. Ela se expande pelo corpo, pelo toque da caixa, pela música, pela gengibirra¹³, pelos passos da dança etc. Esse conjunto performativo de aquilombamento¹⁴, entendemos como oralitura¹⁵.

As culturas negras nas Américas constituíram-se como lugares de encruzilhadas, interseções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidade, origens e disseminações [...] as culturas negras que matizaram os territórios americanos, em sua formulação e modus construtivos, evidenciam o cruzamento das tradições e memórias orais africanas com todos os outros códigos e sistemas simbólicos, escritos e/ou ágrafos, com que se confrontam; e é pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afrobrasileira, num processo vital móvel, identidade esta que pode ser pensada como um tecido e uma textura, nos quais as falas e gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro, transformam-se reatualizam-se, continuamente, em novos e diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando a singularidade e alteridades negras. (MARTINS, 1997, p. 25-26)

¹² Os Pontos são os cânticos religiosos da Umbanda.

¹³ Bebida típica das rodas de Marabaixo

¹⁴ Entendemos como aquilombamento o ato insurgência negra que garante possibilidades de reexistências das culturas negras em diáspora. Partimos das contribuições da intelectual negra Beatriz Nascimento (2006) que defende que o movimento do quilombo, enquanto ato ideológico, existe até hoje.

¹⁵ A pesquisadora negra Leda Martins (1997) traz esse conceito para defender que a cultura negra brasileira herda das culturas dos povos africanos a noção da oralidade como lugar de resgate de memórias e ancestralidade, por isso, a cultura afro-brasileira tem em sua essência oralitura como transmissão de arte, conhecimento e valorização de identidade negra em diáspora.

Tudo isso é marcado na Memória Cultural do afroamapaense. Para Le Goff (1990, p. 426), existe uma tensão de poder entre a memória e o esquecimento.

a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva.

Esse poder, numa sociedade eurocêntrica, é legitimado pela branquitude, mas é a partir desse tensionamento que surgem formas contraditórias. É possível perceber que o Marabaixo, em suas histórias contadas e legitimadas, contribui para a construção do negro amapaense. Lugar de legitimidade e poder. É o lugar de erguer a voz.

Ladrões como arquivos de escrituras e oralidades afroamapaenses

Lamento de um Negro¹⁶

Autor: Josué da Conceição e Manoel Duarte

Um triste sai da minha caixa

Agora eu vou contar

A trajetória de um negro da África

O negro veio sem destino

Sem liberdade, forçado

Num porão de um navio negreiro amarrado e maltratado

Amarrado, castigado

Desvalido sem razão

Como um animal selvagem

Sem coração, se alma

Jugo do preconceito

E sofreu por sua cor

Todo tipo de conceito

Longe de sua mãe África

Em terra desconhecida

Gritou para ser valido

¹⁶ Coletada do livro de Almeida (2011, p.188).

Sua alma ferida.

Marrocos¹⁷

Autor: Josué da Conceição e Manoel Duarte

Vinhemos lá de Marrocos
Para uma vila habitar
Revivendo nossa história num cantinho do Amapá
Sopra o vento africano
O navio sai pro outro lado
Em seus porões desumanos
Vêm nossos antepassados
Saímos lá da mãe África
Com destino a Belém
Deixando nossas famílias e nossos amigos também
Sofrendo muitos maltrato
E todo tipo de agravo
Desembarcam em Mazagão com condição de escravo
Negro valente guerreiro
Ao chegar neste lugar
Arregaçam as mangas e se puseram a trabalhar
Terra abençoada em terra
Tudo que se planta dá
Com milho, arroz e feijão
Abasteceram o meu Pará
Mesmo longe da mãe África
Humilhado e sem amor
O negro trocou sua casa
E sua história contou
Fui escravo e sou liberto
Vou pra cima e vou pra baixo pra comemorar
Hoje canto Marabaixo

Os dois Ladrões contam sobre o passado em que os negros foram escravizados. Evaristo (2009) explica que, por muito tempo, nossas histórias foram contadas pelo viés eurocêntrico, onde uma visão do negro a partir do olhar do branco foi se perpetuando na nossa história. Na literatura, existem diversos exemplos de personagens negros estereotipados, mulheres e homens sendo retratados como corpos-objetos sem ter voz, pensamentos ou

¹⁷ Coletada do livro Almeida (2011, p.187).

sequer direitos. A referida autora completa dizendo que quando o negro conta a sua história, ele rompe com os estereótipos.

Os ladrões de Marabaixo contam suas próprias histórias, rompem com esses personagens estereotipados, donde temos então um “lamento de um negro”, que já marca a humanização de um sujeito, afinal “objeto” não tem sentimento. A “coisificação” atribuída ao negro pelo olhar branco aqui é desconstruída. Pois só quem pode lamentar é um sujeito.

Para Grada Kilomba (2019), o negro age como sujeito a partir do momento em que ele fala e se torna sujeito absoluto quando é escutado. Assim, “de modo ideal, uma pessoa alcança o status completo de sujeito quando ela, em seu contexto social, é reconhecida em todos os três diferentes níveis [o político, o social e o individual] e quando se identifica e se considera reconhecida como tal” (KILOMBA, 2019, p. 74). Porém o racismo viola o direito de ser reconhecido como sujeito porque o negro não é escutado e, por isso, tem seus direitos políticos, sociais e individuais violados diariamente. Essa é a representação da máscara do silenciamento.

Temos, então, a materialização dessas vozes a partir dos ladrões de Marabaixo como saberes mnemônicos descolonizados, que denunciam historicamente essa violência e o não reconhecimento social de suas vozes, seus saberes e sua história. Mas que tomam para si o direito a ter voz.

A partir dos pensamentos de Kilomba (2019), podemos perceber, nesses ladrões, as marcas das macropolíticas de silenciamento que são relatadas pelos sujeitos negros. São violências institucionais, políticas e individuais que objetificam tais sujeitos e que a citada autora chama de “outridade”, quando os negros são vistos no olhar do branco:

nós [negros] nos tornamos visíveis através do olhar e do vocabulário do sujeito branco que nos descreve: não são nossas palavras nem nossas vozes subjetivas impressas nas páginas das revistas, mas sim o que representamos fantasmagoricamente para a nação branca e seus verdadeiros nacionais (KILOMBA, 2019, p. 73).

Podemos, então, dizer que os ladrões são as desobediências desse olhar do branco [colonizador] sobre o negro. O sujeito negro cria possibilidades de insurgência, e os ladrões de Marabaixo são uma delas.

Em “O lamento negro” destacamos estrofes que nitidamente o sujeito negro toma para si a sua narrativa: “Um triste sai da minha caixa/ Agora eu vou contar/ [...] Gritou para ser valido/ Sua alma ferida”. Como podemos perceber, existe um sujeito que grita, fala e cria maneiras de se comunicar através da caixa, da voz ou da própria melodia do ladrão.

No ladrão “Marrocos”, também observamos que o negro toma para si a narração de sua história: “E sua história contou”. Todos os dois ladrões são arquivos de memórias de sua escrevivência, pois conta suas memórias, ancestralidades, vivências, é sujeito de suas histórias, atravessados por relatos de dia-a-dia, e contados através da oralidade. Em outras palavras, são suas “histórias de si”, narradas por eles e para eles.

Esse sujeito contado pelo ladrão “Marrocos” é um sujeito que tem território, comunidade e saberes. Inclusive, o próprio ladrão marca a importância da territorialização, que se destaca desde o seu título. Esse relato oral ressalta pontos como a importância da preservação da memória, e que podemos perceber nos trechos: “Revivendo nossa história num cantinho do Amapá/ [...] O negro trocou sua casa/ E sua história contou”. A construção e a afirmação da sua identidade negra, descendente de africanos marca a exaltação da África como elemento importante para a valorização da ancestralidade, da construção do ser, buscando entender a origem desse negro. Tais percepções surgem nos seguintes trechos: “Vinhemos lá de Marrocos/ Para uma vila habitar/ [...] Desembarcam em Mazagão com condição de escravo”. Assim se busca entender que, apesar da adversidade da escravização, o negro conseguiu criar estratégias de resistência: “Negro valente guerreiro/ Ao chegar neste lugar/ Arregaçam as mangas e se puseram a trabalhar/ [...] Fui escravo e sou liberto”.

Já no segundo ladrão, denominada “Lamento de um Negro”, conta-se sobre a diáspora transatlântica em condição da

escravização. A territorialização é marcada nos versos “A trajetória de um negro da África/ [...] Longe de sua mãe África/ Em terra desconhecida”. Esse ladrão é importante pra desmistificar o sujeito negro nessa história. Assim, a imagem do “negro [que] veio sem destino/ Sem liberdade, forçado” deixa claro que não foi por vontade própria que ele saiu de suas terras, e mostra que seu lugar é na África, de onde ele foi desterritorializado. Martins (1997, p. 24) diz que

os africanos transplantados à força para as Américas, através da Diáspora negra, tiveram seu corpo e seu *corpus* desterritorializados. Arrancados de seu *domus* familiar, esse corpo, individual e coletivo, viu-se ocupado pelos emblemas e códigos do europeu, que dele se apossou como senhor, nele grafando seus códigos linguísticos, filosóficos, religiosos, culturais, sua visão de mundo. Assujeitados pelo perverso e violento sistema escravocrata, tornados estrangeiros, coisificados, os africanos que sobreviveram às desumanas condições da travessia marítima transcontinental foram destituídos de sua humanidade, desvestidos de seus sistemas simbólicos, menosprezados pelos ocidentais e reinvestidos por um olhar alheio, o do europeu.

O sujeito negro africano teve seu território transportado no seu corpo. Foi a partir daí que seus saberes vieram com ele, transplantados de um lugar a outro e resistindo a todas a hostilidade do período escravocrata. Perpetuaram-se numa encruzilhada esses saberes, os quais foram transmitidos de geração em geração numa espécie de ginga linguística que contornou e resistiu ao racismo, ao silenciamento e ao apagamento.

Em todos os ramos do conhecimento tradicional, a cadeia de transmissão se reveste de uma importância primordial. Não existindo transmissão regular, não existe ‘magia’, mas somente conversa ou histórias. A fala é, então, inoperante. A palavra transmitida pela cadeia deve veicular depois da transmissão original, uma força que a torna operante e sacramental. Esta noção de “respeito pela cadeia” ou de “respeito pela transmissão” determina, em geral, no africano não aculturado a tendência a relatar uma história reproduzindo a mesma forma em que a ouviu, ajudado pela memória prodigiosa dos iletrados (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 181).

Os ladrões têm uma linguagem de resistência, com o papel de preservar a memória coletiva. São o lugar de construção identitárias, em escritas de si e, ao mesmo tempo, do coletivo. Então “eu sou porque nós somos”¹⁸. Isso tudo é a escrevivência. Assim, é possível perceber os ladrões como literatura marginal, subversiva, construída coletivamente e que, por isso, foge do contexto de autoria, pois o coletivo aqui é mais importante. Os ladrões se constituem de uma linguagem política, são um lugar de reverberação de vozes pretas, marginalizadas que se fortalecem na coletividade. Isso é a oralitura. Saberes que não são legitimados oficialmente, que não entram para o rol dos cânones literários. São saberes transmitidos oralmente, que defendem o seu protagonismo.

Conclusão

Por fim, pudemos refletir sobre os processos de encruzilhada de afrosaberes, que se dão pelo trânsito cultural, ajudando na reflexão sobre as subjetividades do ser afro-amazônico, que representam várias perspectivas de ser e estar do negro em diáspora. É legítimo pensar que a construção de identidades negras deve ser pensada a partir da concepção de pluriversalidade. Nesse caso, “pensar a pluriversalidade é tecer reflexões acerca do modelo limitador vigente praticado em nossa sociedade” (NJERI, 2020 p. 262).

O sujeito afro-amazônico é marcado pela transversalidade de saberes, subjetividades e identidades. Esse sujeito não é único, singular e limitado, que se encaixe em imagens de controle euro-patriarcais. Pelo contrário, devido às multiplicidades de formas de reexistir, o negro em diáspora tem engendrado, ao longo da história, jogos ritualísticos de linguagem e de *performance* culturais, modulações semióticas que fundam estratégias de veridicção. Por isso, “a cultura negra é uma cultura das encruzilhadas” (MARTINS, 1997, p. 26).

¹⁸ Princípio filosófico UBUNTU, de construção do sujeito EU a partir da valorização do bem-estar coletivo da comunidade.

Logo, o afro-amazônico é um sujeito plural, que resiste historicamente a processos de silenciamentos e apagamentos, aos quais a filósofa Grada Kilomba (2019) chama de máscara de silenciamento, fazendo uma relação com a máscara de Flandres, um instrumento de tortura usando nos negros que estavam escravizados.

De certo, o Marabaixo quebra essa máscara ao tomar para si a sua voz e seu direito de falar, e é indiscutível perceber que, através da transmissão de afrosaberes pela tradição oral ainda viva na história pelos ladrões de Marabaixo, essas narrativas cantadas se tornam rastro de resistência negra em diáspora, que estão vivas para romper com a história única eurocêntrica de objetificação, erotização, animalização do negro. Podemos concluir que, apesar de quase 400 anos de escravização de corpos negros, suas mentes estavam sempre libertas, de tal maneira que o processo de apagamento e silenciamento cultural, tão estimulado pela burguesia branca euro-patriarcal, nunca aconteceu. Por isso, até hoje, no Marabaixo, a voz que ressoa é Preta.

Referências

ALMEIDA, Geraldo Peçanha de. *Mazagão Velho – diásporas negras, performance e oralidade no baixo amazonas*. Curitiba: Juruá Editora, 2011.

CANTO, Fernando Pimentel. *A água benta e o diabo*. Macapá: Secretária de Cultura, 1998.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *SCRIPTA*. v. 13. n. 25. Belo Horizonte, p. 17-31. 2009. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365>>. Acesso em: 6, nov 2020.

FERRETI, Sérgio Figueiredo. Sincretismo e Hibridismo na Cultura Popular. *Revista Pós Ciências Sociais*. v.11, n.21, jan/jun.2014.

HALL, Stuart. Pensando a Diáspora – reflexões sobre a terra no exterior. In HALL, Stuart. *Da Diáspora – Identidades e Mediações Culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende. Brasília: UNESCO, 2003.

HAMPATÉ BÁ, Amadou. Tradição Viva. In: KI-ZERBO, Joseph. *História Geral da África I: metodologia e pré-história da África*. 2ª ed. Brasília: UNESCO, 2010.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação – episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza, 1997.

MARTINS, Rostan. *Aonde tu vai, rapaz, por esses caminhos sozinho?* comunicação e semiótica do Marabaixo. São Paulo: Scortecci, 2016.

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. In: RATTS, Alex. *Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. SP: Instituto Kuanza, 2006.

NJERI, Aza. Notas sobre Educação Pluriversal: África e Diáspora. In: BORGES, Fábio Rosário; MORAES, Marcelo José Derzi; LOBO, Rafael Haddock. *Encruzilhadas filosóficas*. Rio de Janeiro: Ape’Ku, 2020 p. 206 - p.274.

VIDEIRA, Piedade Lino. *Marabaixo, dança afrodescendente: significando a identidade étnica do negro amapaense*. Fortaleza: UFC, 2009.

UMA REPRESENTAÇÃO DA IDENTIDADE RIBEIRINHA AMAZÔNICA EM O BENZEDOR DE ESPINGARDA¹

**Hozana de Araújo Alves²
Marcos Paulo Torres Pereira³
David Junior de Souza Silva⁴**

Não se tornam as vidas humanas mais legíveis quando são interpretadas em função das histórias que as pessoas contam a seu respeito?

(Paul Ricoeur)

Introdução

Este artigo se dedica à análise do conto de Paulo Tarso Barros “O Benzedor de Espingarda”, publicado em 1993, “por ocasião do

¹ Uma primeira versão deste texto fora publicada em 2020 na Revista *Temporis[ação]* disponível em www.praxia.ueg.br/index.php/temporisacao/article/view/11287

² Graduada em Letras Português pela Faculdade Madre Tereza (FAMAT). Estudante da Especialização em Linguística Aplicada e Ensino de Línguas, na Universidade Federal do Amapá – UNIFAP.

E-mail: zanaaraujoalves@gmail.com.

³ Professor de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Amapá. Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. Coordena o grupo de pesquisa Núcleos de Estudos Pós-coloniais (NePC) e participa como pesquisador do Núcleo de Pesquisa em Estudos Literários (NUPEL), ambos da Universidade Federal do Amapá. E-mail: marcospaulo@unifap.br

⁴ Professor do Mestrado Profissional em Ensino de História da Universidade Federal do Amapá – PROFHISTÓRIA/UNIFAP. Doutor em Geografia (UFG). E-mail: davi_rosendo@live.com.

I Concursos de Contos das Universidades do Norte, promovido pela Universidade Federal do Pará” (LOPEZ, 2001, p. 111), a fim de compreender como sinais religiosos, culturais, de tradição e de memória forem empregados à tecitura de uma narrativa que representa a identidade do ribeirinho amazônico. A obra, que fora laureada com o terceiro lugar no concurso, apodera-se destes sinais numa íntima ligação entre identidade e imaginário, ressignificada através da prática de benzeduras.

O protagonista da história, João Damasceno, descobrira ao acaso o dom de “benzer” quando se propusera a ajudar a um amigo, Zé Ovos, que se queixara que suas terras vinham sendo invadidas por um animal misterioso que estava devastando suas plantações. O amigo insistia que muitas foram as armadilhas montadas, muitas as tentativas de captura, contudo todas haviam falhado. João Damasceno então lhe interrompe e se impõe ao auxílio, propondo-se a combater o azar que sobreviera às armadilhas, para tanto municiara-se da espingarda – que seria benzida –, de alguns galhos de vassourinha, e de uma oração poderosa que combateria o mau-olhado que se pusera sobre os negócios de Zé Ovos. O ritual praticado por João Damasceno funcionara, pois à noite o animal, um veado, não conseguira escapar da cilada montada.

Se, como afirmam Reis e PEREIRA (2020, p. 276), “os aspectos religiosos e culturais no contexto amazônico são complexos, plurais e fragmentados”, então buscar refletir sobre a construção de uma identidade narrativa ribeirinha amazônica cristalizada no conto de Paulo Tarso Barros torna-se relevante estudo, pois o ato de benzedura evocado como manifestação cultural toma desses contextos, desses variados elementos compartilhados, apropriados e ressignificados em órbitas de sentido à percepção de vida e morte, à percepção de cura e de proteção, no ato de desmistificação de olhares sobre a cultura local, porque se pauta um discurso identitário que, por sua natureza, seria multívoco pelas vozes que coaduna, que retrata uma realidade local balizada pelo dístico “cultura/crença” compartilhada pelo grupo social do qual fazem parte esses sujeitos.

Nesse sentido, buscamos contribuir com o debate acerca de identidade⁵ mediante a compreensão de que toda identidade é, em essência, uma narrativa de si (RICOEUR, 2014), por isso os questionamentos de como a identidade narrativa efabulada no conto representa a figura do benzedor e de como esta identidade ganha novas significações quando lidas sob perspectivas culturais, históricas e socioculturais nortearam nossa pesquisa. Para tanto, fez-se necessário que tomássemos os escritos de Clifford Geertz (1997; 2008), Stuart Hall (2000), Homi K. Bhabha (2013) e Paul Ricoeur (1997; 2006; 2014), entre outros, seguindo o fio de que o fato narrado pelo autor, capturado pela efabulação, fora ressignificado em imaginário e em intriga narrativa, numa enunciação responsável por tornar a prática de benzedura numa releitura do que há de humano nessa tradição – as dúvidas, os conflitos, as incertezas e ambivalências -, constituindo relações e significados do sujeito em contextos religiosos e culturais que legitimam e difundem não somente a prática, mas todo o campo simbólico que esta coaduna.

Pelos Igarapés da Identidade

Primeiro, precisamos evitar – como orienta Hall (2000) -, no estudo da identidade compreendê-la em uma abordagem naturalista ou culturalista. A abordagem naturalista é aquela que compreende a identidade como dada pela biologia ou pela origem

⁵ O conceito de identidade se traduz como um mosaico, como esferas de representação nas quais sinais étnicos, sociais, históricos, geográficos, culturais, religiosos, dentre outros, eleitos de forma subjetiva (porquanto submetidas à apreciação e à aprovação), refletem a imagem que os indivíduos fazem de si mesmos e de seu lugar na sociedade, possibilitando aproximação por similitude e pertencimento àqueles que se reconhecem mutuamente nas mesmas esferas de representação e distinção àqueles que não se reconhecem. A identidade se caracteriza como entidade abstrata, porém indispensável como convenção social (uma convenção socialmente necessária), como ponto de referência, pois se torna “abrigo” para os indivíduos nas relações e inter-relações sociais, numa essência utilitária na qual se agregam inúmeros expositores de referência. (PEREIRA, 2017, p.50)

geográfica. Nesta concepção a identidade social é dada de uma vez por todas na herança genética ou origem de nascimento. Na abordagem culturalista, a identidade é proveniente de forma totalizadora da cultura. Esta é compreendida de forma essencializada e eterna. Imutável, é fonte segura da sempre mesma identidade – que também é essencializada e eterna, nessa abordagem. Assim Hall se expressa sobre a identidade cultural:

Pelos termos desta definição, nossas identidades culturais refletem as experiências históricas e códigos culturais partilhados que nos fornecem, a nós, como um povo ‘uno’, quadros de referência e sentido estáveis, contínuos, imutáveis ... (HALL, 1996)

Em lugar destas duas concepções, estamos com Stuart Hall quando este define que a identidade é uma produção constante, estando sujeita à historicização e ao hibridismo. Resumidamente, a identidade na abordagem de Hall se produz a partir da cultura, herdada e disponível, dos contextos sociais em que vivem sujeitos e grupos sociais, e nas relações e conflitos políticos (HALL, 1996).

Ao invés de tomar a identidade como um fato que, uma vez consumado, passa, em seguida, a ser representado pelas novas práticas culturais, deveríamos pensá-la, talvez, como uma ‘produção’ que nunca se completa, que está sempre em processo e é sempre constituída interna e não externamente à representação. Esta visão problematiza a própria autoridade e a autenticidade que a expressão ‘identidade cultural’ reivindica como suas. (HALL, 1996)

Gostaríamos de chamar a atenção para outra dimensão da produção da identidade, anunciada nesta citação, que é a relação com a representação. Identidades e representações se alimentam continuamente, aquela produz novas representações e estas influem sobre as antigas e novas identidades, oferecendo elementos – ora voluntários, ora coercitivos - para seu rearranjo. Sobre isso, há um “(...) contínuo poder de criação dessa concepção de identidade no âmbito das práticas emergentes de representação” (HALL, 1996).

Seguindo Ricoeur (1997), compreendemos que os conceitos de “identidade” e “narrativa”, bem como as teorias ligadas a estes, se tornam necessárias à interpretação de o quanto o conto carrega do animus amazônico, porque se de um ponto a mesmidade² do amazônico se estabelece em seus rituais e crenças, na sua relação com a fé e o metafísico, numa promessa identitária, a intriga do “Benzedor de Espingardas” matiza uma ipseidade no deslocamento de subjetividades nas experiências demarcadas pelo tempo. O autor, assim, faz uso da ideia de mesmidade⁶ quando representa a figura do benzedor, trazendo para o texto o campo simbólico ulterior ao *dom* de benzer (uma permanência de credo e de ritos) e da ipseidade quando representa a nova interpretação de si que João Damasceno passa a ter por intermédio da mobilização da intriga que gerou deslocamento de subjetividade.

Para construção da identidade narrativa de João Damasceno como sujeito social e como sujeito de si para si, mobilizada pela intriga do conto, os recursos imanentes ao narrar (Quem fala? Quem age? Quem se narra? O que se narra? Quando e para quem se narra? Por que se narra?...) São empregados como caracterizadores à identidade, pois desses emergem reflexões sobre a cultura amazônica, sobre a literatura regional, sobre as crenças ribeirinhas e da floresta, sobre hibridação e mestiçagem no contato e na formação de mentalidades, sobre memória e rememoração (de forma consciente e inconsciente nas práticas e nas experiências narradas). Tomando as palavras de Bhabha (2013, p.297), entendemos que através da ação performativa³ expressa nas práticas de benzedura do conto se promove uma constante reinterpretação dos símbolos amazônicos, “que faz do povo sujeito

⁶ Para Ricoeur (1997) a mesmidade se estabelece como a percepção de uma identidade de caráter imutável, uma compreensão de si construída através de uma acepção totalizante, porquanto uma promessa de que o sujeito é o mesmo em todos os momentos em que torne o olhar para si. A ipseidade, por sua vez, se constitui numa identidade balizada pelo tempo, pelas mudanças que o sujeito pratica e sofre nas inter-relações com o outro, com o meio, com o tempo... o sujeito, ao tornar o olhar para si em tempos distintos, vê-se como diferente em cada um deles.

da reposição viva e permanente do desígnio comum”. Desse modo, a ação performativa⁷ traria uma nova percepção de identidade narrativa como forma de compreensão de significações balizadas em práticas que atravessam as representações.

O objetivo que norteou nosso estudo era interpretar os liames de uma referência identitária dos benzedores da Amazônia dentro do texto literário, interpretar o sujeito que ocupa um lugar histórico e social constituído, pois se “os aspectos religiosos e culturais no contexto amazônico são complexos, plurais e fragmentados” – repetimos – então a reflexão sobre os espaços que cada indivíduo ocupa em determinada época possibilitaria a interpretação de uma identidade social e, quiçá, de uma identidade narrativa erigida pelo conto de Paulo Tarso Barros.

Walter Benjamin (1987, p. 37) ressalta que “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois”, por isso que o conto nos possibilita em sua leitura a busca por esse sujeito construído por experiências adquiridas através de acontecimentos que na intriga da vida de João Damasceno se tornaram notáveis. Nesse sentido, sua identidade é uma identidade narrativa que se situa na confluência entre a narrativa de ficção e a histórica, que aqui juntamos no cruzamento daquilo que é efabulado e aquilo que é tradição, memória e mentalidade para o povo da região amazônica, assim entender os conceitos de mesmidade e ipseidade operacionalizados na interpretação dessa narrativa e como estes se relacionam entre si gerariam a percepção perspectivista de uma continuidade dos fatos narrados e o compromisso com a mudança de subjetividade adquirida.

O conto aqui em tela, O Benzedor de Espingarda, como narrativa literária, como forma de narrativa e representação

⁷ Devemos a Paul Zumthor (2007) o conceito de *performance* – e congêneres – que empregamos neste estudo como uma ação simbólica complexa pela qual a mensagem é simultaneamente transmitida e percebida em ato elocutório dialógico que se realiza em jogo linguístico verbal e corporal nos ritos religiosos praticados por benzedores.

singular, que reúne em si memória, tradição e fantasia, conecta-se dialeticamente com a identidade ribeirinha. Compreender essa dialética é fundamental para compreender a dinâmica da relação entre literatura e identidade.

A identidade ribeirinha tem um núcleo, um devir e uma história que não são de hoje. A narrativa literária, feita por escritores ribeirinhos, é uma nova maneira de representar esta identidade.

As identidades culturais provêm de alguma parte, têm histórias. Mas, como tudo que é histórico, sofrem transformação constante. Longe de ficarem eternamente em algum passado essencializado, estão sujeitas ao contínuo 'jogo' da história, da cultura e do poder. As identidades, longe de estarem alicerçadas numa simples 'recuperação' do passado, que espera para ser descoberto e que, quando o for, há de garantir nossa percepção de nós mesmos pela eternidade, são apenas os nomes que aplicamos às diferentes maneiras que nos posicionamos, e pelas quais nos posicionamos, nas narrativas do passado. (HALL, 1996)

A relação entre identidade e representação é uma relação dialética, porém não uma dialética fechada, com futuro contido nos pares opostos iniciais e desdobramento limitado. É uma dialética aberta no sentido de a síntese ser imprevisível. Poder-se-ia dizer que é uma dialética de três elementos: identidade herdada (as esferas da tradição e da cultura), representações emergentes e criatividade, sendo esta última o vetor determinante.

É construído sempre por intermédio de memória, fantasia, narrativa e mito. As identidades culturais são os pontos de identificação, os pontos instáveis de identificação ou sutura, feitos no interior dos discursos da cultura e da história. Não uma essência, mas um posicionamento. (HALL, 1996)

A identidade é o vértice onde se encontram as representações e os sujeitos – sejam individuais ou coletivos – ainda que temporariamente, porque sempre sujeito a mudanças. Este vértice é protagonizado pelo sujeito, suas preferências e posições, em antagonismo com estruturas e processos sociais de poder que tentam impor certas representações.

Percurso simbólico-social dos benzedores como sacerdotes populares amazônidas

A prática de benzeduras na região amazônica abarca ontologias e percepções oriundas de povos ameríndios e africanos, que, mediante o processo de hibridação, assomou-se a práticas e ritos religiosos do catolicismo, balizando traços identitários na mentalidade e na memória histórico-social dos povos da região. Seguindo Geertz (1997, p.66), entendemos que o significado de benzer está ligado intimamente à cultura, à proporção que a compreendemos como uma espécie de texto no qual se coaduna “um padrão de significados transmitidos historicamente, incorporados em símbolos, um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens se comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida”, numa órbita simbólica de cunho performático tornada em tradição sob a qual sinais identitários se matizam mediante a ação de discursos religiosos, de perspectivas, de ação de poderes (o benzedor adquire caráter de protagonismo político, cultural, social e religioso em seu grupo), de concepções de si e do outro, de concepções do natural e do sobrenatural, que regulam o viver comum dos agrupamentos sociais.

Nesses agrupamentos, os benzedores são conhecidos como sujeitos que estão a serviço da comunidade, na condição de relações culturais e históricas advindas de um processo contínuo demarcado como uma missão de vida. O benzedor transmite a benção, a *benção*, que, por extensão, se reformatiza em proteção, em invocação do bem àquele que o pede e/ou que dele precisa, em invocação de saúde, na confiança de que se alcançará o desejado pela ação da solidariedade e da fé nessa missão que une crenças e saberes, práticas e performances, conhecimentos de plantas de poder e de ritos e orações canônicos e tradicionais, empregados com a finalidade de curar doenças, afastar más energias, prevenir a morte e as ações do destino, levando o bem através de orações àqueles que necessitam, ressignificados no *ethos* de um catolicismo popular amazônico. Câmara Cascudo (2000, p. 276) toma esse

mote para designar esse *ethos* no catolicismo popular, definindo o benzedor (que no texto é equiparado ao rezador) como “indivíduo com poder de proteger as pessoas contra as doenças e outros males pela reza”, além de fazer referência ao uso de beberagens, emplastos, purgantes e chás, além de a orações e rezas que vão recitando durante o ato performativo.

Reis e Pereira (2020, p. 276) interpretam esse *ethos* como sinais identitários cristalizados na mentalidade dos povos amazônicos, tendo em vista que “o catolicismo popular amazônico matiza-se por uma mentalidade residual que ressignificou sinais identitários dessas etnias [afro-ameríndios e europeus] no *ethos* de seus praticantes, gerando um discurso polifônico, heteroglóssico, no qual a voz destes fiéis ecoa as vozes de forças sociais e históricas ressoantes (...)”. E, ancorados nos escritos de Raymundo Heraldo Maués, complementam

O catolicismo popular é uma das marcas da Igreja Católica na Amazônia. A devoção aos santos, romarias, terços, quermesses, novenários, festividades, promessas, ladainhas, missas, procissões – marcadores dessa identidade – são elementos que não podem faltar nos festejos católicos das comunidades urbanas e rurais. Os padres, numa busca de controle do discurso à homogeneidade, tentam controlar as práticas oracionais, a organização dos festejos e outros elementos justificando que as atividades católicas não podem adotar elementos profanos, entretanto nos festejos populares os elementos da espiritualidade católica, mesmo realçados, convivem com práticas e crenças tradicionais das comunidades, demarcando em missas, batismos, casamentos, festas e catequeses os elementos afro-ameríndios residuais, redivivos e ressignificados. (REIS e PEREIRA, 2020, p. 279-280)

O catolicismo popular, como instrumento ressonante de mentalidades, corporifica-se a partir de simbologias histórico-sociais cristalizadas que influenciam o discurso performático das práticas dos benzedores, pois eles tornam em tradição as marcas identitárias de seus desempenhos. Brandão (1990, p.15) escreveu:

Talvez a melhor maneira de se compreender a cultura popular seja estudar a religião. Ali ela aparece viva e multiforme e, mais do que em

outros setores de produção de modos sociais da vida e dos seus símbolos, ela existe em franco estado de luta acesa, ora por sobrevivência, ora por autonomia, em meio a enfrentamentos profanos e sagrados entre o domínio erudito dos dominantes e do domínio popular dos subalternos.

A análise das tradições e representações religiosas dos grupos sociais amazônicos nos possibilita a aquisição de um fio investigativo que nos apresenta à interpretação os costumes e influências acumuladas e compartilhadas na região como significados inscritos em perspectivas que, em origem, seriam plurais, mas que na região se cristalizam em um discurso uníssono das camadas populares que reverberam sua identidade nas crenças e práticas ritualísticas. Se tomarmos a definição de Geertz (2008, p.4) como parâmetro de que “o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu” poderemos compreender o percurso simbólico-social dos benzedores no catolicismo popular amazônico à memória e à mentalidade, à identidade e ao papel histórico-social e cultural no imaginário desse povo, tendo essas esferas de representação simbólica, como uma narrativa, como um texto no qual “a palavra falada se empossava, além de um valor moral fundamental, de um caráter sagrado vinculado à sua origem divina e às forças ocultas nela depositadas” (HAMPATÉ BÂ, 1982, p. 182).

As práticas de benzeduras recorrem às práticas religiosas para legitimar seu ofício na comunidade, pois é no catolicismo popular amazônico que se forja o forte elo entre os partícipes desse ato performático, porque se faz necessário que o benzido creia nos poderes atuantes para que se concretizem as dinâmicas moventes do rito. O conto em estudo exemplifica essa relação:

Seríssimo nessas horas, escutava com atenção o que lhe dizia Zé Ovos e procurava, ao mesmo tempo, resolver o problema do amigo.

– Zé, você acredita em “coisas”?

– Que “coisas, seu João?

– Essas porcarias que mandam fazer para atrapalhar a vida, os negócios, a família?

O homem respondeu que não acreditava nem tampouco desacreditava.

Mas Damasceno tentou fazê-lo compreender:

– Bem, na minha opinião isso só pode ser mau-olhado.

O caboclo, assaz sugestionável, começou a acreditar nos argumentos e suposições que lhe foram apresentados. E Damasceno, para aumentar ainda mais as convicções de Zé Ovos, prontificou-se a ajudá-lo a combater o azar que pairava sobre a armadilha. Usaria, para isso, uma oração poderosa. Solicitou ao amigo que providenciasse a espingarda e alguns galhos de vassourinhas. (TARSO apud. LOPEZ, p. 114-115)

A intriga narrativa de “O Benzedor de Espingarda” repercute a tradicional sabedoria popular através de sua efabulação, demarcando a identidade amazônica nas vozes que se fazem ouvir em seu discurso heteroglóssico afro-ameríndio e europeu, no rito que se assume como serviço em resposta às necessidades da comunidade. Zé Ovos requeria auxílio que estava além das mãos do homem comum, por isso a ação do divino se fizera mister às soluções da intriga... Damasceno, como intermediário entre o físico e o metafísico, adquirira “status social” com a performance bem-sucedida, o que geraria modificação de sua subjetivação identitária de si para si e de si para a comunidade, tornando-se modelo de “identificação cultural”:

Com aquele fato novo incluído no seu curriculum, subiu a dez o cartaz de João Damasceno. Daquela vez foi justamente presenteado por Zé Ovos. Ganhou, entre outras coisas, dois perus, um leitão e um paneiro de farinha.

Dois meses depois, numa bela manhã mearinzense, apareceu na porta de sua casa um senhor muito sério, trazendo consigo um jegue com as cangalhas de espingardas, que era “mode seu João Benzer”. (TARSO apud. LOPEZ, p. 115-116)

Como conhecedores da cura e da proteção, adquirem os benzedores prestígio por ser, no imaginário popular, detentores de um poder sobrenatural. O serviço prestado à comunidade, como baliza de vivência, os fazem ser identificados como “o sujeito que cura por meio de orações, simpatias e remédios naturais em sua própria casa, sem cobrar por isso” (MOURA, 2009, p. 26); os detentores de um dom que se transmite; os sujeitos de práticas performáticas ritualísticas; os guardiões de memórias e os atores

de rememorações comunitárias; a proteção da comunidade contra o mal; e os detentores de poderes simbólicos e histórico-sociais comunitários. Ressaltamos que estes caracterizadores não se chocam entre si na constituição identitária dos benzedores, ao contrário, encontram-se e se complementam pacificamente no *ethos* comunitário. As palavras de Ricoeur (2006, p.262) bem nos explicam esse processo: “ser reconhecido [...] seria para cada pessoa receber a garantia plena de sua identidade graças ao reconhecimento por outrem de seu império de capacidades”.

Nesse aspecto, o reconhecimento por outrem das capacidades sobrenaturais dos benzedores como sacerdotes populares amazônidas lhes possibilita o papel de protagonistas em esferas de representação sociologicamente criadas, manifestadas na cultura popular como discursos performáticos simbólicos culturalmente estabelecidos no imaginário dos grupos em que atuam, por carregarem em si um modo próprio de reproduzir e balizar suas “experiências e vivências” no serviço comunitário.

A identidade narrativa n’O benzedor de espingarda

A epígrafe com a qual abrimos este artigo, “não se tornam as vidas humanas mais legíveis quando são interpretadas em função das histórias que as pessoas contam a seu respeito?”, torna-se chave para a compreensão do conceito de subjetividade defendida por Paul Ricoeur (2014) em *O Si-Mesmo como um Outro*, cuja natureza se pauta por uma condição antropológica, e não metafísica, mediada pela alteridade na interpretação de símbolos e narratividades nas quais marcas socioculturais e históricas se coadunam.

