

# Relações Identitárias e Intertextuais

Volume **1**



Organizadores  
Tatiana da Silva Capaverde  
Luiz Eduardo Rodrigues Amaro  
Mara Genecy Centeno Nogueira



# **Relações Identitárias e Intertextuais**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA - UFRR

**REITOR**

José Geraldo Ticianeli

**VICE-REITOR**

Silvestre Lopes da Nóbrega

**EDITORA DA UFRR**

**Diretor da EDUFRR**

Fábio Almeida de Carvalho

**CONSELHO EDITORIAL**

Alcir Gursen de Miranda  
Anderson dos Santos Paiva  
Bianca Jorge Sequeira Costa  
Fábio Luiz de Arruda Herrig  
Georgia Patrícia Ferko da Silva  
Guido Nunes Lopes  
José Ivanildo de Lima  
José Manuel Flores Lopes  
Luiza Câmara Beserra Neta  
Núbia Abrantes Gomes  
Rafael Assumpção Rocha

Rickson Rios Figueira

Rileuda de Sena Rebouças

**COMITÊ CIENTÍFICO**

Ananda Machado

Andre Dias

Andréa Moraes da Costa

Devair Fiorotti

Esequiel Gomes da Silva

Fabio Carvalho

Gracielle Marques

Isis Milreu

Iza Reis Gomes Ortiz

José Luís Jobim

Liliam Ramos da Silva

Marcio Roberto Pereira

Maria Helena V. D. Oyama

Roberto Mibielli

Rosane Gazolla Alves Feitosa

Sheila Praxedes

Silvio Renato Jorge

Sonia Maria Gomes Sampaio



Editora da Universidade Federal de Roraima  
Campus do Paricarana - Av. Cap. Ene Garcez, 2413,  
Aeroporto - CEP.: 69.310-000. Boa Vista - RR - Brasil  
e-mail: [editora@ufr.br](mailto:editora@ufr.br) / [editoraufrr@gmail.com](mailto:editoraufrr@gmail.com)

Fone: + 55 95 3621 3111

A Editora da UFRR é filiada à:



UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA

# Relações Identitárias e Intertextuais

Tatiana da Silva Capaverde  
Luiz Eduardo Rodrigues Amaro  
Mara Genecy Centeno Nogueira

*Organizadores*



EDUFRR  
Boa Vista - RR  
2020

Copyright © 2020  
Editora da Universidade Federal de Roraima

Todos os direitos reservados ao autor, na forma da Lei.  
A reprodução não autorizada desta publicação, no todo ou em parte, constitui violação dos direitos autorais (Lei n. 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

**Revisão Ortográfica**

Luiz Eduardo Amaro

**Diagramação, Projeto Gráfico e Capa**

Victor dos Santos Mafra

Tatiana Capaverde

**Otávio Coelho**

**Foto Capa**

Jaider Esbell

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)  
Biblioteca Central da Universidade Federal de Roraima

R382 Relações Identitárias e Intertextuais / Tatiana da Silva Capaverde; Luiz Eduardo Rodrigues Amaro; Mara Genecy Centeno Nogueira, Organizadores. – Boa Vista : Editora da UFRR, 2020. 265 p. : il. – (Coleção Discipuli; v. 1).

ISBN: 978-65-86062-49-6

Livro eletrônico

Modo de acesso: [www.livroeletronico.net](http://www.livroeletronico.net)

1 - Indivíduo. 2 - Sociedade. 3 - Construção da identidade. I - Título. II - Capaverde, Tatiana da Silva. III - Amaro, Luiz Eduardo Rodrigues. IV - Nogueira, Mara Genecy Centeno. V - Série.

CDU - 316.7

Ficha Catalográfica elaborada pela: Bibliotecária/Documentalista:

Maria de Fátima Andrade Costa - CRB-11/453-AM

A exatidão das informações, conceitos e opiniões é de exclusiva responsabilidade dos autores

# **Relações Identitárias e Intertextuais**

---

## Prefácio da Coleção *Discipuli*

A Coleção *Discipuli* nasce com o objetivo de promover a produção dos alunos envolvidos em atividades de pesquisa, dando visibilidade e circulação em formato digital a artigos recentemente produzidos. Buscamos, com isso, criar uma cultura de aprendizado que resulte em textos de qualidade em auxílio a uma comunidade iniciática.

A arte que ilustra a coleção chama-se *Calendário - Convite para a festa do Jacaré*, pertence ao artista macuxi Jaider Esbell, proprietário da Galeira Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea. Esta festa é tradicional e existe em várias etnias, consiste na captura e ritualística do jacaré, que é um animal sagrado, até o sacrifício dele. A carne do animal é transformada em uma sopa e socializada com os participantes.

Escolhemos este trabalho por dois motivos: o primeiro, por ser representativo de uma cultura nacional, antiga e que ainda permanece na tradição indígena, constituidora da nossa identidade; o segundo, por conta de seu autor ser um representante local atrelado a Universidade Federal de Roraima, com a qual ele já colaborou em muitos eventos.

A temática do primeiro volume abarca estudos que versam sobre as questões identitárias (HALL, BAUMAN), assim como aproximações intertextuais (BAKHTIN, KRISTEVA, COMPAGNON, GENETTE, HUTCHEON) em diferentes suportes artístico-literários. Os estudos dedicados às questões identitárias trazem análises que abordam os conflitos da formação histórica americana, assim como questões subjetivas do sujeito. Em um contexto cultural em que os processos identitários são construídos através dos contatos entre línguas e culturas diversas, dado os trânsitos e deslocamentos inter e intranacionais, pode-se observar a identidade e a alteridade como temáticas recorrentes, seja em situações de deslocamento ou na representação da diversidade cultural.

Esperamos que o presente número seja o primeiro de vários e que *Discipuli* seja um espaço permanente de aprendizado dos alunos, que aqui tiverem seus textos publicados. Ademais, somos todos discipuli nessa longa estrada da pesquisa acadêmica.

Verba volant, scripta manent.

Luiz Eduardo Rodrigues Amaro  
Tatiana da Silva Capaverde

---

## Sumário

**PREFÁCIO DA COLEÇÃO DISCIPULI.....06**

Luiz Eduardo Rodrigues Amaro  
Tatiana da Silva Capaverde

**CONSTRUINDO IDENTIDADES.....11**

Luiz Eduardo Rodrigues Amaro

**RELAÇÕES INTERTEXTUAIS**

**A COMPOSIÇÃO HÍBRIDA DE *UN POEMA EN EL BOLSILLO*, DE HÉCTOR ABAD FACIOLINCE.....17**

Carla Carolina Moura Barreto  
Tatiana da Silva Capaverde

***DO OUTRO LADO DA JANELA*, DE ANDRÉ CARNEIRO, E *ARE YOU LOST IN THE WORLD LIKE ME*, DE STEVE CUTTS: IDENTIDADE CULTURAL E DUAS PERSPECTIVAS SOBRE A ALIENAÇÃO.....41**

Lilian Rocha de Azevedo  
Oswaldo Duarte

**DIALOGISMO DE UM ARTISTA DA AMAZÔNIA: A OBRA DE JAIDER ESBELL.....65**

Vanessa Augusta do N. Brandão e Costa

*ALTERIDADES EM SUAS MÚLTIPLAS ABORDAGENS*

**ALTERIDADE E MEMÓRIA: O DUPLO E A  
TENSÃO SOCIAL ARGENTINA EM POEMAS  
DE JORGE LUÍS BORGES.....89**

Mariana Vieira Cardoso

**A ALTERIDADE E O ESPAÇO SIMBÓLICO  
EM *UN VIEJO QUE LEÍA NOVELAS DE  
AMOR*, DE LUÍS SEPÚLVEDA.....111**

Patrícia Lima da Silva

Vitória Katherynne da Costa Araújo

Tatiana da Silva Capaverde

***BRAZILIAN JOURNAL: UM RELATO DE  
VIAGEM SOBRE A CIDADE DE MANAUS.....138***

Nêili Iara Fernandes Klein

Laura Mariano de Christo

Miguel Nenevé

**UMA ANÁLISE DA FIGURA DO  
ESTRANGEIRO EM *MACIARY, OU PARA  
ALÉM DO ENCONTRO DAS ÁGUAS.....161***

Rosivan dos Santos Bispo

Fernando Simplício dos Santos

**OLHARES SOBRE A AMAZÔNIA**

***MENINO DO RIO DOCE: UMA TESSITURA  
POÉTICA COM O CONTEXTO  
REGIONAL AMAZÔNICO.....180***

Andrea Tavares Ishimoto

Laura Maria Moreira

Maria de Fátima Castro de Oliveira Molina

**A DIALÉTICA DO PODER E EXPLORAÇÃO  
EM A SELVA (1930): DA REPRESENTAÇÃO  
AMAZÔNICA À ESTÉTICA DO EORREALISMO.....204**

Wilson Junior Rodrigues Leal

Fernando Simpício dos Santos

**A REPRESENTAÇÃO DA RELAÇÃO  
HUMANO/NÃO-HUMANO NO CONTO  
“O LAGO DE SAMUEL” .....226**

José de Ribamar Muniz Ribeiro Neto

Paulo Eduardo Benites de Moraes

RESENHA

**UMA LEITURA DA OBRA  
DESLOCAMENTOS CULTURAIS E SUAS  
FORMAS DE REPRESENTAÇÃO.....257**

Adriana Kerchner da Silva

*DADOS DOS AUTORES E ORGANIZADORES*

---

## Construindo Identidades

Quando pensamos em identidade, é relevante termos em mente que existem várias abordagens possíveis a respeito dela, inclusive, com diferentes focalizações. Sendo a identidade um fenômeno que resulta do diálogo entre o indivíduo e a sociedade (BERGER, 2004), podemos pensar em uma individual e outra coletiva. Eu geralmente utilizo o termo *ethos* para versar sobre essa coletividade.

O indivíduo necessita de uma identidade para lhe conferir existência, singularidade dentro do tecido social. Ela, portanto, sofrerá influências da exterioridade, sendo

um produto resultante de construções dialógicas, um processo central no pensamento bakhtiniano.

As interações do eu com o outro (entendendo esse outro também como um fator social) acontecem de diversas formas e são frequentes. As identidades, assim, não se fixam, não são construtos imutáveis, elas estão em constante mudança.

Toda ação humana se dá por meio da linguagem e a construção da identidade não foge à regra. É por meio do enunciado de caráter profundamente dialógico, que tomamos consciência do outro e, assim sendo, de experiências, ideias do grupo em que ele vive, enfim, seu modo de existir, sua consciência. Ao irmos no outro, trazemos um pouco dele para nós mesmos: nossas identidades são moldadas em processos dessa natureza.

O discurso, sendo social, constrói-se na interação, que envolve diversos grupos, lugares, superestruturas. Elas são sistemas sócio-ideológicos em que a palavra (signo ideológico) é sua materialização (VOLOSHINOV, 2014), tais como: a Ciência, a Religião, a Cultura, a Arte e, dentro dela, a Literatura, que é uma das mais caras artes produzidas pela engenhosidade humana.

Desde as primeiras manifestações literárias até os romances modernos, sua natureza social carregou consigo a visão de um povo, em um tempo e espaço geográfico definidos. O literário é também registro, manifesta-se como produto da relação do eu com o outro, dentro do social. No entanto, não é um registro qualquer, como uma nota de rodapé de um livro ou um comunicado aleatório em um jornal, ele é circunscrito em uma natureza particular:

a artística. Por esse viés, ela mostra os comportamentos de um povo, que refletem sobre as ideologias de uma sociedade em um determinado recorte temporal e respondem às inquietações da alma humana, utilizando, inclusive, técnicas de outras áreas, como a Psicologia e a Astrologia, a exemplo de Fernando Pessoa.

Ela pulsa, vibra, sugere, aponta, revela, conversa consigo mesma, com a realidade, com o humano. Ela mexe com o bicho da terra tão pequeno, reverbera nas cordas dos violões que choram, envenena-se devido às rixas de duas famílias rivais, nas bocas das criaturas que vivem em outras eras ou sussurra nos morros dos ventos uivantes. Os textos literários interagem entre si e com os leitores, de forma a levá-los, muitas vezes, para regiões desconhecidas, nunca dantes navegadas em suas mentes e espíritos, para novos lugares e povos. A literatura refrata sociedades.

Ela é a palavra, trabalhada artisticamente, expressada e ressignificada em seus vários aspectos sonoros, sintáticos, sêmicos, ideológicos e simbólicos; é a arte da expressão escrita, potencializada pela cultura, inventividade, tradição e história humana. Trata-se de um tesouro linguístico.

Uma obra de arte carrega em si várias vozes sociais, ideologias, construções de sentido e estrutura, orientadas para uma expressão particular, que o escritor escolhe para provocar determinados efeitos estéticos, representativos de uma realidade. Essa relação entre o objeto artístico e o escritor e, posteriormente, entre a obra e o leitor também é uma forma de diálogo. Como postulou Bakhtin, que enfatizou pelo outro a construção do eu, em uma resposta

responsável (BAKHTIN, 2012), a obra de arte, que possui vozes sociais, traz em si a alteridade do leitor e, portanto, há uma construção dialógica em sua apreciação.

É notório que exista uma influência do autor real em seu narrador e personagens. O acabamento estético dar-se-á pelo distanciamento deles, que é necessário para que haja um excedente de visão e, dessa forma, eles se tornem autônomos e suas vozes possam coexistir. Da mesma forma, a relação dialógica entre as vozes do leitor com as vozes da obra só se torna efetivamente produtiva quando acontece a exotopia, ou seja, quando o leitor consegue se ver de forma diferenciada e não coincidente com a visão que tinha antes desse acréscimo, promovido pela leitura da obra e sua consciência. É dentro desse movimento frenético de retroalimentação que se dá a construção do sentido por meio da polifonia contida na obra. As vozes dos outros, que conversam com as vozes nossas. Os textos dos outros, que conversam com outros textos e com nosso próprio. As obras, imersas em um mar textual, estabelecem uma relação com aquelas que a precederam, formando uma tradição literária, cujo legado cultural revelará, invariavelmente, a própria sociedade em que foram geradas.

São processos de construção, em que a intertextualidade (termo cunhado por Kristeva que, segundo Fiorin (2016), seria um tipo composicional específico do dialogismo) colabora no resgate do significado, transformando-o em novo por uma outra identidade. Posto isso, como o professor explicou, compreendemos a História para além do meramente descritivo:

A Historicidade dos enunciados é captada pelo próprio movimento linguístico de sua constituição. É na percepção das relações com o discurso do outro que se compreende a História que perpassa o discurso. Com a concepção dialógica, a análise histórica dos textos deixa de ser a descrição de uma época, a narrativa de vida de um autor, para transformar-se em uma fina e sutil análise semântica, que vai mostrando aprovações ou reprovações, adesões ou recusas, polêmicas e contratos, deslizamentos de sentido, apagamentos, etc. A História não é exterior ao sentido, mas é interior a ele, pois ele é que é histórico, já que se constitui fundamentalmente no confronto, na contradição, na oposição das vozes que se entrecrocaram na arena da realidade. (FIORIN, 2016, p. 65)

O presente volume trabalha a questão da identidade, explorando a alteridade em suas múltiplas abordagens e da intertextualidade, a fim de compreender a realidade, tanto histórica quanto social, por meio da Literatura e das Artes.

Luiz Eduardo Rodrigues Amaro  
Universidade Federal de Roraima

## Referências

BAKHTIN, M. M. **Para uma filosofia do ato responsável**. São Paulo: Contexto, 2012.

BERGER, P. THOMAS, A. **A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2004.

FIORIN, J. L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Contexto, 2016.

VOLOSHINOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 16. ed. São Paulo: HUCITEC, 2014.

# Relações Intertextuais

---

## **A composição híbrida de *Un Poema en el Bolsillo*, de Héctor Abad Faciolince**

Carla Carolina Moura Barreto  
Tatiana da Silva Capaverde

### **Introdução**

O conceito de hibridismo, entendido por muitos como mescla, junção de distintas matrizes culturais, é debatido por vários teóricos e críticos, em diversos campos do conhecimento, sobretudo os estudos culturais, tendo como ponto de partida, muitas vezes, a discussão sobre a composição híbrida da América Latina, constituída a partir da migração de colonizadores europeus. O conceito

também é aplicado às composições estéticas, tratado pelos teóricos como gêneros híbridos, refletindo a mesma concepção de valorização da impureza.

Na literatura, por exemplo, a discussão sobre hibridismo é levantada quando obras literárias rompem as fronteiras dos gêneros, isto é, transgridem as normas tradicionalmente estabelecidas, sendo construídas a partir da fusão, da mescla entre diferentes elementos. A crítica contemporânea reconhece o destaque e a relevância dessas práticas de hibridismo na atualidade, levando muitos estudiosos a se debruçarem sobre o tema, na tentativa de compreender os mecanismos do híbrido em distintas produções artísticas e literárias. Partindo disso, o presente trabalho tem como principal objetivo analisar a composição híbrida de **Un poema en el bolsillo**, relato inserido na obra **Traiciones de la memoria** (2009), do colombiano Héctor Abad Faciolince, a fim de discutir a relação que se estabelece entre o texto literário e os elementos visuais e não-literários inseridos no texto, os quais dissolvem as fronteiras entre realidade e ficção e evidenciam uma ruptura do modelo convencional da narrativa. Para tanto, utilizaremos como principal base teórica Canclini (1990), para abordar o conceito de hibridismo, e Kristeva (1969) e Compagnon (1996), para tratar das relações intertextuais.

### **Un poema en el bolsillo: entre textos, imagens e intertextualidades**

**Un poema en el bolsillo** faz parte da tríade de relatos que compõem a obra **Traiciones de la memoria**, escrita

por Héctor Abad Faciolince e publicada em 2009. O livro é composto por três narrativas que consistem em relatos independentes, intitulados **Un poema en el bolsillo**, **Un camino equivocado** e **Ex futuros**. Nesses relatos, Abad Faciolince apresenta memórias sobre seu passado, partindo de uma recordação demasiadamente dolorosa: o assassinato de seu pai, Héctor Abad Gómez<sup>1</sup>. Seus textos mesclam autobiografia, testemunho, romance e ensaio e nos trazem reflexões sobre a fragilidade e inconsistência da memória, isto é, a impossibilidade de recuperar fatos passados em sua totalidade com clareza e precisão.

Em **Un poema en el bolsillo** Faciolince narra, de maneira detalhada, a saga vivida por ele na tentativa de encontrar a autoria de um poema encontrado no bolso de seu pai no dia em que o assassinaram. O autor inicia uma profunda investigação em busca da autoria do poema que acreditava pertencer ao escritor argentino Jorge Luis Borges, por estar assinado com as iniciais “J.L.B.”. Abad, durante esse primeiro relato, descreve detalhadamente cada contato e encontro que teve com personagens que o ajudaram a desvendar esse mistério. Apesar de nunca haver duvidado que o poema era um autêntico texto borgeano, o autor busca, avidamente, comprovar sua tese aos seus leitores.

Para isso, Faciolince reúne uma gama de elementos que comprovam alguns detalhes da investigação, como

<sup>1</sup> Héctor Abad Gómez foi um médico, professor universitário, defensor dos ideais da democracia e escritor e defensor dos direitos humanos colombiano. No dia 25 de agosto de 1987 foi assassinado na Colômbia, vítima de um plano paramilitar arquitetado com o intuito de extinguir aqueles que possuíam posicionamentos esquerdistas.

publicações de revistas, fotografias de objetos e pessoas que ele cita em sua obra, entre outros documentos. Além disso, o autor introduz em seu texto personagens históricos, como Jaime Correas e Jean-Dominique Rey, sempre buscando comprovar a relação deles com a história apresentada por meio de algum documento, na tentativa de trazer mais autenticidade à sua obra.

A partir dessa composição do texto em questão, percebemos que a presença de documentos visuais e não-literários dentro da narrativa atribuem à obra um caráter híbrido, por mesclar diferentes gêneros. Para Néstor García Canclini, considerado um dos nomes latinos mais influentes no que se refere aos estudos culturais, o conceito de hibridização rompe com a ideia de pureza, uma vez que o híbrido parte da mescla, da prática multicultural. Em sua obra **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade** (1990), o autor aborda o choque entre as culturas, tendo como foco as culturas híbridas da América Latina. Primeiramente, Canclini busca definir o conceito de hibridização que segundo ele são “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2015, p. XIX), a partir disso, o autor debate a temática das culturas híbridas, analisando os movimentos artísticos verificados na América Latina.

Segundo Canclini (2015), os fluxos migratórios, a expansão da sociedade, a globalização, a difusão tecnológica e as novas mídias potencializaram o hibridismo cultural e, com isso, “as culturas já não se agrupam em

grupos fixos e estáveis” (CANCLINI, 2015, p. 304). Para se referir a esse amplo processo de transformação na sociedade, Canclini adota o conceito de pós-modernismo, compreendendo-o não como um estilo, mas como “a co-presença tumultuada a todos, o lugar onde os capítulos da história da arte e do folclore cruzam entre si e com as novas tecnologias culturais” (CANCLINI, 2015, p. 329).

Com esse pós-modernismo, as produções artísticas também passam a sofrer alterações em decorrência dessas mudanças na sociedade e Canclini nos mostra isso ao analisar algumas produções de artistas e escritores latino-americanos. O autor, ao analisar algumas obras, acentua sua condição híbrida, sua impureza, rompendo com a ilusória ideia de obra original e pura. Partindo disso, Canclini abre uma discussão sobre gêneros impuros que, segundo ele, são “lugares de intersecção entre o visual e o literário, o culto e o popular, aproximam o artesanal da produção e da circulação massiva” (CANCLINI, 2015, p. 336). O autor apresenta como exemplo dois gêneros que são “constitucionalmente híbridos”, o grafite e as histórias em quadrinhos, gêneros que, desde seu nascimento, abandonaram o conceito de coleção patrimonial.

De acordo com Canclini (2015), o grafite é um “meio sincrético e transcultural”, que possui traço manual espontâneo e “opõe-se estruturalmente às legendas políticas ou publicitárias ‘bem’ pintadas ou impressas e desafia essas linguagens institucionalizadas quando as altera” (CANCLINI, 2015, p. 337). O grafite consiste em um gênero que transita entre a arte e o jornalismo, uma vez que

se expandiu devido aos grupos de hip hop e devido sua presença, também, em seções de jornais. Alguns grafites, segundo Canclini, fundem palavra e imagem com um estilo descontínuo, a “aglomeração de signos de diversos autores em uma mesma parede é como uma versão artesanal do ritmo fragmentado e heteróclito do *videoclip*” (CANCLINI, 2015, p. 338). Desse modo, esse é um gênero híbrido por, muitas vezes, mesclar distintas linguagens, comumente de maneira a incorporar mensagens e ideologias através de imagens e textos e por possuir um estilo fragmentado, típico da contemporaneidade.

Já a história em quadrinhos consiste em um gênero híbrido por mesclar diferentes linguagens, de maneira a transitar entre a cultura icônica e a literária. Segundo Santaella (2001), os quadrinhos, assim como as charges, apresentam um cruzamento entre dois sistemas de linguagens: a matriz visual, que consiste em “formas visuais estruturadas como linguagem, isto é, formas visuais representadas” (SANTAELLA, 2001, p. 185) e a matriz verbal, considerada como texto, mensagem verbal que pode ser oral ou escrita e que se divide em descrição, narração e dissertação (SANTAELLA, 2001). Os quadrinhos são apontados por Santaella (2001) como um gênero visual-verbal, justamente por serem constituídos de uma mescla entre imagem e texto, isto é, os signos linguísticos e visuais fundem-se e complementam-se, formando um único texto, um único signo.

Nas histórias em quadrinhos temos o texto verbal escrito inserido, geralmente, dentro de quadros

ou balões, em formato de fala dos personagens, onomatopeias ou legendas. Além disso, temos as ilustrações que são representações visuais do ambiente e dos personagens. Essas imagens permitem um melhor entendimento da mensagem e são construídas em harmonia com os elementos verbais. Vale ressaltar que os quadrinhos, além de apresentarem características das artes plásticas (ilustrações), também apresentam atributos do texto literário (personagens, sequência narrativa, tempo e espaço), consolidando, assim, seu caráter híbrido. Segundo Canclini (2015), as histórias em quadrinhos geram novas ordens técnicas narrativas por proporcionarem uma combinação de tempo e imagens em um relato de quadros descontínuos e, com isso, contribuem para “mostrar a potencialidade visual da escrita e o dramatismo que pode ser condensado em imagens estáticas” (CANCLINI, 2015, p. 339).

A partir dessa discussão elaborada por Canclini, um novo olhar é voltado às produções artísticas e novas reflexões e abordagens acerca do artístico tornam-se possíveis, surgindo, portanto, uma série de estudos sobre o caráter híbrido de diversos gêneros, resultado do contato entre os textos jornalísticos, literários, artísticos, etc.

Em relação aos gêneros literários, muitos sofrem influências de outros gêneros e aderem formatos distintos, desconstruindo a falsa ideia de pureza e adequando-se ao processo de hibridização. **Un poema en el bolsillo** é um exemplo disso. O relato possui características do gênero autobiográfico, uma vez que é uma narrativa escrita em

primeira pessoa, na qual há uma identidade entre autor, narrador e personagem; características do romance, por possuir elementos ficcionais; e características do gênero ensaístico, por promover reflexões sobre memória, esquecimento e escritura. Além disso, o texto se aproxima da literatura de testemunho, por Abad apresentar suas dores em relação à violência na Colômbia e à perda seu pai.

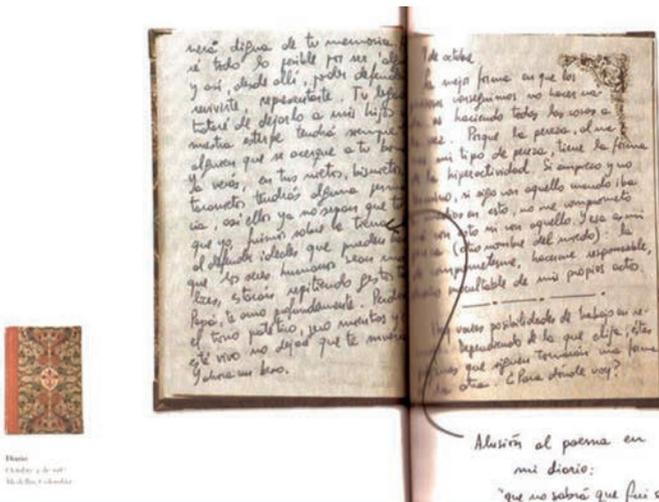
A obra de Faciolince possui uma composição híbrida por conter traços de distintos gêneros literários, como citado acima, além de ser composto pela presença de extratos de uma série de gêneros não literários. Ao construir seu relato, o autor insere recursos visuais, adicionando à obra gêneros não literários, de modo a unir texto e imagem. O autor, em meio ao texto, cola imagens que funcionam como dados, provas da veracidade dos acontecimentos, proporcionando, portanto, uma aproximação ao gênero jornalístico investigativo que relata a partir de provas e dados. No prólogo de **Traiciones de la memoria**, Abad afirma que esses elementos visuais são inseridos para ajudá-lo a relatar os acontecimentos passados, que estão confusos, devido à sua memória frágil: “el material visual que me ayudó a rescatarlos [os relatos] de la confusión y de la desmemoria” (FACIOLINCE, 2009, p. 12).

O primeiro gênero que Abad Faciolince adiciona a **Un poema en el bolsillo** é o seu diário íntimo. Ao longo da narrativa, o autor constrói um discurso pautado em recordações imprecisas e, por não conseguir se recordar do episódio do assassinato de seu pai, recorre ao seu diário, inserindo um fragmento desse escrito ao seu texto:

Apunté en mi diario, aunque nunca pensé que lo fuera a olvidar, que había encontrado un poema en el bolsillo de mi padre muerto. ( ) Como yo no recuerdo bien lo que pasó al caer la tarde del 25 de agosto de 1987, como el recuerdo es confuso y está salpicado de gritos y de lágrimas, voy a copiar un apunte de mi diario escrito cuando aquello estaba fresco en la memoria. Es un apunte muy breve: <<Lo encontramos en un charco de sangre. Lo besé y aún estaba caliente. Pero quieto, quieto. La rabia casi no me dejaba salir las lágrimas. La tristeza no me permitía sentir toda la rabia. Mi mamá le quitó la argolla de matrimonio. Yo busqué en los bolsillos y encontré un poema.>>. (FACIOLINCE, 2009, p. 17, grifo nosso)

Além disso, o autor introduz uma fotografia do diário manuscrito, a fim de comprovar aos seus leitores que esse item de fato existe. Vale ressaltar que as legendas de quase todas as imagens inseridas por Abad são escritas à mão pelo próprio autor.

Figura 01: Diário íntimo de Abad Faciolince



Fotografía: Carlos Tobón (FACIOLINCE, 2009, p. 18-19)

O diário, gênero também confessional, é considerado um receptáculo de confidências, memórias. Composto por relatos íntimos datados, o diário “é um vestígio: quase sempre uma escritura manuscrita, pela própria pessoa, com tudo que a grafia tem de individualizante” (LEJEUNE, 2014, p. 301). No diário, o indivíduo encontra a solução para um grande impasse: a vontade de falar sobre si e a retração silenciosa do guardar segredo. Assim, ao manter um diário, o sujeito tem a oportunidade de tomá-lo como confidente e despejar no papel todas as suas angústias, lamentações, satisfações, contentamentos, etc.

Segundo Lejeune (2014), “ter um diário tornou-se, para o indivíduo, uma maneira possível de viver, ou de acompanhar um momento da vida” (p. 302). Para o autor, mantém-se um diário para fixar o tempo passado e recorrer a ele no futuro, uma vez que aquele que escreve é seu próprio destinatário. Dessa maneira, com um diário, “terei minha vida a minha disposição” (LEJEUNE, 2014, p. 302), e embora nunca recorra a esses escritos, “sei que poderei fazê-lo” (LEJEUNE, 2014, p. 302).

O diário tem como função conservar a memória, através dele poderemos voltar ao passado e nos olhar com distanciamento. Com as anotações diárias selecionamos memórias, organizamos e registramos, como afirma Lejeune (2014):

A anotação quotidiana, mesmo que não seja relida, constrói a memória: escrever uma entrada pressupõe fazer uma triagem do vivido e organizá-lo segundo

eixos, ou seja dar-lhe uma “identidade narrativa” que tornará minha vida memorável. É a versão moderna das “artes da memória”, cultivadas na Antiguidade. **O diário será ao mesmo tempo arquivo e ação, “disco rígido” e memória viva.** (p. 302, grifo nosso)

O diário, portanto, funciona como um arquivo que armazenará as memórias do diarista. Ao escrever e relatar seu dia a dia, o autor do diário conserva memórias e preserva o texto de deturpações que possa vir a sofrer ao ser rememorado. Desse modo, o diário seria uma tentativa de recordação fiel, mais próxima à realidade. Ademais disso, escrever em um diário possibilita que o diarista administre a si próprio e seus arquivos de memória.

Abad Faciolince, por manter um diário na década de 1980 e registrar o episódio da morte de seu pai, pôde recorrer a esse texto e acompanhar com detalhes esse momento doloroso de seu passado. Dessa forma, seu diário, que funcionou como um arquivo do vivido, permitiu que o autor relembresse o ocorrido com mais fidelidade, visto que ele já não recordava esse momento com clareza. A partir daí, para escrever seu romance e trazer essa memória de maneira mais próxima à realidade, Abad resgata esse arquivo e transcreve um fragmento desse episódio, copiando o texto do diário e colando em seu romance.

Nesse caso, o fragmento do diário inserido na obra de Abad funciona como uma maneira de mostrar a existência de um processo de construção da memória. Ao trazer o fragmento do diário e a fotografia do objeto, o autor atribui veracidade ao processo de rememoração, de modo a dividir com o leitor esse procedimento de reconstrução da memória e da escrita.

Além disso, ao inserir em seu romance um fragmento textual de seu diário íntimo, Abad Faciolince estabelece uma relação intertextual entre o diário e o romance. Para melhor compreender as relações estabelecidas entre diferentes textos, os estudos da linguagem chegam ao conceito de intertextualidade, termo cunhado, primeiramente, por Julia Kristeva.

Julia Kristeva em **Introdução à semanálise** (1969), obra na qual ela introduz o conceito de intertextualidade baseada no dialogismo de Bakhtin, afirma que “o texto é, pois, uma *produtividade* [...] é uma permutação de textos, uma intertextualidade: no espaço de um texto, vários enunciados tomados de outros textos, se cruzam e se neutralizam” (KRISTEVA, 2012, p. 109, grifo da autora). Sendo assim, o texto é visto como um diálogo de ideias, um entrelaçamento de vozes que é construído a partir de algo que já foi dito anteriormente. Desse modo, “a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos), onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto)” (KRISTEVA, 2012, p. 141). Destarte, a semioticista firma o conceito de que um texto consiste em um conjunto de enunciados entrelaçados e que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um em outro texto” (KRISTEVA, 2012, p. 142). Dessa forma, não existe um texto neutro, puro, totalmente original.