O ponto de partida desse conceito ricoeuriano de subjetivação se encontra na mediação entre o *indivíduo social*, reconhecido e interpretado como integrante de um grupo, porquanto de si para o outro e o *indivíduo de si para si*, autônomo, independente. A mediação que se resulta desse encontro geraria uma terceira manifestação do indivíduo, o que se reconhece como um outro, o

si mesmo como um outro, aquele que busca interpretar a si na expansão de um si mesmo reflexivo.

Stuart Hall (2000) recupera a subjetivação valendo-se do conceito de interpelação.

Utilizo o termo ‘identidade’ para significar o ponto de encontro, o ponto de sutura, entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos ‘interpelar’, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode ‘falar’. (HALL, 2000, p. 122)

Conforme o autor, os discursos presentes em um dado contexto interpelam os sujeitos, que por eles são convocados a assumir determinadas posições de sujeito presentes nesses discursos.

No terceiro volume de *Tempo e Narrativa*, Ricoeur afirma que o indivíduo ou uma comunidade tem uma identidade específica que é por si só narrativa⁸, o que evoca a significação de que toda identidade pode ser manifesta através de um texto, ou seja, pode ser apreendida mediante materialidade linguística em configurações discursivas, porque o texto permitiria a mediação entre intrigas (do mundo vivido quanto do mundo narrado) ao se configurar em múltiplas semioses no ato de narrar. A identidade, nesses termos, se perfaz como categoria prática na narrativa (quem fez tal ação? Quem é seu agente? Seu autor?), como a narrativa de ações em determinado contexto histórico-cultural organizado por uma intriga (que teria mesmo a função de organizar tudo aquilo que está posto como constitutivo da narrativa).

A identidade narrativa tem por origem a “interpenetração da história e da ficção, oriunda dos processos cruzados de ficcionalização da história e da historicização da ficção”

⁸ A noção de identidade narrativa mostra ainda a sua fecundidade no fato de que ela se aplica tanto à comunidade quanto ao indivíduo. (...) indivíduo e comunidade constituem-se em sua identidade ao receberem tais narrativas, que se tornam para um e outro sua história efetiva. (RICOEUR, 1997, p. 425)

(RICOEUR, 1997, p. 424), numa dialética do entrecruzamento que a um só tempo apresenta aquilo que é e aquilo que poderia ser, em mediação entre o mundo do texto e o mundo do leitor. A perspectiva da história ficcionalizada refigura o real pelas amarras da intriga, buscando o traço de organicidade e de organização da narrativa, humanizando o tempo porque se lhe atribui sentido. A perspectiva da historicização da ficção requer que o leitor imagine seu mundo como se fosse o mundo do texto, a fim de se refigurar sua experiência.

Nessa perspectiva, as palavras de Ricoeur parecem dialogar com as de Stuart Hall (2000), que não apontava ao entendimento da identidade como algo permanente, idêntico-a-si-mesmo através do tempo, como um senso rigoroso de si, porém como sujeito de um processo de identificação desprovido de núcleos estáveis, mas articulados por tecidos em contextos históricos e práticas discursivas específicas geradoras de significações e de marcadores identitários. “O reconhecimento do significado faz parte do senso de nossa própria identidade” (HALL, 2000, p.7), assim, se os textos apresentam significados ou potencialidades de significação então qualquer interpretação do texto providencia sempre uma interpretação de si mesmo ao leitor.

No conto de Paulo Tarso Barros, procuramos encontrar essa interpenetração da história e da ficção, a fim de compreender quem é o indivíduo reconfigurado em sujeito em sua narrativa e quem são os benzedores da Amazônia que foram relidos, cristalizados e ressignificados na benzedura da espingarda, assim como se busca compreender o contexto sócio-histórico, cultural e econômico como referência que influencia a organização da intriga.

Em “O Benzedor de Espingarda” João Damasceno procede, quando se lhe apresenta a necessidade de ação, como benzedor que até então não era, pois fora astuto em identificar a causa do problema do amigo e certo na resolução. É a necessidade do outro que mobiliza o querer fazer de Damasceno, o que teria lhe despertado o Dom; é a fala do outro, suplicando-lhe uma dada posição de sujeito, que lhe interpela para assumir a identidade de

benzedor. Porquanto o que lhe geraria a competência de agir, e que, por extensão, propiciaria a interpretação da identidade narrativa que assumiria no desenvolvimento do enredo narrativo e a identidade narrativa dos benzedores, que se corporificaria na esfera simbólica despertada pela tradição do catolicismo popular. Conforme Mariana de Carvalho Ilheo (2007, p. 13), “a iniciação ritual pode ocorrer através de revelação religiosa; transmissão hereditária via oralidade, principalmente entre mulheres; e por experiência adquirida”, por isso o ato dialógico imanente às práticas de benzeção seria entendido como sendo uma condição herdada ou alcançada através do elo com a religião, com o metafísico, pois o sujeito necessitaria estar ligado com ao divino para possuí este dom. No conto, contudo, o benzedor não apresenta essa relação hereditária, que o dom lhe aparece como um tipo de “revelação”, não estando ligado previamente ao divino.

Para Woodward (2014, p.09), “a identidade [...] depende de algo exterior a ela para existir, de uma identidade que ela não é, logo, diferente da mesma”. A identidade narrativa é continuamente reconstruída a partir da alteridade, da referência ao outro, ao diferente de si, porque o si do conhecimento de si, para Ricoeur (1997, p. 425), não é o eu egoísta e narcísico, porém o fruto de uma vida examinada, “depurada, explicada pelos efeitos catárticos das narrativas tanto históricas quanto fictícias veiculadas por nossa cultura”. João Damasceno não chegara à casa de Zé Ovos como sujeito detentor do status social imanente às práticas de benzeduras, tampouco detentor da representatividade e do serviço que seriam ulteriores à tradição, ao contrário, seu caminho se iniciara por fins puramente pragmáticos, “em missão política e comercial, quando houve a tal revelação” (TARSO apud. LOPEZ, 2001, p. 114). A intriga do conto fora o que despertara a subjetividade adquirida pelo protagonista, mediante um processo de expansão identitária gerador de um devir e de uma movência do indivíduo a um si mesmo reflexivo.

A subjetividade adquirida viera por intermédio da interpelação (Hall) e do reconhecimento (Ricoeur) que Zé Ovos fizera de João Damasceno, num exercício de alteridade, quando

esse testemunhara, acompanhado de alguns matutos, aquilo que, talvez, seja o caractere mais emblemático dos benzedores amazônicos, o serviço pela ação da fé. Enquanto o protagonista punha em ação sua prática ritualística, Zé Ovos segurava a arma e observava impressionado tudo que acontecia, o que lhe suscitara mais do que espanto, porém admiração, respeito e reconhecimento daquele que antes lhe era tão somente um indivíduo per si e que se transformara em indivíduo pertencente a um grupo, porque se lhe instaurara com o rito toda uma esfera simbólica de representação social: “– Seu João, eu desconhecia esse dom na sua pessoa, dissera-lhe o caboclo, todo cerimonioso” (TARSO apud. LOPEZ, 2001, p. 115). Pode-se explicar isto pelo fato provável de que o saber prático da benzeção está na cultura e na linguagem que constituem os sujeitos em uma comunidade ribeirinha, ainda que de forma inconsciente, e que afloram quando estes sujeitos são chamados a assumir uma posição social específica e necessária para a comunidade, como a de benzedor.

A representação dada aos benzedores da Amazônia no conto traz ao mundo do texto marcas identitárias que são específicas e distintivas ao grupo, que permitiram ao Zé Ovos (re)identificar Damasceno pelo emprego do dom ao serviço. Ao benzedor neófito, o dom também fora uma surpresa, porque o conhecimento para a ação performática lhe sobreveio sem preparação, sem que sequer tivesse ciência dos porquês dos componentes da prática discursiva que se instaurava. Nos quadros conceituais que estamos aqui tratando, o dom é um conjunto de conhecimentos comunitário, passado oralmente, que vive nos sujeitos de forma inconsciente, e aflora na interpelação e no reconhecimento para realização de uma atividade necessária socialmente. Para haver reconhecimento, “a identidade nunca é um a priori, nem um produto acabado; ela é apenas e sempre o processo problemático de acesso a uma imagem da totalidade” (BHABHA, 1998, p.85), moldada no afã de sua plenitude. A percepção identitária buscaria traços que permitissem reconhecer algo como sendo o mesmo, uma mesmidade alijada do tempo, uma promessa de permanência, contudo o processo identitário que envolvia Damasceno não

poderia permitir que sua identidade permanecesse estanque. A ação da intriga movera os acontecimentos, gerara um tempo humanizado que seria repetido e ressoado na comunidade pelo relato das testemunhas... O benzedor de espingarda nascera para a comunidade porque se instaurara uma identidade ipse que findara com os princípios da mesmidade, a estabilidade, a ausência de mudança e a imutabilidade do mesmo. Nesse seguimento, a mesmidade seria entendida como uma continuidade de características imputadas ao sujeito, mas o sujeito outro já o era, um si mesmo como um outro.

A identidade narrativa de João Damasceno é constituída nos polos da mesmidade e da ipseidade, essencialmente confirmada pela intriga que organiza a narrativa e que operacionaliza os elementos moventes que a narrativa submete ao tecido discursivo identitário. O ato de benzer com o auxílio de orações e plantas continua idêntico ao praticado pelos benzedores amazônicos, portanto o discurso performático ulterior à prática seria um expositor de mesmidade. Entretanto, o novo benzedor que se apresentava na narrativa se apoderava daquilo que era tradição para demarcar uma nova representação constituída, uma ipseidade alicerçada na mesmidade. “É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas” (HALL, 2000, p. 109). A ipseidade, nesses termos, traz um entendimento sobre a identidade narrativa que seria, paradoxalmente, a manutenção da palavra dada, da promessa, porque o discurso dos benzedores permanecia, entretanto a ipseidade trazia uma nova inspiração um renovado no ato de benzer remodelado por seu produtor e por seu objeto. Nesse seguimento, a ipseidade traz para a identidade narrativa uma nova especificidade, o modo de ser no tempo.

Ao operacionalizar a mesmidade e a ipseidade na constituição de uma identidade narrativa estaríamos dando plena expansão de uma teoria dialética, numa configuração em que se pretende

alcançar uma interpretação reflexiva identitária de João Damasceno. O recém-benzedor traria manifesto essa identidade reflexiva que se apresentaria maturada na alteridade, ressignificada na esfera de representação simbólica dos benzedores amazônicos, pois a identidade assumida pelo protagonista maturaria, insistimos, a história ficcionalizada e a ficção historicizada pela ação da mediação interpretativa.

Damasceno, quando o conhecemos, não tinha ciência de seu saber-fazer, tampouco de seu poder-fazer, e, mesmo com o sucesso de sua benzedura, ainda demoraria a compreender a mudança que se apresentava:

Quem não entendeu a obra foi o seu autor. Damasceno passou muito tempo matutando sobre o acontecimento e guardando, no mais íntimo do seu ser, as suas apreensões. Por aquela ele nunca esperava, pois a tal ideia de benzer a arma surgiu na hora. A patacoada teve como finalidade agradar o amigo entristecido. (TARSO apud. LOPEZ, p. 115)

Em “O Benzedor de Espingarda” a simbólica do catolicismo popular amazônico é ressignificada através da identidade narrativa arquitetada pela intriga desenvolvida no conto de Paulo Tarso Barros. Mesmo que Damasceno não se reconhecesse como pertencente à comunidade dos benzedores amazônicos, tampouco tivesse ciência das potencialidades que se lhe apresentavam, o saber-fazer e o poder-fazer, a historicização ficcionalizada de sua vida lhe despertara as condições necessárias à prova qualificante a qual se submetera, porque quisera auxiliar, assim assumira o dever de auxiliar, para isso recebera o poder e o saber necessário para auxiliar.

O homem pragmático que iniciara o texto não mais existia ao final da narrativa. O tempo tratara de lhe condicionar para a mudança.

Considerações finais

João Damasceno, o benzedor de espingarda que nos fora apresentado por Paulo Tarso Barros, assumira status social na

comunidade com a identidade adquirida, porque seu reconhecimento como intermediário entre o mundo físico e sobrenatural através do dom que demonstrara o potencializara a atuar em seu novo ofício na comunidade. Esse poder de agir nas práticas dialógicas do catolicismo popular amazônico concentraria componentes de ação comunal, que seu reconhecimento como benzedor mobilizaria e constituiria representações solidárias, tradicionais, identitárias e simbólicas, forjadas na mentalidade e manifestas no ato performático de seus ritos.

As representações são “mediações simbólicas que contribuem para a instauração do vínculo social; elas simbolizam identidades que conferem uma configuração determinada a esses vínculos sociais em instauração” (RICOEUR, 2006, p. 149), por isso esse novo vínculo instituído entre Damasceno e a comunidade se erigira da crença, da confiança, que a performance ritualista dos benzedores requer a fé nos poderes atuantes nesta.

O saber necessário para realização da performance ritualística é indissociável das representações. As representações – em outros termos, a cultura e a linguagem – constroem os sujeitos e seus saberes. O saber prático da benzeção está na cultura e na linguagem que constituem os sujeitos de uma comunidade ribeirinha. Este saber aflora quando estes sujeitos são chamados a assumir uma posição social específica e necessária para a comunidade, como a de benzedor.

A identidade narrativa que se instaurara no conto nos revela traços da subjetivação alcançada por Damasceno, é verdade, contudo a história de uma vida passara também a representar a história de um povo, de uma comunidade, de uma coletividade, na interpretação advinda de seu novo papel que se balizava naquilo que o grupo elegera como baliza... Nesse viés, essa nova interpretação refletiria na perspectiva que o leitor empregava como conhecimento de mundo no que se refere à representação dos benzedores da Amazônia, maturando seu entendimento/ interpretação através de um texto socialmente construído, um arquivo efabulado e ressignificado da história do processo de produção/reprodução cultural.

O intuito deste estudo foi refletir a respeito da identidade narrativa como forma de compreender os elementos utilizados na composição dessa nova identidade. A mediação entre os polos da mesmidade e da ipseidade constituíram esse novo olhar, porque se de um lado tínhamos a promessa de uma representação tradicional dos benzedores, doutro passamos a compreender as transformações identitárias alcanças no tempo, moventes de um devir, constituintes de um discurso manifesto em locais históricos e condicionantes específicos, em práticas discursivas específicas.

A partir desses, a identidade narrativa representada no conto instituirá-se por parâmetros culturais, valores, marcos religiosos, experiência e imaginário mesclados e sobrepostos, maturados, por uma reflexão interpretativa que suscitava engajamento e compromisso. O sujeito João Damasceno, então benzedor, poderia ser reconhecido no tempo, apesar das transformações que sofrera, entretanto ele agora se tornara receptáculo de uma simbólica que ampliara sua representação que fazia com que ele passasse a ser reconhecido também como marco identitário da coletividade da qual fazia parte.

Reconstruir e reconhecer a figura do benzedor por intermédio do conto de Paulo Tarso nos evocou a escuta das vozes heteroglóssicas no discurso performático dos benzedores no catolicismo popular amazônico, cujo ethos ecoa perspectivas afro-ameríndias e europeias cristalizadas na região, gerando uma percepção de mundo multívoca, porque híbridas e mestiças identidades. Ao concatenar perspectivas nesse mundo do texto, o autor pôs em relevo representações oriundas de pontos distintos, mas geradoras de uma nova que, mesmo tendo parentesco com aquelas que as originaram, não era aquelas representações que elas foram... uma voz nova ressoava uma nova representação.

A expressividade desse mundo amazônico narrado é o que faz a ligação entre sua natureza e o sentido que dá a entender... O mundo de seu texto tornara-se tão somente o significado de seu texto, porque fora mediado pela ação interpretativa na refiguração do real. O benzedor passara a ser reconhecido, o catolicismo

popular amazônico passara a ser reconhecido, a coletividade amazônica passara a ser reconhecida.

Referências

- BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Vol. 1. Sergio Paulo Rouanet (trad.). 3ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BHABHA, Homi K.. *O local da cultura*. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves (trad.). 2ª. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Os deuses do povo*. São Paulo: Editora S.A., 1980.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 9ª ed. São Paulo: Global, 2000.
- GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Vera Mello Joscelyne (trad.). São Paulo: Vozes, 1997.
- HALL, Stuart. Quem precisa de identidade?. In: SILVA, Tomás Tadeu da. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- HALL, Stuart. Identidade Cultural e Diáspora. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.24, p.68-75, 1996.
- HAMPATÉ BÂ, Amadou. “A tradição viva”. In.: KI-ZERBO, Joseph (org). *História geral da África*. Volume 1 – Metodologia e pré-história na África. Beatriz Turquetti et alii (trad.). São Paulo: Ática; Unesco, 1982.
- ILHEO, Mariana de Carvalho. *Tradição e prática: um estudo etnográfico do benzimento em Campestre (MG)*. Monografia em Ciências Sociais, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 87 p. – Campinas: Universidade de Campinas, 2017.
- LOPEZ, Rachel. Uma proposta de análise semiolinguística do conto O Benzedor de Espingarda. In.: *Moara – Ver. Dos Cursos de Pós-Grad. Em Letras UFPA*. Belém, n. 15, p. 111-131, jan/jun, 2001. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/3135/3591>. Acesso em 04/09/2020.

MOURA, Elen Cristina Dias de. *Entre ramos e rezas: o ritual de benzeção em São Luiz do Paraitinga, de 1950 a 2008*. 2009. Mestrado em Ciências da Religião, São Paulo, PUC.

PEREIRA, Marcos Paulo Torres. O Eu e o Outro ou “eu quero saber se meu cabelo é igual ao seu”. In.: PEREIRA, Marcos Paulo Torres et. Al. (Org.). *Pós-Colonialismo e Literatura: questões identitárias nos países africanos de língua oficial portuguesa*. Macapá: UNIFAP, 2017.

REIS, Marcos Vinicius Freitas; PEREIRA, Marcos Paulo Torres. Perspectivismo Ameríndio nos Discursos Mitificados do Catolicismo Popular na Amazônia. In.: *Diálogos*, Maringá-PR, Brasil, v. 24, n. 2, p. 275-291, mai./ago. 2020. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/53663>. Acesso em: 08/08/2020.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Vol. 3. Constança Marcondes Cesar (trad.). Campinas, SP: Papirus, 1997.

_____. *Percurso do reconhecimento*. Nicolá Nyimi Campanário (trad.). São Paulo: Edições Loyola, 2006

_____. *O Si-Mesmo como um Outro*. Ivone C. Benedetti (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2014.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2013.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich (trad.). 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

A AMAZÔNIA IMAGINADA: RELATOS DE VIAJANTES NO SÉCULO XVIII

Hugo Matheus Rocha Aguiar¹

Neste trabalho, objetivamos analisar brevemente alguns relatos de viagens e viajantes que navegaram pela região da Amazônia, majoritariamente, na segunda metade do século XVIII. Para que isso seja exequível, a princípio, precisaremos estabelecer a definição deste termo. Apesar de não haver um consenso entre os letrados, sobre as características e homogeneidade deste *corpus* documental, acreditamos que os registros em diários se emolduram em um gênero literário próprio, classificado como *literatura de viagem*. Como todo gênero textual contém suas singularidades, ainda assim, é inegável que, ao longo do tempo passou por constantes transformações, instabilidades e hibridismos. Diante disso, Hugo Tavares caracteriza essa tipologia de texto apresentando o seguinte conceito:

Em termos de narrativa, os relatos de viagens são um tipo especial de texto no qual se destacam duas funções literárias: a representativa e a poética. Se, por um lado, são livros de caráter documental cujas referências geográficas, históricas e culturais envolvem de tal maneira o texto que determinam e condicionam sua interpretação, por outro lado, possuem uma carga literária, maior ou menor, que os separam de um discurso meramente informativo. Sendo assim, os relatos de viagens, são ambíguos por natureza, isto é, mantêm um frágil equilíbrio entre suas funções poética e representativa. Quanto mais peso tem a primeira, mais visível sua condição literária. Quanto mais próximo da

¹ Mestrando em História pela Universidade Federal do Amapá (UNIFAP), com bolsa CAPES-FAPEAP. E-mail: hugoaguiar1990.ha@gmail.com.

segunda, mais se acentua seu caráter histórico documental. (TAVARES, 2014, p. 23)

Posto isto, as narrativas das literaturas de viagens demonstram em caráter *sui generis* as funções representativas e poéticas que as diferenciam de outros gêneros informativos, como as crônicas e as biografias². Outra peculiaridade deste gênero é a posição do narrador perante o fato narrado. Frequentemente, ele se encontra na primeira pessoa do singular, no qual o viajante assume o papel de autor e escritor dando um panorama sem intermediários do que está retratando. Desse modo, inexistente uma trama na qual o fio de rastros (ou seja, o sentido em que a narrativa é grafada) é a própria viagem. Os escritos são costumeiramente divididos em conformidade com os dias transcorridos, seguindo o mesmo trajeto que o viajante está percorrendo na sua experiência concreta.

As sucessivas descrições também fazem parte do rol de atributos desse gênero, ao assumir funcionalidade na ambientação da narrativa, caracterizando a paisagem. Ao retratar personagens, cenários e situações, os exploradores realçam a atuação deste “configurador especial do discurso, de tal forma, que o leitor possa ver mentalmente a realidade descrita” (TAVARES, 2014, p. 25). As utilizações de histórias intercaladas, da mesma forma, constituem este tipo de texto. Tais histórias esclarecem fatos ocorridos durante a viagem que, por vezes, quase se perdem da trilha principal da trama. No entanto, sua inserção no meio da narrativa é de suma importância para o enriquecimento da redação.

Para além dos aspectos já mencionados, gostaríamos de acrescentar que um dos recursos mais presentes nos diários são as

² Nas crônicas, a narrativa dos fatos centraliza o debate, pautando a descrição, ambientação e a submissão das informações. Já nas biografias, a referência principal é do percurso de um sujeito; assim, o curso do expedicionário prevalece sobre o ambiente da viagem. Nos relatos, há um tema estruturante que subordina todos os outros a ele. (TAVARES, 2014)

referências ao fictício e ao irreal, como versaremos mais adiante³. Nesse sentido, Cristóvão argumenta que:

Por Literatura de Viagens entendemos o subgênero literário que se mantém vivo do século XV a final do século XIX, cujos textos, de caráter compósito, entrecruzam Literatura com História e Antropologia, indo buscar à viagem real ou imaginária (por mar, terra e ar) temas, motivos e formas.

E não só à viagem enquanto deslocção, percurso mais ou menos longo, também ao que, por ocasião da viagem pareceu digno de registro: a descrição da terra, fauna, flora, minerais, usos, costumes, crenças e formas de organização dos povos, comércio, organização militar, ciências e artes, bem como os seus enquadramentos antropológicos, históricos e sociais, segundo uma mentalidade predominantemente renascentista, moderna e cristã. (CRISTÓVÃO, 2002, p. 35)

Portanto, compreendemos que os roteiros escritos de viajantes pertencem a um gênero textual que se manteve em vigor durante séculos, deixando um rico material de estudos sobre amplas esferas da ciência e do “universo cultural” dos viajantes, tendo em vista que as observações subjetivas desses sujeitos podem indicar “mais o âmbito cultural do próprio viajante do que para o lugar visitado, ainda que [fale] também deste” (JUNQUEIRA, 2011, p. 45). Isso se dá, inclusive, para o que nos interessa de maneira mais imediata nesta pesquisa, as características da região setentrional do Brasil colonial.

A Amazônia portuguesa foi alvo da cobiça internacional desde os primórdios de sua colonização⁴. Durante os contatos iniciais, nos anos finais do século XV e ao longo do XVI, foram produzidos copiosos relatos de viajantes a respeito desse território.

³ É válido frisar que, por mais utilizado que fosse entre os letrados, trata-se de um recurso datável, levando em conta que, durante os séculos XVIII e XIX, ele foi perdendo força.

⁴ O primeiro viajante a tocar o solo amazônico foi o espanhol Vicente Yáñez Pinzón, em 1500, seguido por Diego de Lepe, poucos dias depois, no mês de fevereiro. É dessa forma que se inaugura a percepção europeia sobre este mundo em dois aspectos positivos: o primeiro seria o encanto pelo imediatamente visível, e o segundo, a expectativa da existência de diversas riquezas (UGARTE, 2003).

Faz-se imperativo acentuar que tais documentos estavam fortemente imbuídos da visão que o Velho Mundo possuía da América, ou seja, por um conjunto de impressões voltadas ao lendário, ao mitológico e ao maravilhoso. Formou-se, então, o que a historiografia costuma denominar de “imaginário europeu”.

Dessa forma, as primeiras leituras que temos sobre o “país das Amazonas” estavam envoltas por uma perspectiva fantasiosa. Diversas narrativas foram elaboradas, dentre as quais se enfatiza o mito do *El Dorado* que descreve a cidade de Manoa, construída em ouro maciço e banhada pelas águas douradas do lago Parime, localizada entre a região do Amazonas e Orinoco, conectados pelo rio Negro. Tal imagem acabou se tornando um grande chamariz para as nações e seus navegantes ávidos para encontrar e explorar seus tesouros. O governador Pedro de Ursua, influenciado pelos mitos e a mando do vice-rei do Peru, realizou uma expedição nos anos de 1560-61, que ficou conhecida como *Jornada de Omágua y Dorado*⁵.

Do mesmo modo, é apresentada a lenda das Amazonas⁶, que esteve presente nos diários do frei Gaspar de Carvajal (cronista da viagem de Francisco de Orellana entre os anos de 1541-2). Ele fornece uma representação física dessas mulheres ao comunicar que são: “muy blancas y altas, y tienen muy largo el cabello y entrenzado y revuelto a la cabeza, y son muy membrudas y andaban desnudas em cuero, tapadas sus verguenzas, com sus arcos y flechas em las manos, haciendo tanta guerra como diez índios” (CARVAJAL, 1992, p. 258). Ainda expõe o encontro que teve com elas ao apontar: “y em verdade que hubo mujer de éstas que metió um palmo de flecha por uno de los bergantines, y otras que menos, que parecían nuestros bergantines puerco espín” (CARVAJAL, 1992, p. 258).

Além disso, essas mulheres guerreiras desprezavam o convívio com os homens. Elas apenas os encontravam uma vez ao

⁵ No entanto, ele acabou sendo morto por Aguirre, um soldado rebelde que posteriormente se proclamou rei.

⁶ Deu nome ao maior rio do mundo. Para os indígenas, “amassona” ou “o rio que quebra canoas”.

ano, quando os mesmos vinham do além-mar para um festival que garantiria a reprodução e as novas gerações das amazonas. Quando já não eram mais úteis, os homens eram transformados em eunucos e escravizados, ou mesmo rapidamente liquidados (CAMILO, 2011). Outrossim, Cristóvão Colombo, em 1493, faz a descrição de uma ilha caribenha formada apenas por figuras femininas. Apesar de não as denominar de “amazonas”, o registro se aproxima muito da lenda, chegando à conclusão de que houve a migração da mesma das Antilhas para a América do Sul (UGARTE, 2003):

Numa ilha que é a segunda quando se chega às Índias habitam homens que são tidos por mui ferozes e que comem carne humana [...]. Eles se unem a algumas mulheres que habitam, sozinhas, uma ilha chamada Matenin. Essas mulheres não se entregam a nenhuma ocupação própria a seu sexo; servem-se de arcos e flechas e protegem-se com lâminas de cobre, metal que possuem abundância. (COLOMBO, 1984, p. 102-105)

Assim como os dois relatos acima, existiram outros. O corsário inglês *sir* Walter Raleigh (autor da obra *The Discovery of the large, rich and beautiful Empire of Guiana, with a Relation of the great and Golden citie of Manoa, wich the Spaniards call El Dorado*, de 1596) caracterizou os chamados *Euaipanomas*. Nomeados, também, de acéfalos, eles eram guerreiros dominantes em seus territórios, não possuíam cabeça e suas faces estavam esculpidas nos seus troncos (CAMILO, 2011). Seus “informantes” afirmavam: “aquellos son hombres más flertes de toda la Tierra, y que sus arcos, flechas y macanas tienen três veces el tamaño de los de la Guayana o de los Orenoqueponi” (RALEIGH, 1988, p. 608). Desta maneira, a construção da imagem do outro relacionado ao grotesco, ao exótico e ao primitivo ajudou a formar alguns dos atributos usados pelos europeus para definir os habitantes do Novo Mundo, *pari passu* em que cimentavam sua justificativa de levar a “civilidade” para esses povos⁷.

⁷ É preciso ressaltar que a construção do extraordinário acerca da Amazônia também está intrinsecamente relacionada ao comércio e a rentabilidade oriundos da venda de mapas, do argumento para que os países financiassem

Sendo assim, asseveramos que muitas histórias europeias foram transplantadas para a região ganhando nova roupagem, bem como outras conheceram aqui a sua gênese (UGARTE, 2002)⁸. Portanto, as terras do vale amazônico não foram férteis apenas para a busca por riquezas, mas também na fabricação de narrativas, como Neide Gondim (1994) sustenta: “inventaram a Amazônia”⁹. Nesta invenção, vimos a Amazônia ora como paraíso terreno, ora como o inferno verde, um misto entre o bem e o mal. No livro *História do Medo no Ocidente*, Delumeau (1989) afirma que o diabo veio no porão dos navios, na mentalidade portuguesa que, ao aportar em território americano, apenas constatou verdades previamente conhecidas.

Nos séculos seguintes, o aspecto do irreal foi perdendo pouco a pouco sua hegemonia, sem, contudo, dissipar-se por completo. Desta forma, as novas incursões aos sertões¹⁰ não se deram

viagens em busca de fortunas. É válido lembrar o caso do fidalgo Raleigh, acima citado, o qual se utilizou em larga medida do mito do *El Dorado* para realizar duas viagens financiadas pelo Estado Inglês. No entanto, sem obter o que havia prometido nas duas tentativas, ele acabou sendo condenado à morte pela rainha Elizabeth I. Raleigh deixou, em sua obra, um “valioso manual de conteúdo antropológico e geopolítico para a conquista da região e expulsão dos espanhóis da Guiana” (CAMILO, 2008, p. 82).

⁸ Contudo, Almeida versa que, “apesar do etnocentrismo e das visões deturpadas que tendiam principalmente a degradar a imagem da América e de seus povos, o contato com o outro no século XVI tornou possível aos europeus iniciar um questionamento sobre os valores da humanidade” (ALMEIDA, 1998, p. 4). Isto é, o contato com novas culturas também foi uma via de mão dupla para os europeus. Evidentemente que esses impuseram muito mais seus valores.

⁹ A autora solidifica seu argumento ao asseverar que a Amazônia “não foi descoberta, sequer foi construída; sua invenção se dá a partir da construção da Índia, fabricada pela historiografia greco-romana, pelo relato dos peregrinos, missionários, viajantes e comerciantes [...] inclui-se, ainda, a mitologia indiana que, a par de uma natureza variada delicia e apavora os homens medievais. A tal conjunto de maravilhas anexam-se as monstruosidades animais e corporais, incluídas tão-somente enquanto oposição ao homem considerado como adamita normal e habitante de um mundo delimitado por fronteiras orientadas por tradições religiosas” (GONDIM, 1994, p. 77).

¹⁰ Patrícia Sampaio define o conceito de Sertões como algo que: “poderia estar ao alcance da vista, imediatamente próximo aos imprecisos limites das vilas e

unicamente em decorrência de um discurso imagético. A partir do século XVII, e fundamentalmente no século XVIII, as viagens mitigam seu caráter inicial aventureiro e passam a sedimentar-se cada vez mais no campo do empirismo dando lugar a dominação, conquista e ocupação do território (COELHO, 1999).

Em vista disso, os registros produzidos por esses viajantes sobre fauna, flora, cultura, sociedade, economia, dentre outros elementos, se tornaram algumas das principais fontes de informação sobre a Amazônia dessa época. Tais relatos estavam permeados, segundo Mauro Cezar Coelho, por um duplo movimento entre o cientificismo advindo do Iluminismo e os embates nas demarcações dos limites territoriais na colônia lusitana, ou seja, entre a discussão intelectual e os acordos diplomáticos para definir os limites das fronteiras luso-espanholas. Esse movimento se reflete na produção escrita ao longo, sobretudo, da segunda metade do século XVIII, com uma nova perspectiva a partir da formulação de outro tipo de conhecimento¹¹. Agora, os expedicionários deveriam “dar conta de sua natureza, as possibilidades que ela encerra e dos espaços que cabem a cada nação europeia, na divisão do imenso território verde” (COELHO, 1999, p. 103-104).

Desse modo, pretendemos abordar, neste capítulo, alguns relatos de viajantes deste período, que circundaram a Guiana portuguesa, nas capitanias do Grão-Pará e do Rio Negro. Para que possamos compreender, por meio da análise crítica das fontes, a visão que esses navegantes detinham sobre a região e seus habitantes, selecionamos quatro viajantes e suas produções. São

povoados espalhados nas solidões das Capitanias ou mesmo a léguas de distância desses mesmos núcleos; o que definia o sertão não era apenas sua maior ou menor proximidade, mas algo mais fluido que poderia incluir variáveis diversas ou fronteiras mais permeáveis” (SAMPAIO, 2011, p. 37).

¹¹ Cabe apontar que o período de vigência do Diretório dos Índios (1757-1798) influenciou no padrão da produção literária, dado que comumente os sujeitos que realizavam as viagens eram seculares, funcionários administrativos, magistrados, militares, colonos, exploradores e clérigos. Diferentemente dos relatos presentes no fim do século XVII e início do XVIII, onde a maioria dos seus autores era eclesiástica (TAVARES, 2014).

eles: Charles-Marie de La Condamine (1735), Alexandre Rodrigues Ferreira (1783), Vigário José Monteiro de Noronha (1768) e João Vasco Manuel de Braun (1784).

Na primeira metade da centúria setecentista, pairava sobre os intelectuais europeus a seguinte indagação: “qual era o real formato do globo terrestre?”¹² Motivados por essa inquietação, os reis da França, Luiz XV, e da Espanha, Felipe V, permitiram que a *Académie Royale des Sisciences* financiasse duas expedições. Uma se destinou à Lapônia (1737), chefiada por Moreau Maupertius, e outra, liderada por Louis Godin, zarpou dos portos da cidade de La Rochelle (França), em 1735, com destino à América do Sul¹³. Está última, foi considerada pioneira no âmbito científico¹⁴, contando com a presença de estudiosos como La Condamine e Pierre Burguer¹⁵, que aportaram na costa peruana no ano seguinte. Ao regressar ao país de origem, La Condamine fez a leitura de seu discurso em 26 de abril de 1745, na Academia Real de Ciências, que ficou conhecido como *Relation abrégée d’un voyage fait dans l’interieur de l’Amérique méridionale, depuis la côte de la mer du Sud jusqu’aux côtes du Brésil et de la Guiane, en descendant la rivière des*

¹² Havia um debate entre dois grandes pensadores: René Descartes levantava a tese de que os polos da Terra eram inchados; em contrapartida, Isaac Newton defendia o argumento de que os polos eram achatados.

¹³ Além de dar cabo da questão levantada, ambas as expedições tinham a tarefa de medir o arco meridiano, determinar o comprimento do pêndulo que bate o segundo e verificar a atração do fio a pruma pela massa semiesférica do Chimborazo, para confirmar as previsões de Newton. A viagem de dois anos cumprida por Maupertuis comprovou que a terra era uma esfera achatada nos polos.

¹⁴ Enfatizamos que a “novidade” do cientificismo do século XVIII pode ser relativizada, já que em séculos anteriores portugueses e espanhóis viajavam além-mar estabelecendo contatos e conhecendo regiões ainda não exploradas. No entanto, é apenas no Século das Luzes (XVIII) que esse caráter ganha mais força.

¹⁵ Participaram, juntamente, alguns auxiliares como Joseph de Jossieu, Antoine e Bernard Jossieu (botânicos), Jean Seniergues (cirurgião), Verguin (engenheiro naval), De Morainville (desenhista), Couplet (sobrinho do tesoureiro da Academia de Ciências), Hugo (especialista em instrumentos de matemática) e Godindes Odonais (naturalista). Na América, juntam-se a eles os oficiais da marinha espanhola, Jorge Juan Santacilia e Antonio de Ulloa.

Amazonas. Nesta fala, o navegador apresentou suas observações naturalistas de vários domínios, as notícias do Vice-Reino do Peru, descreveu as regiões visitadas durante a viagem, bem como apresentou alguns mapas.

Para não iludir aqueles que num relato de viagem só procuram acontecimentos extraordinários, e pinturas agradáveis dos costumes estrangeiros e hábitos desconhecidos, devo advertir que esses aqui encontrarão pouco de que se satisfaçam. Não tive a liberdade de fazer passear o leitor indiferentemente por todos os objetos apropriados a adular a sua curiosidade. Um diário histórico que escrevi assiduamente durante dez anos, talvez me forneceria os materiais necessários a essa empresa: mas não se me deparou nem o lugar nem a ocasião de o fazer. Aqui o que interessa é o levantamento da carta de curso de um rio que atravessa vastas regiões, quase desconhecidas de nossos geógrafos. Tratava-se de dar idéia disso numa memória destinada a ler-se na Academia das Ciências. Numa semelhante exposição, mais me preocupando instruir do que divertir, aquilo que não toca à geografia, à astronomia, ou à física começa a parecer digressão que afasta do meu objetivo; mas por outro lado não era justo que eu abusasse da paciência daqueles que, em maior número, compunham a assembléia pública, lendo uma lista de nomes bárbaros de nações e rios, e um jornal de alturas do Sol e das estrelas, latitudes e longitudes, medidas, rotas, distâncias, sondagens, variações de bússola, experiências de barômetro, etc. Esse era entretanto o fundo mais rico, e o que fazia o maior mérito de minha relação: era a única coisa que a podia distinguir de uma viagem ordinária. Tratei de achar um equilíbrio entre esses dois extremos. Destinei toda a minúcia da parte astronômica e geométrica às memórias da Academia, ou à coleção de nossas observações, que lhe deve ser como uma continuação. Não registro aqui senão os fatos capitais, e a posição dos lugares mais notáveis, seguindo a ordem da narração. (LA CONDAMINE, 2000, p. 33)

Em seu livro, intitulado *Viagem na América Meridional descendo o Rio das Amazonas*, La Condamine reuniu informações relacionadas à medição da Terra, à cartografia do rio Amazonas e aos costumes de seus habitantes. Ele se distingue de outros navegantes, devido ao seu espírito tecnicista vinculado à sua excelente escrita. Contudo, é preciso mencionar que seus registros não estavam revestidos apenas de conhecimento científico. O francês também buscou confirmar a veracidade, ou não, de mitos

como o do *El Dorado* e das Amazonas¹⁶. No caminho de volta à Europa, ele alterou a sua rota, percorrendo, assim, o rio Amazonas entre os anos de 1743-44. Sobre essa questão, o autor ressalta: “tomei a determinação de escolher uma rota quase ignorada, na certeza de que ninguém me invejaria; era a do rio das Amazonas, que atravessa todo o continente da América Meridional, do ocidente ao oriente, e que passa, com razão, por ser o maior rio do mundo” (LA CONDAMINE, 1992, p. 35). Destarte, levou consigo o mapa desse rio e comprometeu-se a tornar a viagem útil ao recolher observações de todo tipo, em razão da oportunidade de estar em uma região até então pouco conhecida (LA CONDAMINE, 1992).

É dessa forma que o personagem-viajante-ilustrado escreve os 15 capítulos de sua obra, dissertando sobre vários aspectos eruditos e apresentando ao leitor “a terra, fauna, flora, minerais, usos, costumes, crenças e formas de organização das comunidades indígenas, maravilhas e mitos amazônicos” (TAVARES, 2014, p. 45). O autor avança no campo intelectual ao corrigir relatos, mapas e dados de seus antecessores, contribuindo para pesquisas posteriores (TAVARES, 2014). Todavia, mesmo vestindo o manto da tecnicidade, ao detalhar diversos espaços geográficos, deixa transparecer a visão eurocêntrica que o acompanhava, ao exprimir sua concepção dos nativos no seguinte trecho:

¹⁶ Ao descer às terras do Peru ao Pará, La Condamine tentou encontrar a República das Amazonas, relatada nos diários de Orellana e Acuña, séculos antes. Após suas investigações, entre os grupos indígenas que diziam ter visto as Amazonas, o naturalista francês concluiu que seus antecessores associaram histórias que circundavam pelo Velho Mundo. Ele assegurou, então, que “circunstâncias acessórias e independentes, e foram provavelmente alteradas, e talvez acrescentadas pelos europeus preocupados pelos usos que se tem atribuído às Amazonas da Ásia; o amor do maravilhoso lhes terá feito adotar pelos índios nos seus relatos”. Do mesmo modo, La Condamine investigou o mito do *El Dorado*, presente nos relatos de Acuña e Fritz. Em suas buscas, ele se deparou com uma nação indígena (os índios Manaus), próximo à capitania do Rio Negro. Lá garimpavam ouro do Iquiari e manufacturavam pequenas palhetas – algo irrisório, se comparado às narrativas de palácios banhados em ouro (CAMILO, 2008, p. 115-117).

Glutões até a voracidade, quanto têm de que saciar-se; sóbrios quando a necessidade os obriga a se privarem de tudo sem parecerem nada desejar; pusilânimes ao excesso, se a embriaguez os não transporta; inimigos do trabalho, indiferentes a toda ambição de glória, honra ou reconhecimento; unicamente ocupados das coisas presentes, e por elas sempre determinados; sem a preocupação do futuro; incapazes de previdência e reflexão; entregues, quando nada os molesta, a brincadeiras pueris, que manifestam por saltos e gargalhadas sem objeto nem desígnio; passam a vida sem pensar, e envelhecem sem sair da infância, cujos defeitos todos são conservados.

Se estes reproches não dissessem respeito senão aos índios do Peru, aos quais não falta senão o nome de escravos, poder-se-ia crer que essa espécie de embrutecimento nasce da servilidade em que vivem; o exemplo dos gregos modernos prova muito bem quanto a escravidão é própria para degradar o homem. Mas os índios das missões e os selvagens que gozam de liberdade são tão limitados por não dizer tão estúpidos quanto os outros, e não se pode ver sem humilhação o quanto o homem abandonado à natureza, privado de educação e sociedade, pouco difere das bestas. (LA CONDAMINE, 2000, p. 60)

Algo semelhante ocorre quando o navegador visita uma determinada missão religiosa e conhece a etnia indígena chamada *Jameus*, recentemente descida da selva. Ele retrata a língua desses sujeitos como uma “dificuldade inexprimível” e a particular característica como dialogavam entre si era ainda mais extraordinária. Dessa maneira, o autor disserta que esses indivíduos “falam por imissão de voz, e não fazem soar quase nenhuma vogal. Têm vocábulos que não poderíamos escrever, mesmo imperfeitamente, sem empregar menos de nove a dez sílabas; entretanto, pronunciados por eles, não parecem ter mais de três ou quatro” (LA CONDAMINE, 2000, p. 68), exemplificando isso com a palavra *Poettarrarincouroac*, a qual tem o significado do número três. Continua a reprodução de seu contato com esse e outros povos ao mencionar: “por menos crível que pareça, essa não é a única nação índia que se acha neste caso. A língua brasileira, falada por povos menos grosseiros, revela a mesma indigência, e além do número “três” são obrigados para contar a valer-se da língua portuguesa” (LA CONDAMINE, 2000, p. 68). Portanto, assume as línguas usadas pelos grupos autóctones como “muito pobres”, faltando-lhes termos que

exprimam ideias abstratas e universais. Para ele, essa é uma das razões para os ameríndios se encontrarem em um estado de barbárie.

A incumbência da expedição de La Condamine, ao se debruçar sobre a cartografia do globo, é algo diferente do que ocorre no caso de Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815). Este foi um naturalista luso-brasileiro nascido na Bahia, que percorreu aproximadamente 39.372 km pelos sertões da Amazônia portuguesa¹⁷, em caráter demarcatório do território, acompanhado de Agostinho Joaquim do Cabo (botânico), José Joaquim Freire e Joaquim José Codina (desenhistas). Fez parte dessa expedição também, Martinho de Souza e Albuquerque, o então Capitão-General das capitanias do Grão-Pará e Rio Negro.

Ferreira foi nomeado em 1778, pelo ministro e secretário de Estado dos Negócios e Domínios Ultramarinos, para conduzir a viagem que se tornou o seu maior legado literário: a *Viagem Filosófica pelas capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá*, ocorrida entre os anos de 1783 e 1792¹⁸. Durante esse longo período de quase uma década, a equipe liderada pelo naturalista catalogou um vasto quantitativo de informações, dentre as quais mais de cinco dezenas de memórias sobre a natureza e as populações das regiões por onde passaram. Foram, também, diversos os registros com dados astronômicos, descrição de rios, grutas, minas e povoados. De igual modo, redigiram inventários e relatórios a respeito de povoações, vilas, lugares e empreendimentos comerciais, bem como, compilaram mais de mil

¹⁷ Fragmentando em três partes, sua expedição saiu de Portugal com destino a Belém (PA), visitando suas redondezas e as Ilhas do Marajó e estuário do rio Tocantins. Na segunda etapa passou pelos rios Negro e Branco, indo até o limiar da fronteira com as colônias holandesa e espanhola. Por último, percorreu os rios Madeira e Mamoré, a capitania do Mato Grosso, o sertão de Goiás e o Rio Paraguai.

¹⁸ Enquanto aguardava a realização desta viagem, trabalhou no museu d'Ajuda e participou de outras expedições. Uma delas foi para a mina de carvão de pedra de Buarcos, na qual esteve presente o seu colega e ilustrador João da Silva Feijó. Concluiu, igualmente, seu doutoramento e recebeu o título de "Doutor em Filosofia" pela Universidade de Coimbra em 1779 (TAVARES, 2014).

desenhos de profusos tipos, desde plantas, animais e vilas, até maquinas, engenhos e indígenas (COELHO, 2010).

Trazendo em sua formação acadêmica influências iluministas, Alexandre Rodrigues Ferreira encabeça uma expedição baseada em dados científicos, onde a natureza era o grande laboratório e fonte do conhecimento. Ávido por adotar o método experimental, o naturalista percorreu uma distância quase equivalente a uma volta ao mundo pelos vales dos rios Tocantins, Amazonas, Negro, Madeira, Paraguai e muitos de seus diversos afluentes¹⁹. Documentando, dessa maneira, informações sobre amplas esferas do conhecimento como ciências biológicas, humanas e linguísticas (SILVA, 2006)²⁰. A viagem visava mapear fortunas e as potencialidades da colônia que poderiam ser exploradas pela metrópole (como as “drogas do sertão”), já que circulava a ideia de que a bacia hidrográfica amazônica guardava riquezas equivalentes ao seu tamanho (COELHO, 2010)²¹.

Tendo em vista os aspectos levantados acima, o historiador Ronald Raminelli tece, em seu artigo *Ciência e Colonização*, algumas considerações sobre a obra de Alexandre Rodrigues Ferreira. O autor destaca o caráter ímpar de seus manuscritos, com relação às plantas, aos animais na Amazônia e sua natureza econômica e utilitarista para a Coroa Lusitana. Contudo, assevera que Ferreira “preocupou-se, antes, em ressaltar como a natureza amazônica poderia resultar em dividendos para a metrópole

¹⁹ Em seus diários, aferia a profundidade dos rios, a largura entre as margens, a velocidade da embarcação e os graus de longitude e latitude. O que se assemelha aos escritos deixados por La Condamine. Ao mesmo passo que dialogam com os registros do Pe. Noronha, em relação à disciplina cronológica e espacial que direcionam o relato (TAVARES, 2014).

²⁰ É necessário frisar que, neste contexto de demarcações de limites da fronteira entre Portugal e Espanha, a expedição realizada por Ferreira teve considerável atribuição na realização de prospectos de vilas e cidades na Amazônia, ao demonstrar a efetiva presença portuguesa (PATACA, 2014).

²¹ Interessante evidenciar que, na obra de Alexandre Ferreira, há pouco espaço para o fantasioso, destoando de outros autores aqui apontados. Pelo contrário, ele critica menções baseadas em dados não científicos, balizando-se em termos estritamente racionais.

portuguesa e descuidou-se das inúmeras descobertas realizadas nessas paragens” (RAMINELLI, 1998, p. 8). Aponta, também, abundantes descrições frívolas, se comparadas aos viajantes de outras nações, dentre elas, as descrições referentes à população nativa. O naturalista, por sua vez, omitiu tópicos como os mitos e os ritos dos autóctones, procurando apresentar unicamente o cotidiano e alguns comportamentos desses indivíduos, algo diminuto perto dos diários quinhentistas. Tal qual, em múltiplas ocasiões, esses sujeitos são tidos por “incivilizados”, bárbaros e sem capacidade cognitiva, perpetuando, desta maneira, vários estereótipos (RAMINELLI, 1998). Assim, “monstruosos por artifício e monstruosos por natureza”²². A agricultura apresentou um papel de destaque em seus registros, como a solução para a fixação do índio à terra e para a dominação lusitana na Amazônia Setentrional²³. Alexandre Ferreira é criticado por se apropriar das vozes de muitos outros navegadores para relatar experiências que estava vivenciando, quase como um “naturalista de gabinete”. Portanto, “a colonização, logo, teve primazia, e a ciência esperaria uma melhor oportunidade” (RAMINELLI, 1998, p. 17).

Entra em nossa equação José Monteiro de Noronha, um clérigo que iniciou sua formação religiosa no Colégio Jesuíta de Santo Alexandre, em Belém do Pará, onde concluiu os cursos de Latinidade, Filosofia Racional, Física, Teologia Especulativa e Moral, Elementos da Geometria, entre outros (BARBOSA, 1840). Após a morte de sua esposa, enveredou para a carreira eclesiástica tornando-se padre e assumindo funções de presbítero. Em 1760, foi

²² Destacamos que, mesmo considerando os nativos como criaturas inumanas, Alexandre Rodrigues recorreu a esses para “descrever, classificar, conhecer as propriedades medicinais, dialéticas e utilitárias dos reinos animal e vegetal”. Contradizendo seus próprios escritos, dado que tais sujeitos foram indispensáveis para o sucesso de sua campanha (RAMINELLI, 1998, p. 12).

²³ “O grande mérito dos escritos de Ferreira está, portanto, no panorama traçado sobre a agricultura da Amazônia. Como funcionário da coroa, o naturalista percorreu uma vasta região, descrevendo os avanços e, sobretudo, os recuos e fragilidades das culturas do anil, arroz e café, entre outras. Traçou igualmente diretrizes para o aprimoramento técnico das plantações e aperfeiçoamento da qualidade dos produtos”. (RAMINELLI, 1998, p. 14).

nomeado pelo bispo Dom Miguel de Bulhões como Vigário Geral da capitania de São José do Rio Negro. Foi neste mesmo período que escreveu sua obra *Roteiro de Viagem da Cidade do Pará até as Últimas Colônias do Sertão da Província* (1768). Seu relato,

Foi elaborado pelo autor com o propósito de guiar os viajantes pelos rios do sertão amazônico, as capitanias do Pará e Rio Negro compreendidas, e assim fornecer-lhes informações gerais, úteis e concisas, mas importantes, práticas e precisas sobre a constituição do labirinto hidrográfico amazônico, tipos de ocupação e locais de povoamento, ligações entre rios, furos e igarapés, comunicações com outras regiões e países, rotas a seguir para uma melhor brevidade e segurança de viagem, dificuldades e perigos de navegação e formas de os contornar. (DOMINGUES, 2009, p. 193)

O autor destoa de La Condamine, pois este último difunde em seu roteiro o cientificismo, contudo, também expõe uma narrativa na qual se torna o herói ou protagonista ao retratar o estranho, o maravilhoso, o anormal e os desafios encontrados nos sertões amazônicos. Já Noronha escreve objetivamente, com maior rigor acadêmico, sem espaços para o imaginário europeu, ou para a primeira pessoa (que raramente aparece no seu texto), manifestando, assim, as influências do Século das Luzes em sua formação²⁴. Por conseguinte, “o Vigário-geral, mais do que um

²⁴ Não obstante, porém, assinalamos uma passagem em seu escrito, alusiva a homens com caudas e como Noronha achava que isso seria possível. O autor assim relata: “Os índios das nações Cauána, e Ugina ficão mui superiores a catadupa do rio, e distante da sua barra. Dos da nação Cauána dizem os índios o mesmo, que alguns geographos dos Groelandos, e Lapões; isto é, que são de estatura curta, que apenas excederá a cinco palmos. O que dizem dos da nação Ugina, ou Coatátapiiya, é mais notável; porque affirmão terem todos caudas: e que procedem de índias, que se fecundarão com os monos chamados Coatâ. Seja o principio qual for; eu sempre me inclino a que é verdadeira a noticia das caudas, por tres motivos: o primeiro, por hão haver razão physica, que difficulte as caudas: segundo, porque inquirindo eu vários índios oriundos, e descidos do mesmo rio, que virão, e tratarão os Uginas, sempre os achei constantes, só com a diferença de dizerem uns, que as caudas são de palmo e meio, e outros, que chegão a dous palmos, e mais: o terceiro, por me affirmar o Rvm.^o Pe. Fr. José de S. Thereza Ribeiro, religioso Carmelita, e vigário actual do lugar de Castro de Avelães, que vira um índio descido do rio lupurã, que tinha cauda, cuja

protagonista, e um relator, ao mesmo tempo, viajante e escritor, autor e escritor, voz de carne e osso, sem mediação de nenhum outro tipo de voz imaginária” (TAVARES, 2014, p. 69). Logo, o roteiro “atenderia tanto a necessidade imediata dos viajantes como a de relatar aos seus superiores ‘o estado das coisas’ na região da nova capitania” (TAVARES, 2014, p. 64), já que seu relato foi um resumo de várias viagens realizadas durante anos.

Dessa maneira, o que cria a narrativa do relato são os próprios lugares por onde o Vigário esteve, sendo que em alguns ele dedicou mais atenção aos detalhes, em outros, menos; mas, resumidamente, trata-se do itinerário dos locais que Noronha percorreu e visitou durante a jornada. Interessante destacar a forte presença da geografia, formando um mapa de viagem e, em alguns pontos, a intertextualidade presente no seu texto, ao fazer referências a La Condamine (TAVARES, 2014). Fazem parte do seu relato, igualmente, descrições sobre as populações indígenas,

história lhe pedi altestasse com uma certidão jurada, que passou, e conservo em meu poder, do theor seguinte: Fr. José de S. Thereza Ribeiro da Ordem de N. S. do Monte do Carmo da antiga observância e Certefico, e juro in verbo Sacerdotis, e aos Santos evangelhos, que sendo eu missionário em a antiga aldêa de Parauarí, que ao depois se mudou para o lugar, que hoje é de Nogueira, chegou à dita aldêa em o anno de 1751, ou 52, um homem chamado Manoel da Silva, natural de Pernambuco, ou da Bahia, vindo do rio lupurá com alguns indios resgatados; entre os quaes trazia um indio bruto infiel de idade de trinta annos pouco mais, ou menos, do qual me certificou o nomeado Manoel da Silva, que tinha rabo; e por eu não dar credito a tão extraordinária novidade, mandou chamar o indio, e o fez dispir com o pretexto de tirar algumas tartarugas de um corral, onde eu as tinha, para por este modo poder eu examinar a sua verdade. E com effeito vi, sem poder padecer engano algum, que o sobredito indio tinha um rabo da grossura de um dedo polegar, e do comprimento de meio palmo, coberto de couro lizo sem cabellos: E me affirmou o mesmo Manoel da Silva, que o indio lhe dissera, que todos os mezes cortava o rabo para não ser muito comprido pois crescia bastantemente: E só não examinei a nação do indio, nem a parte certa onde habitava; nem também se tinham rabos os mais indios da sua nação: porem haverá quatro annos pouco mais ou menos, me chegou a noticia, de que em o rio lurúá ha uma nação de indios com rabos” (NORONHA, 1768, p. 49-51).

sobre alguns ritos festivos, aparência, aldeias e sociedade²⁵. Isso aparece, por exemplo, quando o religioso descreve alguns nativos: “todos os indios das referidas nações a excepção das mulheres, tem no beijo inferior entre a extremidade delle, e a cova da barba um furo maior, ou menor, segundo a sua particular distinção, em que metem uma pedra de figura cylindrica, e bem levigada” (NORONHA, 1768, p. 6). Quando se retratam as práticas mágico-religiosas, podemos observar, nas “entrelinhas” do documento, o discurso civilizador já visto anteriormente em outros relatos,

Não são antropofagos, nem idolatras. A sua religião é nenhuma. Ha porem entre elles Pitlioés ou Feiticeiros, que sô o são no nome, fingimento, e errada persuasão, a quem consultão para a predição dos successos futuros, em que se interessão, e recorrem para a cura das suas enfermidades mais rebeldes, Nas ceremonias, ritos, bailes, adornos de pennas, na rusticidade, e costumes, não diferem dos mais indios da Provincia do Amazonas. (NORONHA, 1768, p. 7)

O último viajante, por nós apresentado, é João Vasco Manuel de Braun, que foi um sargento-mor engenheiro, de origem inglesa. Ele se tornou governador da Praça de São José de Macapá na última década dos setecentos²⁶. Pouco tempo antes, no ano de 1784, a mando do governador e Capitão-General do Estado do Grão-Pará e Maranhão, Martinho de Souza e Albuquerque, Braun ficou responsável pelos registros de uma viagem pela capitania do Grão-Pará, conhecida como *Roteiro Corográfico ao rio das Amazonas*. A expedição tinha o propósito de observar e socorrer praças, fortalezas e povoações que lhes são confrontantes, em alguns casos com outras nações europeias, como a França (BRAUN, 1784).

²⁵ Uma prática dos indígenas, que nos é apresentado pelo autor, é a nomeação dada por eles a rios e lugares, “costume introduzido entre os indios attribuir aos rios a denominação do gentio mais dominante déliés. Em o lugar de Alvellos, e na villa de Ega ainda ha indios da nação Sorimão, que por corrupção do vocábulo se diz Solimão” (NORONHA, 1768, p. 33). É comum, ainda, ver aldeias com nomes de principais.

²⁶ Era um militar experiente que vinha participando de expedições desde a década de 1770 pelas costas fluviais da Amazônia setentrional, direcionando suas atenções à capitania do Grão-Pará (COSTA, 2018).

No dia 18 de setembro de 1784, o governador do Estado mandou que se equipassem seis canoas, nas quais se distribuiriam a tribulação. Na vanguarda das canoas, estava Souza e Albuquerque, acompanhado de duas *Igarités* (canoas)²⁷. Na canoa N. Senhora da Boa Viagem, estavam seu ajudante de ordem, Manoel Thomáz Serra, e o tenente Córdulo Casimiro. Duas canoas seriam para guardar suprimentos da viagem – Santa Martha seria a cozinha e Santo Amaro, o depósito dos mantimentos das demais canoas – e viajariam no meio da frota. A canoa N. Senhora da Redempção transportaria o Padre Capelão Joze da Silva e Cunha e o Cirurgião Joze de Seixas de Brito. Na canoa N. Senhora da Piedade, ficavam o intendente geral Mathias Joze Ribeiro e o Sangento-mor de engenharia João Vasco Braun, acompanhados de outras três *Igarités*. Além destes, também fizeram parte da expedição: pescadores, naturalistas, cabos, índios, entre outros.

Distintamente dos autores já mencionados, em seu relato, Braun discorre sobre as visitas feitas por Martinho Albuquerque, vistoriando diversas vilas, freguesias e nessas localidades adentrava as casas de moradores, as intendências, os armazéns, entre outros. Como, do mesmo modo, contatava nativos e as autoridades, dentre as quais estavam os sacerdotes, os diretores e os *principais*²⁸. Neste interim, as missas foram constantes,

²⁷ O conceito de *Igarité*, empregado no texto, está relacionado a “uma canoa mais robusta, equipada com dois mastros, leme e quilha, um toldo arqueado e uma cabine perto da popa, cujo teto era feito de folhas de palmeiras. Poderiam variar de em tamanho, entre 40 e 70 pés. O príncipe Adalberto descreve uma *igarité* com uma pequena buja ligada a uma prancha frontal e equipada com uma grande vela, sem quilha e com a proa e popa chatas. O piloto olhava sobre as cabines, quando estava no leme. Sob o teto da cabine, ficavam bancadas, que também serviam como camas e mesas. Remadores se posicionavam no meio do barco e usavam remos de pá larga. Uma *igarité* também poderia ser transformada numa embarcação militar e, assim, levar canhões na popa e na proa”. (HARRIS, 2017, p. 74).

²⁸ Os principais detinham duas funções basilares: “a política de povoamento e ocupação da região por meio dos descimentos; e a arregimentação e distribuição da mão-de-obra indígena em acordo com as demandas do Estado, dos colonos e da subsistência das povoações” (COELHO; SANTOS, 2013, p. 107).

demonstrando a forte presença religiosa, o que se refletiu em algumas passagens, a exemplo da representação dos rituais indígenas. Não obstante, Braun foi um dos primeiros a usar o recurso de notas de rodapé explicativas, ao não somente narrar em detalhes às qualidades e atributos dos ambientes, mas, igualmente, acrescentando dados que poderiam ser usados por outros viajantes, como o quantitativo populacional de vilas e a localização geográfica. Salientamos aqui a nota que fez sobre o rio Amazonas:

Como este Rio serpentinadamente por baixo da linha Equacional, tendo a sua fonte ou cabeceira na latitude de 20 ao Sul dela, na lagoa Lauricoca, junto á cidade de Guanucio do Reyno do Peru não se apontando nunca a sua direção mais de 5º de latitude Austral. Termina a sua barra, ou foz, pela margem septentrional do Cabo Norte q. fica neste pollo, em a latit. De 2º e 10' e longº 327º e 20', e pela margem austral oq. Adiante se dirá. Mil e oitocentos legoas dizem os AA. E cosmografos de melhor notta, ter de compromisso sendo delas 492.1/2. Pertences aos Dominios Portuguezes, desde adita Foz, até a Fortaleza de Francisco Xavier de Tabatinga, em q. se acha de Guarnição hum official Subalterno, e 24 soldados destacados da capital. Mais de duzentas Nações Gentias se lhe tem até ao prezente descoberto, sendo algumas antropóphagas, e nestas as de mayor braveza e incomodo a este Estado, a dos Muras, q. vivem de corço e a pessoa alguã dão quartel, e a dos Mondrucuis, q. permitindo as mulheres, e ás crianças, aos homes lhe não deixão logo de cortar as cabeças. Com q. decorão os troféus das suas cazas, sendo tal a infelicidade dos Dominios Portuguezes, q. já hoje tem tão entranhados estes deshumanos, q. chegão a atacar os vizinhos da Villa do Gurupá, q. só dista da cidade 90 legoas. As divizas q. todas estas Nações incultas tem pensado q. se diferensarem, e horrorizarem, são tantas como o seu grande numero; porq. huns rasgão as orelhas; outros furão os beisos; outros os nariz; 34 outros se queimão, e se cicatrizão com varios causticos, e espinhos fazendo extravagantes, e lamentáves debuxos; e outros comprimem as cabeças na tenra idade para depois terem o particular gosto de lhes ficarem chatas. Acompanhando todas estas barbaridade em ocasião das suas batalhas, ou festejos com os adornos mais horríveis q. a humanidade, es o cayo poderia consentir; porq. além dentre outros, chegão algumas destas Nações a se cintirem com sangue, e coração humana, q para aquellas ocasiões guardão com todo cuidado, e disvelo; com correndo até a natureza para a singularidade das suas raras figuras, como o authoriza o P. Vieira na descripção q. faz deste grande rio dizendo a [afre. da LºSº] q. nelle demorão os Matuzus de

pés virados, os Curinquans gigantes e os Goajazes pigmêos tendo nós hoje mais a notícia dos Cauanáq q. consta não terem mais de cinco palmos de alto, e existirem junto ás cabeceiras do rio Juruá, que dezagua na margem austral do Amazonas, em a latitude meridional de 2º e 3º, e longitude de 313º e 28', sendo mais de admirar a nação q. no m.mo rio habita debaixo do nome da Ugina, ou Coatá-tapeiia que a dizer Nação de certos macacos grandes chamados Coataz; afirma-se o terem caudas todos os desta nação, por procederem de indios que propagarão com os ditos animais; a qualida. e figura deles poderá o coriozo ver na História Natural de M. de Buffon tem 3º f22. da 4º edic. para que eu remeto toda a questão; podendo aqui só dizer para autorizar esta constante e vulgar notícia, que nesta cidade se acha huma formal e authentica attestação do Padre Frei José de Santa Thereza, Religiozo Carmelita, e Vigario do lugar de Nogueira, em que testifica in Verb. Sacerd; ter vindo alli em 15 de Outubro de 1768 hum dos referidos índios, a quem elle fizera despir, debaixo do pretexto de tirar do rio humas tartarugas, e então lhe virassem padecer duvida huma cauda de grossura de hum dedo polegar e de comprimento de meyo palmo; asserverando o D. índio que todos os da sua Nação assim tinhão. Algús Escriptores dizem que a mayor parte daquellas Nações seguem a polygamia, porem eu direi que ellas vivem no indiferentismo da brutalidade que lhes não deixa conhecer os obstáculos, e os homens que aos lacionais faz a modéstia e a consanguinidade para que também concorre a agitação do clima; como dizem; Montesquie no seu Esprit. des Loix livre 14 Chape. 2º; S: Evremont; Hobes Les fond. De la politiq. Chape. 1º. Machiavel Decade de Site Live Chap. 1º. p. 2º: São tantas as mais raridade que se encontram neste Rio e seus feudatários que seria precizo para as narras interromper o breve roteiro desta viagem, pelo que poderão os curiozos recorrer aos Dit: Sitados, donde admirarão tantas vezes a prodigalidade da natureza quantas nos transportarão os novos objectos, que todos os dias nos apresentavão nas margens deste portentozo rio. Tem a barra em que elle no Oceano dezemboca 77 ½ legoas fazendo o termo da sua foz pela parte do norte, o cabo do mesmo nome/ como já fica d./ nesta margem dezaguão algús ponderáveis rios; porem como entrão no grande Tronco do Amasonas, ainda que junto a sua foz; nada deve a seu respeito; só sim que pela parte austral não he este o rio que termina a Barra referida, na ponta chamada da Tijióca, pois pela dita margem correm independentes os rios Guajará, Uacará, e Mojú, descriptos na primeira noite e dia desta viagem, e também o rio Tocantins com a pequena porção de aguas que o sobredito Rio das Amasonas lhe lança junto à sua barra pela Bahia de Maruarú, donde se ajuntão com as que vem pelo canal de Tajépurú, os rios Pacajáz e Uanapú, vindo com esta pouca dependencia a formar todos a boca aq. vulgarmente chamão da Amasonas. (BRAUN, 1784, p. 13-15)

Podemos constatar por este longo trecho, a volumosa quantidade de informações que o autor deposita em apenas uma única nota de rodapé. Ao discorrer não apenas tecnicamente sobre o rio, mas inclusive sobre as nações ameríndias que ali habitavam, a quantidade e os seus costumes, ao que se aproxima dos relatos de Noronha. Esse vigário é citado ao exemplificar a nação de índios com caldas que teria encontrado no ano de 1768. Todavia, como apontamos acima, a influência religiosa, vinculada à mentalidade do colonizador se torna evidente ao considerarmos o olhar dado por ele ao ritual antropofágico, como um ato veementemente brutal, que estaria ligada, dentre outras, a nação Mura (etnia genérica criada pelos portugueses para designar àqueles nativos que seriam bárbaros ou não “pacificados”). Algo que de fato tinha outro viés dentro da concepção dos indígenas, muito associado à guerra e ao espírito do guerreiro abatido. Entendemos, portanto, que os relatos de viajantes aqui apresentados, ainda que possuam objetivos diversos, dialogam em outros prismas como estruturação textual e cientificidade, para os do século XVIII, o olhar ao lendário e as culturas indígenas.

Referências

- ALMEIDA, Maria Regina Celestina de. Um Tesouro Descoberto: Imagens dos Índios na Obra do Padre João Daniel. *Tempo*, Rio de Janeiro, Vol. 3, nº5, 1998.
- BARBOSA, J. da C. Biografia: Jose Monteiro de Noronha. *Revista Trimestral de História e Geografia*, Rio de Janeiro, v. 2, 1840.
- BRAUN, João Vasco Manuel de. *Roteiro Corográfico da Viagem ao rio das Amazonas*. 1784. 51p. Original. Manuscrito. Outras cópias em 21,2033; 21,2034. Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira. Proveniente da Coleção Lagos. CEHB nº752. ABN V.72, p. 119. RIHGB, XII: 289, 1849, 2ª Série. Cat. ARF Nº117.
- CAMILO, Janaína. *A medida da floresta: as viagens de exploração e demarcação pelo “país das Amazonas” (séculos XVII e XVIII)*. Tese (doutorado em História) – Universidade Estadual de

Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, SP, 2008.

CAMILO, Janaína. Em busca do país das Amazonas: o mito, o mapa, a fronteira. *Anais do 1º Simpósio Brasileiro de Cartografia Histórica*, 2011.

CARVAJAL, Gaspar de. “Relaçion del descubrimiento del famoso río grande que desde su nacimiento hasta el mar descubrió el Capitan Orellana en union 56 hombres”. In: MEDINA, José Toríbio de. *Descubrimiento del Río de las Amazonas*. Valencia: EDYM, 1992.

COELHO, Mauro Cezar. *A Epistemologia de uma viagem: Alexandre Rodrigues Ferreira e o conhecimento construído na viagem filosófica às capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá*. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2010.

COELHO, Mauro Cezar. As viagens filosóficas de Charles-Marie de La Condamine e Alexandre Rodrigues Ferreira – Ensaio comparativo. In: GOMES, Flávio dos Santos (Org.). *Nas Terras do Cabo Norte: fronteiras, colonização e escravidão na Guiana Brasileira (séculos XVIII-XIX)*. Belém: Editora Universitária/UFGA, 1999.

COELHO, Mauro Cezar; SANTOS, Rafael Rogério Nascimento dos. “Monstruoso systema (...) intrusa e abusiva jurisdição”: O Diretório dos Índios no discurso dos agentes administrativos coloniais (1777-1798). *Revista de História*, São Paulo, Nº 168, 2013.

COLOMBO, Cristóvão. Carta a Luís de Santángel, 14 de fevereiro de 1493. In: MAHN-LOT, Marianne. *A Descoberta da América*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

COSTA, Paulo Marcelo Cambraia. *Em verdes labirintos: a construção social da fronteira franco-portuguesa (1760-1803)*. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), 2018.

CRISTÓVÃO, F. Para uma teoria da literatura de viagens. In: CRISTÓVÃO, F. (Coord.). *Condicionantes culturais da literatura de viagens: estudos e bibliografias*. Coimbra: Almedina, 2002.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente (1300-1800)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

- DOMINGUES, A. Reedição de fontes para que? Algumas reflexões em torno de um roteiro de viagem pela Amazônia luso-brasileira. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi – Ciências Humanas*, Belém, v.4, n.1, jan./abr. 2009.
- GONDIM, Neide. *A invenção da Amazônia*. São Paulo: Marco Zero, 1994.
- HARRIS, Mark. *Rebelião na Amazônia: cabanagem, raça e cultura popular no Norte do Brasil, 1798-1840*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2017.
- JUNQUEIRA, Mary Anne. Elementos para uma discussão metodológica dos relatos de viagem como fonte para o historiador. In: JUNQUEIRA, Mary Anne (Org.); FRANCO, Stella Maris Scatena (Org.). *Cadernos de Seminários de Pesquisa (vol.II)*. São Paulo: USP-FFLCH-Editora: Humanitas, 2011.
- LA CONDAMINE, Charles-Marie de. *Viagem pelo Amazonas, 1735-1745*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: EDUSP, 1992.
- LA CONDAMINE, C. M. de. *Viagem na América Meridional descendo o rio das Amazonas*. Brasília: Senado Federal, 2000.
- NORONHA, José Monteiro de. *Roteiro da viagem da cidade do Pará, até as ultimas colonias do sertão da provincia*. Escripto na villa de Barcelos pelo Vigario Geral do Rio Negro o Padre D^o José Monteiro de Noronha, no anno de 1768. Pará: Typographia de Santos & Irmaos, 1862.
- PATACA, Ermelinda. Arte e ciência na Amazônia no século XVIII: o prospecto da Vila de Cametá. *Caiana*, 2014.
- RALEIGH, Walter. El Descubrimiento del Vasto, Rico y Hermoso Imperio de laGuyana, com um relato de La poderosa y DoradaCuidad de Manoa (que los españo les llaman El Dorado) y de las provincias de Emeria, Arroimaia, amapaia y otros países e ríos limítrofes. In: RAMOS, Demetrio. *El mito do El Dorado*. Madri: Ediciones Istmo, 1988.
- RAMINELLI, Ronald. Ciência e Colonização – Viagem Filosófica de Alexandre Rodrigues Ferreira. *Tempo*, Niterói, v. 7, 1998.

SAMPAIO, Patrícia Melo. *Espelhos Partidos: etnia, legislação e desigualdade na colônia*. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2011.

SILVA, José Pereira da. Viagem ao Brasil de Alexandre Rodrigues Ferreira. SOLETRAS, Ano VI, Nº11. São Gonçalo: UERJ, Jan./Jun. 2006.

TAVARES, Hugo Moura. *Sobre o céu, a terra, a água e o ar: representações de viajantes Ilustrados sobre a Amazônia entre 1735 e 1815*. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Artes e Letras, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2014.

UGARTE, Auxiliomar Silva. Margens Míticas: a Amazônia no Imaginário Europeu do Século XVI. In: DEL PRIORE, Mary; GOMES, Flávio dos Santos. *Os Senhores dos Rios*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.

POÉTICA E NÉGRITUDE EM “ETIÓPICOS”, DE SENGHOR

Mariana Janaina dos Santos Alves¹

Introdução

Com a publicação, em 1963, de “Os escritores negros de língua francesa” (*Les écrivains noirs de langue française*) e “Antologia negro-africana” (*Anthologie négro-africaine*) em 1968, Lilyan Kesteloot se tornou a crítica literária de referência sobre os autores da diáspora negra, especialmente, os da Négritude. Nesse sentido, pontos importantes elencados pela pesquisadora são retomados neste artigo para que se possa apresentar algumas questões vinculadas à produção literária de Léopold Sédar Senghor. Ressalta-se que num segundo momento, Thomas Melone, Barthélemy Kotchy, George Ngal e Mohamadou Kane elaboraram uma Teoria da literatura negra, na qual, indicavam as abordagens feitas pelos escritores que compunham o movimento. Dentre essas anotações nos dedicaremos, apenas, aos estudos que foram direcionados, especificamente, à obra “Etiópicos” (*Éthiopiennes*) do autor senegalês.

Assim, com base nessa perspectiva Michel Hausser, Locha Mateso e Roger Chemin, respectivamente, nas obras “Um poeta na cidade” (*Un poète dans la cité*, 1993), “A literatura africana e sua

¹ Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP- FCL-Ar). Professora de Teoria literária e literaturas em língua portuguesa na graduação e pós-graduação da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP), Campus Marco Zero do Equador. Membro do Núcleo de Pesquisa em Estudos Literários (NUPEL/ CNPq). E-mail : marianaalves@unifap.br

crítica” (*La littérature africaine et sa critique*, 1986) e “O imaginário no romance africano de expressão francesa” (*L’imaginaire dans le roman africain d’expression française*, 1986) constituíram estudos que avançaram sobre as abordagens que tratam da literatura francófona, ou seja, aquela escrita em língua francesa, por autores que publicaram fora da Europa ou que têm o francês como segunda língua. Em 2008 “Linguística e poética: a enunciação literária francófona” (*Linguistique e poétique: l’énonciation littéraire francophone*) reuniu textos que homenageavam Michel Hausser e ratificavam as anotações sobre a obra senghoriana e outras escritas da literatura francófona, sobretudo, considerando a linguística e relação entre a cultura e literaturas pós-coloniais.