Abad, nesse caso, promove um diálogo entre textos (de sua própria autoria) ao recortar partes de seu diário e colá-las em outro corpo textual, seu romance, como vimos acima. A essa prática de recorte e colagem, Antoine Compagnon denomina como citação, um tipo de intertextualidade. Para

o autor, quando se trabalha com citação, extrai-se, mutila-se, desenraiza-se (COMPAGNON, 1996). O teórico explica que quando o escritor se depara com um texto, o lê e o relê e, a partir dessa releitura, seleciona trechos (por meio do grifo) que se tornam fórmulas autônomas que se converterão em texto: “O fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não mais em fragmento de texto, membro de frase ou de discurso, mas trecho escolhido, membro amputado” (COMPAGNON, 1996, p. 13), assim, o trecho elegido, grifado e recortado é descontextualizado de sua origem e colado (recontextualizado) em um novo texto, resultando em um processo intertextual por meio da citação.

É exatamente esse processo que observamos em **Un poema en el bolsillo**. Como vimos, o autor recorre ao seu diário como uma forma de recordar exatamente o que aconteceu no dia da trágica morte de seu pai e, por não conseguir reescrever esse acontecimento no momento da escrita de seu romance, devido à sua má memória e à sua dor, opta por utilizar essa técnica de recorte e colagem.

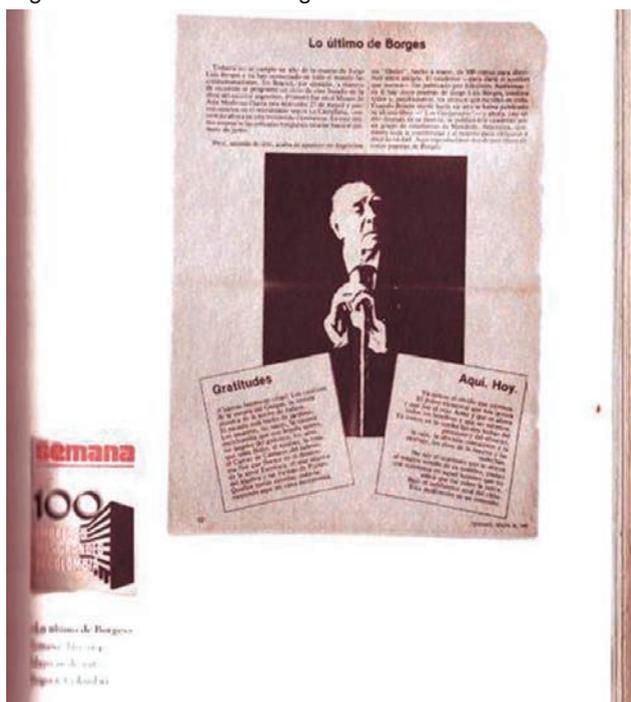
O relato também apresenta constantemente imagens de revistas que publicavam textos sobre a história do poema encontrado no bolso de Abad Gómez, bem como outros episódios narrados por Faciolince. Em determinado momento da narrativa, uma personagem diz ao narrador que seu pai copiou o poema da revista **Semana**, de um texto no qual havia uma nota de introdução com uma foto de Jorge Luis Borges ao centro e dois poemas, dentre eles o poema em questão. Abad, então, busca essa revista, cuja publicação data de 26 de maio de 1987, e transcreve um

fragmento desse texto, praticando, mais uma vez, um ato de citação, por recortar e colar. Vejamos:

La nota con que Semana introducía los sonetos decía así: “Acaba de aparecer en Argentina un <<librito>>, hecho a mano, de 300 copias para distribuir entre amigos. El cuaderno” para darle el nombre que merecía fue publicado por Ediciones Anonimas y en él hay cinco poemas de Jorge Luis Borges, inéditos todos y, posiblemente, los últimos que escribió en vida. [...]”. (FACIOLINCE, 2009, p. 70)

AbadFaciolince também insere a imagem digitalizada dessa página da Revista Semana:

Figura 02: Lo último de Borges - Revista **Semana** nº 264



Fotografía: José Vicente Daza. (FACIOLINCE, 2009, p. 71)

Como dito, aqui também temos uma intertextualidade mediada pela citação, por haver um procedimento de recorte e colagem do fragmento textual da Revista **Semana**. Com isso temos uma co-presença entre dois textos, isto é, uma “presença efetiva de um texto em um outro texto” (GENETTE, 2006, p. 08), presença essa que se materializa através da citação. Esse procedimento é feito por Abad com o intuito de levar o leitor a acreditar no que está sendo dito, por isso as “provas”, isto é, os diferentes gêneros, são inseridos.

Outro elemento que Faciolince adiciona à sua obra é a fotografia. O autor constantemente nos apresenta diversas fotografias de pessoas, lugares e objetos com os quais teve contato. Em um momento, em particular, temos a fotografia de dois personagens muito relevantes no relato do narrador Abad Faciolince: Jaime Correas e Coco Romairone.

Faciolince, ao investigar a autoria do poema encontrado no bolso de seu pai, nos conta que obteve informações de que Jaime Correas, um jornalista argentino, havia escrito e publicado cinco poemas, sendo um deles o poema cuja autoria Abad tanto buscava desvendar. Abad Faciolince decide viajar à Argentina para encontrar-se com Correas e descobre que o livro com os poemas realmente existia e foi organizado por Jaime e mais cinco colegas universitários, tendo como título **Ediciones Anónimos**. Correas contou a Faciolince que Borges escreveu os poemas e presenteou-os a uns amigos, que logo repassaram esses textos a Coco Romairone que, por sua vez, os repassou a um dos amigos de Jaime, para que os seis amigos pudessem publicá-

los. Abad, então, marca um encontro com Jaime e Coco Romairone e leva sua câmara fotográfica, a fim de registrar o momento: “[...] Ya va a llegar Jaime por mí: me va a llevar a conocer a Coco Romairone. Voy a llevar la cámara. No he tomado ni una foto” (FACIOLINCE, 2009, p. 114).

Figura 03: Coco Romairone, Jaime Correas<sup>2</sup> e o livro **Ediciones Anónimos**



Fotografia: Héctor Abad Faciolince. (FACIOLINCE, 2009, p. 122-123)

Faciolince também nos apresenta fotografias do interior do livro **Ediciones Anónimos** e, como dito, acrescenta ao relato registros fotográficos de muitos outros momentos. A fotografia é utilizada por Abad como documento, elemento acessório que, assim como os outros, comprova a veracidade dos fatos. Sem dúvidas, a

<sup>2</sup> A partir do contato com Abad Faciolince, Jaime Correas escreve **Los falsificadores de Borges** (2011), obra na qual Correas, como um detetive, também busca desvendar os mistérios que cercam o poema encontrado no bolso de Héctor Abad Gómez.

fotografia é uma forte aliada quando se pretende provar que determinado acontecimento sucedeu, uma vez que “na fotografia nunca posso negar que *a coisa esteve lá*” (BARTHES, 2010, p. 87, grifo do autor).

Segundo Kossoy (2009), a imagem fotográfica é uma “*representação a partir do real* segundo o olhar e a ideologia de seu autor [...], nós a tomamos, também como um *documento real/uma fonte histórica*” (KOSSOY, 2009, p. 30-31, grifo do autor). De fato, toda fotografia é um certificado de presença. Considerada espelho da realidade, ela fornece provas acerca de determinado fato, de modo a funcionar como um testemunho sobre algo. Como afirma Barthes em **A câmara clara** (1980), ela não rememora o passado, pois “o efeito que ela produz em mim não é o de restituir aquilo que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de confirmar que aquilo que vejo existiu realmente” (BARTHES, 2010, p. 92), de modo a adquirir uma natureza documental.

No entanto, não podemos deixar de ressaltar seu caráter ficcional. Para Barthes, o que constitui a natureza da fotografia é a pose. A pose eterniza uma ficção e não uma realidade. A ficção decorre do fato de que aquilo que é mostrado em uma fotografia, a pose do fotografado, é a imagem que se deseja passar, aquilo que não é a realidade, mas o que se imagina ser ou o que se gostaria que fosse.

A fotografia é produzida a partir das intenções do fotógrafo, do que ele deseja mostrar, para quem e com que finalidade, sendo assim, a imagem pode ser dramatizada de acordo com a ênfase pretendida pelo fotógrafo. Dessa maneira, a imagem capturada não corresponde a uma

verdade absoluta, mas sim a uma verdade fabricada. Assim, a fotografia apesar de possuir um caráter documental, que preserva o vivido, também possui um caráter manipulador.

Além disso, na fotografia temos uma dupla posição conjunta: a de realidade e a de passado (BARTHES, 2010). A captura de imagem nos apresenta o referente que atesta a sua existência, no entanto essa realidade corresponde a um passado, marcando o *isto foi*, termo discutido por Barthes em **A câmara clara**, que nos demonstra que aquilo que foi fotografado não existe mais, é inacessível, pois a fotografia “repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 2010, p. 12), dessa forma, o sujeito fotografado consiste no morto que retorna.

AbadFaciolince utiliza as fotografias em seu texto como forma de ilustrar os acontecimentos narrados, apresentar ao leitor os objetos em detalhes e “dar um rosto” aos nomes citados durante a narrativa, de maneira a aproximar o leitor da história que está sendo exposta. As imagens são coladas dentro de outro gênero textual, com o intuito de comprovar os fatos narrados e direcionar a leitura dos receptores, na tentativa de conduzir o ato de recepção numa determinada direção: produzir o efeito de real, levando o leitor acreditar que o texto é puramente autobiográfico e verídico.

No entanto, o leitor não pode deixar de levar em consideração que “o dado real registrado fotograficamente, corresponde a um produto documental elaborado cultural, técnica e esteticamente, portanto ideologicamente: registro/ criação” (KOSSOY, 2009, p. 34-35, grifo do autor), assim, a fotografia passa por um processo de construção de realidade,

tornando-se, pois, uma realidade ficcionalizada, imaginada.

**Un poema en el bolsillo** também apresenta em seu corpo textual um outro gênero não literário: a carta. Também devido à sua má memória, Abad opta por transcrever cartas que escreveu a uma amiga, Bea Pina, personagem bastante intrigante. Bea Pina, descrita pelo narrador como “fada madrinha”, é uma epidemióloga que ajuda Abad na investigação sobre a autoria do poema. O personagem Abad mantém contato com Bea via cartas e e-mails e muitas vezes constrói sua narrativa não contando os fatos diretamente ao leitor, mas sim inserindo as cartas que enviou a Bea Pina, nas quais relatava determinado acontecimento que tenta narrar em sua história, como por exemplo, o encontro com Jaime Correas e Coco Romairone (Figura 03):

Coco Romairone, este personaje entrañable a quien se debe el Cuaderno de Mendoza, empieza a desdibujarse y a perder nitidez en mi frágil memoria, prefiero copiar también la carta que sobre él le escribí a Bea Pina. Al releerla me doy cuenta de que los detalles de mi visita yo ya no los recuerdo y que algunas cosas me parece leerlas por primera vez, aunque yo mismo las haya escrito. Un día después del encuentro todo era distinto, y pude escribirle lo siguiente, con pelos y señales: [ ]. (FACIOLINCE, 2009, p. 115)

A partir desse trecho, que é escrito por Abad antes de inserir a transcrição da carta, podemos perceber que o narrador, assim como fez com o diário, prefere transcrever o conteúdo das cartas a (re)escrever esse episódio no momento da produção de seu relato, uma vez que, como o próprio autor afirma, os fatos não estão tão claros em sua memória como estavam no instante em que escreveu a carta.

Abad, em certo momento, também insere uma resposta de Bea Pina às suas correspondências, a fim de que o leitor se aproxime dessa personagem, a conheça:

Esta historia no estaría completa si ustedes no supieran cómo fueron mis cartas, mis innumerables cartas con Bea Pina, durante estos años de búsquedas intensas. Son demasiadas y no las voy a transcribir, porque además abarcan otros temas personales. Pero aprovecho este momento para copiar su respuesta a mis correos anteriores. Creo que vale mucho la pena, porque una sola carta les mostrará cómo es Bea, mi querida Bea. [ ]. (FACIOLINCE, 2009, p. 124)

Vale ressaltar que não sabemos se Bea Pina é uma personagem histórica ou totalmente fictícia, visto que Abad nos revela que o nome Bea Pina consiste em um pseudônimo: “Ella no quiere que su nombre se mencione, pero diré que se llama Bea Pina y que vive en el centro de Finlandia” (FACIOLINCE, 2009, p. 44). Dessa maneira, surge uma dúvida em relação à existência dessa personagem e das cartas. Não há como sabermos se Abad realmente transcreve o conteúdo dessas cartas ou as escreve, pela primeira vez, no momento da escrita da narrativa. Em todo caso, o gênero carta não sendo um gênero próprio da ficção, exerce a função representativa de atribuir veracidade à existência da personagem e à história contada, assim como nos romances epistolares.

Através da carta, como vimos em Foucault (2004), se torna presente a quem se dirige. Escrever uma carta consiste em um exercício de escrita íntima que proporciona, de certa forma, um face a face. Além disso, com ela nos oferecemos

ao olhar do outro, ela é “ao mesmo tempo um olhar que se lança sobre o destinatário (pela missiva que ele recebe, se sente olhado) e uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que lhe é dito sobre si mesmo” (FOUCAULT, 2004, p. 156). Abad torna-se presente à personagem Bea Pina ao contar, por correspondências, os acontecimentos passados em sua vida, os encontros que teve e o progresso da investigação sobre a autoria do poema. Por outro lado, Pina também se torna presente a Abad Faciolince através de seus escritos e, conseqüentemente, ao leitor de Abad, que tem acesso à resposta de Bea a uma de suas cartas e, com isso, tem a oportunidade de conhecer essa personagem de modo mais aprofundado, tomando conhecimento das impressões e curiosidades de Pina sobre todos aqueles fatos.

Quando o leitor tem acesso a cartas dentro de um romance, como na narrativa *Abadiana*, ele tende a se sentir mais próximo dos personagens e a acreditar mais facilmente naquilo que se conta. Assim, a carta dentro de uma obra literária tem a função representativa de aproximar o leitor dos personagens e emprestar veracidade ao relato, possivelmente, por isso Abad Faciolince opta por utilizar esse gênero dentro de seu texto.

Ao trazer todos esses elementos factuais à sua narrativa, Faciolince cria para o leitor uma ilusão, um efeito de real dentro de um texto fictício. Com isso, lidamos com a difusão das fronteiras entre realidade e ficção. O real (referencial) é perceptível quando Abad parte de acontecimentos históricos e autobiográficos para construir sua narrativa e, além disso, adiciona provas de que esses

fatos são reais, ao inserir diferentes gêneros dentro da obra. O ficcional (literário) se insere a partir da fragilidade da memória do narrador, pois a dificuldade de recordar leva Abad a incluir imaginação aos relatos. Assim, essa mescla entre realidade e ficção e a estratégia de escrita que envolve diferentes gêneros, atribui à obra uma impureza, típica de gêneros híbridos, como vimos em Canclini (2015). Além disso, funciona como uma tentativa de estabelecer um pacto de verdade com o leitor, levando-o a acreditar em tudo que ali está sendo narrado.

### **Considerações Finais**

Neste artigo, analisamos o hibridismo presente na narrativa de Abad Faciolince, texto de cunho autobiográfico que apresenta uma reconstrução das memórias do narrador por meio da mescla entre gêneros. Faciolince, que escreve um texto literário, se apropria de elementos pertencentes a outros gêneros para construir sua narrativa,- autobiografia, testemunho, romance, ensaio-, além de fazer uso de textos não-literários,- diário íntimo, fotografias, cartas, fragmentos de jornais e revistas-, na tentativa de ilustrar, contextualizar, comprovar. Ao se apropriar desses elementos e textos, Faciolince rompe com a ideia tradicional de gênero literário, de modo a promover uma imbricação entre gêneros, atribuindo um caráter impuro à narrativa, marca da literatura contemporânea/pós-moderna. Com isso, o autor possibilita uma reflexão sobre o hibridismo fora do contexto dos estudos culturais

e sobre o fazer literário na contemporaneidade, o qual é marcado pela quebra dos gêneros, rupturas das fronteiras e dos modelos tradicionais das narrativas.

## Referências

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: notas sobre a fotografia. Lisboa: Edições 70, 2010.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 7<sup>o</sup> ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da Citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

FACIOLINCE, Héctor Abad. Un poema en el bolsillo. In: FACIOLINCE, Héctor Abad. **Traiciones de la Memoria**. Colombia: Alfaguara, 2009.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos V**: Ética, sexualidade, política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Extratos. Belo Horizonte: FALE/UFMG: 2006.

KOSSOY, Boris. **Realidade e ficções na trama fotográfica**. 4<sup>a</sup> ed., São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. 3<sup>a</sup> ed., São Paulo: Perspectiva, 2012.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à

Internet. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento:** sonora, visual, verbal. São Paulo: Iluminuras, 2001.