Nesta obra em abordagem que versa sobre etnolinguística - discussão que debuta nos anos de 1980 - ressalta-se que os textos literários produzidos por autores francófonos confluem nas culturas e permitem que a recepção privilegiada em perspectiva múltipla. Uma vez que esses textos não se enquadram na crítica eleita na Europa, pois, eles apresentam especificidades da literatura, sobretudo, oralidade africana. Além disso, o estilo da literatura negro-africana se apresenta num ato de enunciação; pois por mais que sejam escritas em francês, as obras inserem outras estruturas que mesclam a gramática e a oralidade, acrescenta-se ainda a diversidade cultural que dispõe o poliglotismo e ausência da perspectiva que determine *uma* língua estrutural, e consequentemente, que essa seja pensada no âmbito de língua dominante.

O texto considerado espaço de experiência estética constitui-se pelo discurso, oralidade e saberes ancestrais. As raízes culturais dominam a escrita; a língua difunde-as, efetivando a referencialidade de inspiração do poeta. É importante lembrar que Pierre Brunel em “Poesia Completa: edição crítica” (*Poésie complète: édition critique*, 2007) afirmou que o posfácio de “Etiópicos” (*Éthiopiennes*) trata-se de um esforço para se constituir o mito africano. O pesquisador em outra publicação (BRUNEL, 2006) tratou sobre as influências que Senghor recebeu em sua formação literária: os escritores André Breton, Saint John Perse e

Marône Ndiaye, a última, uma das graças negras (poetisas da terra natal). Sem, contudo, esquecer da inspiração advinda do signo da criação de Charles Baudelaire que escreveu, anteriormente, sobre a Vênus negra.

1. De Píndaro à Négritude

“Etiópicos” (*Éthiopiennes*, 1956) é a obra, na qual, notamos que a africanidade é elemento principal da criação literária, valorização da identidade e marco da dupla carreira de Senghor: o político e o poeta. A vivência em Paris e a memória foram decisivas para a escrita do livro. Formado a partir da cultura greco-latina, fascinado por ícones da literatura francesa como Victor Hugo, ele não escapou do preconceito, por ser escritor negro em um mundo dominado pelos valores ocidentais. Dentre as críticas destinadas ao livro escolhido para este artigo, vimos principalmente Brunel (2007).

Em *Etiópicos* (1956), Senghor visava as *Odes olímpicas*, as *Píticas*, as *Ístmicas* de Píndaro (BRUNEL, 2007). E o significado do título está vinculado ao sentido do grego *aithiops* (αἰθίοψ), ou seja, *negro*. Além disso, notamos ainda alusão à invasão da Etiópia que ocorreu em outubro de 1935 (BARKER, 1979), a partir da entrada das tropas italianas que sinalizavam o “Maremoto nazista” (*Raz-de-marée nazi*) que se instalava na Europa (KLUGE, 1979). Convém registrar que “Etiópia” já havia sido o título, da primeira parte, de “Hóstias Negras” (*Hosties noires*, 1948). Clément Mbom (1996, grifos do autor) fez anotações sobre a obra:

Hóstias negras, esse livro de poemas de título forte e significativo, conta sobre a miséria e a dor daqueles que deram sua vida para uma metrópole nem sempre grata. Trata-se dos atiradores senegaleses, muitas vezes ridicularizados, apesar de sua bravura, eram chamados de “atira-pra-todo-lado”. A homenagem do poeta não se dirige unicamente aos atiradores senegaleses. Todos os outros *Africanos* que não participaram

desta guerra e seus irmãos da diáspora caribenha e americana estão também envolvidos nesses cantos dedicados à glória do soldado negro.²

Além disso, a escolha lembra ainda, o etnólogo Léo Frobenius que escreveu “História da civilização africana” (*Histoire de la civilisation africaine*, 1936) que foi para Senghor fonte de inspiração. A tese, do autor alemão, era de que a África jamais teria tido uma era de prosperidade econômica e cultural, devido ao fato de permanecer fiel à sua natureza. Frobenius, a partir do termo *etíopanite*, definiu as disposições fundamentais da alma que dominam a longa sucessão de culturas e civilizações. Étiopanite aspira o homem que busca se fundir com o cosmos e o “Apanágio do ocidente” (*Apanage de l’Occident*), o qual, visa sujeitar o mundo e dominá-lo.

Dadas as devidas informações sobre o título, importa fazer algumas anotações sobre posfácio de *Etiópicos*, no qual, Senghor reconheceu que leu poetas franceses, mas não negou os negro-africanos, ao citar Césaire, Damas e Perse. No texto a monotonia é inscrita característica que tende a complementar o argumento e a repetição. Esses fatores se tornam alusões e assonâncias, por isso, compreende-se assim que o uso da língua francesa não é gratuito, pois, Senghor considerou-a língua de vocação, na qual a mestiçagem cultural favoreceu a poesia negra que não se recusou, entretanto, em ser francesa.

Esse é um debate e um posicionamento que será tomado de forma diferenciada entre os três principais autores do movimento da *Négritude*: Senghor, Césaire e Damas. Neste posfácio “Como os lamantins vão beber na fonte” (*Comme les lamantins vont boire à la source*), o título alude às narrativas fontes, os mitos presentes na cultura senegalesa. Um deles é o reino das águas habitado por

² No original: “Hosties noires, ce recueil de poèmes au titre fort significatif, dit la misère et la douleur de ceux qui ont donné leur vie pour une métropole pas toujours reconnaissante. Il s’agit de ces tirailleurs sénégalais, souvent ridiculises, malgré leur bravoure, par le sobriquet de “tire-ailleurs”. L’hommage du poète ne s’adresse pas uniquement aux tirailleurs sénégalais. Tous les autres Africains qui ont pris part à cette guerre et leurs frères de la diaspora caribéenne et américaine sont aussi concernés par ces chants à la gloire du soldat noir.”

mulheres sedutoras, mulheres peixe, que possuem um canto mortal.

O enraizamento cultural presente na oralidade é recurso empregado pelos poetas, valorizando o canto e a musicalidade. A enunciação poética é uma função determinante da nomenclatura, na qual, se tem a ideia de que o poeta é um vidente; e essas são fontes fundamentais. Nesta perspectiva, a visão apresentada do cosmos intriga quanto à existência, sendo o indivíduo africano, integrante e integrado, por um território natural majestoso, completo e nativo. O indivíduo pertence a um território que o integrou culturalmente. E as instâncias da vivência e constância são escritas em língua francesa, que tomada como ponto de partida vai além, pois, agrega os idiomas africanos em sua quintessência. Por esse motivo, nomear é ato cardinal na obra senghoriana, conforme anotou Brunel (2007, tradução nossa, grifo do autor):

Observando, além disso, que as línguas africanas são essencialmente as línguas concretas de uma *inacreditável riqueza vocabular*. Senghor reforça em “Liberdade 1” que frequentemente, como nos poemas populares negros, as imagens saltam da simples nomeação de coisas, a condição que elas sejam ritmadas.³

Etiópicos é, basicamente, constituído por três partes, sendo a primeira pelos poemas: “O Homem e a Besta” (*L’Homme et la Bête*); “Congo”, “Kaya-Magan”, “Mensagens” (*Messages*), “Teddungal”, “A Ausente” (*l’Absente*) e “Em Nova Iorque” (*À New York*). A segunda parte é formada pelas “Epístolas à princesa” (*Épîtres à la Princesse*) composta por dois poemas dedicados à esposa Colette Hubert (com quem ele se casou, em 1957), lembranças de outras relações amorosas e a figura alegórica no feminino. O último poema, “Outros cantos” (*D’Autres chants*) compõe a última parte, seguido do posfácio “Como os lamantins

³ No original: “*Observant, par ailleurs, que les langues africaines sont essentiellement des langues concrètes d’une incroyable richesse de vocabulaire. Senghor remarque dans Liberté 1 que souvent, comme dans les poèmes populaires nègres, les images jaillissent de la plus simple nomination de choses, à la condition qu’elle soit rythmée*”.

vão beber na fonte” (*Comme les lamantins vont boire à la source*), no qual, pode-se ler a reflexão sobre a escrita de autores negros em língua francesa.

O cenário que inscreveu a *Négritude* no mundo é composto por autores e manifestações artísticas que desenvolveram papel político importante nos seus países, e assim consolidaram, além do conceito, a democratização dos espaços literários, nunca antes ocupados, por autores da diáspora negra. O movimento criou condições para focalizar a história dos países, o passado de território colonizado, efeito que repercutiu na política que rejeitava a assimilação, e se posicionava contra as consequências do período colonial que cada país tinha vivido.

A história das culturas negras, nesse aspecto, se alinhou ao pensamento humanista que visava reconfigurar a identidade dos povos colonizados, no intuito de desfazer os estereótipos sobre negros. Esse foi o ponto de partida para se pensar o homem fora dos padrões desenhados pelos moldes ocidentais. O posicionamento crítico dos autores estava vinculado à libertação intelectual para subverter, por meio da literatura, aspectos silenciados, antes considerados negativos. Mas, na medida em que as publicações se espalhavam pelo mundo, esses aspectos traziam à tona uma produção diversa à instituição canônica.

2. A experimentação do conceito

Em *Etiópicos* de Senghor focou-se na *intertextualidade interna* (MUDIMBE-BOYI, 1996), quer dizer, a poética da cultura negra tratada pelo ponto de vista existencial. Essa perspectiva incorporou o pluralismo, a mestiçagem e a civilização do universal que representam a simbiose das culturas enraizadas. No Brasil essa simbiose foi tratada a partir do que se chamou *memória coletiva e identidade abrangente*, ou seja, “alicerçados em uma memória coletiva, os grupos dos negros passariam a ter certeza de si próprios e acesso a essa dimensão mais ampla da identidade, que os integraria como agentes e não mais como atores na realidade nacional” (BERND, 2011).

Alguns autores consideram que o surrealismo exerceu grande influência sobre os autores da *Négritude* (TATI LOUTARD, 1996). Contudo a condição de “surrealistas”, a nosso ver, pode ser compreendida no âmbito do “universo invisível” em que o poeta pode se manifestar livremente, pela escrita automática ou confissões involuntárias, advindas de um sonho hipnótico, nomeado por vezes, *surrealismo africano*. Melhor seria, *naturalismo cosmológico*, a composição das coisas entrelaçada ao universo e suas manifestações ligadas ao divino. Ou uso de *imagens poéticas*, pois, elas se constituem a partir de elementos do mundo visível.

Com base nos próprios escritos de Senghor, nos quais, ele registrou o que pensava ser a *Négritude* e como ela deveria ser vivida, observou-se mais do que uma ideia ou conceito: a indicação de que ela deveria ser *experimentada*. Vejamos alguns textos, nos quais, ele explicou em que baseou sua produção lírica.

O primeiro é o artigo “Porque uma ideologia negro-africana?” (*Pourquoi une idéologie négro-africaine?* de 1972) que inicia com a reflexão de que autores/ intelectuais podem ser úteis para seus países e que política de assimilação implementada nos territórios coloniais foi fracassada. Considerando que os negros foram rejeitados pelo ocidente devido à sua cultura, essa pode ser a razão, pela qual, foram estigmatizados. A situação começou a mudar com a ideologia fundamentada na realidade dos valores africanos e que surgiu como força resultante do mundo moderno. A ruptura do indivíduo confrontado em seu espaço, o progresso da ciência e das populações modificaram o comportamento humano e as relações sociais. Em vista dessas questões, a ideologia representava coerência de ideias, de princípios intelectuais e valores espirituais. Por esse motivo, foi considerada a ideologia por um viés étnico ou nacional, sobretudo dos povos menos desenvolvidos. No artigo citado, o ensaísta faz um longo percurso refletindo sobre os conceitos de ideologia que se encaminham à seguinte definição: por que a África deveria repetir modelos de outros países ao invés de propor o seu próprio?

A nova ideologia seria conhecida, a partir do século XIX, apoiada nos valores do mundo negro e em territórios diferentes:

“[...] entre os Negros da diáspora, os Estados Unidos, as Antilhas, agora no Brasil, e na África negra, nela mesma”⁴ (SENGHOR, 1972, tradução nossa). Essa nova ideologia se definiu em duas fases, de caráter objetivo e subjetivo: o conjunto dos valores dos povos do mundo negro, começando pela *Nigritie*⁵ da África e terminando com a diáspora nas Américas. No contexto subjetivo, ela trata da maneira como cada negro vive e seus valores étnicos. Eficaz e de atitude militante, a legitimação se tornou um processo de enraizamento natural, pois, retomou as primeiras civilizações que fundaram o Egito, a Suméria e a Índia. A *Négritude*, portanto, apresentada como humanismo moderno, relevou questões essenciais sobre o ser e o mundo.

Nessa perspectiva, notamos que para povos ancestrais, bem como os africanos a cosmogonia compõe o universo. Através do mito, a imagem simbólica representa a criação. A ação recíproca entre o espírito e o corpo, o pensamento e a técnica, a teoria e prática fundamentam o humanismo contemporâneo, diferenciando-se a partir do espírito. Nesses termos, a ontologia negro africana se compõe de pensamentos, a energia do ser e a força vital. O homem se compõe a partir de sua relação com outros seres existentes. Dessa forma a poética comporta: materialidade e espiritualidade; e a sensualidade não se encaminha à sexualidade. A sensualidade se dá pelo fato, de poder perceber o mundo a partir das sensações, dos sentidos. As qualidades sensíveis de perceber as cores, os movimentos, o outro. Portanto, a arte é considerada expressão de um ideal de beleza. Sinteticamente, a palavra *Négritude* figurou na representação e inserção do mundo negro através das artes.

A poética, portanto, inspirou-se em um lirismo pessoal e temas privilegiados. Essa produção, tão expressiva, comunica entre os homens, as coisas, a natureza. Nesse contexto de ascensão do homem ao universal, prefigurou-se uma sociedade mística, na

⁴ No original: “ [...] parmi les Nègres de la diaspora, aux Etats-Unis, aux Antilles, maintenant au Brésil, puis en Afrique noire elle-même.”

⁵ Ou países dos negros na África. Ver cartografia em: <https://digital.library.illinois.edu/items/55f6bf40-e946-0133-1d3d-0050569601ca4#?c=0&m=0&s=0&c=v=0&r=0&xywh=-628%2C650%2C5230%2C2378>. Acesso em: 24 mar. 2020.

qual, as gerações presentes continuavam as relações ancestrais e cada autor contribuiu na formação de um patrimônio coletivo, geograficamente compartilhado. A intenção era, dessa forma, equilibrar por meio do conhecimento e da literatura, assuntos silenciados, considerando que o patrimônio humano deve ser composto por todos em origem, história e cultura.

Na segunda abordagem, cita-se o texto “Por uma ideologia negro-africana” (*Pour une idéologie négro-africaine*, 1972), no qual, Senghor tratou sobre a *assimilação*. Assim, o questionamento que movimentou o cenário inscrito foi: existe um realismo negro-africano que poderia comportar todas as questões na forma, no ritmo ou na retórica? Ao se tomar os postulados de Césaire e Senghor, nota-se que sim. Pois tendo em conta os postulados dos autores o que compõe a poética africana é um conjunto de formas, que no todo, soma às questões históricas à cultura. Por isso a poética de expressão africana, não se impõe simplesmente pela construção de paralelismos e cadenciamentos, mas sim, por um conjunto que envolve, principalmente, o léxico retirado do vocabulário da região. O realismo negro africano, de fato, não é o realismo pensado pelo Ocidente para o Ocidente. Ele sofreu a intervenção que é dada pela ótica subjetiva que emerge no processo de criação. A crítica de Senghor, nesse sentido, vai de encontro ao determinismo que influencia o realismo exposto pelo ocidente. O realismo se apresentava de forma fragmentada mostrando aspectos negativos da sociedade. Neste caso, as referências do realismo eram as tendências naturalistas que se espalharam como um objeto abstrato, idealizado.

Importa explicar que ao tomar os contrapontos indicados anteriormente, não necessariamente, objetiva-se elencar a voz lírica negro-africana apenas no âmbito da interpretação das coisas; nem os homens tomados como objetos exóticos. A expressão poética não conta experiências, não comenta os fatos, ela os apresenta. Vê-se os homens e as coisas por dentro, a vida do outro: a voz lírica é engajada. É por isso que o narrador negro é *límpico*; as metáforas não são uma necessidade. Usando uma língua, na qual, as raízes das palavras são concretas, *nomear* as palavras as mais

simples, torna-se um ato que se constitui em imagem e objetos vivos. Este estilo de poesia é um jogo verbal, segundo Senghor.

A construção poética parte do princípio etnológico da forma social, espiritualizada. Conforme Senghor essa é uma definição de realismo socialista, pois, os narradores, assim como os poetas negro-africanos não precisam procurar fora da cultura de seu país por fontes inspiradoras, uma vez que todas elas estão presentes na África, mais especificamente, no âmbito da literatura oral.

Outrossim destaca-se que em *Etiópicos* o objetivo da chamada *civilização universal*, não era formar guetos culturais, mas, de fato, apreciar as identidades. São valores fortes que tendem a se abrir às outras civilizações. Por esse motivo, o enraizamento dos valores profundos do mundo negro foi essencial para fazer notar estas civilizações que tiveram expressões múltiplas.

Outra abordagem que reforça os postulados anteriores, pode ser lida por ocasião do “VIII Congresso Mundial dos Poetas” ocorrido em Marraquexe, em abril de 1984. No evento foram tratados temas da estética do século XX, entre eles, destacaram-se: a imagem analógica, o ritmo e a melodia, o diálogo entre as culturas como fator de desenvolvimento e a poesia feita no mediterrâneo. A poesia foi discutida como um dos elementos que compõem a civilização do universal. O poeta renuncia o real para condensá-lo de forma expressiva e lírica, na representatividade de um povo ou de uma nação, a qual, ele faz parte como sujeito.

Senghor, alguns de seus poemas, reinventou o paraíso perdido por meio do seu *Reino da Infância*. A nostalgia é a eliminação da angústia dessa fase pueril, dos desejos contraditórios do ser que é percebido através do sentimento de plenitude que figura na forma circular da lua cheia. Essa plenitude se encontra na contemplação, no olhar sobre outro. O sonho da angústia revela a distância entre a contemplação do objeto e o homem. Há imagens representativas da fuga condensada nos seres vivos, por exemplo, os animais. O inconsciente onírico e a angústia mudam o centro da gravidade dos desejos, a consciência. O conhecimento orienta a aflição não para que seja tomada a consciência, mas no sentido de criação artística para que ela seja atemporal, universal.

Além disso, na obra, o renascimento do homem em seu interior revela imagens profundas de mitos fundadores, a atividade onírica se mescla às sensações físicas para o surgimento da imagem poética, na qual, se apresentam a náusea, a febre e os delírios. Algumas vezes, a imagem dos animais é admitida na experimentação integrando um processo de composição lírica, por vezes, onírica. Referir-se ao outro é uma maneira de ver a si mesmo. A poética emana o sentimento de transcendência individual, o lirismo traduz a linguagem sentimental, a memória. Outro elemento constituinte da lírica é a beleza da mulher em suas formas, o exotismo é descrito associando a melancolia às imagens da natureza.

Da interpretação do objeto denso, nasce o mito na poesia popular: “Sacralizar o objeto ou a matéria é reconhecer as qualidades essenciais ao seu uso. Acontece que este aqui é cotidiano e determina uma *atitude* diante da natureza. Ele entra na existência”⁶ (DIAKHATÉ, 1961, tradução nossa, grifo do autor). Valendo-se de uma configuração autônoma o negro-africano propõe a própria interpretação do universo, na qual, a mitologia compõe a narrativa, a maneira de contar de cada homem se dispõe à natureza para compreender o mundo e a si mesmo. O olhar sobre a vidência é a ação manifesta no próprio verbo. A atitude diante da vida, atualiza-se a partir do encontro com a natureza.

Há uma transposição para a vida cotidiana ilustrada pela intervenção dos elementos cósmicos nas tradições mais conhecidas. Nas sociedades animistas a morte não é o fim da vida. O espaço e o tempo são bases para a criação e os elementos que compõem este cenário são: fogo, água, lua, árvore, seres e pessoas.

Para além desta capacidade de evocação, o elemento chave reside nessa força psíquica liberada dos entraves perceptivos e da referência forçada ao exterior por intermédio da imagem. Pode-se observar que a realidade é impressa por meio das palavras contidas na forma poética e que permanece durante o processo de leitura,

⁶ No original : “*Sacraliser l'objet ou la matière, c'est lui reconnaître des qualités essentielles à son usage. Il se trouve que celui-ci est quotidien et détermine une attitude devant la nature. Il entre dans l'existence*”

no qual, a imagem projeta elementos que mesclam as questões individuais do escritor enquanto sujeito de seu tempo. Ao leitor cabe ser a oposição criada subjetivamente, pois, ele descobre seja de forma consciente ou inconsciente que os sinais entre o real e o imaginário não estão ainda reconciliados. Esta reconciliação é apenas, conforme Barbier (1994) uma *esperança poética*, o encontro entre a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo deixam de ser percebidos contraditoriamente.

Não há como ler poesia sem a natureza de se permitir. Para alguns não há como ser plasmado à uma técnica, na qual, todas as leituras convergem em uma única forma, um resultado fixo que será atingido pela maioria de pessoas. Bachelard, autor citado por Barbier, afirma que entre o conceito e a imagem, nenhuma síntese é possível. Deve-se viver dividido entre estes dois polos e desta tensão desejada é possível escapar da separação entre dois modos de existência; quer dizer “se há aí uma intuição profunda, não existe, entretanto, matéria que nos faça concluir que se tenha ultrapassado o dualismo” (BARBIER, 1994, apud. SAISON, 1981). Desta feita, compreende-se então que, a partir do imaginário não há como organizar, separando-o como se ele fosse um coeficiente regular, um resultado. Pelo contrário, o imaginário é feito de elementos individuais, históricos, sociais. Os indivíduos tem em si essa capacidade, o instinto que se provoca, algumas vezes, por questões externas e outras vezes, simplesmente pela reflexão existencial.

3. Do poeta em versos

L.S. Senghor foi o primeiro escritor negro a ingressar na Academia Francesa, no ano de 1983. Esse fato representou um marco na história da literatura, uma vez que os canônicos indicam, há muito tempo nas eleições da academia, autores nascidos no território europeu e obliteram por outro lado, os nascidos fora do eixo central, mas que usam a língua francesa para escrever suas obras.

Senghor apresenta-se resultante de uma época capital para a expansão de valores que colocam em evidência, no corpus literário, a liberdade intelectual e seus locais de origem. Oriundo de uma etnia minoritária do Senegal, ele conservou o culto animista, designação cultural nas sociedades secretas. Esse culto foi amplamente divulgado na cultura africana por meio da literatura oral, do conto, da epopeia e do mito. O poeta resguardava crenças próprias, fundamentadas sob o respeito aos ancestrais e o lugar mantido entre os vivos e os mortos “Tudo no meu universo intelectual, moral, religioso era animista e isso tinha me marcado profundamente. É por isso que nos meus poemas, eu falava às vezes do Reino da Infância”⁷ (VURM, 2014, tradução nossa, grifo do autor).

A leitura de *Etiópicos* é sazoadada por imagens que provocam o leitor e não ao acaso. Há compensação lírica que se enriquece ao se desvelar o texto e as formas criadas pelo imaginário. Como nos explicou René Barbier em “Sobre o imaginário”, ele é, ao mesmo tempo, duplo (social-histórica e psíquico) e irresolúvel. O imaginário é finalmente a capacidade elementar e irredutível de evocar uma imagem, a faculdade originária de afirmar ou se dar, sob a forma de representação, uma coisa e uma relação que não existe. O imaginário tanto psíquico quanto social depende da lógica dos magmas onde, qualquer que seja o esforço de racionalidade, o resíduo inexplicável permanece um magma, dinamizado por um fluxo incessante de representações, concebidas como expressões de uma imaginação radical e não como reflexo ou cópia de algo (BARBIER, 1994).

A palavra em *Éthiopiennes*, é de fato, tecida nos poemas contidos nesta obra. Seus significados são, muitas vezes, circunscritos em símbolos e em interpretações que não se pode alcançar facilmente, a não ser que os leitores aceitem o desafio de buscar os sentidos, as palavras de outras línguas, os dialetos que não são comuns a todos, mas, encontram-se inscritos no verso. O

⁷ No original: “*Tout mon univers intellectuel, moral, religieux était animiste, et cela m’a profondément marqué. C’est pourquoi dans mes poèmes, je parle souvent du Royaume d’Enfance.*”

verbo “inscrever”, neste caso, compõe-se a partir do intransitivo: insculpir; gravar, aplicado, por exemplo, às palavras ou sinais registrados na pedra, no mármore ou no metal. A metáfora serve assim para inscrever na poesia um registro duradouro. Topônimos evidenciam a memória e a melodia é acompanhada pelos instrumentos musicais inseridos no texto.

Jorge Luis Borges explicou, certa vez que, a poesia é mais próxima às pessoas comuns, das ruas. Pois, ele ressalta que o material da poesia são as palavras, ou seja, o próprio dialeto da vida. “Elas são usadas para os corriqueiros propósitos diários e são o material do poeta, tal como os sons são o material do músico” (BORGES, 2000). O som é fundamental em poesia. Algumas vezes, o significado é criado a partir também da música ou ritmo, e no caso de Senghor, a percussão.

Todos esses elementos compõem uma teia de significados e eles se completam. Os sentidos ocultos não se esgotam. No poeta há de sentir que “toda palavra subsiste por si mesma, que cada palavra é única. E essa sensação nos vem quando um escritor emprega uma palavra pouco conhecida” (BORGES, 2000). Isto é justamente o que ocorre em *Etiópicos*. As palavras, mesmo as escritas em língua francesa, são reconduzidas pela forma poética e transformam-se em símbolos. Há de se registrar também o uso de termos históricos e outras fontes orais, dialetos e a língua wolof⁸. Por esse motivo é conveniente ressaltar que as palavras são símbolos para memórias partilhadas e a experimentação reforça a representatividade repleta de significados, algumas vezes locais que se impõem em contexto universal.

Além disso, os instrumentos de percussão, tal como o tantã e o tambor demonstram-se aliados na composição rítmica e a

⁸ O idioma também chamado uolofe, uólofe, jalofe ou língua jalofa, fala-se na África Ocidental e principalmente no Senegal, mas também em Gâmbia, Guiné-Bissau, Mali, Mauritània ou Maurícia, na República Dominicana e nas suas aldeias de Jarabacoa onde moram os herdeiros dos senegaleses escravos levados ao porto de Santo Domingo para trabalhar nas plantações de cana-de-açúcar. Com o tempo, eles formaram comunidades wolof, conseguindo manter viva a língua e a sua cultura. Informação disponível em <https://pgl.gal/wolof-lingua-materna-do-senegal/>. Acesso em 09 set. 2021.

oralização dos termos dando ênfase à nasalização dos sons. Nota-se ainda palavras grafadas com maiúscula na inicial e que ressignificam o nome próprio, ou seja, elas designam sujeitos específicos. Em composição metafórica, transcendente, encontram-se as expressões que aludem à distância, menção aos termos terrestres e aquáticos, à luminosidade, são formas que recriam um Congo místico, naturalmente composto por sua natureza exuberante e seus elementos visuais são inscritos a partir da memória, que em vários trechos recorre à infância e lugar de origem.

A composição é metafórica, transcendente. Expressões de distância, menção ao léxico terrestres e aquático, a luminosidade, recriam um Congo místico. Naturalmente composto pela exuberância, os elementos visuais são inscritos a partir da memória do autor, que em vários trechos, recorre à infância e outros lugares. Essa assertiva pode ser confirmada em “Tans⁹ de infância tans de Joal/ e estes de Djilôr em setembro/ Noites de Ermenonville no Outono – O tempo estava muito bonito e agradável”. No trecho citado retirado do poema “Congo”, Joal e Djilôr são locais, nos quais, o escritor viveu parte de sua infância. *Ermenonville* e *Fadyoutt* são lugares que existem na memória e derivam das vivências pessoais. Emina (2002, tradução nossa, grifo da autora) já havia pontuado esta questão:

Os textos poéticos de Léopold Sédar Senghor levam o leitor para o meio de um país. Através da crítica literária, da geografia humanista e de uma tomada de dados históricos pertinentes, vamos explorar a relação entre o *genius loci* e o sentimento do país assim como é pintada em sua escrita, pela análise de algumas peças poéticas. Através dos marcos metafóricos da paisagem sonora, corporal, olfativa e os da paisagem simbólica, o poeta traça uma cartografia literária, apoiando-se visivelmente sobre uma paisagem interior, sendo capaz de fazer o porta-voz da História Nacional, para alcançar os elementos constitutivos, essenciais, profundamente ativos.¹⁰

⁹ *Tann* significa terra plana, que cobre o mar ou o braço do mar na época das grandes marés.

¹⁰ No original: “*Les textes poétiques de Léopold Sédar Senghor emmènent le lecteur au milieu d’un pays. Par les moyens de la critique littéraire, de la géographie humaniste, et*

O meio de um país, o território desconhecido, é desvelado. Há certa proximidade entre a realidade e a expressão lírica, pois o autor se vale de elementos que existem no Senegal, na África para transmitir ao leitor a espacialidade subjetiva. O *genius loci* ou “espírito do lugar” é interno e relativo ao sentimento do país. Bosi escreveu que “toda grande poesia, nos dá a sensação de franquear impetuosamente o novo intervalo aberto entre a *imagem* e o *som*” (BOSI, 2010, p. 31, grifo nosso). Partindo dessa premissa, concluímos que a diferença entre o que é o código verbal parece se mover. O que Bosi chamou de aparência-parecença, algo construído e a semelhança de som e imagem resulta sempre de um encadeamento de relações, de modos, no qual já não se reconhece a mimese inicial própria da imagem. Quanto ao hermetismo das obras escritas em língua francesa, podemos observar que literatos francófonos, no pós-colonialismo, valeram-se da língua do colonizador para mostrar suas identidades enquanto seres culturais, ímpares e não assimilados. Eles têm projetado nos textos, palavras, cujo leitor de língua francesa deve se debruçar para desvelar seus significados. Os sentidos, muitas vezes, estão ocultos em termos usados em determinada região da África ou são um fato histórico de outra época. Moura (2013, tradução nossa) registrou a dificuldade de ler poemas de Senghor devido à complexidade do léxico:

A dificuldade é antes anterior, para um leitor de francês, tem-se um léxico africano raramente acompanhado de uma perífrase explicativa. O famoso poema “Mensagens” de *Etiópicos* não é compreensível se não se souber que *beloup* é um título de nobreza no antigo reino de Saloum ou que *gueluár*

d'une prise en charge des données historiques pertinentes, nous allons explorer la relation entre le genius loci et le sentiment du pays ainsi qu'elle est peinte dans son écriture, par l'analyse de quelques pièces poétiques. A travers les repères métaphoriques du paysage sonore, corporel, olfactif et ceux du paysage symbolique, le poète trace une cartographie littéraire, en s'appuyant visiblement sur un paysage intérieur, tout en étant capable de se faire le porte-parole de l'Histoire nationale, pour atteindre les éléments constitutifs, essentiels, profondément actifs.”

significa enigma em serere¹¹. Os termos designam o enraizamento cultural de uma poesia que clama também sua filologia.¹²

A sintaxe de Senghor deriva tanto de sua origem africana, quanto de sua formação intelectual nas Letras. Ele transpôs para a literatura expressões senegalesas criando ou adicionando à língua francesa outros espaços. Esse *lugar* foi proposto pela justaposição e subordinação de palavras que em si possuem significado cultural.

Conclusão

A terra natal é exaltada e as referências estão presentes nas cidades onde Senghor viveu e as pequenas vilas que compõem o Senegal, assim como, outros países africanos. Algumas vezes, a produção literária deslocou-se em um retorno às fontes de inspiração, em outras, os poemas desenvolvem-se a partir de questões comuns à existência. O político senegalês apresentou a geografia local provocando o leitor a descobrir os espaços citados nos textos permitindo que se façam deslocamentos, seja na África ou na França, ou em outro lugar que pode ser descrito a partir da imagem que “[...] é uma consciência, e uma *consciência latente* seria uma contradição em termos. Mas é preciso convir que alguma coisa desempenha o papel de imagens latentes: é o saber imaginante” (SARTRE, 1996, grifo do autor). A existência tem caráter sem ruptura, pois, nas obras não se vê as barreiras entre a vida e morte, o indivíduo e o grupo, o homem e o animal, o sonho e a realidade.

¹¹ Sererê (seereer) ou serere é um grupo de línguas e dialetos falados pelo povo serer, da África Ocidental, no Senegal, na Gâmbia e na Mauritânia. Disponível em: [https://fr.wikipedia.org/wiki/S%C3%A9r%C3%A8re_\(langue\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/S%C3%A9r%C3%A8re_(langue)). Acesso em: 10 set. 2021.

¹² No original: “*La difficulté est plus tôt due, pour un lecteur français, à un lexique africain rarement accompagné d’une périphrase explicative. Le fameux poème Messages des Éthiopiens n’est guère compréhensible si l’on ignore que beloup est un titre de noblesse dans l’ancien royaume de Saloum ou que guelwâr signifie énigme en sérère. Les termes désignent l’enracinement culturel d’une poésie qui appelle aussi sa philologue.*”

Apresentada como terra mãe ou *Kau*, a região evocada em *Etiópicos* está no centro do continente “[...] no coração dos países altos, entre a Gâmbia e Casamansa”¹³ (BRUNEL, 2007). A expressão *Kau* designa as regiões onde se falam o mandigue: todas submissas à autoridade dos soberanos vindos de Mandé (Ou mandê, na África ocidental), ou seja, o espaço que hoje corresponde aos limites geográficos da República do Mali. Observamos, nesse sentido, que a África ocupou lugar importante no conjunto dos recursos expressivos. Em *Etiópicos*, o Senegal é o grande cenário. Os espaços de Cayor, Baol, o Sine e Joal estão presentes e a ligação com a terra se mistura às memórias da infância. Vejamos o que assinalou Gnaléga (2013, tradução nossa):

É a consciência estridente deste passado idílico que dá força ao tema do retorno que percorre toda a obra. Mas, as relações entre o poeta e a sua terra de origem se caracterizam também pelo respeito escrupuloso dos costumes. Elas são restritas e imutáveis. Além disso, elas constituem o substrato imarcescível de todos os povos. E o poeta os conhece¹⁴.

Portanto, para que se pudesse compreender Senghor foi preciso também conhecer suas raízes. A cidade onde ele viveu, sua etnia, a infância em Joal e no Sine. Jean-Pierre Biondi, (1993, tradução nossa) ao citar o autor, explicou essa questão:

Eu vivi neste Reino, tendo em conta os meus olhos, pelos meus ouvidos escutei os seres fabulosos para além das coisas: os *kouss*¹⁵ nos tamarindeiros, os crocodilos, guardiões das fontes, os lamantins que

¹³ No original: “[...] *au cœur des pays hauts, entre Gambie et Casamance.*”

¹⁴ No original: “*C’est la conscience suraigüe de ce passé idyllique qui donne force au thème du retour qui parcourt toute l’œuvre. Mais les relations entre le poète et sa terre d’origine se caractérisent aussi par le respect scrupuleux des costumes. Elles sont strictes et immuables. De plus, elles constituent le substrat imarcescible de tous les peuples. Et le poète les connaît.*”

¹⁵ “Gênios brincalhões, duendes das lendas da África do Oeste que apreciam a sombra dos tamarindeiros. Segundo uma certa tradição, os Kouss lembram os pigmeus, primeiros habitantes da África negra”. (BOURREL, 1987, p. 29, tradução nossa). No original: “*Génies farceurs, lutins des légendes de l’Afrique de l’Ouest qui affectionnent l’ombre des tamariniers. Selon une certaine tradition, les Kouss rappellent les Pygmées, premiers habitants de l’Afrique noire.*”

cantavam no rio, os mortos da vila e os Ancestrais, que me falavam, me iniciando as verdades alternadas da noite do meio dia.¹⁶

Existem, inclusive, aspectos orais advindos da cultura que formou o poeta, especialmente na ascendência: a Negritude que consideramos enraizamento, não assimilação. Segundo Biondi (1993) a mãe ensinou Senghor sobre a natureza e os mistérios do mundo dos espíritos, por isso, a aparente religiosidade transpareceu nas crenças. O poeta presidente transgrediu às leis do cristianismo ao se perceber, algumas vezes, animista. Contrastando a cultura africana e europeia é perceptível que Senghor se mostrou dividido.

A solidão inspirada no vazio das grandes cidades inscrita por exemplo, “Em Nova Iorque” (*À New York.*) contrastou com o passado idílico presente nos heróis, entre eles Chaka o “Conquistador zulu (1787-1828) que desde 1818 conduziu uma guerra implacável na África meridional. Símbolo para Senghor da primeira luta de libertação africana” (BOURREL, 1987, tradução nossa)¹⁷, a soberana ou “A lendária Rainha de Sabá, Beliques (ou Bilques) foi a amada de Salomão. Ela reinou sobre uma vasta região correspondente a atual Etiópia” (id., p. 31, tradução nossa)¹⁸ e Kaya-Magan ou “Literalmente: *Mestre de ouro. Título que portava o imperador em uma antiga dinastia do Mali.* Esta dinastia reinou sobre o Império de Gana do III ao X século e teve quarenta e quatro suseranos” (id., p. 29, tradução nossa, grifo do autor)¹⁹.

¹⁶ No original: “*J’ai vécu en ce Royaume, vu mes yeux, de mes oreilles entendu les êtres fabuleux par de-là les choses : les kouss dans les tamariniers, les crocodiles, gardiens de fontaines, les lamantins qui chantaient dans la rivière, les morts du village et les Ancêtres, qui me parlaient, m’initiant aux vérités alternées de la nuit du midi.*”

¹⁷ No original: “*Conquérant zoulou (1.787-1.828) qui, dès 1.818, mena une guerre impitoyable en Afrique méridionale. Symbole pour Senghor de la première lutte de libération africaine.*”

¹⁸ No original: “*La légendaire Reine de Sabā, Belikis (ou Bilkis), fut aimée de Salomon. Elle régna sur une vaste région correspondant à l’actuelle Ethiopie.*”

¹⁹ No original: “*Littéralement : ‘Martre de l’or’. ‘Titre que portait l’empereur dans une ancienne dynastie du Mali’. Cette dynastie régna sur l’Empire du Ghana du III au Xe siècles et connut quarante-quatre souverains.*”

A aproximação da voz lírica nos encaminhou ao comparativo que tornou possível, com base na relativização dos espaços e dos movimentos instituídos, algumas das hipóteses apresentadas. Uma delas foi perceber a poética da *Négritude* relativizando expressões já ocorriam em outras partes do mundo. Além disso, apesar de Senghor ter começado a publicar as ideias relativas à *Négritude* desde 1932 consideramos que é em *Etiópicos* que a perspectiva de tradução cultural se constitui na poética.

Referências

- BARBIER, René. Sobre o imaginário. Tradução Márcia Lippincott Ferreira da Costa; Vera de Paula. *Em Aberto*, Brasília, ano 14, n.61, jan./mar. 1994. Disponível em: <http://emaberto.inep.gov.br/index.php/emaberto/article/view/1940/1909>. Acesso em: 09 mar. 2019.
- BARKER, A.J. *A conquista da Etiópia: sonho de um império*. Rio de Janeiro: Renes, 1979.
- BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Tradução José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 8ª ed. Companhia das Letras. São Paulo, 2010.
- BRUNEL, Pierre. Grâce(s) Noire(s) : Au sujet de Baudelaire et Senghor. *Littérature classique*, 2006/2, n. 60, p. 61-72. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2006-2-page-61.htm>. Acesso em: 08 set. 2021.
- BRUNEL, Pierre. *Poésie Complète: édition critique*. Paris : CNRS, 2007.
- EMINA, Antonella. Léopold Sédar Senghor: De la réécriture d'un paysage à la fondation de la nation. *Éthiopiennes*, n. 69, 2002/2. Disponível em: http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=19. Acesso em: 09 abr. 2020.
- KLUGE, Gottfried. *Raz-de-marée nazi*. Paris: France Europe Presse, 1979.
- MATESO, Locha. *La littérature africaine et sa critique*. Paris: Karthala, 1986. Disponível em: <https://books.google.com.br/boo>

ks?id=1rJaD1bwBCoC&pg=PA395&hl=pt-BR&source=gbs_select
ed_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false. Acesso em 12 fev. 2020.

MBOM, Clément. Léopold Sédar Senghor, une trajectoire à l'épreuve du temps. *Présence Africaine*, 1996/2, n. 154, p. 107-129. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-presence-africaine-1996-2-page-107.htm>. Acesso em: 04 set. 2021.

MOURA, Jean-Marc. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris: Quadriges Manuels, 2013.

NGALASSO-MWATHA, Musanji. *Linguistique et poétique: l'énonciation littéraire francophone*. Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux, 2008.

PÍNDARO. *As odes olímpicas de Píndaro*. Tradução de Glória Braga Onelley e Shirley Peçanha. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

_____. *Odes Píticas*. Tradução de António de Castro Caeiro. Portugal: Prime books, 2006.

_____. *Odes de Píndaro*. Tradução de António de Castro Caeiro. Portugal: Quetzal Editores, 2010.

SARTRE, Jean-Paul. *O imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação*. São Paulo: Ática, 1996.

SENGHOR, Léopold Sédar. *Éthiopiennes*. In: *Œuvre poétique*. Éditions du Seuil, 1990.

_____. *Hosties noires*. Paris: Seuil, 1948.

INFLUÊNCIA FEMININA E RESISTÊNCIA: A FUNÇÃO DE ORMINDA, EM *MARAJÓ* (1947) DE DALCÍDIO JURANDIR

Max Silva do Espírito Santo¹
Glauciane Pinheiro Lima²

1. Orminda: enredo do romance *Marajó* (1947), de Dalcídio Jurandir

O romance *Marajó* apresenta Missunga como filho e único herdeiro do maior fazendeiro da ilha homônima ao título do romance, Coronel Coutinho. Ambos representam o grande latifúndio local, ao lado de Capitão Guilherme e Seu Nelson, grandes proprietários de terras e primos do Coronel.

No início, a diegese mostra a forma como Coutinho aumenta suas posses, evidenciando que o fazendeiro se utiliza de escrituras falsas para tomar posse de bens alheios, além de mostrar Missunga como caçador fracassado, recém-chegado de Belém, onde tentara estudar. O fracasso é a tônica do rapaz durante toda a trama, que fracassa, inclusive, no “salvamento” da possível irmã, Orminda.

Desde o começo, a dúvida sobre a paternidade da jovem Orminda é posta em voga. Nesses momentos iniciais, ainda não se tem a presença dela na história. No segundo capítulo, Missunga objetivando ver, para o pai, algumas escrituras encomendadas ao

¹ Mestre em Linguagens e Saberes, pela UFPA. Professor de Língua e Literatura Francesa – Campus Binacional de Oiapoque. maxsilva22@yahoo.com.br

² Especialista em Metodologias do Ensino da Língua Portuguesa pela Faculdade Estácio de Sá. Graduada em Língua e Literatura Francesa pela UFPA e em Língua Portuguesa pela FAEL. pinheirolima84@gmail.com

tabelião, o Capitão Lafaiete, encontra a mãe da Orminda, Nhá Felismina, a qual, outrora, tinha sido ama de leite do jovem fazendeiro. Nesse momento, surge a primeira dúvida sobre Orminda ser irmã do Missunga.

Entre as personagens femininas, Orminda é representada como a mais importante. A representação, da qual se refere a pesquisa, considera o conceito de “mimesis como [sendo] um prévio quadro de referência qualificador do real. Enquadra-se a imitação, como nexos da arte com a realidade” (WOLFGANG, 1999, p. 27).

O mesmo argumento se aplica às decisões que organizam o texto ficcional. Aqui é válida a observação de Adorno: “A arte é de fato o mundo mais uma vez, tão igual a este quanto não-igual”. O texto ficcional é parecido com o mundo na medida em que projeta um mundo que concorre com aquele. Este mundo se distingue das representações existentes do mundo pelo fato de não poder ser derivado de conceitos dominantes do real.

A ficção se revela um modo deficiente e até é tida como mentira por não possuir os critérios do real, embora simule tê-los. Se a ficção for classificada só mediante critérios que definem o que é real, então seria impossível tornar a realidade representável por meio da ficção. Ela não ganha sua função pelo cortejo nocivo com a realidade, mas pela transmissão de uma realidade que ela mesma organiza. (WOLFGANG, 1999, p. 124-125 *apud* ESPÍRITO SANTO, 2021, p. 35).

A importância da personagem Orminda pode ser observada na conversa entre Nhá Felismina, a qual é sua mãe, e Comadre Geralda: “Invejada como era, tinha que trazer todo o peso da inveja e está aí...” (JURANDIR, 2016, p. 326) e, também, durante uma conversa com Capitão Lafaiete, em que Nhá Felismina, em um discurso direto, fala da inveja que a cor da pele da Orminda causa nas filhas da preta Feliciano: “– Aquela boca é de cobra, a boca daquela preta. Ela sempre teve raiva porque não pariu uma filha como Orminda. Queria uma filha menos escurinha” (*Ibid.*).

Orminda, assim como Guita, também sabia ler, um privilégio de poucos: “Conversara e brincara com as moças do Arapiná para quem lia e ensinava as modinhas novas.” (JURANDIR, 2016, p.

71). O fato de saber ler a tornava, como disse Alaíde, referindo-se a Guíta, “menos pé no chão” (*Ibid.*, p. 178). Há a informação de que a jovem aprendera a ler na casa do Mestre Alfredo. Ela compunha o coro da igrejinha, onde a “ladainha lhe trazia a voz de Orminda” (*Ibid.*, p. 49), durante as manifestações religiosas.

A própria diegese, intencionalmente na voz do narrador, atribui a Orminda o papel de destaque ao enfatizar, por várias vezes, que a voz dela se sobressaía às demais, tanto no coro da igreja quanto durante as ladainhas, das quais ela participava.

Entre os capítulos treze e vinte e dois do romance, Orminda chega à Felicidade (colônia agrícola criada por Missunga) na companhia do irmão, o Marcelino e o amigo de ambos, o Tenório. Em Felicidade, um incidente acontece durante uma festa, à noite. Orminda é ferida a faca no rosto, no pescoço e no braço. Na intenção de o irmão defendê-la, ele fora morto por um cearense, vindo a Felicidade com mais dois irmãos e o pai, em busca de trabalho e comida. O cearense homicida foi morto por Benedito, o remeiro de Missunga. Benedito ao defendê-la, deixa claro que, assim como tantos outros homens da narrativa, ele também era admirador da beleza da Orminda.

Após o incidente, Coronel Coutinho expulsou todas as pessoas das terras, pois a propriedade havia sido vendida aos japoneses. Com a partida, ainda desorientada, Orminda buscou refúgio numa canoa e, com medo de que a mãe a visse com o rosto cortado, fugiu. Sua participação é suspensa até o momento no qual ela reaparece no capítulo trinta e um, chegando à casa da pajé Nhá Leonardina, em uma das fazendas do Coronel Coutinho, nos campos do Arari. Nesse momento, é quando se sabe que a canoa na qual ela embarcou na debandada de Felicidade a levou para Abaetetuba: “Depois foi que leu a carta para Leonardina a carta de Abaeté.” (JURANDIR, 2016, p. 202)

2. A função de Orminda no romance *Marajó* (1947), de Dalcídio Jurandir.

A importância atribuída a essa personagem deve-se à possibilidade de ela ser filha do Coronel Coutinho. A dúvida da

paternidade da jovem, no entanto, persiste até seu leito de morte, quando questiona a mãe sobre quem é seu pai:

- E porque não escreveu... não mandou escrever... pra ele.
- Comadre Geralda, este segredo foi uma bobagem minha, tantas que haviam na mesma situação. Mas com ela fiz segredo, não sei. Então ela, se vendo sozinha no quarto comigo, me chamou e disse me olhando muito: “mamãe, quem é meu pai? A senhora nunca me disse.” E eu não disse, não tive coragem, me senti tão culpada, tudo, enfim, cai na costa do pobre... Comadre Geralda. As lágrimas me vieram. Ela arregalou tanto os olhos e se virou pro outro lado. Sem insistir. Não me disse um tantinho assim. Mas tarde me chamou e falou que eu nem me lembrasse de pedir nada a ninguém. (JURANDIR, 2016, p. 326)

É Orminda a quem o narrador recorre para fazer a ligação entre os mundos dos fazendeiros e dos vaqueiros e dos demais subalternos da narrativa. De certa forma, por ela ser possível filha do Coronel, a personagem ocupa seu lugar tanto no núcleo alto (pelo menos em tese), quanto no núcleo baixo da narrativa apresentada por Dalcídio Jurandir.

A representação da personagem Orminda aparece na narração a partir do 5º capítulo. Mas, é válido lembrar a ocorrência no 2º, da menção a seu nome: “Fez deslizar a mão na cabeça da velha, rindo. Sua ama de leite! e viu-lhe os pés descalços, rachados. Talvez fosse também uma das vítimas de seu pai. A filha dela, a Orminda, não seria sua irmã?” (JURANDIR, 2016, p. 20). Nessa sutil referência, trazida pelo narrador, através de um fluxo de consciência, funciona como uma espécie de introdução da personagem que, mais tarde, apareceria de fato na diegese. Para essa sutil referência (já que aparece apenas seu nome) Salles (1998, p. 67) aponta que há uma aproximação de Orminda com *D. Silvana*, romance “de tradição ibérica que se incorporou ao folclore brasileiro”. Para esse autor, propositadamente a estrutura do romance *Marajó* com aquele de tradição ibérica é semelhante.

O tema *D. Silvana* brota espontaneamente no papel de Orminda. É denunciado logo no segundo capítulo, quando Missunga interrogativamente revela a situação inicial: Orminda, filha da negra Felismina, sua ama-de-leite pode ser sua irmã [...] A identificação de

Orminda manifesta-se aí de modo sutil, quase pensamento, não se contenta com a sutileza e no quinto capítulo estabelece a ligação de ambos os textos pela citação: “cavaleiro de meu pai/ Dá-me um jarrito d’água”.

O texto folclórico emerge da narrativa sob a forma de “acalanto”. É a forma adequada, funcional, que melhor define a situação do paralelismo e do encadeamento das duas diversas estruturas literárias. (SALLES, 1998, p. 68)

No 5º capítulo, além do acalanto apontado por Salles (1998), Orminda aparece cantando no coro da igreja, por ocasião de uma ladainha: “O coro sereno na voz sumarenta de Orminda”. (JURANDIR, 2016, p. 50). A relação da qual o autor se refere nesse momento é ratificada quando surge o aleive de que Orminda teria se deitado com o sacristão na torre da igreja, em Cachoeira do Arari. A referência à torre, segundo Salles (1998), também aproxima o texto de *D. Silvana* daquele do romance *Marajó*, através de Orminda, já que a tônica em *D. Silvana* é a moça presa na torre do castelo. Já a cabocla, no aleive levantado, deixa o assoalho da torre da igreja marcado com a silhueta do seu corpo, também, de certa forma, está prisioneira lá. A partir disso, então, pode-se deduzir que Orminda é a “filha do rei”! Como disse Salles (1998), “O rei tinha uma filha”. A afirmação feita por esse autor tira qualquer dúvida que se tinha sobre a paternidade da moça.

Diferentemente de outras personagens, Orminda vai crescendo na narrativa. Tal ascensão pode ser bem acompanhada pelos leitores do romance *Marajó*. A priori, aparece apenas seu nome. Em seguida, tem-se a presença dela no coro da igreja, novamente, através de um questionamento do Missunga ao reencontrar Nhá Felismina: “- E sua gente e Orminda?” (JURANDIR, 2016, p. 46).

As mulheres no romance, particularmente Orminda, são construídas com personalidade, com sua própria vontade, o que demonstra a profundidade psicológica com a qual Dalcídio as caracteriza. A questão, contudo, consiste em Orminda, desde o início, mostrar-se diferente de todas as demais. Tem o desejo de ser livre, dona do seu próprio destino! “- Hum, pequena. Tua mestra é tu mesma. Segue tua sorte.” (*Ibid.*, p. 93).

Como ela queria ser livre! Como queria todos os seus desejos realizados, todos os seus caprichos cumpridos, todas as suas manias aceitas! Calilo lhe dera um trancelim caro. Gostaria de ter muitas jóias, não para usá-las, para tê-las guardadas. Queria ser sozinha, dona de suas pernas [...] era a liberdade. (*Ibid.*, p. 117).

Seus relacionamentos amorosos acontecem apenas com seu consentimento: “Orminda aguardava o anoitecer, se prometera a um homem quando voltasse a Mangabeira... Pensou nas histórias de Calilo” (*Ibid.*, p. 72).

O verbo pronominal “prometer-se”, na passagem acima, na voz do narrador, indica Orminda consentindo o encontro pretendido ao anoitecer, pois confirma positivamente ao utilizar um verbo como aquele usado na fala emitida pelo narrador.

É nos campos que Orminda vai conhecer Ramiro (o que ocorre no capítulo 31), o vaqueiro tocador de chulas. Essa relação é mais uma daquelas que acontecem com o consentimento dela e pelo tempo determinado pela própria personagem:

– Orminda, até mais.

Quando ia acompanhá-lo até a porta, os cabelos soltaram-se e ela os apanhou cruzando as mãos sobre a nuca. Ramiro fitou-a com surpresa e teve, como nunca, um pressentimento de que em breve ela, sem uma palavra, o deixaria. (JURANDIR, 2016, p. 234)

Pelo seu desejo de ser livre, Orminda busca, na garupa do cavalo cardão do vaqueiro, a liberdade. Além disso, a ida dela ao campo e seu relacionamento com o cantor de chula compõem a estratégia narrativa do romancista, o qual a utiliza para influenciar, a partir de então, nas composições do Ramiro, “vaqueiro que não tinha emprego certo nas fazendas”. (*Ibid.*, p. 192). A influência que Orminda exerce sobre o vaqueiro encaixa-se em um dos parâmetros da perspectiva figural preconizada por Schmid (2014), a qual ele chamou de “Perspectiva Ideológica”.

Nessa perspectiva, o narrador passa a exercer papel fundamental na narrativa, com o olhar a partir de dentro da história; com isso, o narrador passa a ser diegético. As personagens criadas por Dalcídio passam a exercer o papel de narradores,

participantes ativos da história narrada. Dentro desse contexto, Ormindá influencia Ramiro porque ela não é vaqueiro, o que significa dizer que ela percebe os abusos que os vaqueiros e seus agregados sofrem por apresentar uma visão a partir de fora. Essa mirada externa da Ormindá possibilitou *abrir os olhos* do vaqueiro para aquilo que, até então, ele pensava ser normal. Assim, a perspectiva ideológica “engloba várias facetas que determinam a relação subjetiva do observador em relação a uma ocorrência” (SCHIMID, 2014, p. 15).

Por fim, é através dessa personagem que Dalcídio vai apresentar a história do Ramiro, e mostrar toda a influência dela nas composições com tom de resistência que o poeta passará a compor a partir desse relacionamento, relativamente curto dentro do tempo narrado. O romance entre o vaqueiro e ela dura apenas um verão. No inverno, Ramiro seguiu para Diamantina e deixou-a sozinha, numa barraca, no Arari. Ormindá também representa papel importante no desfecho da passagem da personagem do vaqueiro Gaçaba, afogado e comido por piranhas no rio Arari, durante um embarque de gado do capitão Guilherme. Talvez, sem a presença dela nos campos, os restos do corpo do vaqueiro jamais fossem encontrados.

3. Influência feminina e resistência

3.1 Ramiro

Dalcídio Jurandir descreve a situação dos habitantes dos vilarejos, dos rios e dos campos; mostra e caracteriza as várias formas de resistência frente aos fazendeiros e agregados. Muitas vezes, a desestruturação da família pelas doenças, pela perda de trabalho e pela expulsão dos sítios é a razão, o motivo ou a última saída à vacância e sua forma de resistir e lutar. A chegada da Ormindá na fazenda faz com que o vaqueiro Ramiro comece a exercer seu papel de líder e, como compositor que é, usa sua música para denunciar os abusos patrões.

Não dá para negar que o carro chefe da resistência e da alegria demonstrada por Ramiro são as letras de suas chulas. Ademais, como estratégia narrativa, Dalcídio insere Ormindá para fazer par com o vaqueiro. O nome *Ramiro* significa “conselheiro ilustre”. Dessa forma, Ormindá seria, assim pode-se observar na diegese, a conselheira particular do conselheiro ilustre: “Gaçaba dizia que ele tinha a mão curada para tirar tudo que queria dos instrumentos” (JURANDIR, 2016, p. 191).

Com a habilidade que o vaqueiro possui, ele consegue compor as letras de suas canções utilizando-se dos acontecimentos do dia-a-dia nas fazendas (FEIO Junior, 2004), como tema principal das composições. Além dessa temática específica, o que assusta os brancos são as canções que dizem respeito aos abusos ocorridos nos campos, o “podre dos brancos”. (JURANDIR, 2016, p. 224). “Depois do violino, solou violão, e inventava chulas, *as chulas corriam os campos, batiam bem fundo no coração do povo*”. (Ibid., p. 222-grifos nossos).

Para Vicente Salles (2007), as chulas surgem como um tipo de dança e gênero de canção popular de origem portuguesa, a chula está presente em diversas regiões do país. No Marajó, no entanto, ganha, ainda, outra conotação. Deve-se, naturalmente, notar que as composições das chulas marajoaras, conforme dito anteriormente, são repletas de temas que giram em torno do cotidiano dos vaqueiros.

A chula “Morena” (1930)³, do artista Waldemar Henrique, representa a temática utilizada nesse tipo de composição, geralmente, são temas do cotidiano, exatamente como faz o vaqueiro Ramiro Contudo, o aspecto mais relevante é que as chulas servem para que o compositor fale, de forma clara, com seus pares, sobre o modo como são tratados por seus patrões. Sobre Ramiro, Gaçaba, seu companheiro de trabalho nas fazendas, dizia que seus instrumentos musicais lhe davam liberdade para falar (JURANDIR, 2016).

³ Deixei cabana/ Deixei meu gado/ Pra ver morena/ Do meu cuidado/ Morena bela/ Que tanto amei/ A fé mais pura/ Eu te jurei.

As músicas cujos temas falavam desses mandos e desmandos batiam fundo no peito do povo, e foi exatamente esse fato que fez com que Ramiro fosse despedido e expulso das fazendas do Coronel Coutinho, pois havia o receio de uma revolta dos trabalhadores. Na esteira da expulsão do vaqueiro, ele conhece Ormindá, após um trabalho de ferra, nas terras do Capitão Guilherme, primo do Coronel, com o qual não se dava muito bem, porque ambos disputavam as terras de Marajó.

Vale registrar um pouco da história de Ramiro. Ele foi feitor de uma das fazendas do Coutinho. Foi despedido, com uma grossa dívida a pagar. Perdeu a esposa, mordida por uma cobra jararaca e dois filhos comidos pelos vermes na região do Arari:

Ramiro não tinha emprego certo nas fazendas. Quando a necessidade era muita, a ponto de não ter mais uma camisa curta, ia ajudar os seleiros. Tido como bom curtidor, armando bem um selim. Sangrava bois velhos pras matalotagens do Coronel Coutinho e gostava de se vingar também dos fazendeiros ruins – boas vacas gordas esfaqueava nos encobertos. Não era ladrão de gado, não tinha sangue para essa aventura, se vingava, dizia ele, do tempo em que era feitor mal pago e das vezes em que sua mulher, ainda viva nesse tempo, tinha que reagir contra o desrespeito dos patrões. Despedido, uma grossa dívida a pagar, deixava na fazenda um rendimento de gado que era uma admiração. A mulher, uma tarde, andando pelo pirizal foi mordida pela jararaca. Isabel não durou três dias. Depois os dois filhos comidos pelos vermes e pelas febres na beira do Anajás. (*Ibid.*, p, 192)

Ao ver-se só, apenas com seus instrumentos, largou-se para o mundo. No caminho, passou a sangrar vacas velhas dos fazendeiros. Dizia o vaqueiro que era para compensar todas as vezes em que a mulher, ainda viva, tinha que se defender das investidas dos brancos (JURANDIR, 2016). As vacas sangradas pelo vaqueiro eram deixadas no campo para morrerem. Ele não se considerava, por isso, um ladrão de gado; fazia por vingança.

Já se percebe aqui a estratégia utilizada pelo vaqueiro para, de alguma forma, causar certo prejuízo aos latifundiários. Logo, pode-se dizer que surgia, nesse momento, o vaqueiro com os primeiros atos de resistência, apesar de não ser através de suas

músicas, pois, pelas chulas, os registros da rebeldia surgem quando Orminda o acompanha na diegese.

3.2 Orminda

Orminda chega à barraca da Madrinha Leonardina, no capítulo 31. A chegada dela às fazendas acontece após um longo período em que a personagem fora suspensa, depois de um incidente durante uma sessão espírita, ocorrida na casa de seu Felipe, no Paricatuba. Na ocasião, o espírita Manuel Rodrigues “encontrava nela uma extraordinária médium.” (JURANDIR, 2016, p. 83).

Hemetério e Calilo, na busca incessante por ouro, supostamente enterrado por frades e cabanos, esclarecem o poder mundiador da Orminda: “Ramiro havia de cantar uma chula nos ranchos e no toldo das geleiras, falando de uma mulher de Marajó-açu, mundiadeira de homens, contando mortes na sua história, com marca de faca no rosto” (*Ibid.*, p. 203-204). A mundiação a qual é atribuída a ela já demonstra, de certa forma, o poder de influenciar trazido consigo. Ramiro, seu companheiro, ao ver-se sozinho, através de um monólogo interior, também corrobora com o que se diz nesse momento:

Orminda estava viva e era Orminda que fazia pensar, olhar os campos, sentir nunca sentidos pressentimentos, louca Orminda, que fizeste, que te deu na cabeça, que fogo te acendeu no sangue para fugires como uma égua nova da amansação? Tua companhia fez enlouquecer Nhá Leonardina, até os garrotes te queriam, desgraçada, até os búfalos, os jacarés machões, os botos soprando no rio assanhados com teu cheiro que ficou também neste violão no fundo deste chapéu que puseste na cabeça, aqui neste lenço que enxugou teu suor, a tua boca quando mordeste limão caiana, o teu dedo ferido no espinho de marajá. E o sangue, uma gota só, neste lenço não hei de lavar (*Ibid.*, p. 299)).

A influência da Orminda é tamanha que não apenas interferia na vida de homens e mulheres, mas de bichos também. Segundo Ramiro, a influência de sua presença fez enlouquecer a pajé Nhá Leonardina, anfitriã da moça nos campos. Com a rememoração do

vaqueiro, tona-se evidente aquilo que Schimid (2014) chamou de narrador diegético, quando a personagem ganha voz e ela mesma fala de seus sentimentos e desejos, compondo, dessa forma, o interior da história e atuando, portanto, nela.

Em *Marajó*, de Dalcídio Jurandir, as letras das chulas do Ramiro, que surgem inicialmente na trama, pouco se mostram como forma de resistir aos abusos sofridos. Nesse momento, suas composições buscam tão somente a diversão e a distração após o trabalho. No entanto, após a perda de tudo, o vaqueiro se adapta à sua nova realidade e, em companhia de Ormindá, o leitor começa a perceber um engajamento maior da personagem em questões mais sociais do seu povo, com seus companheiros. As letras passam a servir como alerta aos demais vaqueiros e agregados, e como resistência à violência dos fazendeiros.

O silêncio que a esses caboclos dos campos marajoaras sempre é imputado resta como saída, usando a música para que sua voz possa ser ouvida. Música e resistência, ou a música como forma de resistir e denunciar, alcança um patamar elevado a partir, principalmente, de 1964, no Brasil, ano que começou o regime repressivo da Ditadura Militar. Nesse aspecto, Percília (2021, p. 3 - grifos nossos) ressalta: “Para muitos músicos, a canção não deve falar de coisas banais, mas sim, *explorar letras na tentativa de mudar a realidade cruel em que grande parte do mundo vive, é buscar através da música a liberdade para a humanidade*”.

Na ficção dalcidiana, portanto, é Ramiro quem tem o papel de chamar o povo para a luta através das letras de suas chulas, que falam dos “podres” dos patrões, dos acontecimentos cotidianos da lida nas fazendas e dos fatos extraordinários dos vaqueiros, conforme aponta Feio Junior (2004).

A pajé Leonardina, ao receber Ormindá na sua barraca, deixa claro um fato importante: “– Agora que tu vai fazer danação por esta beirada é o que eu sei/Ormindá fez uma careta” (JURANDIR, 2016, p. 203). Como se pode conferir, Ormindá “vai fazer danação pela beirada”. O termo “beirada”, usado pela pajé, refere-se à margem do lago e rio Arari, já que a maioria das

fazendas da região era construída às margens desses locais (LISBOA, 2012).

A primeira influência direta na composição do vaqueiro ocorre, justamente, quando o trabalhador conta a Orminda a história de Gervásio, ex-vaqueiro do Coronel – este que, na sua juventude, ferrou com ferro em brasa seu funcionário, por conta do sumiço de uma vaca, atribuindo-lhe a culpa pela subtração do animal. No ato da ferra, o Coronel, então, gritou que todos saberiam que ele era um ladrão, ferrado com a marca dos Coutinhos. Na esteira dessa narrativa, Orminda soube dos roubos praticados por Coronel:

Pra você ver a pessimidade desses brancos. Ferro em brasa no lombo. Enquanto fazia isso, mandava assinalar gado alheio, tomava conta das fazendas nacionais, botava criadores pequenos na miséria. Os filhos dos fazendeiros se fazem doutores à custa de gado alheio. De noite para o dia os pequenos fazendeiros, como Guarin, perdiam todo o seu gadinho. Ferro em brasa é só para os pobres como nós. (JURANDIR, 2016, p.223)

Ramiro, ao saber da história de Gervásio, pensou em compor uma chula que se chamaria “Castigo de ladrão é ferro em brasa” (*Ibid.*). Mas, segundo ele, conhecendo o companheiro, não o viu como um ladrão: “Coitado, não tinha jeito de ladrão” (*Ibid.*). Orminda, por sua vez, ao tomar conhecimento tanto da história do Gervásio quanto da do Coronel, pediu ao poeta: “– Me faz então uma chula assim: quem merece o castigo de ferro em brasa? É o meu pedido. Ofende?” (*Ibid.*, p. 224).

Assim, pode-se conferir, pela voz de Orminda, como narradora em perspectiva figural (SCHMID, 2014), a influência sobre a composição do cantor, que, então, acatou o pedido, pois “dias depois, os vaqueiros da beirada, os pescadores no toldo das geleiras, as lavadeiras, conheciam a chula nova de Ramiro” (*Ibid.*).

A nova composição acarretou a expulsão de Ramiro das fazendas do Coronel. A penalidade atribuída a ele foi efetivada pelo administrador das terras dos Coutinhos, Manoel Raimundo:

Manoel Raimundo por medo, dizia Gaçaba, não queria Ramiro nas fazendas do Coronel Coutinho. Medo da língua e da música de Ramiro, seus instrumentos lhe davam aquela liberdade, aquela cadência, aquela franqueza que os brancos temiam. As chulas de Ramiro falavam dos vaqueiros, visagens, assombrações, *podres dos brancos*, davam vida (*Ibid.*, p. 224 – grifos nossos).

Na ocasião da expulsão, Gaçaba viu, no olhar do vaqueiro, “o juramento de que havia de fazer uma chula contra Manoel Raimundo” (*Ibid.*). Já se vê, nesse caso, o uso do termo “contra”, utilizado pelo vaqueiro companheiro do Ramiro – até então, não se tinha o uso das chulas contra ninguém. A partir de então, com a presença de Ormindá nos campos, as chulas ganham novo objetivo. Ademais, é por conta dela que Ramiro compõe *contra* os Coutinhos, pois é Ormindá quem sugere o título da música: “quem merece castigo de ferro em brasa?” Esse pedido feito por ela ao vaqueiro vem após Ormindá saber da forma como o fazendeiro aumenta seus bens. Com a nova chula sendo conhecida e cantada por pescadores, trabalhadores do campo e lavadeiras (apenas a gente explorada), a saída do latifundiário foi expulsar o companheiro de Ormindá.

A chula pela qual Ramiro iria contra Manoel Raimundo apenas seria composta tempos depois quando já estava só com Ormindá:

Então Ramiro esperou mais uns dias em Santa Cruz, no lago, e olhando tantas vezes para Ormindá, desfiando aqueles cabelos, dormindo naquele colo, curando o baque da perna naquelas mãos, principiou a chula contra Manuel Raimundo.

Uma noite, Missunga ouviu Ormindá cantando a chula entre as mulheres da beirada do lago que salgavam taumatás. (JURANDIR, 2016, p. 224 – grifos nossos)

Veja-se que a simples presença de Ormindá influencia e inspira o compositor. Por isso, menciona-se, no início desse texto, ser Ormindá a conselheira do conselheiro Ramiro. Como sempre, desde que está junto dele, ela serve de estímulo para as composições das chulas com teor político do seu companheiro.

Desta vez, por conta da expulsão que sofrera, compôs contra Manuel Raimundo.

No capítulo 33, Gaçaba morre afogado. Após todo o processo de enterro, Ramiro segue para Diamantina, fazenda mais para o interior da ilha do Marajó, onde permanece por algum período. A estratégia narrativa suspende a participação de Ramiro aqui, voltando a aparecer, de volta da Diamantina, apenas no capítulo 51, quando soube que Orminda havia retonado para Ponta de Pedras: “Ramiro deu um tom longo no violão: Gaçaba morto, não ia matar jacarés sem ele. Orminda, sem lhe dizer adeus, partira. E ele que era um conhecedor de manha de bicho e de mulher!” (*Ibid.*, p. 299).

No 35, Orminda fica na barraca com Nhá Leonardina, no Arari. Vendo-se só com a velha, que, a essa altura, enlouquecera (fato ocorrido no capítulo 34), decidiu partir sem dizer nada ao companheiro.

Dessa forma, a partir do capítulo 51, as referências a Orminda são todas em lembranças do vaqueiro que, através de monólogos interiores, mostra ainda toda a influência que a convivência com ela exerce em suas canções. Como não podia ficar na região do Arari, Ramiro retorna rumo a Santa Cruz. Durante todo o percurso muitas lembranças de Orminda são apresentadas. É possível saber que, a certa altura, o vaqueiro tenha tido ciência do aleive que há contra a companheira em Cachoeira, e decide fazer uma chula para defendê-la.

Agora era tirar com sentimento uma chula para Orminda, defendendo a próxima do aleive da torre. Por mais que fosse certo, era preciso defendê-la, era do sentimento da chula fazê-la inocente. [...] Teria de cantar, junto dela, no escuro para não se encabular, a chula que havia de a defender. (*Ibid.*, p. 306)

Percebemos que a ideia das canções é para defender de qualquer injustiça. Desta vez, o objetivo é ir contra o aleive inventado de que Orminda havia se deitado na torre da igreja com o Sacristão, e, por conta disso, seu corpo teria ficado marcado no assoalho da torre: “era do sentimento da chula fazê-la inocente.”

(JURANDIR, 2016, p. 306). Enquanto rememora e cavalga, Ramiro sabe, por um companheiro, da proibição da pesca imposta pelo administrador aos moradores das margens do rio onde nascera, o Abaí. O narrador, por um monólogo interior de Ramiro, indica:

Agora o administrador fechava o rio, o rio pertencia ao filho do falecido Coronel, a água do Abaí era para os bois beberem. Que os peixes apodreçam, a ordem era para os vigias atirarem com seus rifles se vissem o povo pescar.

Abaí o chamava.

[...] Orminda, sim, pediria:

- Anda, faz a chula deste teu rio Abaí e lasca no seu Manuel Raimundo. Ofende? (*Ibid.*, p. 309)

Claramente, vê-se a influência que Orminda mantém, mesmo após sua partida. O termo usado antes foi “contra”, mas agora é “lasca”. Mesmo ausente, ela exerce domínio sobre as composições do vaqueiro contra as injustiças nas fazendas. Vemos também que Orminda “pediria”. Aqui, primeiramente, o tempo verbal indica o pensamento de Ramiro em Orminda, que não está mais com ele, mas ela o incentiva; a companheira, sempre com jeito, conseguiu que o vaqueiro compusesse suas músicas de revolta. Ainda através de um monólogo interior, Ramiro indica o que o povo poderia fazer de forma organizada. Ademais, com conjecturas, o vaqueiro aponta o que Orminda diria. Na verdade, Ramiro apresenta o discurso de Orminda, não o dele:

Ramiro sentia que aquele povo podia se reunir, se ajuntar num só homem e abrir o rio. Povo desunido e com medo era como peixe apodrecendo num rio fechado. Era assim que Orminda diria, era assim que ele diria ao seu povo. Se Orminda estivesse ao seu lado, eram dois que partiriam. (JURANDIR, 2016, p. 310)

Por fim, nessa passagem, Ramiro esclarece toda a persuasão que Orminda exerce sobre ele. Outro aspecto importante de sublinhar é o vaqueiro ter aprendido com a simples presença da moça ao seu lado. Desde o início do relacionamento dos dois, foi

sempre Orminda que o incitou a compor contra os abusos dos fazendeiros e essa lição foi aprendida, já que mesmo sem ela, Ramiro partiu em direção ao rio Abaí, para buscar proteger seu povo. Coisa que, talvez, não fizesse se não a tivesse conhecido e estado por algum tempo com sua companheira.

4. Conclusão

Durante a análise da personagem de Orminda pode-se perceber, desde o início, o papel importante que ela desenvolve na narrativa. Orminda, por natureza, exerce influência em todos ao seu redor. Chega-se a essa conclusão a partir da observação feita durante todo o romance. Ela sempre se sobressaiu às demais personagens femininas.

No coro da igreja, era a voz dela que se destacava ante as outras vozes. Foi Orminda a quem Manuel Rodrigues, o espírita, reconheceu como sendo médium. Quando do incidente que a deixou com uma cicatriz no braço e no rosto, numa festa em Felicidade, era com ela que os homens queriam dançar, enquanto, na cena, Alaíde, sua amiga, dançava sozinha.

Então, sua chegada à região do Arari coincide com a morte do vaqueiro Gaçaba, não por acaso. Primeiramente, porque esse fato permite que o foco narrativo passe a ser no romance dela com o Ramiro, pois, até então, tudo girava em torno das atividades da vaqueirice nos campos; segundo, porque é Orminda quem faz com que os vaqueiros parem o trabalho para procurar o companheiro que, a essa altura, estava desaparecido, depois de ter caído na água.

Com a suspensão da participação da personagem do vaqueiro, Orminda e Ramiro assumem o centro da narração e, a partir daí, ela passa a exercer todo o seu domínio sobre o vaqueiro, o qual começa a perceber e combater todos os abusos praticados pelo Coronel Coutinho e seu administrador, Manoel Raimundo.

Por fim, a visão ideológica da Orminda, filha de escrava alforriada, a partir de fora, é o que permite sua percepção, com outro olha, lançado sobre o que acontecia nas fazendas. Isso fazia dela uma referência para o vaqueiro. As denúncias feitas por ele,

através de suas músicas, antes de tudo, eram dela, pois havia quantos anos o Ramiro vaqueirava? E a partir de quando ele passa a questionar os padrões? Por muitos anos ele vaqueirou e apenas quando ele a conheceu foi que Ramiro passou a exercer o papel de defensor dos companheiros.