---

***Do outro lado da janela*, de André Carneiro, e *Are you lost in the world like me*, de Steve Cutts: identidade cultural e duas perspectivas sobre a alienação**

Lilian Rocha de Azevedo  
Oswaldo Duarte

## **Introdução**

A tecnologia sempre foi aliada do homem - dos utensílios de pedra lascada à fundição, da radiação X à tecnologia 3D, da lei da gravitação universal à mecânica

quântica e às invenções que proporcionou. A história da técnica e da tecnologia é a história da humanidade. Podemos, assim, afirmar que as reações provocadas pela revolução do smartphone não são diferentes, guardadas as proporções do tempo histórico, daquelas provocadas pela massificação do texto impresso. Tais inovações, ao mesmo tempo em que facilitam a vida das pessoas e proporcionam bem-estar, atuam também como fator de desumanização e de alienação.

Em sentido prosaico, a alienação é um atributo depreciativo do sujeito tido como louco, inconsistente, alheado e incapaz de compreender o seu entorno. É tema da sociologia, da psicologia e da filosofia com Hegel, Ludwig Feuerbach e Karl Marx, por exemplo, que recupera a crítica filosófica do cristianismo, desenvolvendo a ideia de alienação com base na relação do homem com o trabalho (CODD, 1985). Origina-se no pensamento de Marx o conceito de alienação como pressuposto de que o homem se realiza à medida que elabora o mundo objetivo, fato que o tornaria diferente do animal, pois este produz apenas ele mesmo (por meio da reprodução biológica), enquanto o ser humano produz ele mesmo e a natureza - por meio de sua interferência no meio (MARX, 1998) torna-se amplamente conhecido. Dessa forma, ao se falar em alienação, discutem-se simultaneamente questões que envolvem a fronteira entre o ser e o não ser. Assim, pode-se compreender que o homem alienado é um homem desprovido de si mesmo.

Nas últimas décadas, esse conceito marxista de alienação foi ampliado, avançando as fronteiras dos

estudos sociológicos para adentrar outros campos, como, por exemplo, as análises da mídia e da linguagem cotidiana (GIDDENS e SUTTON, 2014). Uma possível explicação para esse fato está relacionada ao leque de possibilidades implicado em seu sentido primordial, aquele segundo o qual o homem alienado é alguém fora de si mesmo. É a partir dessa definição que consideraremos aqui duas obras que adotam como motivo central a alienação do homem pela tecnologia, a fim de refletir sobre o modo como são construídos os procedimentos composicionais que singularizam os modos de alienação representados nas obras **Do outro lado da janela**, de André Carneiro, e na animação **Are you lost in the world like me?**<sup>1</sup>, de Steve Cutts, por meio de personagens automatizados.

**Do outro lado da janela** integra a coletânea **A máquina de Hyerónimus e outras histórias** (1997), do paulista André Carneiro (1922-2014), cuja obra abrange algumas das vertentes da literatura fantástica, tendo se destacado como um dos principais autores brasileiros de ficção científica. É importante frisar que, apesar dessa classificação, a maior parte da obra de Carneiro pode ser considerada híbrida, pois é praticamente impossível enquadrá-la em um gênero literário específico. Esse é o caso do conto aqui analisado, publicado em uma coletânea que, segundo a classificação editorial, seria uma obra de literatura fantástica, mas reclassificado em edição de 2011, no livro **Páginas do futuro: contos brasileiros de ficção científica**, organizado por Bráulio Tavares.

<sup>1</sup> Moby e The Void Pacific Choir. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VASywEuqFd8>>.

Em um estudo realizado em 1986, Duarte afirma que os primeiros livros de Carneiro já apresentam “apurado rigor formal, traduzido por uma linguagem direta e comedida” (p. 37). Do ponto da construção das tramas e da elaboração das personagens, destaca o “enfoque psicossocial, que se afirmaria, cada vez mais agudo, nos livros seguintes”. Destaca também que apesar de ser um dos autores do brasileiros do gênero fantástico mais publicados no exterior, ainda não havia recebido a atenção da crítica brasileira. Atualmente, verifica-se certa mudança nesse panorama, com maior atenção ao trabalho de Carneiro, como demonstram os diversos trabalhos acadêmicos publicados a partir dos anos 2000. A dívida da crítica, no entanto, parece-nos não resolvida, dado o valor da obra, seu trabalho linguístico e a aguda problematização de certas questões humanas, como é o caso do conto em questão.

Vencedora de algumas indicações ao prêmio Vimeo Best of the Year, a obra de Cutts tem recebido o rótulo de “anticapitalista”. Além disso, suas animações são descritas como brilhantemente coloridas e meticulosamente detalhadas, abordando temas como mídias sociais, pobreza, corrupção, ganância, consumismo e dependência tecnológica. Com imagens que vão desde zumbis preocupados demais com seus celulares para procurarem cérebros, passando pela imagem de uma família assistindo a um programa de televisão e alimentados com os excrementos de um boi, a um cérebro humano sendo “tatuado” com os nomes de marcas famosas, a obra do

ilustrador expõe todos os pecados praticados pela cultura contemporânea com “desenhos expressivos que levam os espectadores a rir, a coçar a cabeça e a rezar pelo futuro da humanidade ao mesmo tempo” (BROOKS, 2015).

Ao falar sobre seu trabalho, Cutts declara que a sociedade está em um lugar estranho e que é papel do artista iluminar com a sua obra os tempos em que vive. Para tanto, ele diz que costuma conectar realidades que inicialmente não se associariam imediatamente, rearranjando-as de maneira irônica para transmitir uma mensagem. Cutts ainda afirma que seu estilo é inspirado nos desenhos animados dos anos 1930 e 1940, além de histórias em quadrinhos e *graphic novels* modernos.

Algumas obras do artista projetam imagens do que seria o futuro da humanidade a partir da análise do que lhe parece ser a proposição do presente. Exemplo dessas proposições são as imagens de adultos e crianças obesos, como crítica aos hábitos alimentares baseados na cultura alimentar do *fast food*), algumas mostram pessoas que literalmente se transformaram em um móvel (sofá) enquanto assistem à televisão (numa crítica à alienação tecnológica). Essas são imagens mais referenciais, mas também extremamente críticas. Outras ilustrações são mais abertas à interpretação e mostram cabeças humanas desmanchando-se, embaralhadas com imagens ligadas à cidade, como prédios e asfaltos.

## **Identidade cultural e desautomatização pela arte**

Os seres humanos têm armazenado, manipulado e comunicado informações desde tempos imemoriais, pré-invenção da escrita, como indicam os desenhos rupestres. Apesar do valor histórico e tecnológico da invenção da escrita pelos sumérios, na antiga Mesopotâmia, cerca de 3.000 a.C. a rudimentar escrita cuneiforme, cravada na argila com estiletos feitos de cana e cultivada por esse povo, não dava indicativos do que se seguiria em termos de tecnologia da informação. De fato, daí até os onipresentes *smartphones* foi um salto gigantesco e inimaginável. Hoje, existe uma discussão recorrente em diversas esferas a respeito da alienação que alguns recursos tecnológicos, a exemplo dos *smartphones*, provocam nas pessoas.

Tais preocupações não são inaugurais, exclusivas desta nova era digital. Imagens do início do século passado já mostravam pessoas compenetradas lendo seus livros ou jornais, alheias ao mundo físico. Após isso, criticou-se a televisão, veículo de comunicação em massa que causaria o mesmo efeito deletério. Um exemplo desse debate é o que se trava no ensaio *Televisão e formação*, em que Theodor Adorno problematiza a função deformativa da televisão sobre a consciência das pessoas. De acordo com o autor (1995, p. 75), “existe uma espécie de vício televisivo em que a televisão, como também outros veículos de comunicação de massa, converte-se pela sua simples existência no único conteúdo da consciência”. Assim, a televisão e a internet vêm se transformando nas principais fontes de informação e formação do intelecto. A televisão - dada a sua natureza de veículo atinente à comunicação de massa

- e o conteúdo que lhe dá forma, via de regra, acrítico e manipulador, potencializam a formação do consumidor e fruidor passivo. Ainda segundo Adorno e Horkheimer (1985), a indústria cultural atrai o público com esquemas prontos de entretenimento. Esses autores afirmam que anteriormente a obra veiculava uma ideia; no entanto, essa ideia foi aos poucos liquidada pelo predomínio do efeito, da *performance* tangível e do detalhe técnico (ADORNO e HORKHEIMER, 1985). Assim, o sujeito receptor, ao receber produtos já “digeridos”, não precisaria efetuar nenhuma reflexão, tornando-se passivamente alguém que não reflete e não questiona.

De acordo com os referidos críticos, a indústria cultural, à qual pertence a televisão, é a indústria da diversão. É pelo entretenimento que ela exerce seu poder sobre o público. Para os autores, a dominação se realiza por meio de um processo social:

[...] o poder da indústria cultural provém de sua identificação com a necessidade produzida [...]. A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se pôr de novo em condições de enfrentá-lo. Mas, ao mesmo tempo, a mecanização atingiu um tal poderio sobre a pessoa em seu lazer e sobre a sua felicidade, ela determina tão profundamente a fabricação das mercadorias destinadas à diversão, que esta pessoa não pode mais perceber outra coisa senão as cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho. O pretense conteúdo não passa de uma fachada desbotada; o que fica gravado é a sequência automatizada de operações padronizadas. Ao processo de trabalho na fábrica e no escritório só se pode escapar adaptando-se a ele durante o ócio. [...] O espectador não deve ter

necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto prescreve toda reação. [...] Toda ligação lógica que pressupõe um esforço intelectual é escrupulosamente evitada. (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 128)

A partir dessas considerações, destacamos, em primeiro lugar, a questão do conteúdo veiculado na televisão e nas mídias em geral como sendo um dos possíveis fatores que produzem a alienação dos indivíduos. De acordo com Adorno e Horkheimer (1985), o conteúdo oferecido pela indústria cultural é facilitado, não exige reflexão; ele é simplesmente uma repetição mecanizada de esquemas. Assim, é por meio desse tipo de conteúdo que a televisão exerce seu poder de atração, inserindo o indivíduo novamente em um processo do qual ele busca escapar. O conteúdo atrai porque é a promessa da diversão, o expurgo da mecanização do dia a dia. Por outro lado, a diversão retira a subjetividade, porque exige a aceitação do conteúdo que é veiculado. Assim, divertir implica a supressão do pensamento, o esquecimento do sofrimento até mesmo quando ele é mostrado. Isso se torna, na verdade, uma fuga, ou seja, “o descaramento da pergunta retórica: ‘Mas o que é que as pessoas querem?’ consiste em dirigir-se às pessoas como sujeitos pensantes, quando sua missão específica é desacostumá-las da subjetividade” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 135).

Portanto, podemos afirmar que a diversão equivale a uma eliminação da subjetividade e da individualidade do ser. De acordo com Codo (1985, p. 9), “a alienação explode a nossa individualidade, através dela o homem é a sua negação”. Nesse caso, o homem torna-se a sua negação ao contrariar aquilo que o destaca como tal: a característica de

um ser dotado de intelecto, um ser pensante. Esse homem alienado tornou-se, então, um autômato.

Segundo Viktor Chklovski (1978, p. 44-45), “a automatização engole os objetos, os hábitos, os móveis, a mulher e o medo à guerra. Portanto, se toda a vida complexa de muita gente se desenrola inconscientemente, então é como se esta vida não tivesse sido”, e todos os hábitos passam a ser automáticos e inconscientes. Para o crítico russo, uma das funções da obra de arte estaria na sua propriedade de desautomatizar o pensamento. Por isso, afirma que a arte existe para devolver ao homem a sensação de vida e, com isso, possa se assenhorar de si e dos objetos. O objetivo da arte, diz, “é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento”, de modo que o procedimento da arte é o da “singularização dos objetos [...] que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção”.

A obra de arte, então, quando possui um componente estético - ou seja, se foi criada por meio de procedimentos particulares, com a intenção de assegurar a ela uma percepção estética (CHKLOVSKI, 1978) -, tem o poder de desautomatizar a percepção do homem, de inaliená-lo. Assumimos aqui a hipótese de que obras como o conto de André Carneiro e a animação de Steve Cutts desempenham, em maior ou menor medida, esse papel, já que lançam mão de procedimentos para a singularização de um motivo, a alienação. Resta-nos analisar esses procedimentos.

**Are you lost in the world like me?** é uma animação em preto e branco, com uma estética que lembra os

desenhos animados dos anos 1930. Não podemos deixar de destacar o caráter contraditório da própria natureza dessa obra. Apesar de sua inegável finalidade comercial, já que foi concebida para o clipe da música homônima do cantor americano Moby, tendo, portanto, um pendor publicitário, a obra faz uma crítica ao sistema capitalista. O vídeo foi concebido para circular nos canais da chamada mídia social; sendo assim, sua produção, difusão e transmissão se dão com o uso de algum dispositivo de alta tecnologia da informação. Trata-se, portanto, de metalinguagem imbuída de autoironia. Por um lado, esse produto foi criado para gerar identificação entre certa comunidade de receptores que deseja assumir-se como distanciados do universo de valores retratado; por outro lado, a animação existe também para ser compartilhada e só cumpre seu papel de crítica se o for, se conseguir chegar a multidões, ou seja, se surfar nas próprias ondas que agita. Sendo metalinguagem, não deixa de ser também autocrítica. Esses aspectos garantem à obra os elementos necessários para que ocupe um lugar no universo das artes e, por conseguinte, de uma operação desautomatizada.

No vídeo, vemos um protagonista que se apresenta imune ao fascínio exercido pelo *smartphone*, apetrecho a que todos os seus contemporâneos sucumbiram. Por estarem centradas em seus aparelhos, num torpor narcisista, as pessoas ficam completamente cegas para o que se passa à volta delas, uma vez que tudo parece melhor, mais vivo e mais íntimo quando visto por um dispositivo eletrônico. Se a percepção formada a partir

dos dispositivos fascina, seu efeito em longo prazo é, na verdade, o de uma droga: contentamento momentâneo, que não produz felicidade. As expressões da personagem principal são muito significativas, repletas de desespero e solidão; a falta de expressão e a apatia das personagens coadjuvantes são também eloquentes e assumem-se como índices de um mundo falido, triste, distópico.

Toda essa construção imagética se constrói a partir do que é expresso na letra da canção entoada pelo cantor Moby e pelo The Pacific Void Choir. A música de Moby, como fica evidente já pelo título, alude a um estar perdido e sozinho em um mundo falido. Música e animação fazem diversas críticas à sociedade moderna, atribuindo à nossa era realidades mais frequentes de solidão, egocentrismo, falta de empatia e alienação.

Are you lost in the world like me?  
Você está perdido no mundo como eu estou?

Look harder, say it's done  
Olhe com mais atenção, diga que está feito/acabado

Black days and a dying sun  
Dias negros e um sol agonizante  
(MOBY, 2016)

O título da canção é repetido reiteradamente como verso. Nele, o eu lírico principia sua fala procurando iguais, outros que também se sintam perdidos. Ao trazer uma pergunta no título da canção, o eu lírico parece chamar a atenção do espectador, o que se repete no verso seguinte com o uso do imperativo (“*look*”). Esse primeiro

verso da primeira estrofe da música afirma: “*Look harder*” (“olhe mais” ou “olhe com mais atenção”). Trata-se de um convite ao espectador, um convite para nos desligarmos do nosso egocentrismo e olharmos para o outro. É a partir dessa ação de “olhar mais” que a narrativa se estabelece. Ao expressar para aquele a quem se dirige “olhar com mais atenção”, o texto traz uma construção com tom entre a súplica e o comando. Essa súplica mesclada com desespero também está nas expressões da personagem principal ao procurar contato interpessoal em um ambiente onde as relações se alteraram.

Aliado a isso, cabe destacar que, por mais realista que pretenda ser, a principal motivação do videoclipe é concorrer a um lugar no espaço cultural reservado às obras de arte. É primeiramente ficção, representação, projeção de aspectos da vida real. Tomá-lo como mera crítica da realidade exigiria, em contrapartida, apontar o que há nele de grosseiro, na medida em que, sendo primeiramente crítica, não forneceria mais que uma visão simbólica da realidade, dada a forma de linguagem dominante. A reflexão social contida na mensagem, aliás, guarda toda semelhança e é caudatária das teses apresentadas no clássico **A sociedade do espetáculo**, de Guy Debord (1997). O que se reafirma é a dependência da sociedade moderna à ideologia do espetáculo, seu aprisionamento nos labirintos do prazer. Daí a impossibilidade de interesse por outras pessoas, pois todo animal (humano ou não humano) preso em um labirinto responde primeiro à sua animalidade, à necessidade de fuga, à busca de

segurança (não se sentir perdido) e à sua liberdade. O amor, a solidariedade, o sentimento de humanidade estão fadados a se desintegrarem no espaço-tempo do labirinto. A sociedade, as instituições, e diria o mesmo sobre esses valores ditos (ex)universais, se liquefizeram, como nos ensina Bauman (2001). Há aqui uma nítida consequência e, portanto, uma conexão entre a tese de que as relações sociais são mediadas por imagens (Debord) e a testificação das relações conflituosas entre o indivíduo e as instituições sociais postas a pique pela supremacia da individualidade (Bauman). Não há, portanto, qualquer imagem coletiva capaz de superar a imagem que o indivíduo faz de si mesmo. Postas as teses em conciliação, pode-se dizer que o que dá aos homens a sensação de iguais é a imagem, a mesma que os separa ao torná-los espectadores na sociedade do espetáculo e expectadores na realidade factual que os obriga a esgarçar a individualidade e a propagar a autoimagem sobre a autoimagem alheia, resultando disso tudo uma espécie de desumanização, como parece sugerir o videoclipe.