Referências

- AUBERT, Eduardo Henrik. *A música do ponto de vista do nativo: um ensaio bibliográfico*. REVISTA DE ANTROPOLOGIA, SÃO PAULO, USP, 2007, V. 50 N^o 1.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Vol. 2. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999. 200 p. (Coleção Teorias).
- GOMES, Mariana Andrade & LEMOS, Renato de Lyra. O papel da música na construção da identidade. *INTERSEMIOSE. Revista Digital*. ANO III, N. 05. Jan/Jun 2014.
- JURANDIR, Dalcídio. Alguns aspectos da Ilha de Marajó. In: *Cultura Política*. Rio de Janeiro, ano 2, n. 14, 16, 1942.
- JURANDIR, Dalcídio. *Marajó*. Belém: Marques 2016 [1947].
- LISBOA, Pedro Luiz Braga. *A terra dos Aruã: uma história ecológica do arquipélago do Marajó*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2012.
- NETTL, Bruno. O estudo comparativo da mudança musical: Estudos de caso de quatro culturas. *Revista Antropológicas*, ano 10, vol. 17(1), 2006.
- PACHECO, Agenor Sarraf. *Cosmologias afroindígenas na Amazônia marajoara*. *Projeto História*, São Paulo, n. 44, pp. 197-226, jun. 2012.
- PERCÍLIA, Eliene. *Música de Protesto*. *Brasil Escola*, 2021. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/artes/musica-protesto.htm>. Acesso em 06 de novembro de 2021.
- PLATÃO. *Fedro*. Trad. José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora 34 2016 [-370] (Edição bilíngue).
- _____. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret 2001 [-370] (Texto Integral).

SALLES, Vicente. *A música e o tempo no Grão-Pará* (1º volume, 1980).

_____. Chão de Dalcídio. In: D.Jurandir. Marajó. Belém: CEJUP 1992 (3ª ed.), pp 367-381 (texto original de 1978). Reeditado, em 1998, na revista *Asas da Palavra* (Belém) No. 4 e in: Rosa Assis (Org.). *Estudos Comemorativos: Marajó Dalcídio Jurandir 60 Anos*. D. Belém: UNAMA 2007, p. 15-30.

_____. Narrador: Dalcídio Jurandir. *VII Jornada do Conto Popular Paraense*. Brasília: MicroEdição do Autor 2001 (Vicente Salles, 34).

_____. *Modinha no Grão-Pará: estudos sobre a ambientação e (re)criação da Modinha no Grão-Pará*. Transcrições musicais por Marena Isdebsky Salles. Belém: Secult/IAP/AATB, 2005.

_____. *Repente & Cordel*. Literatura Popular em versos na Amazônia. “Prêmio Silva Romero 1981”. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto nacional de Folclore 1985.

SCHMID, Wolfgang. *Narratology: an introduction*. Berlin/New York: Gruyter, 2010.

SOUSA, Herculano Inglês de. Voluntário. In: *Contos Amazônicos*. Belém: EDUFPA 2005, p. 29-44.

Páginas na internet:

<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/ramires>; acesso 02/11/2021.

<https://brasilescola.uol.com.br/artes/musica-protesto.htm>; acesso 02/11/2021.

CRÔNICAS NO JORNAL *AMAPÁ*: ENTRE O POÉTICO E O COTIDIANO

Raylane Benjo¹
Francesco Marino²

Introdução

O estudo da literatura se baseia em diferentes fontes para a análise: o estudo do texto literário em livros, fontes orais e afins, incluindo os jornais. Compreende-se que para acessar a literatura produzida em séculos passados, os jornais se apresentam promissores, pois registram os dados em seu próprio tempo de circulação, dando ao pesquisador a possibilidade de fazer apontamentos sobre o que era produzido em determinado período.

A literatura em jornais vem de uma tradição literária que se fecundou na França do século XIX, e foi reproduzida no Brasil. Neste suporte, a circulação dos gêneros literários tais como romance, poemas e crônica amadureceram e atraíram o olhar do leitor.

Nessa perspectiva, esse trabalho concebe o jornal *Amapá* (1945-1968) enquanto importante suporte de veiculação literária no Território Federal do Amapá. O periódico possui rica produção literária que se estende de poemas à crítica literária, mas para este

¹ Acadêmica do curso de Especialização em Linguística Aplicada e Ensino de Línguas na Universidade Federal do Amapá-UNIFAP. Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará-UFPA. E-mail: macielraylane@gmail.com

² Doutorando em Estudos Literários pela UNESP-FCLAr e Mestre em Letras. Professor Assistente de Literatura da Universidade do Estado do Amapá - UEAP. Macapá-AP. E-mail: francesco.marino@ueap.edu.br.

artigo, delimitou-se o estudo das crônicas produzidas nas seções literárias do jornal.

Para tanto, o trabalho é assim estruturado: primeiramente aborda o conceito do gênero crônica a partir de Candido (1992), em seguida apresenta a natureza do jornal *Amapá*, logo depois, o contexto de circulação do periódico e, por fim, analisa as crônicas selecionadas.

1. O gênero crônica

Em “A vida aos Rés-do-chão” (1992) Antônio Candido inicia o texto dizendo que a crônica não é um gênero maior, se comparada ao romance e a outros gêneros, mas não por isso menos importante. Antes de discorrer sobre essa afirmação é válido destacar o processo temporal pelo qual a crônica percorreu até alcançar o formato atualmente conhecido.

Ao traçar a trajetória do gênero, Becker (2013) faz menção às crônicas na Idade Média cujo conteúdo era documental, isto é, era voltada para fins de registros históricos importantes. Na modernidade, especialmente no século XIX, o gênero ganhou espaço no folhetim (rodapé dos jornais) e os fatos do cotidiano passaram a ser a base do texto.

No Brasil, também passou a circular nos rodapés dos jornais, tratando de temáticas diversas: política, questões sociais, artísticas, literárias. Em um processo de amadurecimento, se fixou na função de divertir e passou a fazer uso da linguagem poética. Candido (1992) aponta que esse desenvolvimento e consolidação ocorreu no decênio de 1930. Sobre tais transformações, Rossetti e Vargas (2006 *apud* TUZINO, 2009, p. 9), declaram:

[...] podemos dizer que existiram dois modos de se fazer crônica. O mais primitivo, e ainda atuante em alguns países, é a crônica no tempo linear e ordenado historicamente pela justa posição dos acontecimentos. O segundo modo de se fazer crônica é em um tempo criador que reinventa os fatos para narrá-los de forma poética, para traduzir verdades que a mera reprodução dos fatos não poderia expressar.

A frase “mera reprodução dos fatos” é provável a que melhor se encaixe para distinguir a crônica inaugurada nos rodapés dos periódicos para o gênero amadurecido. Uma vez que a crônica não deixou de tratar do cotidiano, questões sociais ou política, ao contrário: “É curioso como elas mantêm um ar despreocupado, de quem está falando coisas sem maior consequência; e, no entanto, não apenas entram fundo nos significados dos atos e sentimento do homem, mas podem levar longe a crítica social.” (CANDIDO, 1992, p. 17-18)

Assim, é esclarecido que, ao amadurecer, a crônica ultrapassou o tom de comentário e aderiu a narração poética, mas distante do rebuscamento de outras formas narrativas. Sob a perspectiva de Candido, o rebuscamento ou a grandiloquência textual causa admiração, e, no entanto, pode agir disfarçando a verdade e a realidade, isto resulta em “quebrar no leitor a possibilidade de ver as coisas com retidão e pensar em consequência disto [...]” (CANDIDO, 1992, p. 14). Ao se posicionar desse modo, o autor interpreta o ato da leitura em sua função reflexiva, e embora os outros gêneros também possam gerar autorreflexão no leitor, é a crônica que melhor o faz pois se aproxima do homem e sua realidade.

Ora, se o homem habita na linguagem tal como apontou Castro (1982) é por meio desta que a crônica se aproxima dele, isto se faz na própria mistura dos usos possíveis encontrados nas conversações de grupos. Assim, a crônica “bem realizada participa de uma língua geral lírica, irônica, casual, ora precisa, ora vaga, amparada por um diálogo rápido e certo, ou por uma espécie de monólogo comunicativo” (CANDIDO, 1992, p. 22).

Diante disso, se a obra literária tem por fim alcançar o leitor, Candido conclui que a consideração da crônica enquanto um gênero menor, longe de desqualificá-la em definitivo, a enaltece, pois, ao se apegar, o gênero alcança nossa humanidade.

2. Jornal *Amapá*

O jornal *Amapá* foi criado em 1945 e teve sua circulação encerrada em 1968, decorrente de mudanças estruturais na

Imprensa Oficial, órgão pelo qual era produzido. A pertinência do local de produção diz respeito à ligação direta da imprensa ao governo do Ex-Território Federal do Amapá-TFA (1943-1988).

É válido enfatizar que o TFA é compreendido como um período de circulação do ideário de crescimento, desenvolvimento e modernidade. Essa concepção da época é pautada no entendimento de que a história não se aplica somente em divisões de datas, mas também nos modos comportamentais da população em questão, como pontuado por Halbwachs (2013). Desse modo, buscava-se demonstrar à população macapaense as transformações do local que ocorriam, dentre outros âmbitos, nos setores da educação e infraestrutura. Isto se manifestava também no número de páginas do periódico:

O número de páginas também variava entre 4 e 6 para edições normais e 8 a 12 páginas, divididos em dois ou três cadernos, para edições especiais, tais como o dia 13 de setembro, em alusão à criação do Território Federal do Amapá, ocorrida em 1943, e ao dia 25 de janeiro em comemoração à instalação do GTFA, sob a administração de Janary Nunes. Nessas ocasiões, o Amapá divulgava minunciosamente as ações e os discursos governamentais. (OLIVEIRA, 2016, p. 17)

Inserido no contexto mencionado, não é sem causa que as primeiras páginas do periódico sejam reservadas aos anúncios dos atos do então governador Janary Gentil Nunes, ou a existência de edições especiais para comemorar a criação do Território. Não obstante a isto, o jornal transmitia assuntos diversos, por isso, Souza (2016) reconhece o periódico em sua marca política, mas como transmissor de conteúdos abrangentes: anúncios, propagandas e afins.

Os dias de circulação do periódico, variavam entre os sábados, quintas-feiras e domingo, com periodicidade semanal ou duas vezes por semana. A venda era realizada por assinatura semestral e anual em postos de venda como: Biblioteca Pública Estadual Elcy Lacerda, hotéis, bares, barbearias. Com circulação na capital e no interior, o *Amapá* é considerado o principal veículo de comunicação no TFA.

Nesse sentido, compreende-se a presença do texto literário no periódico sob dupla significação: a literatura vista enquanto símbolo de crescimento cultural, ou o texto enquanto preenchimento do eixo de entretenimento que o jornal também se propunha. Independente da motivação que gerou a publicação da literatura no periódico, esta esteve presente desde 1945 até 1968, com alguns hiatos.

Por ter circulado por três décadas, o periódico apresentou a literatura de modos variados. Nos primeiros cinco anos de circulação, era predominante a publicação de poemas de autores nacionais, com exceção de Álvaro da Cunha hoje aceito enquanto autor local, anúncios de livros, e por vezes também havia publicações de crônicas. Em 1949, a seção “Sociais” passa a publicar poemas semanalmente. Diante disso, embora a publicação de autores locais tenha se fixado após a criação das seções literárias, em 1951, a literatura fazia parte da grade de assuntos do jornal anteriormente.

Isto posto, em 1951 o periódico passa a ter seções específicas para o texto literário: “Bazar” (1951-1953), “Presença literária” (1957-1960), “Estórias do dia a dia” (1964) e “Letras em coluna” (1965-1968). Entre os anos de 1954 a novembro de 1957, quando se inicia a seção Presença Literária, a literatura foi publicada em páginas literárias e na seção “Sociais”. Entre os anos de 1961 a 1963 o jornal não apresentou espaços para a literatura.

Com o estabelecimento das seções literárias, a marca visual para quem manuseia o jornal é a presença do texto literário na segunda página do *Amapá*, denota-se que a constância do local de publicação informava ao leitor, comprador semanal do jornal, onde encontrar a literatura caso não se interessasse pelas demais informações publicadas.

Das crônicas publicadas nas várias seções literárias do jornal *Amapá*, foram escolhidos oito textos publicados nas seções literárias.

3. Crônicas no “Bazar”

“Nos jornais encontramos a melhor poesia, o romance perfeito, a história fiel, o ensinamento proveitoso”

(AMAPÁ, 21 de fevereiro de 1959)

Como sugere a epígrafe, nos jornais estão disponíveis textos proveitosos, pela poesia ou ensinamento, o *Amapá* é um bom demonstrativo dessa produção.

As primeiras crônicas aparecem na seção “Bazar” (1951-1953) e foram escritas por Alom, nome adotado por Aderbal Melo³, assim informa um texto transcrito do jornal paraense *Folha Vespertina*: “Aderbal Melo está de malas prontas para voar, vai a vespertina perder seu Alom do Bazar e Belém seu grande advogado. O Território Federal do Amapá, porém, conquista o grande jornalista.” (AMAPÁ, 24 de março de 1951, p. 2).

A crônica *Pobre poeta* é um dos textos do autor publicado no jornal *Amapá*:

Aquele saudoso amigo, de olhos verdes, semblante sereno, teimosamente introspectivo, quase esfíngico, era um joalheiro musical das rimas apaixonadas. Poeta emotivo e sentimental, romanesco como todos os bardos enamorados, tecia os versos eternamente inspirados pelo sorriso ou pelo olhar da mulher bonita. [...] segredou-me como numa confidência: - Quando eu morrer, duzentas mulheres irão chorar na minha sepultura! Depois desse encontro, emocional e cheio de iluminuras, não mais o avistei. [...] Velei-lhe o despojo numa tarde humilde como fora a sua vida, apenas assinalada por quatro velas que bruxuleavam escorrendo lágrimas nos castiçais. [...] Pobre amigo! Pobre poeta! Como se enganara com a alma e com o coração femininos! Até que os coveiros indiferentes lançassem a última pá de terra sobre o caixão. E vi, com alma enlutada, que faltavam 199 mulheres em torno daquela sepultura. Porque apenas uma ali estava, ralada de dor, debulhada em pranto, mostrando no rôsto castigado pelos anos o tremor de maior sofrimento: era a mãe desolada do poeta. (AMAPÁ, 13 de agosto de 1953, p. 2)

³ Jornalista paraense colaborador do jornal *Folha Vespertina*, assumiu a direção do jornal *Amapá* de 1952 a 1954

Ao narrar os fatos como alguém íntimo do personagem, Aderbal Melo atrai o leitor para a narrativa e passa a descrever as características de um suposto poeta, emotivo e apaixonado pelas mulheres, e que acreditava na presença de um número grande delas no dia de sua morte, por fim, ao declarar a presença somente da mãe no enterro do amigo, o autor transparece a noção do amor verdadeiro ligada ao amor materno.

Outro texto merece destaque para se abordar o estilo textual de Aderbal. Adiante está a crônica *Amôr e crime*:

Aquele detento, ainda jovem, de feições serenas, era um condenado, como ele dizia, por crime de amor. A sua mulher, a linda mulher que mais amara, fora a causadora da tremenda da desventura do encarcerado. Entendera que, por ser mulher e bela, possuía o direito e a liberdade de repartir o seu coração e espalhar por mãos alheias os seus encantos. Acreditara, talvez, lendo e interpretando mal umas páginas sobre sexualidade, que lhe haviam caído sob os olhos, casualmente, na necessidade ou no império da poliandria, assim como os homens só acreditam na poligamia. Vira muitas outras amigas escalarem, incólumes, os leitos inconfessáveis e foi imitá-las... Mas, num dia, o dia do azar, o dia da verdade que alguns homens não perdoam, aquela borboleta dourada debateu-se inutilmente contra a vidraça de um adultério. E pronto: foi espantada pela faca daquele moço que, hoje, faz arte da relação de moradores de um presídio. (AMAPÁ, 04 de outubro de 1953, p.2)

A crônica se aproxima da realidade por Aderbal ser jornalista e, a princípio, parece relatar somente mais uma ocorrência corriqueira: “Como se vê, uma história banal, de todos os dias, de todos os povos, sem que sirva para manchete de jornal, simplesmente porque não constitui sensacionalismo[...]” (AMAPÁ, 04 de outubro de 1953, p.2), mas percebe-se a presença de ironia nessa frase, pois o que segue após isto é a tentativa do autor de convencer o presidiário de que amor não se relaciona com violência:

Eu, instintivamente, comecei a conversar o sentenciado: - O senhor deve estar enganado. Não há essa espécie de crime a que se refere. Não existe crime de amor, pois, o mais velho sentimento que habita o mundo

terreno, não nasceu com a tara criminoso. Ao contrário, muito ao contrário, o amor não pode e não deve ser responsabilizado pelos delitos de sangue. (AMAPÁ, 04 de outubro de 1953, p.2)

Por fim o presidiário responde:

- Bem, talvez eu não entenda nada de amor. Mas, eu sofro menos vendo aquela desgraçada morta, pois, se não a matasse, teria de cometer indignidade maior... muito maior, porque eu a queria loucamente...Nesse instante o presidiário chorava sem espalhafato, ao mesmo tempo em que, para ocultar as lágrimas, afastou-se para um canto do seu cubículo. (AMAPÁ, 04 de outubro de 1953, p.2)

A crônica instiga por tratar de um tema como o “crime de amor” agora qualificado como feminicídio, que diverge opiniões e que o autor apresenta em uma sequência de: crime, noção de amor e comportamento feminino. Para Culler (1999) os textos narrativos têm a função de propor outros pontos de vista, propósito visto no texto de Aderbal. Em contrapartida, observa-se nas duas crônicas a conduta feminina sendo posta em questão. Na primeira é relacionada com a adoração que as mulheres deveriam direcionar ao falecido poeta, na segunda ocorre na ideia de que a má interpretação de páginas sobre sexualidade teria influenciado a mulher a cometer a traição.

Em outro texto o escritor também menciona a noção de que a leitura é capaz de influenciar o comportamento e por isso deve ser bem selecionada: “A leitura escolhida, selecionada, instrutiva, ainda é o melhor e mais útil passatempo. Infelizmente, ou desgraçadamente a mocidade atual não tem tal preocupação, preferindo outros derivativos que em nada aproveitam ao espírito” (AMAPÁ, 29 de março de 1953. p. 2)

É possível observar pela orientação dada aos leitores sobre o valor da leitura instrutiva e o teor das crônicas, um posicionamento pela moralidade por parte do autor. A ausência de expressões informais nas crônicas e a escolha por palavras formais: *adultério* ao invés de *traição*, ou *espalhafato* no lugar de *barulho*, apontam também a formalidade no estilo do autor. Portanto, ainda que na década de 50 o gênero crônica já estivesse

amadurecido no Brasil, a preferência pela informalidade na escrita não é unânime entre os escritores.

4. Crônicas na “Presença Literária”

Seguindo a linha cronológica de publicação, outras crônicas figuram a partir de 1957 na seção “Presença Literária”, como a crônica *Molhado* de Ivo Torres⁴:

A chuva pulou a janela e chegou à rua. Na canção líquida, invernial, Macapá se envolve, molemente, como uma mulher que preguiçosa e amada, deita no sonho de suas vitórias. A cidade está triste. Encolhida. As ruas molhadas já não sabem sorrir seus meninos. Os vendedores ambulantes. Os amigos. A cordura acolhedora das mãos entrelaçadas passeando na praça. Na porta dos jovens a chuva colocou um aviso: “é proibido amar enquanto eu estiver aqui.” [...] O poeta diz vários adeuses. Tenta desconversar. “Vamos falar de sol?” Nada. É absolutamente impraticável sonhar sonhos de sol. Como sou prudente. Amigo de todos. Respeitosamente cumprimento o inverno. E (mentindo pra viver) dou um viva a chuva e a boa lama macapaense. (AMAPÁ, 16 de janeiro de 1958)

O Amapá que na língua tupi significa “o lugar da chuva” (SOUZA, 2016) é retratado na crônica de Ivo Torres. O período chuvoso é uma das marcas dos finais e começos de ano no Amapá, sob a ótica de Ivo Torres, a chuva transforma a rotina dos macapaenses, levando-os para um período de recolhimento em suas casas enquanto a chuva e a lama se apropria das ruas da cidade. “Domingo não permitiu que ninguém saísse de casa. Todo mundo ficou de castigo [...]” (AMAPÁ 19 de fevereiro de 1959), diz o autor no ano seguinte em outra crônica sobre chuva dominical.

⁴ Escritor e poeta, nasceu na cidade do Rio de Janeiro no dia 20 de março de 1931. Chegou no Amapá em 1957 para compor os chamados burocratas do recém Território Federal do Amapá com o governador Janary Nunes. Viveu muitos anos no Amapá, onde dirigiu e criou jornais, como *Rumo*, suplementos literários e editoras, interessando-se da parte cultural e literária.

Na descrição da paisagem macapaense nota-se a literatura de expressão amazônica, pois de acordo com Fernandes (2004, p. 115) “pouco importa a certidão de nascimento do autor porque sua ascendência, seu lugar de enunciação, se objetiva no modo de sua narração, de construir sua relação entre o local e o universal, de montar cenários e paisagens na narrativa.” Desse modo, a narração sobre chuva guarda em sua simplicidade a vivência da população amapaense do começo do século XX, e, sem correr o risco de anacronismo, se estende ao tempo presente.

Seguindo com a caracterização do dia a dia do TFA, na crônica *Sono e domingo* Ivo Torres aborda o próprio fazer literário:

De repente um sono impossível e largo apossou-se de mim. Justamente no instante meridional de escrever. Que fazer? Como acertar os olhos dentro da paisagem exteriores? A ponta firme apontando corretamente as anotações do pensamento. Ah, vontade irreprimível de dançar. Rodopiar intransigentemente. Gulosamente. E atirar êste sono pela porta afora. Ser homem inteligente. Das letras. Porque diabo fui me agarrar ao tronco intelectual? Sou obrigado a ter responsabilidades inadiáveis. Chateações de Alcy à boca da carteira. Minhas nossas senhoras, que preguiça mental. Hoje é domingo. Dia do corpo. Da cabeça. Deitar suas canseiras. Não eu. O cronista brilhante. O tolo imbuído de propriedade. Encarregado de cantar para vocês. Dominicais e felizes. Descansadamente felizes. De vocês. Amigos leitores que aguardam. Bocejando. A minha crônica impregnada de sono. Do meu sono. Bom, o que me resta é lhes desejar um bom domingo. Durmam. Como os anjos. Feliz sesta. (AMAPÁ, 19 de janeiro de 1958, p. 2)

Na crônica acima, Ivo Torres se reconhece cronista e se dirige diretamente ao leitor para expor as dificuldades e vivências diárias da profissão, isto se mostra na forma de tratamento ao leitor “amigos leitores”. Essa característica da escrita do autor é reiterada no trecho da crônica *Alma*:

mas que diabo, dirão vocês, tentando estragar minhas imagens literárias, alma lá tem nariz e pulmões? Como, porém, já estava preparado para a pergunta, replico: e por acaso algum de vocês conhece uma alma? Adivinho a resposta e surpreendo-lhes com a minha afirmativa: eu vi uma [...] (AMAPÁ, 27 de novembro de 1958)

Sobre a relação entre o cronista e o leitor Becker (2013, p. 19) pondera:

A crônica, além de ocupar um espaço no jornal, possui uma relação com os dias da semana, pois são publicadas regularmente em dias específicos. Muitos leitores, inclusive, compram o jornal ou a revista, neste ou naquele dia, tendo em vista a publicação de um cronista. Desse modo, o leitor estabelece um vínculo com o cronista; por meio da leitura, conhece seu estilo e suas temáticas recorrentes. Podemos afirmar, pois, que o sujeito cronista – a figura do autor – é essencial na comunicação estabelecida, e que a crônica, enquanto discurso, intensifica a relação com o leitor

O vínculo entre leitor e cronista provavelmente influenciou a escolha do autor em falar da sua rotina no domingo, pois este era um dos dias de circulação do *Amapá* em 1958, ano de publicação da crônica. Dessa maneira, as crônicas de Ivo Torres revelam parte da vida literária no Território Federal, pois, testemunham o cotidiano do escritor e retratam também a espera dos leitores pelas crônicas.

Além de produzir crônicas, Ivo Torres incentivava a produção desse gênero literário por parte dos leitores, como exemplo, cite-se o concurso de Crônicas sobre as festas de São José de Macapá. O concurso envolveu a Rádio Difusora de Macapá e a revista *Rumo*.⁵ As regras do concurso publicadas no dia 20 de março de 1958, eram as seguintes:

- a) O candidato deverá enviar uma crônica abordando as festas S. José de Macapá no seu conteúdo religioso, histórico e folclórico.
- b) Os trabalhos não devem ultrapassar duas páginas datilografadas em espaço dois.
- c) A comissão julgadora era integrada por três escritores amapaenses
- d) Ao primeiro colocado a Rádio Difusora de Macapá, premiará com CR\$ 1.000,00 (hum mil cruzeiros) em livros.
- e) A revista *Rumo* presenteará o segundo colocado com uma assinatura anual.
- d) As crônicas que obtiverem as duas primeiras colocações serão lidas no programa Panorama Literário, e publicadas na revista *Rumo* e no jornal *Amapá*.
- g) Os trabalhos devem ser endereçados a Ivo Torres, Rádio

⁵ Ivo Torres era integrado a esses veículos enquanto diretor da revista *Rumo*, e apresentador do programa “Panorama Literário”.

Difusora de Macapá, até o dia 6 de abril de 1958. (AMAPÁ, 20 de março de 1958, p.2)

Em maio do mesmo ano, a comissão avaliadora composta por Aurélio Buarque, Amaury Farias e Ivo Torres parabenizou os vencedores Alcides Batista Lima e Leno Ribeiro. (AMAPÁ, 1958). Um dos prêmios destinado aos vencedores era a publicação da crônica no *Amapá* e revista *Rumo*, no entanto, as crônicas não foram identificadas no *Amapá*, ainda assim, não se pode afirmar que não tenham sido publicadas no periódico, uma vez que há uma limitação de possível perda de páginas quando se trata de trabalho em fonte primária não digitalizada como o *Amapá*. De todo modo, Ivo Torres anunciou no mês de junho de 1958 que os números 7 e 8 da revista *Rumo* circulariam no Rio de Janeiro e em Belém em volume único e contaria com a presença das crônicas premiadas.

5. Crônicas em “Estórias do dia a dia”

Em 1964, outras crônicas aparecem no *Amapá*, desta vez, na seção “Estórias do dia a dia”, sob a autoria de Ribeiro de Assis⁶. Da leitura que se fez do arquivo, esta foi a seção que mais se dedicou à produção de crônicas, embora tenha durado entre agosto e setembro, as produções são significativas em conteúdo. Em oito crônicas produzidas são abordados assuntos sociais, ora por meio do sarcasmo, ora pelo dizer direto das problemáticas. Na crônica *Brinquedos de natal* o cronista envereda pelo último formato:

Foi pelo natal. O dia amanhecera lindo, partilhando da alegria da gurizada do bairro, que exibia, com orgulho e alvoroço, os inúmeros brinquedos recebidos para festejar o nascimento do menino Deus. Somente uma casa, naquela rua, permanecia com as portas fechadas e pela janela entre-aberta distinguia-se brilho de pequeninos olhos e a devorar, com inveja, os coloridos carros, as louras bonecas, os revólveres e as multicores dos meninos e meninas da vizinhança. Confusos, os inocentes donos daqueles olhos não compreendiam a

⁶ É incerto o primeiro nome do autor, pois no Território Federal do Amapá havia Silas Ribeiro de Assis, diretor do Jornal *Amapá* em 1968 e, Exequias Ribeiro de Assis diretor do periódico nos meses de abril e maio de 1964.

proibição que a mãe lhes fizera, na manhã daquele dia, de brincarem com as outras crianças. [...] O mais velho dos quatro irmãos-um vivaz garotinho de 8 anos-, já perguntara porque Papai Noel não deixara sobre os velhos sapatos que tivera o trabalho de limpar com água e sabão, a bola de borracha para seus irmãozinhos e a boneca de pano para sua maninha caçula. Nada queria para si. Apenas havia usado os seus sapatos por serem os únicos que não estavam furados. [...] Um dolorido sentimento de revolta substituiu a inveja que antes sentira. Quanto desprezo tinha agora pelo Papai Noel. [...] (AMAPÁ, 29 agosto de 1964. p. 2)

Na figura de uma criança de 8 anos, Ribeiro de Assis fala sobre a pobreza no dia natalino, comemorado tradicionalmente. Criado a partir do jogo de significados, o texto revela nas primeiras frases os espaços, objetos e imagens importantes para a criação da reflexão: a rua, lugar de celebração com brinquedos coloridos, a casa com as portas fechadas e a janela entreaberta. As cores dos brinquedos que contrastam com a tristeza da criança dentro da casa. A casa, símbolo de abrigo, se apresenta enquanto oposição, pois não salvou a criança da pobreza do mundo. Os olhos da criança são as principais imagens dentre as anteriormente citadas. Em sua função natural de olhar/ver revelam ao leitor a realidade do mundo.

Aliada às imagens, há também os sentimentos nomeados, não se faz referência indireta aos sentimentos negativos e sim é dito abertamente que a criança sentiu inveja e raiva:

Um dolorido sentimento de revolta substituí a inveja que antes sentira. Quanto desprezo tinha agora pelo Papai Noel. [...] Só interrompeu sua vigília quando a mãe lhe chamou para jantar. Quando regressou à janela, sentiu um profundo golpe no coração: o velho caminhão de Limpeza Pública já ia dobrando a esquina, depois de recolher o lixo daquela rua. Como um louco saiu correndo até alcançar o lento veículo verificando, com imensa alegria que a cabeça da boneca era uma das primeiras coisas que se amontoava sobre a imunda carga que era transportada. Agarrou-a com desespero e pulou, sem notar o veloz auto-móvel que vinha em seu sentido contrário. Estendido no meio da rua, sobre uma grande poça de sangue, sorriu para a mãe que lhe cobria de beijos, mostrando na mão a cabeça da boneca agora tôda

vermelha e num último alento balbuciou: “é para maninha...Papai Noel que mandou.” (AMAPÁ, 29 agosto de 1964. p. 2)

Seguindo no jogo de contrastes, o sorriso, quando aparece, não reflete alegria, e o alcance da boneca, que seria objeto de diversão, resulta no acidente fatal. Assim termina a crônica, subitamente, sem dizeres dissimulados para falar abertamente sobre uma questão de âmbito social. Opção de estilo que Culler (1999, p. 93-94) esclarece como:

[...] as narrativas também fornecem uma modalidade de crítica social. Expõem a vacuidade do sucesso mundano, a corrupção do mundo, seu fracasso em satisfazer nossas mais nobres aspirações. Expõem a difícil situação dos oprimidos, em histórias que convidam os leitores, através da identificação, a ver certas situações como intoleráveis.

Para trazer à luz tais situações, o narrador pode abordá-las seriamente ou optar pelo humor, é no último formato que escreve Ribeiro de Assis na crônica *As beatas*. Como o título indica, na narrativa o autor trata de duas mulheres religiosas que se dedicam à devoção: “Encontraram-se bem cedinho, quando ambas saíam da casa para a missa das 6. Véu, rosário e catecismo na mão, tinham o aspecto de piedosas criaturas, cuja missão no mundo terreno, era zelar pela salvação espiritual dos entes queridos”. (AMAPÁ, 22 de agosto de 1964, p. 2). Aos poucos o cronista introduz os hábitos de conversação das duas mulheres:

[...] Na caminhada, a passos lentos, em direção ao templo [...] a beata magra, mais impaciente, iniciou o bate-papo que as duas estavam acostumadas a travar nos seus encontros: -Mas, vizinha, a sra. já notou que somos as únicas da nossa rua a acordar cedo pra ir à missa? Parece que a preguiça de acordar mata essas mulheres; que vergonha, meu Deus. [...] -Dizem que dormir engorda. Eu sou gorda, mas pobre de mim. Passo as noites todas em claro, cuidando de um filho e de outro e nos intervalos em que me deito, estou tão cansada que só consigo cochilar. Às vezes eu desejo ser relaxada e irresponsável como Dodó, que não dá a mínima bola quando os filhos abrem o berreiro na madrugada e ronca feito porca... -Por falar na Dodó, vizinha, a sra sabe que agora ela comprou um fogão a gás? -É, a empregada da nona Fafá me disse. Agora o marido dela está por cima, é gente grande lá na

companhia onde trabalha. Só quero ver quando descobrirem que êle é burro e lhe tirem a bôca. Não vai ter dinheiro nenhum pra comprar o gás. (AMAPÁ, 22 de agosto de 1964, p. 2)

No diálogo as donas de casa passam a envolver terceiros na conversa, tratam de seus hábitos, criticam por não frequentarem a missa, fazem referência aos bens adquiridos, hábito assim conceituado:

A fofoca é considerada um dos meios de comunicação mais antigos do mundo. É um fenômeno social inserido no cotidiano das pessoas. Ela implica contar história de cunho moral, que realçam os erros dos outros e reafirmas os comportamentos morais do cotidiano que os outros não seguiram. Exerce, também, a função integradora de entretenimento, diversão e integração social. (SILVA, 2010, p. 22)

Nesse processo de integração grupal as duas mulheres se reconhecem semelhantes e superiores por seu modo de vida: “- Ah, vizinha, se a gente fosse faladeira e começasse a contar os defeitos desse pessoalzinho metido a coisa, tinha tanta sujeira para descobrir, que é melhor calar”. (AMAPÁ, 22 de agosto de 1964, p. 2) Em perspicácia, o cronista conclui o texto apontando que as beatas não entraram na igreja por se fixarem na fofoca e uma das personagens ainda irá na casa de Dodó sobre quem haviam tecido comentários maldosos:

- Minha vizinha! A sra notou que nêsse instantinho que paramos aqui ao lado da Igreja para conversar, a missa já terminou? os meninos já devem ter acordado e tenho que ir pra casa. - Já é bem tarde mesmo, eu também não vou mais à missa -Então voltemos juntas.... - Não, vizinha, eu ainda vou passar na casa da Dodó. (AMAPÁ, 22 de agosto de 1964, p. 2)

Em tom humorístico o autor trata de um assunto presente nas relações sociais e estabelecido pela linguagem. Além da temática popular é visível o uso da informalidade nos diálogos com o emprego de expressões usadas na oralidade “se a gente fosse faladeira” ou “o marido está por cima”.

6. Crônicas em “Letras em coluna”

Na seção “Letras em coluna” organizada por Alcy Araújo⁷, as crônicas fazem uso principalmente da narrativa poética, como se percebe na crônica *Estória* do mesmo Araújo:

Era uma vez um menino. Um menino só. Nada mais que um menino. Só acontece que êle era muito só e tinha medo, sem saber ter medo é próprio das crianças. E havia muita ternura no menino. Ele amava seus brinquedos, os pássaros, as flores, os animais domésticos, os igarapés e as manhãs. Sonhava com fadas, com tesouros escondidos e com outros sonhos infantis. Sempre praticava uma boa ação, rezava para seu anjo da guarda, para o menino Jesus e para são Luiz, o que foi rei. (AMAPÁ, 04 de dezembro de 1965, p. 2)

Na primeira parte do texto há narração da infância do personagem, pautada na inocência, bondade e medo. A crônica segue apresentando o crescimento do menino:

Então o menino sentiu que era homem e que o mundo queria esmagá-lo. E teve uma grande aflição. Desorientado ele andou pelo cais, visitou prostíbulos, frequentou noites sem memória, caminhou em seu deserto. Em cada esquina, em cada corpo, em cada sonho colheu desilusões que foram marcando. E vieram também as ingratidões, as falsidades, as mentiras. Os beijos dados sem amor. E houve a sucessão de angústias, a presença da saudade, o desespero da procura. Mas depois chegaram outras amarguras e a quase certeza de que tudo era inútil. Mas havia ainda a esperança. E o menino apegou-se à esperança, como um náufrago se apegava às canaranas. E de esperança em esperança foi criando desencantos. E continuou puro e bom, dentro da maldade do mundo o homem solitário e nunca deixou de ser menino. (AMAPÁ, 04 de dezembro de 1965, p. 2)

O personagem sofre mudanças inerentes à existência humana: amor, saudade, angustia porém permanece na essência de bondade que lhe vinha desde a infância. Observa-se nos textos de

⁷ O poeta, escritor e jornalista Alcy Araújo Cavalcante, nasceu em 7 de janeiro de 1924 em Peixe-Boi, no Pará. Em 1953 veio para Macapá para trabalhar no governo. Foi diretor de jornais e é considerado um dos maiores poetas do Amapá. Morreu em 22 de abril de 1989 em Macapá.

Alcy Araújo, a ausência de reviravoltas nas conclusões de história. Nesse sentido, a seguinte crônica, não apresenta título e, auxilia no entendimento do estilo de escrita do autor:

A mulher resmungou, sonhando, e o marido se levantou para ir ao banheiro. Uma criança chorou, arranhando os nervos do homem insone. Melhor sair para a noite que escorria lá fora. Foi quando a mulher acordou e inquiriu. Onde vai você a esta hora? comprar cigarros, respondeu sem irritação. Porque talvez me demore, se encontrar algum amigo. [...] Pela manhã, a mulher acordou e a primeira coisa que notou foi que o marido não havia voltado. Agiu como sempre. Fez o café, varreu a casa, aprontou o almoço, etc. E nada do marido voltar [...]. No terceiro dia a mulher chorou um pouco e telefonou para a polícia, os hospitais e os necrotérios. No décimo dia telefonou para os jornais. Depois não ligou pra mais ninguém. E ficou a espera. (AMAPÁ, 16 de julho de 1966, p. 2)

Com a partida do esposo, além dos telefonemas, não há reações abruptas por parte da mulher, ao contrário, a rotina prossegue sem alterações. A frase “e ficou a espera” marca a presença do marido simbolizada pelos objetos deixados na casa:

Fora a falta do marido, a vida na casa continuou a mesma. Só que a criança cresceu e já estava mocinha quando foi deflagrada a guerra mundial. Semanalmente, apesar do conflito, a mulher tirava a poeira da estante e arrumava a coleção de cachimbos do homem. Nos dias de sol, punha os ternos no varal para serem arejados. [...] Foi num domingo, quando retornava de uma dessas visitas, que a mulher percebeu que o marido voltara. Percebeu também que ele trazia na face a marca de muitos desencantos. [...] A mulher chegou-se quase sem ruído. Olhou para o maço de cigarros em cima da mesa e falou: vou preparar o seu jantar. Demorei porque estava na casa da Francisca. (AMAPÁ, 16 de julho de 1966, p.2)

O retorno do marido também não gera alvoroços e o texto é finalizado com a continuação do cotidiano.

Alguns apontamentos sobre o texto são importantes: os personagens não são nomeados, e são chamados por “marido”, “mulher”, a ausência do nome pode gerar no leitor a ideia de que se não possuem nome, pode ser qualquer um, um conhecido, ou mesmo o leitor. Além disso, a estratégia de escrita de Alcy Araújo

é pautada no uso preciso do tempo cronológico apontado pelas frases: “pela manhã”, “no décimo dia”, “semanalmente”, e, no entanto, os sentimentos abordados trazem a impressão de estagnação. Nesse duplo de mudança e permanência da narrativa, o texto aborda o comodismo nos personagens ligados apenas à função de exercer o papel de marido ou mulher dentro da relação familiar.

Considerações Finais

Este trabalho se propôs a analisar crônicas selecionadas das seções literárias “Bazar” (1951-1953), “Presença literária” (1957-1960), “Estórias do dia a dia” (1964) e “Letras em coluna” (1965-1968) do jornal *Amapá*.

Iniciando nas crônicas de Aderbal Melo, há presença de questões morais, ora sobre a vida, ora sobre o modo adequado de se ler. Para o cronista, a leitura possui a capacidade de influenciar as ações, por isso, deve ser selecionada de modo que instrua para boas ações. Em Ribeiro de Assis, é usado o diálogo, ironia e sarcasmo sobre situações diárias. Além disso, trata de questões sociais de forma direta, por meio de uma linguagem com pouco rebuscamento.

As crônicas de Ivo Torres tratam da região amazônica com um olhar subjetivo e se dirigem diretamente ao leitor, construindo com o público uma relação de troca. O autor também se compromete com a circulação do gênero em outros locais e o faz através dos concursos de crônica, aliando a Rádio Difusora e a revista *Rumo*. Alcy Araújo, exige maior atenção do leitor, pois trabalha com o tênue entre o tempo cronológico e psicológico.

Notou-se, portanto, a multiplicidade no formato das crônicas que perpassa pelo modo de escrita de cada autor. Por meio dessas perspectivas particulares, o cotidiano e o poético não se separam, ao contrário, coabitam, seja na descrição da chuva, do tempo e suas mudanças, nas versões possíveis de amor ou na melancolia da criança sem presente no Natal. As crônicas fazem-se porta-voz do cotidiano numa leitura poética dos acontecimentos vividos e

vistos pelos cronistas, tratando de questões ligadas às relações humanas incluindo temáticas como moralidade, cotidiano do autor, regionalidade e levando tudo isso aos amapaenses por meio do jornal *Amapá*.

Referências

- AMAPÁ. Macapá: Imprensa Oficial, 1945-1968.
- BECKER, Caroline Valada. A crônica e suas molduras, um estudo genológico. *Revista Estação Literária*, Londrina, Volume 11, p. 10-26, jul. 2013. Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/EL/index.php?option=com_content&task=view&id=56&Itemid=93. Acesso aos: 27/09/2021
- CANDIDO, Antônio. A vida ao rés-do-chão. In: CANDIDO, Antonio (org.). *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. São Paulo: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1992, p. 13-22.
- CASTRO, Manuel Antônio de. *O acontecer poético – A História Literária*. Rio de Janeiro: Antares, 1982.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: Uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções culturais Ltda., 1999
- FERNANDES, José Guilherme dos Santos. Literatura brasileira de expressão amazônica, literatura da Amazônia ou literatura amazônica? *Graphos-Revista da Pós-Graduação em Letras – UFPB*, João Pessoa, Vol. 6. p. 111-116, 2004. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/9540>. Acesso aos: 27/09/2021
- HALBWACHS, Maurice. *Memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2013.
- OLIVEIRA, Tatiana Pantoja. *Público/confessional, cultura escolar e formação de habitus: a Escola Doméstica de Macapá/AP (1951-1964)*. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Regional) – Universidade Federal do Amapá, Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Regional, Macapá, 2016. Disponível em: <https://www2.unifap.br/ppgmdr/files/2016/03/DISSERTAÇÃO>

O-DE-MESTRADO-TATIANA-PANTOJA-OLIVEIRA.pdf.

Acesso aos: 02/09/2021

SILVA, Paula Francinetti da. *A coluna social como gênero de fofoca*. Tese (doutorado em literatura) - Departamento de Literatura, Universidade de Brasília. Brasília, 2010. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UNB_73d9a4b4ce5f703a1a5c6a6cia7c1316/Description. Acesso aos: 27/09/2021

SOUZA, Manoel Azevedo de. *Imagens, memórias e discursos: a construção das identidades amapaenses no Jornal Amapá- 1945 a 1968*. Orientador: Prof. Dr. César Barreira. 2016. 264 f. Tese (Doutorado em sociologia) - Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2016. Disponível em: http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFC-7_a43ocf9b8ec2225f054122d9ac86d43a. Acesso aos: 27/09/2021

TUZINO, Yolanda Maria Muniz. *Crônica: uma Intersecção entre o Jornalismo e Literatura*. BOCC - Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação (ubi.pt), 2009. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/tuzino-yolanda-uma-interseccao.pdf>. Acesso aos: 02/09/2021

DA VIRADA DO SÉCULO XX À ELEVAÇÃO A TERRITÓRIO: A LITERATURA DO AMAPÁ DESENHADA POR MEIO DOS JORNAIS

Valdiney Valente Lobato de Castro¹

Introdução: o resgate da memória por meio dos jornais

Desde a instauração da imprensa no Brasil, os jornais foram cada vez mais tornando-se um bem de consumo imprescindível para o homem oitocentista. Pelas páginas avulsas era possível ter acesso às principais notícias do que acontecia nas províncias brasileiras e nas capitais estrangeiras; aos anúncios de produtos, de datas de viagens e de nomeações oficiais; e à coluna folhetim que, ao publicar as histórias seriadas, encantou os leitores e transformou-se em uma das seções mais aguardadas do jornal.

Essas publicações interessavam demasiadamente à sociedade da segunda metade do século XIX, o que elevou o jornal ao principal suporte de comunicação da época. Exatamente por esse sucesso começaram a surgir muitas folhas públicas no país. Ao se considerar apenas os jornais catalogados pela hemeroteca digital,

¹ Doutor em Letras pela Universidade Federal do Pará com pesquisa nos contos machadianos publicados nos folhetins fluminenses do século XIX. Interessase, especialmente, por estudos envolvendo a prosa de ficção oitocentista e pelas áreas de circulação e/ou recepção do texto literário. Atualmente, desenvolve estágio de pós-doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amapá, sob a supervisão da Professora Doutora Germana Maria Araújo Sales.

E-mail: valdineyvalente@hotmail.com

é possível notar esse crescimento. No Pará, por exemplo, na década de 1850, há registro de 10 jornais circulando e, no final do século XIX, há mais de 50. Contribuem para essa expansão: o aumento no número de leitores com a proliferação das escolas e dos espaços de leitura; o caráter portátil do jornal, possibilitando que a leitura saísse das residências e alcançasse outros espaços sociais; e o surgimento do navio a vapor que, com um menor tempo de viagem, mantinha a atualidade das notícias, e com a navegação por diferentes regiões do Brasil, não só reproduzia os textos publicados, como possibilitava a constituição de uma rede de conexão, um circuito de comunicação (DARNTON, 1998) muito bem urdido entre os sujeitos envolvidos no processo de produção e circulação dos impressos.

Ao preservar as notícias publicadas no afã do momento em que os fatos ocorreram, esses jornais proporcionam a reconstrução de um cenário sociocultural por serem instalações de recordações da memória viva que passou por um processo de arquivamento. Obviamente que, dada a incompletude dos periódicos guardados, nesses arquivos sempre haverá uma fragmentação, por isso devem ser compreendidos como vestígios ou, como afirma Ricouer (2017), rastros do passado, caracterizados por seu aspecto físico e documental, o que revela sua importância social, por neles repousar informações de um contexto histórico.

Precisamente por esse aspecto que Jacques Le Goff (1984) relaciona os documentos a monumentos, visto serem heranças do passado, que carregam marcas da memória coletiva de um povo. Assim, ampliando o termo, os arquivos deixam de ser apenas um armazém de vestígios do passado para estarem atrelados ao conceito de memória; daí não ser entendido o arquivo apenas como um museu, mas sim como algo que perpassa pela subjetividade daquele que tenta desvendá-lo. São dados do esforço da sociedade que consciente ou inconscientemente guardam imagens, registros, indícios, vestígios, rastros dos papéis sociais que eram (ou são) desenvolvidos. A recordação de muitos fatos do passado não existe mais, por isso é preciso de lugares de memória para manter a lembrança do que se acredita que já não existe, a fim de bloquear

o esquecimento. Pierra Nora assim se refere ao tratar desses lugares de memória:

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. (...) Sem vigilância comemorativa, a história depressa os varreria. São bastiões sobre os quais se escora, mas se o que eles defendem não estivesse ameaçado, não se teria, tampouco a necessidade de construí-los. (NORA, 1993, p. 25)

Além de relacionar o arquivo ao esquecimento, mostrando que as memórias não são espontâneas, isto é, surgem de uma organização, de uma lembrança, a citação trata ainda das minorias, ao afirmar que na consulta aos arquivos é possível construir a memória dessas classes, mesmo nas fontes guardadas para preservar as recordações das elites. Se os arquivos então são indícios para se repensar *as verdades de todos os lugares de memórias*, as fontes primárias da literatura como jornais, manuscritos, contratos e correspondências podem ajudar a refazer o caminho que levou à constituição de nossa literatura para, assim, não só repensar o cânone, como também compreender como se construiu a crítica e a história literária brasileiras.

A virada para o século XX: o Amapá alcança todo o país

O processo de independência das terras amapaenses esteve, por anos, atrelado a tentativas frustradas de desenvolvimento da região. Em meados do século XVIII, o governador da Província do Grão-Pará, Mendonça Furtado, impulsionou a tentativa de colonização e criou a vila de Macapá, porém os esforços malograram com as doenças tropicais e as chuvas que destruíam as lavouras. No auge da independência política do país, Macapá ganhou condição de cidade e os colonos receberam novos incentivos para povoamento, mas novamente não houve um resultado satisfatório.

Apesar desse insucesso inicial, nas décadas seguintes, a região

foi povoada por estrangeiros sedentos pela exploração do ouro, soldados para servir na proteção da fronteira, negros fugidos dos senhores de escravos, desertores da guerra de cabanos, criminosos atraídos pela fisiografia que dificultava a prisão e alguns ilustres que vinham ocupar cargos nas cidades. Essa maioria desafortunada era administrada por um governo paraense que pouco censurava os desmandos que ocorriam no Amapá, o que resultava em diversas denúncias publicadas nas páginas avulsas editadas no Pará e reproduzidas nos jornais do norte ao sul do país. Esse movimento dos impressos demonstra o quanto a rede de circulação entre as províncias brasileiras era bem urdida, alcançando as regiões mais distantes.

Ser considerada uma terra remota e inhóspita, graças às acusações de desmandos e descasos que proliferavam nos jornais, obscureceu, por muito tempo, a imagem sobre o Amapá desenhada pelo movimento dos impressos. Somente com o advento da República, quando a luta pela demarcação da terra gera a contenda com os franceses e o ilustre Barão do Rio Branco² é nomeado para defender os interesses do país, o Amapá começa a ganhar espaço nas folhas brasileiras. Devido à reputação do defensor e ao sucesso na empreitada, surgiram textos poéticos publicados nas páginas impressas aludindo à celeuma:

Enquanto isso, uma victoria
Celebrar podemos já!
A victoria do direito
No litígio do Amapá
- Mostra a Suíça c'ó esse feito,
Que inda há juízes por lá.

² José Maria da Silva Paranhos Júnior (1845-1912), o Barão do Rio Branco, foi professor, advogado, geógrafo, diplomata e jornalista. Tornou-se relevante pelas argumentações acerca dos processos de arbitramento das fronteiras brasileiras, entre as quais se destaca o litígio contra a Argentina, garantindo boa parte dos estados de Santa Catarina e Paraná, em 1895; a vitória sobre a França quanto à fronteira do Amapá, em 1900; e em 1903, na contenda com a Bolívia sobre a região do Acre, seu maior feito e que lhe garantiu que seu nome fosse dado à capital do território conquistado.

Essa estrofe foi extraída da poesia “Semana Despida”, publicada na segunda página do jornal semanal satírico *O Rio Nu*, em 05 de dezembro de 1900, e assinada por J. Pimentão. O texto alude aos principais acontecimentos do país e conclui com essa sextilha dedicada à vitória da causa. Em 12 de março de 1903, em virtude da contenda entre Brasil e Bolívia pelas terras do Acre, defendida novamente pelo Barão do Rio Branco, o jornal carioca *Tagarela* publica um soneto com acentuados elogios ao eminente personagem e lembra a causa do Amapá. Sob o título “Rio Branco”, assinado por Miguel Galvão, a *Gazeta de Notícias* (RJ), em 10 de janeiro de 1904, publica um soneto destacando “o trabalho, o talento e o patriotismo” do aclamado defensor. Essa poesia foi reproduzida n’ *O Paiz* (RJ) em 13 de janeiro de 1904, e na *Pacotilha* (MA) em 12 de março desse mesmo ano. Também a folha *Careta* (RJ), em 15 de maio de 1909, quando o Barão desiste de concorrer às eleições presidenciais, alude aos feitos do prestimoso herói nacional.

Entre todas essas homenagens poéticas, em que a vitória do Amapá é sempre lembrada, destaca-se a longa poesia intitulada “Rio Branco e o Amapá”, assinada por Gaspar Uchoa, publicada na folha paraense *A República*, em 13 de novembro de 1900, reproduzida em 14 de dezembro desse mesmo ano nesse mesmo jornal e, ainda, na *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, em 04 de fevereiro de 1903:

Povo! Nas pugnas gigantes
Travadas entre as nações
Os bardos tangem ovantes
Victoriosas canções!...
Povo! De todas as lutas
Que no teu seio prescruatas;
Do direito e do canhão,
Oh! dize, qual a mais bella,
Se esta que a força revela,
Se a que confessa: - razão?!

Fora tremenda miséria,
Da inteligência ao fulgor,
A victoria da matéria,

Cheia de treva e de horror!
Depois de ter Victor Hugo
Os erros trazidos ao jugo
De seu estro colossal!...
E um por um, ante o mundo
E perante o céu profundo
Condemnado à lei mortal!

.....

Dos prelios da humanidade
Que se alevanta de pó
Eis que o espírito invade
E galga os séculos, só!
O que no bem se baseia,
O que o sábio altivo crea,
O que a guerra condemnou!
Combate nobre que forma
Dos combatentes a norma
Que a França e o Brazil guiou!

Eil-o que surge, sem crime
De fulgores eternaes!
- O do direito sublime,
Synthetizado na paz!
E aos heroes aberta a liça...
O sangue, o fumo, a carniça,
Foram a tinta e o papel!
E a coluna se alevanta!...
Na base o presente canta!
E o seu hymno é o capitel!

Já que, vencida a batalha,
Exulta o grande Brazil,
Já que não ruge a metralha
Do pensamento febril...
Ergamos um novo culto
A Rio Branco, esse vulto
Que em nossa memória está
Elle, o irmão, o filho amado,
Que salvou o contestado,
O muito nosso Amapá!

O tom grandiloquente, o clamor pela exaltação ao nobre personagem, o uso da redondilha maior, a entonação e as figuras

de estilo como anacolutos, hipérbolos e apóstrofes lembram o quinto canto do célebre “O Navio Negreiro”, de Castro Alves. Esses elementos são convocados por Gaspar Uchoa para enaltecer a glória do Barão do Rio Branco.

Se na metade do século XIX a imagem do Amapá representada nos jornais era pesarosa, maculada pelo descaso da região, na virada para o novo século, em virtude do litígio envolvendo o conhecido Barão do Rio Branco, a localidade se populariza. A partir dessa exposição, o verbete “Amapá” alcança o país: nas folhas dos jornais do Rio de Janeiro, há registros de doces, ruas, navios e lojas batizados como Amapá. Tornam-se comuns, nas folhas, anedotas, charadas e piadas que demonstram essa popularidade: “Qual a cidade do Pará que é formada por um adjetivo qualificativo, por um advérbio de lugar e por um instrumento de pedreiro? (3 sílabas)?” (AVANÇA, RIO DE JANEIRO, 01 JUL. 1904). E ainda, com o título “Conversando”, n’ *O Jornal*, do Ceará, assinado por Phonograma, sai em 06 de dezembro de 1900 este fictício diálogo:

-Então, Chico, o Amapá já é nosso?

- Já. Agora, é oiro que Deus manda!

- Eu que gosto bem. Quero ver... Vamos emigrar para lá?

- Para que, Maricas?

- Ora para que? Para arranjar oiro. Imagina eu chegando aqui toda coberta de oiro... pulseira, brincos, braceletes, broches, aigrettes... Jesus!...

- Mas pensas que o oiro lá já está em obra? Ixe! O oiro está em bruto... É preciso tiral-o e arranjar dinheiro para purifical-o e então fazer obras...

- Ahn... Então tu vaes tirar o oiro no Amapá, e eu fico aqui arranjando os meios para o resto...

- Homem... isto assim...

Essa notoriedade também se eleva com o grandioso sucesso da peça “Amapá”, escrita por Francisco Moreira de Vasconcelos³

³ Francisco Moreira de Vasconcelos nasceu no Rio de Janeiro, em 25 de julho de 1859, e faleceu em Pernambuco, em 23 de fevereiro de 1900, quando tomava parte em uma representação. Atuou como ator, poeta e teatrólogo, tendo percorrido o Brasil de norte a sul empresariando diversas companhias teatrais. Conforme

e representada em diversos estados do país⁴. A peça era do gênero “Revista cômico-lírico-fantástico” com música de Cavaller, Costa Junior, Capitani, Manoel dos Passos, Luiz Moreira, N. Pompilio, Alfredo Gama, Minelli, Luiza Leonardo e Francisca (Chiquinha) Gonzaga; e trechos de Carlos Gomes e Warney. O sucesso da música de Chiquinha Gonzaga fez com que a “Valsa Amapá” ganhasse um destaque com a atenção em outros jornais, como o carioca *A Notícia*⁵, em 04 de janeiro de 1897. Quando, em 1900, Moreira de Vasconcelos falece, os jornais cariocas *A Imprensa*, em 26 de fevereiro de 1900, e *A Notícia*, no dia seguinte, lembram a peça por tantas vezes exibida. O movimento dos impressos contribui para assegurar o êxito da peça e divulgar ainda mais o nome do Amapá.

No entanto, esse trânsito intenso permite que não apenas a designação Amapá circulasse por todo o país, mas as publicações de interesse amapaense também: a obra *O Amapá depois do laudo suíço*, escrita por Manuel Buarque e editada no Pará, foi divulgada no jornal alagoano *Gutenberg*, em 18 de novembro de 1908 e em 04 de maio de 1909. Também teve grande repercussão a folha *Pinsonia*⁶, instalada, em 1895, em Belém e transferida, em 1897, para Macapá. O jornal, considerado o primeiro produzido no Amapá,

consta no *Correio Paulistano*, sua companhia marcou a reinauguração do Teatro da Paz na cidade de Limeira (SP): “Está marcado para 15 do corrente a inauguração do Theatro da Paz, constando na cidade que a companhia Moreira de Vasconcellos será escolhida para abrilhantar essa cerimônia”

⁴ Há notícias sobre a peça no jornal paraense *Diário de Notícias* (nas edições de 20.01.1896, 01.02.1896 e 04.02.1896); no *Gutenberg*, de Alagoas (em 05.04.1896); no *Jornal de Recife* (com anúncios consecutivos, como nas edições de 15.04.1896, 16.04.1896, 19.04.1896, 23.04.1896, 01.05.1896 e 16.05.1896); e nas folhas cariocas *A Estação* (30.11.1896), *Revista Ilustrada* (dezembro de 1896) e *Gazeta da Tarde* (26.10.1896, 28.10.1896, 15.11.1896, 24.12.1896)

⁵ Optamos por manter a grafia conforme se lê no frontispício da publicação.

⁶ Na hemeroteca digital estão disponíveis os quatro primeiros números do *Pinsonia*: de 15 de novembro de 1895 (sexta-feira), de 25 de novembro de 1895 (segunda-feira), de 10 de dezembro de 1895 (terça-feira) e de 20 de dezembro de 1895 (sexta-feira), o que demonstra a irregularidade das edições.

era editado por Joaquim Francisco de Mendonça Júnior⁷, responsável pela parte literária do periódico. Em muitas de suas produções, o Amapá está em evidência. Na gazeta paraense *A República*, por exemplo, em 23 de março de 1890, ele publica *O Príncipe Ibrahim*, com o subtítulo “Trechos de um romance inédito”, narrativa ambientada “nos arredores da cidade de Macapá”.

Desde o surgimento, o *Pinsonia* circula em diversos estados do país, por isso vários jornais divulgaram, em suas páginas, o recebimento do suporte: em 27 de dezembro de 1895, o *Gazeta da Tarde* (RJ) noticia o lançamento da “gazeta de Macapá”; o jornal potiguar *O Iris*, em 30 de setembro de 1897, também informa o recebimento do periódico; o baiano *Leituras Religiosas*, em 23 de junho de 1898, declara ter chegado o “*Pinsonia*, impresso e publicado em Macapá”; *O Sapo*, do Paraná, em 15 de abril de 1900, divulga o recebimento da folha; e o *Jornal do Ceará*, em 10 de agosto de 1904, acusa a “visita do jornal que se publica em Macapá”.

O editor da gazeta, nome conhecido da nata cultural paraense por seu envolvimento na política e no jornalismo, muitas vezes teve publicado seu pseudônimo literário em notícias de cunho pessoal: o paraense *A República*, em 26 de maio de 1891, divulga que Múcio Javrot está saindo de Macapá de viagem para Belém; a folha

⁷ Joaquim Francisco de Mendonça Júnior era amapaense, mas desde cedo frequentou as escolas de Belém e manteve relações com a elite cultural: amigo próximo de Coriolano Jucá, intendente de Macapá, e de Lauro Sodré, governador do Pará. Seu vínculo com o partido republicano e a projeção, graças à fundação do jornal, parecem ter lhe dado a visibilidade necessária para que fosse eleito deputado. Além da política, destacou-se como professor, jornalista e poeta, sendo membro da Academia Paraense de Letras com o pseudônimo Múcio Javrot. Publicou um único livro: “*Crepusculares*”, mas nos jornais oitocentistas repousam textos do autor em prosa e em poesia, bem como registros dos debates literários em que se envolveu. Faleceu em Macapá em 04 de agosto de 1904. Sugiro a leitura da tese de doutoramento de Alan Victor Flor da Silva (2018) intitulada: “Vida literária na Belém oitocentista: a contribuição do *Diário de Belém* para o desenvolvimento das letras na capital paraense (1882-1889)” para se compreender a produção de Múcio Javrot nos periódicos paraenses.

também notícia, em 04 de junho desse mesmo ano, que o pai de Múcio Javrot havia falecido. Assim, o pseudônimo torna-se tão conhecido dos leitores que se sobrepõe ao nome oficial do jornalista, o que revela a extensão da dimensão cultural da literatura, uma vez que um amapaense, com destaque nas letras impressas em vários jornais do Pará, tem seu pseudônimo literário identificado pelos leitores dessas folhas. Socorro Pacífico Barbosa (2007, p.33) alerta sobre os pseudônimos utilizados na imprensa oitocentista, pois “havia uma forte tendência ao anonimato” e “mesmo com a decifração de muitos deles [pseudônimos], muito autor ficou esquecido pelo anonimato”.

Há que se destacar que esse reconhecimento deve-se ao poder de circulação dos impressos, capaz de movimentar essas folhas pelos espaços mais distantes em um curto interstício temporal. Desse modo, na primeira década do século XX, há um dinâmico intercâmbio de informações promovido por meio dos jornais, como revela a imagem abaixo:



O Malho, 12 jun. 1906.

Na fotografia, extraída do jornal carioca *O Malho*, está presente a elite ilustre da cidade de Macapá, pertencente ao poder eclesiástico, ao exército e à administração pública, juntamente com outras “pessoas gradas”, provavelmente reunidas para esse registro, o que se pressupõe pela folha constar, em primeiro plano, nas mãos do clérigo. Com a certeza de que a fotografia iria ser publicada no jornal da capital do país e circular por várias províncias, a reunião da nata social amapaense torna-se um evento, o que se percebe não só por aqueles que compõem a imagem, como pela formalidade com que se posicionam. Nos primeiros anos do século XX, o Amapá não era um local tão desconhecido dos leitores nacionais: a reprodução da fotografia em uma folha com grande circulação no país vocífera a presença de uma sociedade letrada, por mais que ainda reduzida à elite, em pleno desenvolvimento no norte do Brasil, como se destaca pela especificação “Estado do Pará” para não haver confusão com a cidade de Macaparana, em Pernambuco, que à época também se denominava Macapá.

Essa pequena elite que se formava não significa que havia um grande desenvolvimento na região. Ao contrário. Ainda pertencentes ao governo do Pará, as terras amapaenses, logo após o laudo de Berna, foram reorganizadas. Nos anos iniciais do século XX, decretos e projetos oficializaram os municípios que se distribuíam em Mazagão, Macapá e Montenegro⁸. Se essa nova composição do Amapá revelava um avanço significativo, a situação da região, gradativamente, desanimava: a corrida pelo ouro, nas regiões de Cunani e Calçoene, esmorecia; a desvalorização da borracha frustrava a extração; até a Fortaleza de Macapá era engolida pela floresta. A situação era desoladora. Reis (1949, p. III) assinala que o censo de 1920 apresentava apenas 6.000 habitantes em Macapá, e que, em 1929, a Comissão de Inspeção de

⁸ A princípio, em janeiro de 1901, a região foi dividida em duas circunscrições administrativas: uma na vila do Amapá e outra em Calçoene. Em outubro desse mesmo ano, foram criados os municípios de Amapá e Calçoene, os quais, em 1903, foram reunidos em um só, denominado de Montenegro. (REIS, 1949)

Fronteiras, comandada pelo general Cândido Rondon, detectou a decadência da região.

Apesar desse desalento econômico, Macapá continuava a interessar aos leitores: o jornal *Estado do Pará*, em 08 de julho de 1915, publicou uma matéria com diversas fotografias sobre o desenvolvimento do Oiapoque, que desde 1907 havia sido oficializado como colônia militar. A folha carioca *A Rua*, em 28 de fevereiro de 1920, apresenta uma longa nota sobre a colonização do Oiapoque⁹, chefiada por Gentil Norberto, destacando a inauguração de uma nova linha de navegação para a região e a situação desoladora da situação da população. Em novembro de 1931, a revista carioca *Frufrú* dedica duas páginas ao texto “Macapá: sentinela do norte”, escrita por Enéas Martins Filho¹⁰. A matéria, com uma linguagem eivada de adjetivos enaltecendo a beleza da região, alude ao século XVII e à chegada dos portugueses nas terras do Cabo Norte para em seguida afirmar: “Macapá mantém-se firme como um atestado sólido de posse e de domínio nas terras que conquistou e que intrusos querem conquistar”. Na década seguinte, em 16 de junho de 1934, a *Revista da Semana* (RJ) trouxe uma página inteira sobre três regiões: Macapá, Santarém e São Joaquim. Sobre as terras amapaenses, há fotografias sobre a praia de Macapá, o farol do antigo forte, a pedra do guindaste e o desembarque da equipe destinada à inspeção da fronteira. Nessa matéria, elogia-se o clima “agradável e ameno”, o “tesouro insondável” do Rio Amazonas, entre outros aspectos da orla de Macapá.

Cada vez mais conhecida dos leitores nacionais, a região do Amapá, desde o laudo suíço, representava o limite ao norte do país, o que acentuava, por mais que pareçam inconciliáveis, o exotismo,

⁹ Paz (2013, p. 173) destaca essa e outras tentativas de colonização designadas pelo governo federal.

¹⁰ Enéas Martins Filho (Belém, 10 de fevereiro de 1902 – Rio de Janeiro, 19 de novembro de 1970) morou em Belém onde fez o curso secundário e cedo transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde formou-se em Direito. Publicou vários textos em jornais e revistas e foi sócio efetivo do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro.

o distanciamento e o nacionalismo das terras do cabo norte. A *Gazeta de Notícias* (RJ), em 12 de fevereiro de 1928, transcreve o samba “Vem, meu bem”, com letra e música da professora de piano Aurélia Antunes Ferreira, em que se lê: “Rapaziada, da outra banda de lá / Do norte ou sul ou dos confins do Amapá / É aqui no Rio, amor / Que a gente se diverte / Quem foi que disse, ué!.../ que o carnaval nos perverte?”. Também no carioca *O País*, em 02 de outubro de 1929, na matéria “As Joaninas no Pará” ao destacar o folclore de diversas regiões paraenses, assinala-se que no Amapá o “elemento selvagem foi absorvido, na terra firme, pelo luso-africano”, destaca o marabaixo como a representação africana do folclore e acentua que essa manifestação foi “fielmente estudada por Raul Bopp, que por ali passou fulgurantemente como um risco de luz no firmamento”. O estudo do importante autor do modernismo possibilitou a composição da poesia “Marabaxo (Dança de negro)”¹¹, que ilustrou as páginas de diversos jornais brasileiros.

Além de ser tema da poesia do autor de *Cobra Norato*, Macapá foi o cenário de diversas narrativas ficcionais publicadas na coluna folhetim: em 21 de janeiro de 1920, *A Rua* informa que vai começar a lançar seu “romance de costumes nortistas”, *O engeitado*, e, no dia seguinte, a história começa a sair, permanecendo até 07 de maio do mesmo ano, com números interrompidos, geralmente na quinta página do jornal. No romance, assinado por José Corsino Raposo, a descrição de Macapá é sempre esplendorosa: “planície cheia de campos com grandes manadas de gado”, e o personagem Heitor, depois de admirar “toda aquela beleza”, considera: “um paisagista nada precisa criar, basta reproduzir na tela com fidelidade a natureza para produzir um quadro adorável”. Também na *Revista da Semana* (RJ), no dia 20 de novembro de 1937,

¹¹ A poesia foi publicada primeiramente na revista paulista *Arlequim*, em 10 de novembro de 1927, e republicada no jornal paulista *Planalto*, em 1º de agosto de 1941. Na primeira edição de *Cobra Norato*, de 1931, não apareceu. A poesia “Macapá” saiu na *Revista de Antropofagia*, em 1929, com a indicação “pedaço de Cobra Norato”. Em 1932, é publicada com variações no livro *Urucungo* e, na reedição de *Cobra Norato*, volta a aparecer.

sai o texto “Seringueiro”, de Adauto Fernandes, uma narrativa em que se detalha o difícil cotidiano de um mateiro em uma temporada chuvosa nas terras amapaenses. E no jornal amazonense *O Grêmio*, em agosto de 1937, foi publicada uma prosa intimista intitulada “A tarde é triste”, assinado por B. Lindoso, do Amapá, no qual se depreende a tristeza do narrador pela ausência da amada.

Macapá não esteve presente apenas na prosa de ficção. Várias poesias, após os muitos textos produzidos a partir da conquista do Barão do Rio Branco, continuam a ser publicadas sobre o Amapá ou escritas por amapaenses. O *Alto Purus* (AC), em 23 de janeiro de 1916, publica a poesia “Num Postal”, assinada por José Deocleciano D’Arruda, escrita no Amapá em 1º de janeiro de 1915 e direcionada à senhorita A.C, a quem o eu lírico, em dois sextetos, declara seu amor. No *Arrebol* (PI), em 03 de dezembro de 1922, sai, de Bellarmino Almeida, residente de Montenegro, no Amapá, o acróstico “Saudação”, com o intuito de saudar a folha piauiense recém-lançada. Nessa mesma edição, também é divulgada uma carta do remetente, o “ilustre professor capitão Bellarmino Almeida, criterioso secretário tesoureiro da Intendência Municipal de Montenegro (Amapá) Pará”. E ainda no *Estado do Pará*, em 29 de janeiro de 1914, foi lançada uma trilogia cívica, escrita por Álvares da Costa, englobando Macapá, Pará e Brasil. Na primeira, lê-se:

Amado o tanto berço onde senti
Do mundo o primo beijo enganador,
Onde também de minha mãe ouvi
A meiga voz do seu bendito amor,

Onde meu pai, nos braços me tomando,
Entre afagos e beijos me entregou
Ao mundo; e os meus vagidos escutando
Os passos meus na vida abençoou.

Eu te bendigo, Estrela do Equador!
Eu te tributo ó ninho estremecido,
O sacro incenso de respeito e amor:

Do amor que o filho deve ao pai querido,
Do respeito que a Pátria com fervor
Consagra o povo em cântico sentido!

Se nos primeiros anos do século XX as poesias que ilustraram os jornais brasileiros priorizavam a contenda com a França e a vitória do Barão do Rio Branco, nos anos posteriores as temáticas ampliam-se: o lirismo amoroso, o acróstico e o hino revelam produções desobrigadas de deter-se apenas às conquistas locais. Os autores residentes no Amapá, graças ao dinâmico movimento dos paquetes, têm consciência da circulação dos impressos e, por isso, escrevem seus textos para diferentes jornais do Brasil. E essas publicações rendem-lhes reconhecimentos. Em 16 de maio de 1914, o *Estado do Pará* divulga um ofício expedido pela Academia Brasileira de Letras informando que Raymundo Melchiades Alvares da Costa, autor do soneto à Macapá, transcrito linhas acima, foi eleito por unanimidade como membro efetivo da respeitável instituição. No ano seguinte, a mesma folha divulga no dia 20 de novembro, pelo falecimento do autor, a homenagem da academia que “oferta uma coroa de flores a ser colocada em sua sepultura em Macapá”.

Essa colaboração de autores amapaenses em diferentes jornais brasileiros revela que havia também uma maior quantidade de periódicos circulando no Amapá. Assim, após a primeira década do século XX, os jornais avolumam-se, os autores ganham mais espaço nas folhas nacionais, não escrevendo apenas para os jornais do Pará, e os temas dos textos literários diversificam-se. O Amapá alcança de tal modo o país que há prosa publicada em jornal carioca ambientada nas terras do cabo norte. Com os leitores não é diferente:



O Malho, 17 nov.1928.

Na fotografia acima, extraída da folha carioca *O Malho*, a família do sr. José Montaril é apresentada como leitores em Macapá. Em comparação com a fotografia de 1906, reproduzida em algumas páginas anteriores, pode-se perceber uma mudança significativa: na primeira, a reunião dos ilustres demonstra o quanto a leitura era um ato restrito a eles, e na segunda, 22 anos depois, a comunidade de leitores já se expande, alcançando diversas famílias, não sendo necessária uma reunião para representá-las.

Enquanto, nos jornais, o Amapá alastrava-se de norte a sul do país, a situação da região não era tão promissora. Nos anos que antecederam à elevação do Amapá a território, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, a população total da região contava com 30 mil habitantes.¹² Compunham esse cenário desolador as péssimas condições das escolas, a decadência da exploração do ouro e a lenta atividade extrativista da borracha, castanha e madeira. Com isso, a maior parte da população vivia

¹² Segundo Reis (1949, p. 112), a situação era ainda mais calamitosa: “em Macapá, 1.500 habitantes; em Amapá, 500; em Mazagão, 250. As três sedes de Municípios perfaziam um total de 2.250 habitantes”.

em péssimas condições, as quais eram denunciadas constantemente nas páginas dos jornais e se agravavam cada vez mais.

Desde a constituição de 1934, já se cogitava a redistribuição territorial com o intuito de proteger as fronteiras do país e, diante da situação em que a diminuta população da região se encontrava e da segunda guerra mundial com a necessidade de proteger o litoral contra submarinos inimigos, o presidente Getúlio Vargas assinou o decreto-lei 5.812, em 13 de setembro de 1943, desmembrando 142 mil km² do Pará para constituir uma nova unidade da federação. Para governar esse conflituoso estado, foi nomeado o militar paraense Janary Gentil Nunes (1912-1984), que organizou o desenvolvimento do território por meio de estruturação do espaço urbano, composição de serviços burocráticos para atender à população, criação de órgãos da imprensa e estímulo à educação, à leitura e às artes.

O jornal carioca *A Noite*, em 16 de julho de 1944, destaca uma “série de iniciativas” tomadas pelo governador, como a inauguração de uma grande olaria para facilitar a construção de prédios públicos, o restabelecimento de luz elétrica, o reparo da rede de canalização para o fornecimento de águas, a construção de uma pequena vila para abrigar os menos favorecidos, a aquisição de embarcações com viagens a Belém em menos de 48 horas, o estabelecimento de estação de rádio, entre outras realizações.