A animação inicia-se com a focalização dos olhos da personagem principal para depois se abrir em um *zoom-out*<sup>2</sup>. Enquanto amplia o quadro, mostra um menino, o protagonista, sozinho em meio a uma multidão. Esta é comparada a um formigueiro, demonstrando a pequenez do homem, retratado como um ser sozinho em meio ao universo gigantesco. A técnica do *zoom-out* corresponderia à mimetização de um crescendo de tomada de consciência

<sup>2</sup> Movimento em que, usando uma lente do tipo *zoom*, modifica-se o ângulo visual durante a tomada afastando a imagem.

do lugar do homem no mundo: indivíduo > multidão > prédios/cidade > satélites > planeta > universo. Ao mimetizar esse movimento do micro para o macrocosmo, logo de início a animação argumenta em favor de que uma compreensão alargada do mundo e daquilo que nos transcende, por ser muito maior do que nós mesmos, passa necessariamente pela rejeição das nossas tendências mais egoicas, aqui simbolizadas pelo *smartphone*.

Nessa sequência inicial, a presença dos satélites espaciais é também algo paradoxal, já que grande parte deles é utilizada para comunicação. Na animação, a comunicação humana se dá apenas via *on-line*, e não mais pessoalmente. Apesar de possuírem um complexo e eficaz sistema de comunicação natural (o sistema da fala), os seres humanos terceirizaram para o meio digital seus esquemas comunicacionais. Essa operação pode ser lida como uma equiparação do homem ao estatuto da máquina, deslindando as fronteiras entre criador e criatura (tecnologia).

Contudo, os homens não são robôs: seu mecanismo interior, sua formação, sua consciência – por mais que seu comportamento sugira uma mecanização do espírito humano – são um *software* livre, reprogramável pelo livre-arbítrio. A cena em que o cão é chutado pode ser lida como consequência de certo tipo de comportamento desprovido de respeito por outros seres humanos ou não humanos, mas não exatamente como uma metáfora, consequência do uso de dispositivos eletrônicos ou da conexão nas redes sociais, como se isso estivesse cegando

as pessoas para a realidade física e sensível à sua volta. Não se trata de um mal derivado do poder transformador das novas tecnologias. Elas não corrompem as estruturas emocionais; são, na verdade, as estruturas corrompidas que acomodam a seu favor o poder das novas tecnologias.

A cena mais crítica e mais realista da peça é talvez aquela em que uma garota parece suicidar-se. Trata-se de uma personagem secundária, uma figurante, cuja ação dramática a eleva a um ponto focal, empurrando-a para o centro da ribalta. Não é, contudo, o ato extremo que chama a atenção. O ato de suicídio, que à primeira vista parece central, importa menos do que a ação ordinária dos demais figurantes que se ocupam em registrar a cena de morte com seus dispositivos. O aspecto realista e crítico, portanto, está no fato de o videoclipe chamar a atenção para a espetacularização. É a espetacularização encarnada pela conectividade que aprisiona as pessoas, e não os dispositivos eletrônicos em si. O celular, portanto, é apenas um dos instrumentos utilizados na execução do espetáculo e, mesmo que atue no processo de descolamento da realidade, isso não é um atributo da tecnologia. A cena de suicídio, enfim, é uma microrrepresentação da sociedade atual. Entre integrar-se à realidade prestando socorro e contribuindo para a preservação da vida ou transformar a cena em espetáculo, inserindo-se nela como narrador, numa realidade paralela, prefere-se o espetáculo, a virtualização, que pode levar personagens anônimos à dimensão de astros midiáticos que sonham com a viralização de seus vídeos. A denúncia intencionada

pelo videoclipe baseia-se na satisfação proporcionada pelo espetáculo em detrimento da ação sobre a realidade.

Sendo assim, as *selfies* nas quais as pessoas tentam se mostrar felizes e perfeitas, mesmo quando a realidade é outra, a falta de empatia pelo próximo e a atração pela tragédia alheia, com jogos alienantes, o culto ao corpo perfeito, que não é autêntico, mas fabricado, vão compondo um retrato disfórico da sociedade moderna. Tanto o conto quanto a animação possuem uma personagem principal não nomeada. No entanto, elas diferem. Em **Are you lost in the world like me?**, a personagem principal é a única inalienada; é alguém que procura desesperadamente chamar a atenção para a realidade. O fato de ela ser uma criança aumenta a empatia do espectador porque destaca, primeiro, o detalhe de ser um menino o único a enxergar a gravidade da situação; segundo, moral e legalmente, temos o conceito de que uma criança deve ser cuidada a todo instante, mas isso não acontece na animação.

Enquanto as obras de Cutts, em geral, lançam mão de imagens e estratégias argumentativas mais facilmente identificáveis, com críticas explícitas, a obra de Carneiro exige um pouco mais de reflexão para ser compreendida. Em **Do outro lado da janela**, a personagem principal é o alienado. O conto inicia-se com a descrição da cena de um homem vendo televisão. A personagem não é denominada, sendo chamada apenas de “ele” pelo narrador onisciente em terceira pessoa. A falta de descrições físicas e da atribuição de um nome torna a personagem alguém comum, ou seja, poderia ser qualquer um ou a representação de todos nós.

A trama começa a desenvolver-se a partir de uma mancha que é notada na tela da televisão: “Era uma pequena mancha que mudava de lugar e às vezes desaparecia, para voltar depois” (CARNEIRO, 1997, p. 21). Por meio da marcação do tempo, percebemos que a personagem passa muitas horas do dia assistindo à televisão. Isso pode ser percebido pelo uso dos verbos no pretérito imperfeito e por marcadores temporais: “*passara* horas vendo os programas”, “sentia [os olhos] perfeitos mesmo quando *passava* da meia-noite”, “nos programas *da tarde* a imagem era boa”, “alguns filmes terminavam *por volta das três horas da manhã*” (CARNEIRO, 1997, p. 21).

No conto e na animação há uma forte ligação das personagens com a tecnologia. Naquele, nota-se isso por meio de toda a ação empreendida a fim de resolver o problema na televisão: um técnico é chamado diversas vezes, e o narrador salienta que “com sacrifício” um novo aparelho é adquirido, deixando claro que para a personagem o objeto era algo essencial. Na animação de Cutts, também é demonstrado que as pessoas passam muitas horas em seus celulares. Há cenas cotidianas de pessoas com os olhos fixos em aparelhos celulares enquanto caminham, comem, andam de ônibus; e em todos os lugares, no restaurante, no bar, na rua, para enfim aparecerem como prisioneiras de seus próprios aparelhos. No conto de Carneiro, fica nítida toda a dedicação que a personagem dispensa à televisão. O narrador deixa evidente que não mantinha contato com outras pessoas do prédio onde morava. Em nenhum momento é sugerida

a existência de uma vida social; trata-se de alguém que vivia “aprisionado” em casa tendo como passatempo ficar diante da televisão.

No decorrer da narrativa de **Do outro lado da janela**, a mancha começa a evoluir e a captar mais a atenção da personagem que os filmes que acompanhavam. A mancha agora fazia parte da programação e interagiu com o telespectador. Primeiro, há um incômodo em relação a ela, mas depois o homem começa a aceitá-la e a se emocionar com a presença dela. Há uma personificação gradativa da mancha pelo narrador. Na primeira descrição, diz-se que ela se mexia (“a mancha mudava de lugar e às vezes desaparecia, para voltar depois” – p. 21). Inicialmente era uma “sombra, vaga e móvel”, mas depois ganha contornos humanos (“era uma cena, personagens, gestos” – p. 22). O narrador destaca que a mancha estava em evolução: “É isso, em evolução. Ele notou que a mancha era uma coisa viva, às vezes *tinha* tanto interesse quanto os filmes” (p. 21). Essa é uma construção singular e ambígua, porque o verbo (“*tinha*”) pode ser tanto a primeira pessoa (eu tinha – a personagem) quanto a terceira pessoa (ela tinha – a mancha). Então, isso equivaleria à personagem dizendo: “Eu tinha tanto interesse por ela quanto pelos filmes.” Ou seria “a mancha tinha tanto interesse/se fazia tão interessante quanto os filmes”? Os dois sentidos são possíveis e caminham para a total personificação: a transformação da personagem na mancha.

Outro fato a se destacar é que, no conto, o olhar do narrador sobre a personagem não é condenatório, mas

tem antes um pendor de constatação, principalmente pelo distanciamento dele da narrativa, característica própria do narrador pós-moderno (SANTIAGO, 2002). O narrador não parece julgar a personagem principal, mas constatar a ação voluntária de alienação, de prostração frente ao “retângulo mágico”. É mágico porque sabe atrair, sabe o que oferecer. E, com o passar do tempo, a personagem cria um vínculo tão forte com o aparelho que começa a se transferir para ele, numa espécie de fuga. De acordo com a antropóloga Françoise Héritier (2014), atualmente, para responder aos problemas, as pessoas fazem uso intensivo da tecnologia. Isso gera uma bestialização e uma alienação voluntárias, sem promover aquilo que é fundamental: a busca pela emancipação do espírito. Assim, “ao nos esforçarmos para satisfazer as frustrações com auxílio das tecnologias modernas, fazemos desaparecer [outras] possibilidades”.

Quando se fala de alienação tecnológica, o pensamento mais fácil e automático é a censura ao alienado. Em **Are you lost in the world like me?**, há claramente uma posição política e ideológica, embora se possa dizer que nela há menos crítica ao capitalismo que outras obras de Cutts, como, por exemplo, a animação “*Happines*”, em que o ser humano é simbolizado por um rato à procura da felicidade encontrada em bebidas, veículos, roupas, televisores, medicamentos. Em **Are you lost in the world like me?**, critica-se a alienação da sociedade moderna com um claro posicionamento contrário a isso.

Já em **Do outro lado da janela**, o narrador não condena nem justifica, mas expõe. A reflexão e a formação

de opinião ficam a cargo do leitor. **Do outro lado da janela** exige a participação de um leitor ativo. Nele, nada é dado facilmente; há necessidade da reflexão. Ao contrário da animação, no conto não há que se falar em ideologias, e esse procedimento é recorrente na escrita de André Carneiro. Como prosador, sua narrativa foge aos padrões, não segue os moldes tradicionais dos gêneros fantástico e ficção científica. Do primeiro gênero mantém o elemento sobrenatural, que não encontra explicação racional: a absorção da personagem para dentro da televisão. Entretanto, essa absorção se assemelha a uma transferência de consciência envolvendo um meio tecnológico, algo típico da ficção científica.

## **Conclusão**

Para Chklovski, o modo como usualmente percebemos o mundo, vivendo-o, leva à automatização da percepção, procedimento que se poderia traduzir por alheamento e, em certo grau, por alienação, esse estado ou modo de ser que tende a anular o existir e o vivenciar como processos de interação e interferência na realidade. Ainda de acordo com o crítico, a arte, se percebida como um objeto estético, teria o poder de desautomatizar a nossa fruição do próprio mundo. Já que o seu objetivo seria dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte", diz, "é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção",

isto é, inalienar a percepção. Esse seria, a nosso ver, o efeito produzido pelas duas obras analisadas, ao refletirem sobre os processos e consequências da alienação.

Para isso, utilizam procedimentos de construção diferenciados. Carneiro utiliza procedimentos linguísticos – como as marcações temporais e a figura de personificação – e o elemento fantástico, a transferência da personagem para dentro da narrativa, o que singulariza a obra e cria a imagem de uma personagem refém da tecnologia. Já Cutts utiliza metáforas que, embora mais acessíveis, tornam-se eficientes ao serem justapostas para demonstrar a alienação tecnológica – por exemplo, os seres humanos como zumbis, pessoas presas em seus celulares, a humanidade caminhando rumo a um precipício, mas sem se dar conta disso, porque todos estão entretidos olhando para a tela do celular. Há um gesto de autoconsciência ao se usar a tecnologia para mostrar como ela tem sido utilizada, criticando os seus efeitos.

Se os artistas, como sugeria Pound (2006), são as antenas da raça, André Carneiro parece ter apreendido o fenômeno da alienação derivado da mídia televisiva, projetando desdobramentos futuros, por meio de sua ficção científica de prospecção sócio temporal. A televisão já não é o centro das discussões em torno das transmissões de vídeo, tendo cedido espaço para os aparelhos celulares, cuja importância e consequências, efeitos para a recepção de conteúdos, têm sido objetos de reflexão constantemente explorados por Cutts em suas animações e ilustrações quase sempre irônicas, e projetando um retrato disfórico

das sociedades contemporâneas.

## Referências

ADORNO, T.W. Televisão e formação. In: **Educação e emancipação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. p. 75-95.

ADORNO, T.W.; HORKHEIMER, M. A indústria cultural. In: **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 113-146.

ALLEN, D. **No mundo da ficção científica**. São Paulo: Summus, 1974.

BAUMAN, Z. **A modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BROOKS, K. **This is what modern life really looks like**. Arts & Culture. 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/2GaQZzh>>. Acesso em: 15 maio 2018.

CARNEIRO, A. **A máquina de Hyerónimus e outras histórias**. São Carlos: EdUFSCar, 1997.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, D. de (org.). **Teoria da literatura. Formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1978. p. 39-56.

CODO, W. **O que é alienação**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CUTTIS, S. **Are you lost in the world like me?** 2016. Disponível em: <<http://www.stevecuttis.com>>. Acesso em: 15 maio 2018.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. São Paulo: Contraponto, 1997.

DUARTE, O. C. **O estilo de André Carneiro**: sua expressão, temas recorrentes e aproximações com a geração de 45. 1996. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Estadual Paulista, Assis, 1996.

HÉRITIER, F. A tecnologia gera alienação. **Istoé**. 2014. Entrevista concedida a Mariana Brügger. Disponível em: <<https://bit.ly/2Xctw7P>>. Acesso em: 15 maio 2018.

GIDDENS, A.; SUTTON, P. **Conceitos essenciais da sociologia**. São Paulo: Unesp, 2014.

GIROLDO, R. Posfácio. André Carneiro nos quânticos da incerteza. In: **O teorema das letras**. São Paulo: Devir, 2016.

MARX, K. **A ideologia alemã**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MOBY. **Are you lost in the world like me?**. Estados Unidos, 2016.

POUND, E. **ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, 2006.

SANTIAGO, S. O narrador pós-moderno. In: **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

TAVARES, Bráulio. **Páginas do futuro**: contos brasileiros de ficção científica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.



---

# Dialogismo de um artista da Amazônia: a obra de Jaider Esbell

Vanessa Augusta do N. Brandão e Costa

## Introdução

No extremo Norte do Brasil, Roraima desponta como o Estado mais indígena no país, com 11% dos habitantes se autodeclarando índios, algo em torno de 49.637 mil pessoas, segundo o último Censo do IBGE (2010). Entre as diversas etnias que vivem na região denominada circum-Roraima<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> Fábio Carvalho (2015, p. 25) informa que localizada no extremo norte da América do Sul, na tríplice fronteira entre Brasil, Guiana e Venezuela, se localiza a região etnograficamente designada circum-Roraima.

encontra-se o povo Makuxi, sendo um deles o artista Jaider Esbell, autor dos livros **Terreiro de Makunaima** (2012) e **Tardes de agosto manhãs de setembro noites de outubro** (2013). Esbell é vencedor do Prêmio Pipa de Artes Visuais, em 2016, na categoria on-line, participante de inúmeras exposições individuais e coletivas de artes plásticas em Roraima, Amazonas, Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro, entre outros.

Nascido no município de Normandia, distante 226 km da capital de Roraima, Boa Vista, Jaider Esbell saiu do interior aos 18 anos, em 1998, com o ensino Médio completo, vislumbrando “encontrar trabalho, dando assim condições para os seus planos de ser artista” (LISBOA, 2018, p. 47).