A folha carioca *A Manhã* havia encaminhado dois representantes para realizar uma extensa viagem pela Amazônia e, quando eles chegam ao Amapá, começam a ser publicadas, por várias edições, notícias acerca das impressões dos colaboradores. Na primeira publicação, em 27 de outubro de 1944, a matéria tece muitos elogios ao novo governador, destaca o potencial da extração dos recursos naturais, o pouco desenvolvimento da agricultura, e assinala que “o Amapá é um deserto, onde falta tudo: educação, assistência sanitária, habitações higiênicas e, principalmente, comunicações. Nas edições seguintes, de 31 de outubro e 02 de novembro, o foco é o abandono da histórica Fortaleza de Macapá, que estava em ruínas. E na publicação de 04

de novembro, aborda-se a fundação da biblioteca pública que já contava com centenas de livros, graças à doação de diversos institutos, e do serviço telegráfico, já implantado, e dos planos para instalar “um serviço regular de rádio difusão, com uma estação de 250 watts, que se multiplicarão, em futuro próximo, em outras estações disseminadas pela grande região”. Todos esses avanços ocorrem em 1944, quando o capitão paraense ainda tinha cerca de um ano na administração do território.

No ano seguinte, a folha *Carioca* (RJ) publica uma matéria de duas páginas com o título “Coisas e aspectos do Brasil. Território Federal do Amapá: Macapá” com elogios ao governador e imagens da Fortaleza de Macapá, da cidade, da cachoeira de Santo Antônio e da construção do Grande Hotel. No texto, entre várias exaltações à beleza local, acentua-se que a paisagem amapaense difere do conjunto amazônico, pois suas praias são “verdadeiros oásis onde à sombra de copados coqueiros espera-se o mar”, com “dunas de areia formadas pelo vento que sopra de dentro do mar e que retocam o quadro dos primeiros dias”.

Se logo após a questão do laudo suíço o Amapá começou a percorrer mais frequentemente as folhas brasileiras, com a elevação à território a região tornou-se muito mais interessante para os leitores. A gazeta *A Manhã* (RJ) noticia, em 02 de outubro de 1945, que será realizada uma conferência sobre o “Território do Amapá” no auditório do Instituto de Resseguros do Brasil, situado na avenida Marechal Câmara. No programa, constam os seguintes temas: resumo histórico do Amapá, pelo General João Alves Azevedo Costa; realizações do governo do Amapá, pelo Dr. Raul Monteiro Valdez, secretário geral do território; e exibição do filme “O Amapá”.

Entre as muitas mudanças instauradas no novo território, o governador recém-nomeado inaugura a imprensa oficial com a implantação da folha *Amapá*, fato noticiado em diferentes jornais brasileiros:

Circulou, hoje, o primeiro número do jornal “Amapá”, órgão do governo territorial, em comemoração ao 163 aniversário da inauguração histórica da Fortaleza da São José de Macapá. Depois de 1902, data do

desaparecimento do vespertino “Pinsonia”, esta é a primeira vez que um jornal circula nesta região. (*A Manhã*, 28 mar. 1945)

Com quatro páginas, a folha, além de ser um veículo informativo do governo, também se ocupava com assuntos de interesse da população, regionais e nacionais, e contava com a presença da literatura: textos literários, críticas copiadas de outras folhas, anúncios de obras recém-lançadas e informações sobre a literatura nacional espalhavam-se em diferentes espaços do jornal, que, por vinte e três anos, foi o principal veículo de comunicação da região. Nessa folha, os principais autores amapaenses publicavam seus textos literários e, desse modo, o jornal serviu como principal suporte por onde a literatura alcançava os leitores amapaenses e por onde os autores se tornavam conhecidos. No entanto, é preciso considerar que, antes da fundação do jornal, antes mesmo da criação do território, alguns autores no Amapá já se destacavam. O *Anuário Brasileiro de Literatura*, do Rio de Janeiro, na edição de 1943, lista os endereços dos principais autores do Rio de Janeiro e dos estados e, ao assinalar os paraenses, apresenta os nomes de Levi de Moura, Otávio Mendonça e Ribamar de Moura, como moradores de Macapá. Em uma lista onde se encontram nomes como Alceu Amoroso Lima, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Jorge de Lima, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, Manuel Bandeira e Vinicius de Moraes, há autores amapaenses com visibilidade no meio intelectual da época.

Desse modo, quando o Amapá é elevado à condição de território, a situação da região não era promissora, o que foi paulatinamente melhorando graças às iniciativas implantadas pelo governador, as quais vão possibilitar um desenvolvimento na estrutura social com mudanças significativas no que concerne às condições de leitura, como a fundação do primeiro jornal oficial, a implantação da biblioteca e as viagens mais rápidas a Belém, capazes de dinamizar o circuito dos impressos.

Nas páginas dos jornais é possível perceber como o Amapá vai, aos poucos, repercutindo na imprensa nacional. No início do século XX, com a conquista da região pelo respeitável Barão do

Rio Branco e com o massacre no contestado, as notícias sobre o Amapá passam a compor os jornais brasileiros e os textos literários, geralmente, tematizam sobre o conflito e a contenda. A partir da conquista, o nome “Amapá” se populariza, os textos literários diversificam-se e tornam-se muito mais frequentes em gazetas de todo o país. Com a elevação à território, na década de 1940, os autores também ganham maior projeção, principalmente por meio do jornal oficial, suporte por onde grande parte da literatura amapaense circulou.

Sendo assim, as páginas impressas são fontes primárias por onde se registra a memória coletiva do passado, capazes de revelar não só as transformações sociais ocorridas à época, mas também as impressões do homem imerso no momento dos acontecimentos, seja por meio de notícias sociopolíticas ou de textos literários. Nesse sentido, essas folhas oferecem pistas acerca do início da literatura e da leitura no cenário amapaense e revelam, além do gosto dos leitores, o processo de circulação e/ou penetração do texto literário no início do século XX.

Referências

- A ESTAÇÃO. Rio de Janeiro (RJ): edição de novembro de 1896
A IMPRENSA, Rio de Janeiro (RJ): edição de fevereiro de 1900
A MANHÃ, Rio de Janeiro (RJ): edições de outubro a novembro de 1944 e de março e outubro de 1945
A NOITE, Rio de Janeiro (RJ): edição de julho de 1944
A NOTÍCIA, Rio de Janeiro (RJ): edições de janeiro de 1897 e fevereiro de 1900
A REPÚBLICA, Belém (PA): edições de março de 1890, maio e junho de 1891 e novembro de 1900
A RUA, Rio de Janeiro (RJ): edições de janeiro a maio de 1920
ANUÁRIO BRASILEIRO DE LITERATURA, Rio de Janeiro (RJ): edição de 1943.
ARLEQUIM, São Paulo (SP): edição de novembro de 1927
ARREBOL, Teresina (PI): edição de dezembro de 1922
AVANÇA, Rio de Janeiro (RJ): edição de julho de 1904

Barbosa, Socorro de Fátima Pacífico. *Jornal e Literatura: a imprensa no século XIX*. Porto Alegre: Nova Prova, 2007.

CARETA, Rio de Janeiro (RJ): edição de maio de 1909

CARIOCA, Rio de Janeiro (RJ): edição de maio de 1945

DARNTON, Robert. *Os Best-sellers proibidos da França pré-revolucionária*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

DIARIO DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro (RJ): edições de janeiro e fevereiro de 1896

ESTADO DO PARÁ, Belém (PA): edições de janeiro e maio de 1914 e de julho e novembro de 1915.

FRUFRU, Rio de Janeiro (RJ): edição de novembro de 1931

GAZETA DA TARDE, Rio de Janeiro (RJ): edições de dezembro de 1895 e de outubro a dezembro de 1896.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro (RJ): edições de fevereiro de 1903, janeiro de 1904 e fevereiro de 1928.

GUTENBERG, Maceió (AL): edições de abril de 1896, novembro de 1908 e maio de 1909

JORNAL DO CEARÁ, Fortaleza (CE): edições de dezembro de 1900 e agosto de 1904

JORNAL DO RECIFE, Recife (PE): edições de abril e maio de 1896

LE GOFF, Jacques. Memória. In: ROMANO, Ruggiero (dir.) *Enciclopédia Einaudi*. Porto, Imprensa Nacional, v. I, 11-50, 1984

LEITURAS RELIGIOSAS, Salvador (BA): junho de 1898

NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. *Revista Projeto História*, São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.

O ALTO PURUS, Rio Branco (AC): edição de janeiro de 1916.

O IRIS, Natal (RN): edição de setembro de 1897

O MALHO, Rio de Janeiro (RJ): edições de junho de 1906 e novembro de 1928.

O PAÍS, Rio de Janeiro (RJ): edições de janeiro de 1904 e outubro de 1929

O RIO NU, Rio de Janeiro (RJ): edição de dezembro de 1900

O SAPO, Curitiba (PR): edição de abril de 1900

PACOTILHA, Maranhão (MA): edição de março de 1904.

PAZ, Adalberto Júnior Ferreira. *Repúblicas contestadas: liberdade, trabalho e disputas políticas na Amazônia do século XIX*. 2017. 296 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2017.

PAZ, Adalberto. A voz do extremo Norte: crise, trabalho e desenvolvimento nas páginas do jornal Pinsonia (1895-1897). In: César Augusto Bubolz Queirós e Gláucia de Almeida Campos (orgs.). *Trabalho e trabalhadores na Amazônia: caminhos e possibilidades para uma história em construção*. Manaus: EDUA, 2017.

PINSONIA, Macapá (AP), edições do ano de 1897

PLANALTO, São Paulo (SP): edição de agosto de 1941

REIS, Arthur Cezar Ferreira. *Território do Amapá: perfil histórico*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1949.

REVISTA DA SEMANA, Rio de Janeiro (RJ): edições de junho de 1934 e novembro de 1937

REVISTA ILUSTRADA, Rio de Janeiro (RJ): edição de dezembro de 1896

RICOUER, Paul. A memória, a história e o esquecimento. Trad. Alain François et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007

SILVA, Alan Victor Flor da. Vida literária na Belém oitocentista: a contribuição do Diário de Belém para o desenvolvimento das letras na capital paraense (1882-1889) Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Pará, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2018.

TAGARELA, Rio de Janeiro (RJ): edição de março de 1903

UMA LEITURA DO POEMA “MACAPÁ”, DE ALEXANDRE VAZ TAVARES

Yurgel Pantoja Caldas¹

1. Apresentando o Amapá e a cidade de Macapá

Localizado à margem esquerda do rio Amazonas, o Amapá faz parte da região Norte do Brasil, limitando-se ao sul com o Estado do Pará e a leste pelo oceano Atlântico, ao mesmo tempo em que estabelece uma fronteira internacional com o Suriname a oeste (por meio de uma pequena faixa de terra) e ao norte com a Guiana Francesa, região ultraperiférica da França, o que vale dizer que existe uma relação cultural com esse país, incrementada a partir do Acordo-Quadro de 1996 entre os governos brasileiro e francês e, mais recentemente, com a construção e o uso da ponte binacional sobre o rio Oiapoque².

Sobre as possibilidades de alterações na paisagem da fronteira internacional amapaense, por conta da utilização efetiva da ponte binacional, alguns estudos já avançam na análise, como os de

¹ Professor do Departamento de Letras e Artes (Curso de Letras) e do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGLET) da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP).

E-mail: yurgel@uol.com.br

² Fruto dessa articulação, a ponte binacional sobre o rio Oiapoque – em que pesem as críticas burocráticas sobre os trâmites alfandegários do lado brasileiro, e o endurecimento do controle da fronteira por parte das autoridades francesas – emerge como marco importante da interação histórica entre os dois lados da fronteira, nem sempre marcados por decisões conjuntas, mas que certamente irá marcar uma mudança na paisagem humana, econômica e cultural entre Amapá (Brasil) e Guiana Francesa (França/Comunidade Europeia).

Porto e Theis (2013) e Silva (2013). Mas esses são exercícios de reflexão que têm como base fundamentos econômicos e geopolíticos, por exemplo. Do ponto de vista da literatura, propriamente, ainda carecemos de textos que se disponham a discutir as possibilidades de novas configurações espaciais no trânsito de bens culturais entre aquele espaço transfronteiriço.

Além disso, a crítica literária (universidades, cursos de Letras de graduação³ e grupos de pesquisa, reunidos em torno de problemas do fenômeno literário e as formulações culturais para a sociedade amapaense) ainda está a dever uma restituição sobre a história literária no Amapá, o que deixa a produção local dispersa em fontes específicas, do ponto de vista da literatura como objeto da teoria, e desta como objeto da crítica literária. Em resumo: não se pode dizer que haja uma crítica literária atuante e programática no Amapá; mas, por outro lado, não é lícito afirmar que não haja uma produção literária na história amapaense.

A importante historiografia literária amapaense, assim como a história político-administrativa do Amapá, pode ser analisada inicialmente por fases, desde a criação do Adelantado de Nueva Andaluzia (primeiro nome oficial do espaço amapaense, por força do decreto do rei Carlos V) até o período mais recente, após a criação do Estado do Amapá, com a promulgação da Constituição Federal de 1988. É comum encontrar a história político-administrativa do Amapá dividida em três fases: a primeira percorrendo todo o período colonial e imperial⁴, cuja administração fica em mãos da Coroa portuguesa ou mesmo da Capitania do Grão-Pará e Maranhão, em seguida Grão-Pará e Rio Negro; a segunda, entre 1943 e 1988 (quando o Amapá passa a ser

³ Dos estados brasileiros, o Amapá, até 2018, era o único que não possuía nenhum curso de pós-graduação *stricto sensu* na área de Letras, quer seja em estudos linguísticos ou literários. Essa situação mudou com a aprovação do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGLET) da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP).

⁴ Entre 1544 e 1856, o espaço amapaense passa de Adelantado de Nueva Andaluzia à cidade de São José de Macapá, não sem antes ter sido transformada em Capitania do Cabo do Norte (1637), Província dos Tucujus (1748) e Vila de São José de Macapá (1758).

Território Federal), mas com a administração ligada diretamente à capital federal, Rio de Janeiro, mas ainda, em diversos aspectos, com bastante influência do Estado do Pará; e a terceira, a partir de 1988, com a promulgação da Constituição Federal do Brasil, que altera o *status* dos Territórios Federais para Estados da Federação, como foi o caso do Amapá. Esta última fase é reconhecidamente autônoma, do ponto de vista administrativo, mas ainda não se pode dizer que haja uma economia autossustentável no Amapá, mesmo após quase trinta anos como Estado da Federação.

Se, na perspectiva da história política e administrativa, o Amapá conta com três fases distintas e complementares, o mesmo não se pode dizer dos estudos sobre a historiografia literária amapaense, desde suas primeiras manifestações (as narrativas da colonização, que se vinculam à chamada “literatura de informação” no cânone literário nacional) até a contemporaneidade, passando pela chamada fase territorial (1943-1988). Isso se deve a uma crítica intermitente para a literatura no Amapá, com nomes esparsos que se destaca(ra)m no esforço quase individual de tecer ao menos uma breve história da literatura local. É o caso de Manoel Azevedo, que aponta três momentos marcantes para a historiografia literária do Amapá: a fase pré-territorial (a mais longa temporalmente, que vai desde meados do século XVI – quando da criação do Adelantado de Nueva Andaluzia – até o ano de 1943), a territorial (que marca o período que o Amapá fora Território Federal, de 1943 a 1988) e a fase estadual (da promulgação da CF de 1988 até os nossos dias).⁵

⁵ Fernando Canto (2016, p. 54), por sua vez, propõe uma classificação mais específica (“temporalidades literárias”), considerando que “essa literatura tem os seus períodos específicos aos quais chamo de *temporalidades literárias*, para situar metodologicamente o tempo de suas criações. São voltadas (em forma de capítulos da tese) para: 1) Período da construção da FSJM (1764-1782). 2) Período da criação e instalação do Território Federal do Amapá – Governo de Janary Nunes (1943-1956). 3) Período ditatorial (1964-1985) e 4) Período Democrático, a partir de 1985, passando pela criação do Estado do Amapá, em 1988, até a atualidade. Esses períodos parecem falar da construção de uma identidade local, a meu ver, a partir do que foi escrito sobre a FSJM. São, por isso, os processos temporais que fazem parte do meu objeto.

Se essa classificação periódica, proposta por Azevedo, é passível de crítica em função da generalização que se vê no longo e diverso período da primeira fase (a “pré-territorial”), ela nos oferece um caminho que aponta para certa tradição do escritor funcionário público – motor da economia do Amapá desde o período territorial até os nossos dias. Assim, ao eleger o período do Território Federal como centro de sua classificação periódica na historiografia literário para o Amapá, Manoel Azevedo abre espaço para se discutir a importância do escritor na formação cultural para uma identidade amapaense. Tal tradição do escritor burocrata (muitas vezes, alinhado ideologicamente aos governos que o empregavam) parece iniciar-se com a figura de Alexandre Vaz Tavares, o autor do poema “Macapá”, que veremos a seguir.

2. Apresentando Alexandre Vaz Tavares

Não são muitas as informações biográficas disponíveis sobre o autor do poema “Macapá”. Nascido na cidade que batiza seu texto poético, no dia 08 de agosto de 1858, Alexandre Vaz Tavares era médico de formação, tendo finalizado seus estudos em Belém do Pará. Esse trajeto intelectual do médico-poeta é exemplar para destacar o caminho traçado por algumas gerações de artistas e intelectuais amapaenses, ou radicados no Amapá, que, para seguir seus estudos em níveis além do ensino médio ou técnico, deveriam seguir para outros centros considerados mais avançados em diversos aspectos da vida social, como Belém do Pará. Isso seria uma tônica até o ano de 1990 – quase 150 anos após o nascimento de Alexandre Vaz Tavares –, quando é criada a Universidade Federal do Amapá, como primeira instituição de ensino superior no Estado.

Em 1890 Vaz Tavares torna-se professor de Química na Escola Normal de Belém e, no ano seguinte, é eleito Deputado Estadual, inclusive com votos de eleitores do Amapá. Em 1895, o autor de “Macapá” é nomeado Diretor de Instrução Pública do Pará, mas, após a morte do governador do Pará, Lauro Sodré, de quem era amigo, o poeta burocrata cai no ostracismo e só

retornaria à vida pública em 1916, quando é nomeado Diretor da Secretaria de Saúde Pública do Pará. Anos depois, ele volta a Macapá e, em 1920, é nomeado prefeito – cargo que exerceria até 1921. Alexandre Vaz Tavares morre em 1926, deixando uma marca de pioneirismo nas Letras do Amapá, ao ponto de a Lei n. 580, de 21 de junho de 2000, instituir a data de 08 de agosto como o Dia Estadual da Poesia, por ocasião do nascimento de Alexandre Vaz Tavares.



Imagem do escritor Alexandre Vaz Tavares.
Fonte: blog Porta-Retrato (João Lázaro)⁶.

⁶ Disponível em: <https://porta-retrato-ap.blogspot.com/2011/05/dr-alexandre-vaz-tavares.html>

3. O poema “Macapá” como marca de identidades em transição

É o escritor Fernando Canto quem aponta o que podemos considerar um antecedente literário para o poema “Macapá”, de Alexandre Vaz Tavares, publicado pela primeira vez, em Belém, na *Revista de Educação e Ensino do Pará*, no ano de 1889 – poucos meses antes da Proclamação da República⁷. Em sua tese de doutorado, Canto indica o soneto “Maria Bárbara, do poeta amazonense Tenreiro Aranha (1769-1811), como o primeiro texto poético que menciona um lugar específico de Macapá, ao mesmo tempo em “que exalta a fidelidade de uma mameluca, esposa de um soldado da guarnição da fortaleza, pertencente ao Regimento Militar de Macapá. No mencionado poema, a heroína prefere a morte à traição do esposo”⁸ (CANTO, 2016, p. 33).

A tal “fortaleza” a que Fernando Canto se refere em sua tese é a fortificação militar que ganha o nome do santo padroeiro de Macapá (São José), marco da presença portuguesa na Amazônia pombalina (1750-1777). Na verdade, a fortaleza de São José de Macapá, situação à beira do rio Amazonas, é a maior construção militar da América portuguesa, ocupando uma área de cerca de 84.000 m², erguida entre os anos de 1764 e 1782.

O historiador Estácio Vidal Picanço, em artigo publicado em 1989, tratando dos cem anos da poesia de Alexandre, assim se pronunciou: “dos filhos de Macapá que daqui saíram para estudos, nenhum amou a terra de berço com mais entranhado afeto”. O poema assinala o primeiro grande momento da inspiração nativista amapaense, segundo o historiador Edgar de Paula (1981, p. 3), que representa “o primeiro grito de alerta em prol do desenvolvimento da cidade, àquele tempo legada ao esquecimento

⁷ O poema foi escrito em 1889 e pode ser considerado a primeira produção literária amapaense. Publicado em agosto de 1889, na *Revista de Educação e Ensino do Pará*, o poema Macapá assinala o primeiro momento de inspiração nativista da Literatura Amapaense. Na época, mesmo já sendo elevada a categoria de cidade, Macapá ainda fazia parte do Estado do Pará.

⁸ O último terceto pode ser lido como uma sùmula do próprio soneto de Tenreiro Aranha: “Lembrando-se que teve uma consorte/ Que, por honra da fé, que lhe jurara/ À mancha conjugal prefere a morte”.

e às traças”. É nessa direção que a leitura de “Macapá” deve apontar, pois o momento-chave do poema reside justamente no entendimento de como o sentimento nativista se revela naquele texto poético.

O poema tem como foco principal um olhar do sujeito lírico a partir de elementos representativos na formação identitária do espaço físico e do povo amapaense, como a Fortaleza de São José, o rio Amazonas (“rio-mar”), a floresta, as riquezas minerais. Em alguns momentos, o poema “Macapá” expõe em tom solene um sentimento nativista (“Dos anos, da nova cidade/ A minha amada cidade/ Minha cidade natal”); em outros, apresenta uma verve crítica às transformações pela qual a cidade de Macapá passava entre o final do século XIX e o início do século XX (“Dorme, cidade e, em teu sono/ Sonha os fulgores de outrora”) (AZEVEDO, 2011).

Sobre a importante questão da posição política de Alexandre Vaz Tavares, o que obviamente vai dar o formato de revolta à última parte do poema “Macapá”, Fernando Canto (2016, p. 25) anota que:

Ele espragueja o regime pelo desprezo à FSJM, o maior orgulho de sua terra natal à época, e pela ideologia do sistema político imperial e suas ações maquiavélicas expressas na sua catarse poética. Elogia a mudança do regime de Veneza e, por fim, encerra seu profundo lamento, onde parece prever mais um tempo calmo, quando o lugar sonolento dorme ao canto da natureza, resguardando-se em seu “risonho sertão” para o porvir. Macapá ficaria praticamente intacta em sua vida cotidiana até se transformar, em 1943 – 54 anos depois –, na capital do Território Federal do Amapá, desmembrado do Pará. Vaz Tavares foi intendente do município de Macapá por um curto período, durante o ano de 1922.

Aqui, deve-se perceber o ano de 1922 como o marco do Modernismo no Brasil, com a Semana de Arte Moderna de 1922. Nesse caso, seria lícito pensar que o poema “Macapá” funda uma república para a cidade, ou apresenta a república à cidade (1889), considerando-se que o governo de Vaz Tavares, de alguma maneira, se dá no Modernismo, não exatamente estético ou literário em Macapá, mas urbano, quando a cidade precisaria ser

pensada enquanto lugar de vivência de seus cidadãos, e não apenas como entreposto das relações comerciais com o Pará e outras redes de consumo.

Para além das questões mais óbvias que se apresentam no poema “Macapá” – como em sua primeira parte, quando são mostrados elementos de localização da cidade (com o rio Amazonas como marca fundamental) e suas belezas naturais, que se espriam até a fronteira com a Guiana Francesa, via “Oiapoque, ao guiano/ Vão seus solos marginais/ Que se prolongam” –, cabe aqui um esforço de interpretação deste que é considerado o primeiro texto poético sobre a cidade de Macapá, em si mesma. Nesse esforço, chamo atenção para o movimento criado no poema, que leva o leitor primeiramente a um passado glorioso (“Trajava a cidade inteira/ Alva roupagem faceira/ Pela data brasileira/ Ou festa de devoção”) e, mais adiante, a um presente desastroso (“Hoje... lá faz o colosso”), donde se tem os diversos usos da fortaleza, mas todos eles se desviando de sua função principal, que seria defender o espaço amapaense dos invasores estrangeiros.

Do trecho mencionado anteriormente – que trata de menções elogiosas ao passado experimentado por um lugar (“Macapá”) e sua gente –, destacando, obviamente, as percepções positivas de antanho, pode-se depreender que a vida antigamente era bem melhor que a do presente (considerando que esse tempo “presente” seria o ano de produção do poema, ou de sua publicação, 1889).

Mas também o mesmo poema abre espaço para uma reversão nesse movimento entre passado positivo e presente negativo. Basta verificar a estrofe que começa com o brado “Sim! Maldita monarquia” para concluir a relatividade do tempo no poema de Vaz Tavares, posto que o passado monárquico, para o autor, passa a ser descartável e infrutífero, enquanto a república se reveste de boa novidade para os macapaenses, assim como para o próprio poeta-médico-político.

Se o passado é positivo quando essa percepção é relacionada, no poema, à memória afetiva dos habitantes de Macapá sobre esse espaço que lhes oferece uma espécie de apaziguamento emocional, o passado simbólico e político do controle monarquista sobre as

ações de seus súditos – espécie de ato ditatorial naturalizado pelo próprio regime político em si – precisa ser relativizado e, mais do que isso, posto em dúvida como objeto de sucesso administrativo. Assim surge a crítica mais evidente contra o regime monarquista e a favor da República cuja instauração é contemporânea à publicação do poema “Macapá”.

No final do poema de Alexandre Vaz Tavares, o sono da cidade parece ser uma marca do presente, que deixa em Macapá cicatrizes profundas e um desafio para o futuro: sair da situação letárgica em que se encontra, justamente por conta da malfadada monarquia, “Aleijão de privilégios” e do “torpe maquiavelismo/D’El Rei”. Por isso a cidade de Macapá “dorme [...] e sonha os fulgores de outrora”. Mas esse sono profundo também pode ter um rebatimento na realidade atual da capital amapaense, quando seus índices de desenvolvimento humano ainda ficam no patamar indesejável; quando apresenta índices culturais abaixo da média nacional, com indicadores que não dão conta, por exemplo, da demanda social de acesso a cinema e teatro, por exemplo⁹; ou quando a capital, Macapá, oferta apenas 5% de água tratada para seus usuários – isso numa cidade que se localiza às margens do maior rio do mundo, em volume de água (o Amazonas).

Ainda sobre o final do poema “Macapá”, a partir do tema do sono da cidade – e de seus habitantes, obviamente –, o eu lírico (que podemos tratar como um *alter ego* de Alexandre Vaz Tavares) aponta um caminho de movimento para se combater a espécie de letargia que acomete a Macapá dos sonhos do referido autor, como se se precisasse lutar contra a realidade que ora (na

⁹ Na dissertação de Heluana Quintas de Lima (2016, p. 91), pode-se encontrar uma boa atualização sobre as políticas culturais numa proposta de índice cultural para a cidade de Macapá. A autora aponta para uma condição preocupante, embora reconheça alguns avanços na área: “Quando se trata de arquivos públicos, deve-se considerar que o Amapá vive um verdadeiro obscurantismo acerca de documentos oficiais, especialmente os históricos, muitos dos quais em precário estado de conservação e de organização, dificultando o acesso e a democratização das informações, necessitando, portanto, das intervenções curativas para a preservação dos originais, a recuperação da informação e a preservação da memória governamental.”

transição da Monarquia para a República) se abate num panorama em que “Fora tudo em paz mortal” – frase que simboliza uma quietude fatal, que se afasta do modelo de felicidade já apresentado pelo poeta.

É importante destacar o fato de o poeta escrever o poema “Macapá” radicado em Belém do Pará, um centro das ações político-administrativas no final do Império e início da República. Assim, a visão de progresso que Alexandre Vaz Tavares reclama para a cidade de Macapá pode ter a ver com a cidade de Belém enquanto referência de avanços em diversas áreas, incluindo no campo do jornalismo, posto que “Macapá” é publicado numa revista paraense, conforme já indicado neste trabalho¹⁰.

A marca importante do poema de Vaz Tavares parece ser uma identidade cultural a partir da cidade de Macapá e seus habitantes. Daí a importância de sua privilegiada localização geográfica, que faz de Macapá a única capital brasileira a ser banhada pelo rio Amazonas e a ser cortada pela linha imaginária do Equador, que divide o globo terrestre em dois hemisférios. Afora os apelos eminentemente turísticos que essas particularidades formatam para Macapá, destaque-se a simbologia do Marco Zero do Equador como a concretização da terra do meio – o início do mundo ou o fim do mundo –, que muitas vezes possui leituras negativas advindas desse marco, como a ideia de atraso científico e tecnológico do Amapá, em relação aos grandes centros do saber de outras regiões do Brasil. Outras vezes, emerge a interpretação de Macapá (e, por extensão, do Amapá) como um espaço privilegiado pela sua própria natureza (o que se pode destacar no início do

¹⁰ Para efeito de comparação, Belém – à época da publicação de “Macapá” (1889) – já se preparava para o seu período mais importante urbanística e economicamente (a partir do fausto do ciclo da Borracha), quando a capital da província paraense passa a ser, por exemplo, a primeira cidade brasileira a possuir fornecimento de energia elétrica, em função de contratos estabelecidos pelo intendente Antonio Lemos – amigo pessoal de Alexandre Vaz Tavares –, que negocia diretamente com a Inglaterra o fornecimento da energia elétrica para a cidade de Belém. Enquanto isso, Macapá ainda era um espaço com o controle político e administrativo do Pará, cujo desmembramento dar-se-ia somente em 1943, com a instituição do Território Federal do Amapá.

poema de Alexandre Vaz Tavares, como se vê no trecho “À noite, a lua de prata/ Fios de perla desata/ Por entre a florida mata/ Onde dorme o rouxinol”), mas que tal marca pode deixar inertes homens e mulheres num sono que barra a ideia de progresso defendida pelo autor do referido poema.

Essa contradição também aparece, como já apontamos aqui, no decurso do poema de Alexandre Vaz Tavares, que organiza a vida do homem a partir da natureza, mas que também – pela quietude natural das coisas aparentes (real sensível) – pode indicar o atraso nas ações humanas, portanto, a chegada de um lento progresso para a cidade de Macapá. Assim, como uma espécie de “celebração móvel”, conforme trata Stuart Hall quando conceitua a identidade na era da pós-modernidade, o poema “Macapá” ainda nos mostra – por meio das próprias contradições do espaço narrado, de sua gente múltipla e seus interesses nem sempre claros aos diversos grupos sociais em jogo de poder nas duas últimas décadas do século XIX – caminhos de interpretação que a literatura (notadamente, a poesia) indica.

Na mesma linha de Hall, o caráter híbrido da identidade ganha força na análise de Homi Bhabha, para quem os espaços de poder estão sempre em negociação – e isto não quer dizer consenso; antes, pelo contrário – tendo no discurso e suas formas de representação e atualização uma maneira fundamental de ocupar os espaços. Assim, quem fala no poema “Macapá” é o homem branco e colonizador (embora antimonárquico e republicano, como vimos), que não problematiza as questões sociais inerentes à formação cultural do Amapá e de Macapá; um poeta burocrata, amigo do poder colonial e que termina a sua vida pública como intendente (posto que equivale a prefeito, atualmente) da cidade que cantou e sobre a qual tentou recuperar pelos caminhos da memória afetiva os louros de glórias do passado, mostrando a necessidade de um futuro harmonioso e, por isso mesmo, unitário – onde as diferenças não poderiam prevalecer para a edificação do progresso (visão colonialista do mundo, que desconsidera as diferenças de pensamento e ações, em prol de uma

única visão histórica, que é sempre a dos vencedores, como chama atenção Walter Benjamin).

O poema “Macapá”, por fim, ganha força interpretativa quando lido à luz de elementos pós-coloniais, mostrando a necessidade de se estender a análise no encontro de respostas a muitas questões sobre a formação cultural e identitária de um povo móvel vivendo num espaço em profundas mudanças, desde o período colonial até nossos dias. Eis a íntegra do poema de Alexandre Vaz Tavares:

MACAPÁ

Na esquerda margem selvosa
Do rio-mar, o Amazonas
Pensativa e descuidosa
Como essas gastas madonas
Das noites de bacanal
Descansa da atividade
Dos anos, da nova cidade
A minha amada cidade
Minha cidade natal

Para leste orientada
Em face encara o nascente
De onde lhe envia a alvorada
Um beijo róseo-nitente
Em cada raio de sol

À noite, a lua de prata
Fios de perla desata
Por entre a florida mata
Onde dorme o rouxinol

Ao Oiapoque, o guiano
Vão seus solos marginais
Que se prolongam no plano
Das divisas boreais
Em serras em alcantil
A Oeste vastas campinas
Amplio tapiz de boninas
Com pingues raças bovinas
Riquezas e encantos mil

Por atalaia gigante
Ou em sinal de defesa
Do granito mais possante
Levanta uma fortaleza
Negras muralhas ao sul.
Outrora, adornadas em aço
Faziam troar o espaço
Dos canhões seus com o fracasso
No vasto horizonte azul

Outrora, quando ascendia
Sobre aquela grimpá ingente
Entre os sons da artilharia
O pendão aurifulgente
O auriverde pavilhão

Trajava a cidade inteira
Alva roupagem faceira
Pela data brasileira
Ou festa de devoção

Então que alegre não era
Ver-se o ledó rodopio
Em manhãs de primavera
Ou nas tardinhas do estio
De um povo em festa a folgar:
Moças com laços de cores
Raparigas com mil flores
Rapazes buscando amores...
Tudo era rir e brincar!

Hoje... lá jaz o colosso
Quase em total abandono
Formando quase um destroço
Na triste mudez do sono
Do desprezo mais cruel.
É correção de soldados
É presídio de forçados
É terror de condenados
De criminosos, quartel.

Hoje, o bronze já não salva
Da galharda bateria
Quer assome a estrela d'alva

Quer venha a findar o dia
Não fosse a luta feral
Do rio-mar como a procela
Ou os brados da sentinela
Quando, acaso à noite vela
Fora tudo em paz mortal...

É correção de soldados
é presídio de forçados
é terror de condenados
de criminosos quartel.

Maldito! Maldito seja
Vezes mil um tal governo
Que insaciável deseja
Céus e terra e até o averno
Desfeito em ouro só!...
Maldito, porque os legados
De nossos antepassados
Em vez de serem zelados
São desprezados sem dó!

Sim! Maldita a monarquia
- Aleijão de privilégios
Que cegamente confia
Aos fáticos caprichos régios
A sorte de uma nação.
Ao sistema - imperialismo
Ao torpe maquiavelismo

d'El-Rei, senhor - egoísmo
Maldição! Sim, maldição!...
Dorme, cidade e, em seu sono
Sonha os fulgores de outrora
- Veneza já teve um trono
Já foi dos mares senhora
E às nações já leis ditou
Mas, hoje, ei-la: descansa
Rememorando a pujança
Do fastígio que a mudança
Dos tempos lhe arrebatou...

Dorme!... tens aos pés prostrado
O rio-mar, bardo eterno

Que entoa sempre inspirado
Ora, o canto mais galerno
Ora, os hinos do tufão...
Dorme aos sons das cavatinas
Das aves entre as cortinas
Dessas florestas divinas
Do teu risonho sertão!

Conclusão

Na última estrofe do poema “Macapá”, de Alexandre Vaz Tavares, – o primeiro poema sobre o espaço daquela que seria a capital do Amapá – o elemento do sono encerra a ideia de soerguimento da cidade de Macapá a partir da ereção da fortaleza de São José. Nesse caso, o objeto que dorme tanto pode ser a referida fortificação (“Dorme!... tens aos pés prostrado/ O rio-mar” – numa clara alusão à localização da fortaleza às margens do Amazonas) quanto, por extensão, a cidade e o Amapá (“Dorme aos sons das cavatinas [...] Do teu risonho sertão!” – donde “sertão” é o espaço simbólico e discursivo presente em muitos textos para representar lugares distantes da cidade e da civilização).

Caberia, então, reler o poema “Macapá” com a lente crítica do acúmulo de experiências do passado, que seriam o futuro desejado por Alexandre Vaz Tavares, a partir do ano de publicação do poema, que marca o fim do Império e o início de uma República, que não elimina as contradições do discurso colonial tampouco acaba com as distorções sociais cada vez mais evidentes num Brasil atualmente dirigidos por mentes oficiais doentias que sequer conseguem garantir os direitos civis conquistados (no decurso do século XX) a duras penas. O poema de Vaz Tavares ainda pode render reflexões sobre a condição do Amapá e de sua cidade capital, que ainda convive com o poder (econômico e político) concentrado nas mãos das elites locais, o que, de certo modo, define nosso lugar no seio de lutas por mudanças de percepção acerca do espaço onde se vive. Tai reflexões podem sinalizar para o despertar de ações e pensamentos dos sonos apontados no final do poema “Macapá”.

Referências

- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- CANTO, Fernando. *Literatura das pedras: a Fortaleza de São José de Macapá como locus das identidades amapaenses*. Fortaleza: Departamento de Ciências Sociais, 2016 (tese de doutorado).
- HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.
- LIMA, Heluana Quintas de. *Políticas culturais de desenvolvimento: uma proposta de Índice Cultural para Macapá*. Macapá: PPGMDR/UNIFAP, 2016 (dissertação de mestrado).
- PORTO, Jadson; THEIS, Ivo. *A fronteira no Platô das Guianas: o desenvolvimento econômico desigual Amapá-Guiana Francesa (1943-2013)*. Blumenau: PPGDR/FURB, 2013.
- SILVA, Gutemberg Vilhena. *Uma nova página na geopolítica franco-brasileira: as expectativas que emergem com a cooperação transfronteiriça entre a Guiana Francesa e o Estado do Amapá no século XXI*. Rio de Janeiro: PPGGEO/UFRJ, 2013 (tese de doutorado).
- SOUZA, Manoel Azevedo de. *Imagens, memórias e discursos: a construção das identidades amapaenses no Jornal Amapá – 1945 a 1968*. Fortaleza: Departamento de Ciências Sociais, 2016 (tese de doutorado).

Literaturas do Norte

Vozes e escritas da Amazônia