Na cidade fez contatos, continuou estudando, e no mesmo ano, passou em concurso para Eletrobrás, onde entrou aos 19 anos, saindo em 2013, com 34 anos. Durante este período, mais especificamente em 2003, entrou para a faculdade de Geografia, na Universidade Federal de Roraima (UFRR), formando-se em 2007. Com recursos próprios começou a investir em sua verve artística, desenvolvendo projetos dentro da própria Eletrobrás e se inscrevendo em 2010 no edital da Funarte de incentivo a novos leitores. A obra **Terreiro de Makunaima** foi lançada em 2012 e projetou Jaider definitivamente na carreira artística, primeiramente na cena roraimense e hoje, sete anos depois, em todo o Brasil, com passagens pelo exterior. Esbell já é mencionado como artista indígena mais influente da Amazônia, de acordo com Verli (2014),

já tendo sido também convidado a expor e dar aulas na Pitzer College, faculdade particular de artes liberais, localizada em Claremont, Califórnia, Estados Unidos. Recentemente, em 07 de novembro de 2018, foi recebido pelo Papa Francisco, no Vaticano, juntamente com a anciã Bernaldina José Pedro, conhecida como “Vovó Bernaldina”, também indígena Makuxi. Dono da única galeria de arte indígena de Roraima, a Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea, atualmente, apresenta ainda o programa Sociedade Alternativa, na Rádio FM Monte Roraima, todas as terças-feiras.

Depois de apresentarmos um breve resumo da atuação artística de Jaider Esbell, necessária para expor nosso problema de pesquisa de forma mais clara, este artigo visa demonstrar o processo dialógico, mencionado na obra de Mikhail Mikháilovitch Bakhtin (1895-1975), em algumas das obras de Jaider Esbell e responder: sob quais inspirações o artista roraimense trabalha? O objetivo é compreender o que é inato de sua cultura e o que foi adquirido do não-índio e como ele transforma essas influências em linguagem artística. Nossa hipótese é a de que Jaider elabora uma performance híbrida e desse modo, consegue dialogar com um público cada vez mais amplo.

Iremos utilizar como método a análise de fragmentos dos textos contidos nos livros **Terreiro de Makunaima; Tardes de agosto manhãs de setembro e noites de outubro** e ainda informações fornecidas pelo próprio Jaider, através de entrevista semiestruturada.

## Desenvolvimento

Para podermos compreender a orientação dialógica de Jaider Esbell, precisamos entender o que é o dialogismo e em que contexto ele surgiu. O pensador russo, nascido em 17 de novembro de 1895, Mikhail Mikháilovitch Bakhtin, “considerava a relação sócio-histórica e dialógica entre sujeitos o cerne do processo de constituição do discurso, priorizando a intersubjetividade em detrimento à representação objetiva da realidade” (PIRES, 2002, p.36).

Para Fiorin, (2006) o dialogismo é princípio unificador da obra de Bakhtin, que profere esse conceito e o examina em diferentes ângulos. Neste artigo nos ateremos à linguagem, por ser através dela, seja escrita ou expressa em telas, que nosso sujeito de pesquisa externa seu discurso:

Nossa fala, isto é, nossos enunciados [...] estão repletos de palavras dos outros. (Elas) introduzem sua própria expressividade, seu tom valorativo, que assimilamos, reestruturamos, modificamos. [...] Em todo o enunciado, contanto que o examinemos com apuro, [...] descobriremos as palavras do outro ocultas ou semi-ocultas, e com graus diferentes de alteridade. (BAKHTIN, 1997, p. 314-318)

Acreditamos compreender Jaider Esbell como sujeito influenciado dialogicamente pelo discurso de seus ancestrais, pelo discurso do não-índio e ainda por seu conhecimento empírico e vivências permeadas de mitos e lendas indígenas pois:

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso de encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua-orientação dialógica do discurso alheio para o objeto. Para o discurso humano, concreto e histórico, isso não é possível. (BAKHTIN, 2002, p. 88)

Isso quer dizer que todo enunciador sempre estará influenciado pelo discurso de uma outra pessoa. Como bem explica Fiorin (2006), “todo discurso é inevitavelmente ocupado, atravessado pelo discurso alheio. O dialogismo são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados” (FIORIN, 2006, p. 22).

O dialogismo está nas representações do sujeito Jaider Esbell, quando observada a sua origem e suas vivências, uma vez que ele nasceu onde hoje se localiza a Terra Indígena Raposa Serra do Sol, estudou em Normandia desde a alfabetização até o término do então chamado 2º grau, até vir para Boa Vista. Embora não seja falante da língua Makuxi, afirma que teve contato com o idioma a partir da vivência em comunidades indígenas vizinhas à sua, durante período de férias, bem como no convívio com os chamados anciãos, ou velhos sábios da cultura Makuxi, que contam as histórias às crianças da região. Desse modo, podemos dizer que quando Jaider chegou à capital Boa Vista aos 18 anos, com intuito de buscar trabalho e dar continuidade aos estudos, veio submerso

na cultura indígena vivenciada nos campos de Roraima, e se lançou no ambiente acadêmico, recebendo desse meio outra diversidade de discursos e influências.

Os estudos nos quais se basearão as análises da obra de Esbell tiveram seu início com Bakhtin nos anos de 1920, que segundo Fiorin (2006), foi responsável por reunir um grande número de intelectuais para estudar, debater e criar a teoria da superestrutura, que tem a linguagem como protagonista. Tais estudos afirmam que não é possível ter acesso direto à realidade, visto que a linguagem está sempre mediando o mundo real. Ou seja, todo objeto ou sensação humana, está sempre permeado, embebido por ideias gerais, opiniões e se apresenta para todo sujeito já tocado, avaliado, exaltado, desacreditado, enfim, já modificado pelo discurso de outro.

Décadas depois, o termo “intertextualidade” de Julia Kristeva desdobrará a noção dialógica de Bakhtin, pois. “Qualquer relação dialógica é denominada de intertextualidade” (FIORIN, 2006, p. 57), porém, este último faz uma observação válida nesse momento:

Há em Bakhtin, uma distinção entre texto e enunciado. Este é um todo de sentido, marcado pelo acabamento, dado pela possibilidade de admitir uma réplica. Ele tem uma natureza dialógica. O enunciado é uma posição assumida, por um enunciador, é um sentido. O texto é a manifestação do enunciado, é a realidade imediata, dotada da materialidade que advém do fato de ser um conjunto de signos. (FIORIN, 2006, p. 57)

De todo modo, Kristeva dá a Bakhtin os créditos por abrir um debate fundamental na compreensão

da literatura e das artes como um todo. A ideia de multiplicidade de signos influenciadores do artista, ao longo de toda a sua história de vida e conseqüentemente em sua obra. Compartilhamos da ideia de Bakhtin (2002) em **Questões de Literatura e Estética**, quando se refere ao plurilinguíssimo de vozes no romance.

O romancista não conhece apenas uma linguagem única, ingênua (ou convencionalmente) incontestável e peremptória. A linguagem é dada ao romancista estratificada e dividida em linguagens diversas. É por isso que mesmo onde o plurilinguismo fica no exterior do romance, onde o romancista se apresenta com uma só linguagem totalmente fixa (sem distanciamento, sem refração, sem reservas), ele sabe que esta linguagem não é igualmente significante para todos ou incontestável, que ela ressoa em meio ao plurilinguismo, que ela deve ser salvaguardada, purificada, defendida, motivada. Por isso, uma linguagem assim, única e direta, é polêmica e apologetica, ou seja, dialogicamente correlata ao plurilinguismo. (BAKHTIN, 2002, p. 134)

Para ele o plurilinguismo adentra no romance e se materializa nas pessoas que falam dentro do texto. Essa coletividade de vozes se apresenta claramente no texto de Jaider Esbell, como mostraremos mais adiante. Um outro conceito que corrobora com este é o de Barthes (1988), que vê o texto como um rizoma composto de várias citações e culturas distintas, onde nada é original, as ideias se misturam, se contrapõem, num “jogo de espelhos entre textos” (BARTHES, 1988, p. 75). Ou seja, a subjetividade do autor é permeada de diversas vozes. Kristeva (1974) ressalta o mesmo conceito de Bakhtin e Barthes, quando diz que “todo texto se constrói como mosaico de citações.

Todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 64). Para ela, sai a noção de intersubjetividade e entra em cena a de intertextualidade.

Apesar de declaradamente produzir literatura indígena contemporânea, Jaider Esbell se assume fruto do hibridismo cultural, no caldeirão comum a todo indígena do circum-Roraima. Sobre hibridismo cultural, entendemos, assim como Bhabha (2002) que “[...] trata-se de um modo de conhecimento, um processo para entender ou perceber o movimento de trânsito ou de transição ambíguo e tenso que necessariamente acompanha qualquer tipo de transformação social”. De modo simples e direto:

O hibridismo cultural é um fenômeno histórico-social que existe desde os primeiros deslocamentos humanos, quando esses deslocamentos resultam em contatos permanentes entre grupos distintos. O continente latino-americano é um lugar por excelência para a ocorrência do hibridismo cultural, porque é um espaço de imigração e migração desde eras remotas. Todo sujeito migrante é um sujeito híbrido, porque, quando deixa sua terra, torna-se diferente, pois os outros homens que encontra na terra estrangeira têm outros costumes e outras crenças; ouve outro tipo de música e dança em outro ritmo. O ritmo que trouxe une ao que encontra e inicia o processo de hibridismo cultural. (CARDOSO, 2008, p. 79)

O contato permanente dos colonizadores portugueses, as missões religiosas da Igreja Católica, os militares enviados para a Construção do Forte São Joaquim e que atuaram também no aldeamento dos indígenas, o emigrante nordestino que veio para Roraima no auge da atividade pecuária, o garimpeiro brasileiro, venezuelano e guianense, todos estes são grupos que interagiram em maior ou menor

proporção com os indígenas da região e seus discursos manifestam-se dialogicamente na obra de Jaider Esbell, sendo um exemplo prático de hibridismo cultural.

## Dados e análise

O primeiro livro de Jaider Esbell, **Terreiro de Makunaima**, publicado em 2012, pela Bolsa Funarte de Criação Literária, chega com prefácio ligando os povos indígenas de Roraima ao mito Makunaima o “herói a serviço da ordem social e do equilíbrio cósmico” (CARVALHO, 2015, p. 25), fundamental na região chamada circum-Roraima, como se pode observar no trecho retirado da primeira obra de Jaider Esbell:

Antes, há muito tempo, Makunaima brincava sozinho: nesse tempo, ainda era criança. Depois, Makunaima cansou de brincar sozinho e quis ter filhos; assim criou todas as tribos. As tribos vieram das formigas e, tão numerosas quanto, se espalharam pelo terreiro. Então eles brincaram muito no terreiro, que era o lavrado, a planície, as montanhas e a grande floresta. Um dia, Makunaima subiu bem alto e de lá, viu gente diferente, cor de poeira. Makunaima desceu assustado e reunindo todo mundo falou: vem mais gente pra brincar. Mas eles não acreditaram. Logo os homens cor de poeira chegaram pelo rio, mas não queriam brincar. Queriam explorar o terreiro. Das tribos, uns fugiram, outros ficaram e sofreram, outros foram levados embora. Makunaima muito triste, sem poder ajudar, pois era apenas uma criança, se recolheu bem quietinho e dormiu por muito tempo com o coração amargurado. Numa tarde, levantou para passear no terreiro, encontrou tudo diferente e não vendo nenhum de seus filhos, voltou ainda mais triste. Mas alguns resistiram ficando invisíveis por um tempo, enquanto tentavam salvar um pedacinho que fosse do

terreiro. Um dia, depois de muito pelejar, conseguiram de volta parte do terreiro, e só tinham força pra cantar. Cantaram todos juntos com braços dados, batendo o pé com força no chão para acordar Makunaima. Makunaima vem brincar de novo. Makunaima acordou pela força da voz e ouvindo risos, viu que eram seus netos, então acenou do alto da serra, desceu ao terreiro e brincou muito com eles novamente. (ESBELL, 2012, p. 7)

Esbell começa o livro cedendo a Makunaima o posto de criador de todas as tribos. Não sabemos se por influência das histórias repassadas por meio da oralidade, por seus ancestrais, ou se com base em alguma leitura prévia. Queremos apontar, no entanto, o destaque para a figura de Makunaima na primeira obra do escritor indígena. O mito não só é o criador de todas as tribos, que se espalharam pelos vastos campos de Roraima, como é a figura que faz o alerta sobre a vinda de “mais gente com cor de poeira”. Depois disso vem a invasão, que podemos compreender como a invasão do não índio e a fuga de Makunaima, que “amargurado”, se retrai e dorme por longos anos. Na frase seguinte “Numa tarde, levantou para passear no terreiro, encontrou tudo diferente e não vendo nenhum de seus filhos, voltou ainda mais triste.”, Jaider parece falar da mudança que as comunidades indígenas têm passado desde a chegada dos portugueses em 1775 com a construção do Forte São Joaquim (FILHO, 2012), onde o hibridismo cultural se torna uma realidade inevitável. Fechando o prefácio, Jaider menciona a luta e a conquista pela terra, talvez a demarcação definitiva da Raposa Serra do Sol, ocorrida em 20 de março de 2009. A dança comemorativa acorda Makunaima, e este reconhece todos os seus netos.

O livro “Terreiro de Makunaima” é formado por dez contos, onde o autor busca externar com riqueza de detalhes, o que muitas vezes passa despercebido para a maioria de nós, com foco nas peculiaridades da vida em uma comunidade indígena, trazendo à tona vivências únicas, como no conto de abertura, intitulado “Uma vez mais”. O texto aborda a fabricação de peças de barro, como panelas, jarros, potes, por uma velha índia, que sabendo aproximar-se do fim da vida, busca lembrar os lugares especiais em que coletava a matéria-prima para suas peças, antes da partida definitiva. A leitura do conto nos faz olhar com certo fascínio para os objetos de barro fabricados por mãos indígenas, especialmente pelas makuxis. Segundo Hall (1999, p. 77), tal admiração ocorre muito provavelmente pela “fascinação com a diferença e com a mercantilização da etnia e da alteridade”. Ele destaca que ao lado da tendência à homogeneização global, fruto da Globalização, há um novo interesse pelo “local”.

No conto “O amanhecer na aldeia”, Jaider pormenoriza detalhes da experiência do amanhecer do dia em uma comunidade indígena, no exordial dia de chuva depois de longo período de estiagem.

O moquéu demorou o dia todo. Ao entardecer ainda pingavam as últimas gotas da carne. Remediado, o homem agora prepara um banquete e recebe na sua cabana o velho mago (xamã) para uma refeição de agradecimento. (ESBELL, 2012, p. 85)

Concordando com Woodward (2000), entendemos que a identidade é marcada através de símbolos. A cena

descrita no trecho acima simboliza bem hábitos da cultura indígena, envolvendo a culinária e a fé na figura do xamã, que promove curas e espanta os maus espíritos que atormentam a comunidade. O ato de moquear a carne, ou seja, passar a carne pelo fogo para melhor degustação e até conservação da mesma e ainda convidar o velho mago para a refeição de agradecimento pela cura promovida, são símbolos da cultura indígena. “A construção da identidade é tanto simbólica quanto social” (WOODWARD, 2000, p. 10). Em outro conto, intitulado “O Canaimé Curumim”, ele destaca personagem importante na cultura local:

O velho começou a ficar preocupado. Aquelas andanças gostosas e demoradas eram saudáveis, mas poderiam ser perigosas. Agora não tinha mais jeito, tinha de contar a história do Canaimé, já estava passando da hora. (ESBELL, 2012, p. 92)

O mito do Canaimé é bastante conhecido para além das populações indígenas. Sobre ele existe uma dissertação no Programa de Pós-graduação em Letras da UFRR, que tem como título **Canaimé, a personificação do mal**, orientada pelo professor doutor Devair Antônio Fiorotti, bem como jurisprudência de absolvição em caso de homicídio e aplicação de pena pela própria comunidade, ao réu, que teria agido sob influência de um Canaimé. A força dessa entidade também corrobora no conjunto de marcas identitárias que influenciam inclusive o comportamento dos indígenas das mais diversas etnias, visto que o Canaimé pune quem transgrida as regras de comportamento social local. A palavra é marcante e

segundo Khemraj, Santos e Azevedo (2013, p. 123), ocorre inclusive um empréstimo linguístico da língua makuxi para o português utilizado por boa-vistenses. A palavra é amplamente utilizada pelos roraimenses, nominando inclusive um bloco de carnaval.

Em outro conto, intitulado “A encantada”, Jaider Esbell relata a presença de uma lenda indígena no contexto do não índio. Da família que vive em zona rural, mas tem o garimpo como fonte de renda. Povos que se misturam no lavrado roraimense e que partilham inevitavelmente dos mesmos personagens míticos, como é o caso da Encantada.

Com o encantado, se você se compromete a desencantá-lo, não pode falhar. Tem que desencantá-lo. Do contrário, se ele tiver cem anos de encantado, dobra mais cem anos.

A encantada era uma moça bonita da região. Tentou desencantar, colocando o rapaz no fundo do rio no seu lugar. Na última hora ele desistiu de ir com ela. Ela continuou por lá por mais cem anos. (ESBELL, 2012, p. 111)

Com este mito, Jaider nos mostra como a cultura indígena também influencia a pessoa não indígena que mora nos lavrados de Roraima, formando todos, uma grande comunidade que partilha traços de uma mesma identidade cultural.

O primeiro livro de Jaider pode ser compreendido como um tributo à cultura makuxi, talvez mais que isso, uma homenagem a todos os povos indígenas do circun-Roraima e também ao não índio, morador dos lavrados de Roraima, sob a égide dos mesmos costumes. Uma análise

mais aprofundada da obra se faz, no entanto, necessária, um trabalho destinado a outros trabalhos de pesquisa. Aqui estamos buscando apenas apontar os traços dialógicos no texto de nosso sujeito de pesquisa, que no ano seguinte, 2013, lança seu segundo livro com nome bastante peculiar: **Tardes de agosto manhãs de setembro noites de outubro**, “assim, ao contrário” (ESBELL, 2013, p. 13). O título sem vírgula alguma já faz um prenúncio do texto que foge ao convencional. Em primeira pessoa, Jaider Esbell apresenta a simbiose de costumes na vida dos indígenas que há muito convivem com o não índio, gozando das facilidades e perigos da modernidade, mesclando o modo de vida mais simples, com foco desde sempre na subsistência, com elementos, objetos e práticas do não índio, como podemos perceber no trecho abaixo:

O fim de agosto tem disso, esse calor de passagem com madrugadinhas frias e noites claras ameaçadas, cobrindo o terreiro varrido. Pareciam rugidos de mãe zelosa e eu, atrás da Serra Grande, parecia esconder-me como filhote. Assim eu entrei no mundo, na correnteza dos ventos mornos. Vi a vendedora de peixe com seu fone de ouvido e seu cabelo moreno. Ela, mesma, morena. Os peixes são os mesmos desde muito tempo. Mas diz aí quem conhece uma piramutaba, uma xidaua ou uma chorona. [...] O homem do campo sabe e fala com ar de sábio que o segredo da motosserra está na regulação. Assim, mexe e vai, quebra o encanto e o plano do mecânico, quando o bicho solta uma fumaça azulada e ronca alto como guaribas do pé da serra. Um leitor me disse que esse texto sobre o homem da motosserra não poderia vir agora, depois da vendedora de peixe, porque quebrava. Mas talvez esse texto não viesse mesmo para agradecer. (ESBELL, 2013, p.17)

Jaider rememora suas impressões do mundo ao nascer e na sequência mistura fones de ouvido, motosserras, peixes e guaribas, numa clara demonstração da presença da tecnologia na vida dos indígenas e caboclos de Roraima. Ao final do parágrafo, ele registra a crítica de um “leitor” sobre a ordem das informações por ele estruturada, crítica essa que Jaider prefere ignorar, deixando a entender nas entrelinhas um certo constrangimento com relação ao uso da motosserra. Já neste pequeno trecho do texto de Jaider, podemos perceber três vozes atuando: a tradição, a tecnologia e a instituição língua portuguesa, com suas regras de coerência textual ou ainda as regras do mercado editorial. Todas as vozes foram condensadas e transformadas em texto. “Vozes sociais e individuais”, segundo Fiorin sobre a teoria bakhtiniana.

Logo mais adiante, Esbell já se apresenta como qualquer jovem morador de uma grande cidade. No texto intitulado “Um momento”, ele escreve em primeira pessoa, o que nos induz a pensar ser um texto autobiográfico, sobre as impressões e divagações em uma biblioteca pública, durante a busca por um livro:

Lindos livros. A geometria, longe de ser assimétrica, deixava a alegre impressão de estar ante uma montanha-russa pelas diferenças de altos e baixos dos livros na prateleira. Uns são antigos, do século passado. Outros são recentes, trazem notícias atuais. Os ícones, livros dourados, chiques, dão um ar de inteligência. A luz oblíqua harmoniza e dá elegância. (ESBELL, 2013, p. 20).

Percebemos nesse trecho que Jaider demonstra saber descolar de forma autônoma dos temas regionais e se

apresenta como qualquer jovem divagando sobre suas experiências entre montanhas-russas, cigarros e vinhos:

Da vista frontal, aberta em ângulo reto, vejo metade do mundo pra frente. Assim me sinto em estado de luxúria e contemplação. A noite de verão está convidativa, me acompanham um cigarro e uma garrafa de vinho. A grade à minha frente me dá um impulso de olhar além. É o que faço. Vejo luzes enfraquecendo a escuridão e embaçando o brilho das estrelas que estão lindas. Pediram o céu emprestado às nuvens? Não se vê uma por aqui. (ESBELL, 2013, p. 21)

No texto seguinte, “O ancestral”, sem cerimônia nenhuma, ele retoma o tema regionalista no que parece ser um relato de memórias:

Na paisagem trêmula, campo ebulido, escondidos logo abaixo, já no frio das raízes, caminhos ancestrais descansam sobrepostos. Estes fósseis de andanças agora nos contam histórias das idas e vindas daqueles viventes nômades. Um campo sem fim, de um verde sereno, onde os dias findam sempre em distintas linhas sinuosas que modelam o encontro do céu com a superfície crepuscular. (ESBELL, 2013, p. 23)

Trechos como esse, de estética salutar, descrevendo a paisagem e as vivências no calor do Extremo Norte do Brasil, nos induz a acreditar, por hora, ter conseguido Jaider preencher os requisitos da chamada literatura regional em linguagem universal, como bem explicam Aguiar e Vasconcelos (2001) sobre o pensamento do crítico literário Angel Rama; para ele, a tensão existente entre universalismo e regionalismo é muito comum em países de extração colonial, como é o caso do Brasil.

Diante dessa tensão, criou-se um fenômeno chamado por ele de transculturação, que seria a base da reflexão teórica acerca da literatura latino-americana. O escritor brasileiro João Guimarães Rosa é citado por Rama, como um dos que melhor solucionou a mencionada tensão entre o que é regionalismo e universalismo na literatura. Não queremos aqui, de modo algum, aproximar a estética do texto de Jaider Esbell, um iniciante na escrita, à obra de Guimarães Rosa, mas sugerimos um olhar mais aprofundado aos textos aparentemente soltos de Esbell, principalmente em “Tardes de agosto manhãs de setembro e noites de outubro”, pois enxergamos beleza para além do exótico, fosso onde caem alguns textos da literatura indígena.

Para compreender um pouco mais sobre Jaider Esbell, realizamos uma entrevista semiestruturada em sua galeria de artes-visuais, localizada no bairro Paraviana, na capital Boa Vista, no dia 14 de dezembro de 2018. Na ocasião, Jaider confirmou se considerar um sujeito totalmente híbrido. “Mesmo que eu não quisesse”, disse. Nascido em 1979, na cabeceira do Rio Maú, Jaider nos conta que veio ao mundo no auge dos conflitos por terra entre índios, garimpeiros e fazendeiros. Segundo ele, acontecia ainda, naquele momento, a organização dos povos indígenas enquanto movimento. Só neste primeiro quadro identificamos três culturas distintas colaborando dialogicamente para sua formação, além, claro, da influência, mesmo que indireta, das organizações pró-indígena, que iniciavam trabalhos em diversas comunidades. Passou a infância na propriedade da família, em Normandia, onde hoje se encontra

demarcada a Terra Indígena Raposa Serra do Sol. Viviam em regime de usufruto da terra, compartilhando com tios e avós o mesmo espaço para o gado, que precisava de pasto, locais de pesca, caça. Moravam próximo à comunidade do Lameiro, na região de Santa Cruz, nunca morou dentro da comunidade, mas teve vivências inúmeras no local.

Essas vozes sociais, chamadas também de “plurilinguismo social”, por Bakhtin (2002) se apresentam sobre as narrativas como:

[...] a consciência da diversidade da linguagem do mundo e da sociedade, com estilizações impessoais, mas prenes de imagens, que falam as linguagens dos gêneros, das profissões e outras linguagens sociais, seja como imagens personificadas do autor convencional, dos narradores, ou finalmente dos personagens. (BAKHTIN, 2002, p. 134).

Indagado se considera a escola como o braço do colonizador em sua vida e se a instituição o aproximou ou o afastou da cultura makuxi, Jaider nos responde:

A escola na minha vida, ela entra como uma presença estratégica. Ao mesmo tempo que ela me proporcionou ter essa possibilidade de ver o mundo de uma forma diferente, nesse segundo momento me aproximar da cultura, ela realmente me afastou, porque o tempo que eu tinha pra ir para as comunidades fazer imersão, aprender a língua e vivenciar aquilo tudo, eu estava na escola me dedicando a estudar português então... Nesse primeiro momento ela foi bastante prejudicial pra mim, nesse segundo momento ela me dá essa visão crítica de poder enxergar melhor essa própria cultura, que eu não tive acesso direto e ter a chance de fazer disso também num outro universo né? E aí é um universo onde eu posso tanto usufruir disso, quanto proporcionar, com essas

linguagens artísticas e levar a própria cultura makuxi, que eu mesmo não tive essa densidade, e levar ela pro palco grande, onde ela pode ser alcançada de diferentes extensões também. (ESBELL, 2018)

Não entraremos nesse artigo, na relação escolas/ ensino indígena, visto que não é esse o tema central de nossa breve pesquisa, porém, marcamos aqui a forte influência da escola sobre o artista Jaider Esbell, que afirma ter adquirido visão crítica para compreender o valor estético da cultura makuxi para seu trabalho. Mesmo sem ter vivido densamente a cultura diretamente nas comunidades, e na entrevista tal fato fica bem claro, Jaider afirma se sentir muito à vontade para utilizar e para escolher que elementos dessa cultura irá trabalhar em suas performances artísticas.

A partir do momento que eu começo a fazer essa imersão nas culturas brasileiras, e aí você vai vendo, vendo, vai se envolvendo, vê tantas diferenças e tantas similaridades, que ao mesmo tempo você vai apaziguando suas questões, porque você vai fugindo da própria cobrança sobre essa questão de raiz e pureza, você vai entendendo melhor esses efeitos coloniais, vai vendo que muito do que as culturas sustentam hoje já são hibridismos lá de trás. (ESBELL, 2018)

Com esta fala, Jaider reafirma o conceito de plurilinguismo de Bakhtin (2002), que se materializa nas “línguas múltiplas que o circulam” (Bakhtin, 2002, p. 134), provenientes da imersão em outras culturas e dos *insights* obtidos ao longo da convivência em meios tão distintos (comunidade indígena, fazendas de criação de gado, garimpeiros entre outros).

## Considerações finais

Chegamos até aqui reafirmando nossa hipótese de que, apesar de se apresentar como produtor de arte indígena contemporânea, Jaider Esbell é também fruto do hibridismo cultural, sendo influenciado por tradições diversas à sua. Em seu texto podemos observar agentes múltiplos contribuindo para sua formação enquanto artista.

Se em seu primeiro livro Jaider Esbell leva ao público suas influências indígenas, deixa claro que, mesmo nesse ambiente de interior, de vida nos lavrados, ele teve a escola (e sua grade curricular elaborada diretamente pelo não-índio) com forte presença em sua vida, além é claro, de ter vivenciado conflitos diversos ocasionados pela disputa de terras, criação de gado e garimpo. É possível observar nos contos do livro **Terreiro de Makunaima**, cada um desses agentes influenciadores, apesar de compreendermos que o objetivo do livro, até mesmo pela quantidade de temas voltados à cultura indígena, era exaltar suas referências ancestrais. Já no livro “Tardes de agosto manhãs de setembro noites de outubro” podemos observar um Jaider mais cosmopolita, relatando suas experiências na cidade, o uso recreativo da bebida alcoólica, o acesso a livros diversos, os quais colaboram e sustentam esse “rizoma de citações”, como bem menciona Barthes (1988).

Por fim, é importante destacar o trecho da entrevista em que Jaider se assume livre para escolher quais elementos da cultura indígena makuxi ele quer trabalhar em sua *performance* artística, exaltando a importância

de compreender-se cada vez menos preocupado com a “pureza indígena”, uma vez que acredita estarem alguns dos mais remotos costumes indígenas, também permeados de vivências dialógicas, híbridas, misturadas, arraigadas em outras culturas.

## Referências

AGUIAR, F.; VASCONCELOS, S. **Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, M. **Questões de Literatura e de Estética**. São Paulo: Hucitec, 2002. 147 p.

BARTHES, R. **O Rumor da Língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

CARVALHO, Fábio Almeida de. **Makunaima Macunaíma**. Rio de Janeiro: E-papers, 2015. 272 p.

CARDOSO, João Batista. Hibridismo Cultural na América Latina. **Itinerários**, Araraquara, n. 27, p. 79-90, jul./dez. 2008.

ESBELL, Jaider. **Terreiro de Makunaima: Mitos, lendas e estórias em vivências**. Belém, 2012.

ESBELL, Jaider. **Tardes de agosto manhãs de setembro noites de outubro**. Boa Vista, 2013.

ESBELL, Jaider. Entrevista concedida à Vanessa Augusta do N. Brandão e Costa. Boa Vista, 14 de dezembro de 2018.

FILHO, Gregório F.G. **O forte São Joaquim e a construção da fronteira no extremo norte**: A ocupação portuguesa no Vale no Rio Branco. 2012. 150 p. Dissertação. (Mestrado em História). Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul. 2012.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: 2006. 144 p.

HALL, Stuart. A Identidade Cultural na Pós-modernidade. Tradução: LOURO, Tomaz. 3. ed. Rio de Janeiro, DP&A, 1999.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA - IBGE. **Os indígenas no Censo Demográfico 2010**. Rio de Janeiro. 2012. Disponível em: [https://ww2.ibge.gov.br/indigenas/indigena\\_censo2010.pdf](https://ww2.ibge.gov.br/indigenas/indigena_censo2010.pdf)

KHEMRAJ, Suraj, SANTOS, Simone, AZEVEDO, Michely G.M.C. **Palavras Makuxi**: sua inserção no contexto boavistense. In: Algumas questões de linguagem e ensino, pesquisa e extensão. Vol. 1. Boa Vista: Editora UFRR, 2013. p. 129-124.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. 2ed. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LISBOA, João Francisco Kleba. Entre armadilhas e atalhos: acadêmicos e artistas indígenas no contexto interétnico de Roraima. **Illuminuras**, Porto Alegre, v. 19, n. 46, p. 40-62, jan/jul, 2018.

PETRI, Simone. O. V. **Memória e Cultura Makuxi por Jaider Esbell**. Programa de Pós-Graduação em Letras - PPGL Universidade Federal de Santa Maria - UFSM. Rio Grande do sul. 2014. Disponível em: <http://corpus.ufsm.br/corpusantigo2/wp-content/uploads/2015/01/Livro-Makuxi-Final.pdf>. Acesso em: 13.09.2019.

PIRES, Vera Lúcia. Dialogismo e alteridade ou a teoria da enunciação em Bakhtin. **Organon**. Rio Grande do Sul. [v. 16, n. 32-33, 2002](#).

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In SILVA, Tomaz Tadeu. **Identidade e Diferença**. Petrópolis: Vozes, 2000.

# **Alteridades em suas Múltiplas Abordagens**

---

# Alteridade e memória: o duplo e a tensão social argentina em poemas de Jorge Luís Borges

Mariana Vieira Cardoso

## Introdução

A partir do século XVIII, no âmbito do mundo ocidental, a ideia do *duplo* encontra-se em estreita ligação com o pensamento de alteridade ao servir como possível

ilustração da dialética sujeito-objeto. De acordo com Bravo (1998), se até então o que prevalecia era uma tendência à unidade na concepção de mundo, a partir do final do chamado Século das Luzes, o duplo passa aderir a uma nova concepção em que prevalece a heterogeneidade na estética da representação literária. Quando a questão da alteridade se evidencia de maneira refletida, como em um espelho alegórico, o eu e o outro se confundem com uma espécie de identidade dupla, não duplicada, mas singularizada de acordo com sua própria formação subjetiva. Deste modo:

[...] no outro - que, por vezes, é o mesmo - o eu busca substância para configurar sua subjetividade. Essa forma de pensar a alteridade, por sua vez, será ampliada, sobretudo na virada do século XIX para o XX, à quebra da unidade subjetiva, avançando à fragmentação do eu, sem limites definidos, o que viria a caracterizar, ao menos em termos estéticos, a modernidade literária. (CAVALHEIRO, 2015, p. 76)

Compreendemos que a ideia central do pensamento de Bakhtin é a ideia do outro, ideia da familiarização, do entendimento, do diálogo e, neste sentido, sua estética humanística pode ser sintetizada no par comunicativo '*eu-outro*'. Este par comunicativo de Bakhtin (2003) pode ser visto em analogia à concepção de duplo que é construída a partir de sentidos alegóricos da dialética sujeito-objeto, ou seja, a partir de relações que, por vezes, objetificam o *outro*, seja por o *eu* projetar-se nele e a partir disso expor suas memórias e rupturas, ou seja por este *eu* silenciá-lo, não promovendo um diálogo e sim uma violação ao *outro*.

Nesta investigação, o nosso olhar incide sobre a ativa compreensão responsiva que o *eu* tem de si e do *outro*, a partir das personagens e dos ambientes construídos em poemas de Jorge Luís Borges, a saber: “Os Borges” e “Junín”, ambos da década de 1960, os quais dentre outros aspectos abordam a temática do duplo em consonância a memória, promovendo leituras referentes a tensão social argentina deste mesmo período.

### **Relação eu-outro: o duplo e o jogo de espelhos**

De acordo com Baudrillard (1988) a alteridade é uma experiência que compreende interação, dependência e reconhecimento. Assim, a construção do *eu* (indivíduo) é constituída apenas em contato com o *outro* (podendo ser outro indivíduo, a coletividade ou, ainda, o próprio *eu*). A partir do conceito de alteridade podemos desenvolver a perspectiva de *duplo*. Não tratando-se de serem estabelecidas duplicações dos sujeitos, mas pelo carácter de identificação ser tal qual em um espelho, já que, a partir desta relação, o *eu* não apenas se reconhece e interage com o *outro*, como também se (re)configura, pondo-se no lugar deste *outro* para complementar sua subjetividade e retornar a si. Como afirmamos, é, ainda, uma relação de dependência, por seu percurso ser duplo, visto que o *eu* só se reconhece como sujeito diante da visão que o *outro* tenha deste primeiro. Podemos ilustrar esta explicação do conceito de duplo a partir do movimento cíclico da ilustração abaixo:



Acompanhando o esquema ilustrativo, entendemos que Bakhtin (2003), em "O autor e a personagem na atividade estética", aponta que a relação criadora do autor com a personagem é construída a partir de um arquétipo, nomeado pelo pensador russo de princípio de exotopia. A partir deste princípio tanto o autor (*eu*) quanto a personagem (*outro*) são consciências, uma está fora da outra, podendo enxergar apenas a outra (consciência) - em comparação com a sua - como um todo acabado, não no sentido de inteiro, completo e sim em um sentido mais superficial do que possa ser um acabamento, ou seja, uma identificação do que constitui o *eu*. O primeiro movimento desse princípio estético é a compenetração, neste movimento o autor-criador vivencia o espaço social de sua personagem, coincidindo com ela. Após a compenetração, deve haver o retorno a si mesmo para, a partir de seu lugar, complementar o horizonte da personagem e o seu próprio. Bakhtin esclarece, ainda, que é através deste acabamento do *outro* que há o acabamento do *eu*. Desse modo, na atividade estética sempre existirá "um movimento duplo: o de tentar enxergar com os olhos do outro e o de retornar à sua exterioridade para fazer intervir seu próprio lugar

[...].” (AMORIM, 2006, p. 102).

Junto com Bakhtin, ainda em “O autor e a personagem na atividade estética”, concordamos que o *eu* configura sua subjetividade através do contato com subjetividades *outras*, advindas do espaço social, criando especificidades que funcionam como espelhos. Deste modo, quando o locutor assume o papel discursivo “*eu*”, confronta-se com *outro eu*, reconhecendo-se em um paradoxo que o configura como sujeito a partir da interação de um jogo de espelhamento linguístico. Assim, a linguagem é importante ferramenta para a construção da identidade. Em outras palavras, Bakhtin observa que a linguagem é uma realidade social avaliativa, ou seja, uma criação dialógica que cria o espaço possível para a relação *eu-outro*.

Podemos afirmar, deste modo, que o espelho representa a natureza da relação *eu-outro*, não duplicada, porque tem um caráter singular a partir da (inter) subjetividade. O espelho pode, assim, ser visto como lâmina reprodutora da imaginação, da consciência, das reproduções imagéticas que conta e ao mesmo tempo absorve, ou seja, da construção identitária do *eu*. Um excerto do poema borgeano “Os espelhos”, presente em **O fazedor** (1960), complementa nosso raciocínio:

O vidro nos espreita. Se entre as quatro paredes do quarto existe um espelho, já não estou sozinho. Há outro. Há o reflexo que arma na aurora um sigiloso teatro. (BORGES, 2008 [1960], p. 73)

É o próprio Borges quem faz uma aproximação direta entre o conceito de duplo e os espelhos. Em **O Livro dos**

**Seres Imaginários**, o duplo é “sugerido ou estimulado pelos espelhos, pelas águas e pelos irmãos gêmeos [...]. É verossímil supor que sentenças como ‘Um amigo é um outro eu’, de Pitágoras, ou o ‘Conhece-te a ti mesmo’ platônico se inspiram nele” (BORGES, 2007 [1957], p. 85).

Em conformidade com Bravo (1998), duplo, do alemão *Doppelgänger*, significa “aquele que caminha ao lado” ou “companheiro de estrada”, estando presente desde a mitologia grega até a judaica, indiana e cristã, por exemplo. No poema supracitado, “os espelhos”, de Borges, há a constante presença de símbolos imagéticos que remetem ao número dois. Para Chevalier e Gheerbrant (2005, p. 353), a imagem simbólica do duplo está relacionada à oposição, à dualidade, à multiplicação bipolar, ao conflito, ao desdobramento, ao combate e ao progresso. O duplo está intimamente ligado ao número dois que, por sua vez, simboliza “o outro enquanto que outro. Da mesma forma, se a personalidade se afirma opondo-se, como já foi dito, dois é o princípio motor da individualização” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p. 346). É Bravo (1998) quem explica que essa dualidade e individualização se dão devido ao caráter mimético do duplo, pois o *eu*, ao desdobrar-se, cria cópias que desenvolvem subjetividades outras - diferentes deste *eu* antes da fragmentação - individualizando-se e criando identidades próprias, a partir da (inter)subjetividade, não se prendendo à mesma essência, mas constituindo-se a partir dela, aos olhos dela, tornando-se *outro*.

## **Borges: um resgate da identidade a partir da criação de uma memória argentina**

Borges, enquanto exímio leitor, elege, como um de seus lugares favoritos, a biblioteca de seu pai. É, sobretudo, a partir dela que conhece os principais romances que o influenciaram enquanto leitor e escritor, como **As Mil e uma noites**, a **Odisséia** e a **Divina Comédia**. Além de poucos, mas importantes romances, Borges leu muitas enciclopédias e autores argentinos sem grande fama. Sarlo (2008) explica que isto contribuiria para que, mais tarde, Borges conseguisse criar uma Buenos Aires com cultura e literatura sólidas, o que até então, de acordo com o escritor argentino, não havia ocorrido. Sendo, pois, uma espécie de criação mítica de conteúdos relativos mais a memória e identidade argentina do que apenas a literatura, o que permitem afirmar que “Borges inventou um passado” (SARLO, 2008, p. 69).

Buenos Aires, escreveu ele, precisa de fantasmas [...]. Assim “Fantasma” remete a um lugar comum e a um sentido de continuidade do passado. Numa nação em que as instituições fundadas sobre a lei escrita haviam erodido crenças tradicionais e laços “naturais”, o fato de compartilhar os mesmos “fantasmas” abria, simbolicamente, a possibilidade de recuperar a identidade ameaçada pela nação moderna. Se toda a sociedade deve se deparar com o problema de sua coesão, a rio-pratense parecia especialmente frágil nesse ponto. (SARLO, 2008, p. 144-145)

Em diálogo com o exposto projeto estético de Borges, relembremos que em palestra sobre **Lírica e Sociedade**,

Adorno (2003) critica a visão da poesia afirmando que há uma noção comum acerca das temáticas e da estética literária. Segundo o autor, em torno da criação poética circula uma noção de que toda a poesia de qualidade deveria conter um valor universal. Nesta visão o sujeito lírico cria uma reflexão autocentrada que nasce no eu e vai para o próprio eu, pois, a partir desta perspectiva, a boa poesia, em uma visão universal, não evidenciaria marcas históricas, seria a obra de um ser que não se contaminou com sua própria historicidade. Adorno (2003), ao contrário do que esta visão universal postula, observa que quanto mais mergulhado em si, mais o poeta expressa a sua época, revelando cronicamente o que era existir em determinado tempo, ou seja, o poeta torna-se testemunha subjetiva na qual um mal-estar vivenciado em seu tempo gera a poesia. Para Adorno (2003), esta é, portanto, a poesia de qualidade. Enquanto obras diretamente atreladas ao seu tempo seriam marcas pontuais que não geram universalidade e obras com reflexões profundas e indiretas despertam, em diferentes contextos, interpretações de cunho subjetivo e social.

Deste modo, a criação mítica da identidade e história argentina a partir do projeto literário realizado por Borges, de acordo com Sarlo (2008), deve-se à tensão social vivenciada na Argentina e às mudanças que Borges encontrou ao regressar a Buenos Aires. Lembremos que Borges residiu desde os 15 anos de idade até os 22 anos na Europa, tendo lido **Dom Quixote** pela primeira vez em língua inglesa e tendo uma memória imagética de Buenos Aires, que é, de certa forma, contraditória com o que ele encontra ao retornar a Argentina.

Na obra **Fervor de Buenos Aires**, de 1923, por exemplo, Sarlo (2008) aponta que Borges apresenta este contraste nostálgico entre suas recordações e uma Buenos Aires em transição moderna. Assim, as obras borgeanas criam, de certo modo, uma cidade imagética que representa os cidadãos e temáticas que estão à margem devido aos avanços modernos que ocasionam mudanças sociais e políticas. A transitoriedade entre passado e modernidade presentes no espaço Buenos Aires estão em toda a produção borgeana, tratando-se de um projeto literário elaborado entre labirintos, duplos e espelhos, tanto universais quanto representativos do período de criação estética do poeta e das transformações latino-americanas através das margens sociais:

Borges trabalhou com todos os sentidos de *orillas* (margem, fio, limite, costa, praia) para construir um ideograma que se define na década de 1920 e que reaparece, até o final, em muitos de seus relatos. As *orillas* são um espaço imaginário que se contrapõe como *espelho infiel* à cidade moderna despojada de qualidades estéticas e metafísicas. (SARLO, 2008, p. 47)

Na produção da década de 1960, período de escrita dos dois poemas que serão objetos desta análise, a representatividade argentina não é diretamente citada, tal como ocorre nos poemas produzidos antes da década de 1950, mas continua como temática de fundo. No início da década de 1960, temos uma Argentina fraturada econômica, política e culturalmente. Esta fratura se deve a dois momentos históricos: o peronismo e a ditadura militar. O peronismo é o período de governo do presidente Perón (1946-1955), considerado um pai

e um padrasto para os argentinos, a principal característica desse governo é uma política voltada ao nacionalismo e à defesa de interesses do proletariado e da classe média. A crise econômica enfrentada pelo governo argentino, além das constantes críticas vivenciadas pelo peronismo, como a perda do apoio da Igreja Católica, ocasionaram o Golpe militar de 1955 contra o presidente Juan D. Perón. Este período foi reconhecido como um tempo de transição e instabilidade para a Argentina com uma aparente superação do peronismo e o fortalecimento do governo militar e de políticas que buscavam solucionar a crise econômica.

Mais tarde, em 1973, Perón retornou ao governo argentino e continua no poder até sua morte, que ocorreu pouco depois, deixando o governo para sua esposa e vice-presidente María Estela Martínez, que renunciou em 1976 devido a pressões militares. Juntamente a este contexto, soma-se o 11 de setembro de 1973, data da queda da Unidade Popular de Salvador Allende e o início de diversas ditaduras latino-americanas. A ditadura argentina começou em 1976 e se estendeu até 1983, marcada pela extrema violência do regime militar a qualquer foco de oposição.

Desde o início do peronismo, Borges apresentou resistência a este governo. Em sua última entrevista, realizada pelo jornalista Roberto D'Avila em 1985, o poeta argentino expôs reflexões acerca deste período:

Não pertenço a nenhum partido político. Sou um velho anarquista spengleriano. Principalmente neste país, as pessoas se interessam muito por política. Eu não. Mas tenho minha consciência tranquila. Falei e escrevi contra Perón. Minha mãe, minha irmã e um sobrinho meu

estiveram presos. Ameaçaram-me de morte, mas eu sabia que se alguém lhe ameaça de morte, você não corre nenhum perigo. Depois vieram todos esses governos. Falei contra o terrorismo, muitas vezes, contra a ditadura militar. Depois escrevi contra uma possível guerra com o Chile. Contra a invasão das Malvinas, escrevi dois poemas e uma milonga, que foi proibida pelo governo. (BORGES, 1985)

Píglia (2004) destaca que a obra de Borges acentua qual é a real *função do Estado* e constrói uma memória diferente da arquitetada por esta função alienadora. Apesar de, por diversas vezes, o poeta argentino ter sido acusado pela crítica literária de ignorar completamente a situação sociopolítica de seu país, em conformidade com Píglia e Beatriz Sarlo, até mesmo quando Borges não cita diretamente a Argentina ele está refletindo sobre ela. Pois, em consonância à tensão social argentina, “a prática arcaica e solitária da literatura é a réplica (melhor seria dizer, o universo paralelo) que Borges erige para esquecer o horror do real” (PÍGLIA, 2004, p. 45). Isto se tornará mais claro a partir de nossas leituras a cada poema aqui selecionado.

### **Análise do poema “Os Borges”, 1960**

O poema, presente em *O fazedor* de 1960, é construído a partir de versos em decassílabo cujo esquema de rimas consiste em “abba / cddc / effe / gg” que inicia com o verso: *Bem pouco sei de meus antecessores/ portugueses, os Borges: vaga gente que prossegue em minha carne, obscuramente, / seus hábitos, rigores e temores.* (BORGES, [1960], 2008, p. 115). O

universo estético, na concepção de Bakhtin, somente pode ser apreendido mediante uma relação de alteridade entre consciências e sujeitos, o que permite dizer que o sujeito não se constitui somente através de uma subjetividade (sua), mas pela “compreensão responsiva que inclui em si o juízo de valor” (BAKHTIN, 2003a, p. 332).

A temática da alteridade já está, pois, nestes primeiros versos, visto que o duplo ocorre a partir da relação *eu-outro* sob paradigmas espaços-temporais através da autoconsciência, “*bem pouco sei de meus antecessores [...], os Borges [...], seus hábitos, rigores e temores*”. Deste modo, o *eu poético* procura colocar-se na categoria do *outro* (representando aqui *outro* coletivo - seus antecessores) ao refletir sobre os possíveis hábitos destes. Bakhtin evidencia a necessidade do *outro* para que o *eu* possa se constituir:

Na categoria do eu, minha imagem externa não pode ser vivenciada como um valor que me engloba e me acaba, ela só pode ser assim vivenciada na categoria do outro, e eu preciso me colocar a mim mesmo sob essa categoria para me ver como elemento de um mundo exterior plástico-pictural e único. (BAKHTIN, 2003, p. 33)

O poema continua: *Tênues como se nunca houvessem sido e alheios aos trâmites da arte, / indeciframavelmente fazem parte / do tempo, dessa terra e do olvido. / Melhor assim. Vencida a peleia, / são Portugal, são famosa gente / que forçou as muralhas do oriente e fez-se ao mar e ao outro mar de areia.* (BORGES, [1960], 2008, p. 115). Este trecho apresenta a incerteza do que constitui a memória pessoal e o que se mistura a ela como uma manipulação da memória e da identidade do

sujeito. Seria, pois, função do estado “inventar e construir uma memória incerta e uma experiência impessoal” (PÍGLIA, 2004, p. 45). Esta (re)criação da memória, de caráter manipulador, pode ser comparada a quem outrora colonizou povos, *forçou as muralhas do oriente*, expandindo seu território, sua memória - através de sua literatura, língua, crenças e cultura, - “*fez-se ao mar*” - enquanto manipulou e deixou à margem a identidade alheia - “*e ao outro mar de areia*”. Portanto, torna-se evidente que:

As grandes narrativas de Borges giram em torno da incerteza da lembrança pessoal, em torno da vida perdida e da experiência artificial. A chave desse universo paranoico não é a amnésia e o esquecimento, mas a manipulação da memória e da identidade. (PÍGLIA, 2004, p. 44)

O poema termina com os versos: *São o rei que no místico deserto / perdeu-se e o que jura não estar morto* (BORGES, [1960], 2008, p. 115). Em conformidade com Chevalier e Gheerbrant (2005, p. 331), *deserto* “comporta dois sentidos simbólicos essenciais: é a indiferenciação inicial ou a extensão superficial, estéril, debaixo da qual tem de ser procurada a realidade”. O vocábulo *deserto*, nesta perspectiva, pode ser lido como uma imagem desta criação e representação da manipulação da memória e da identidade. O jurar não estar morto é, justamente, o que Píglia denomina como a tradição literária que se constrói como um sonho, talvez por isto o *deserto* represente aquilo que é insólito, *místico*, ilusório e obscuro tal qual um sonho, no qual “se recebem as lembranças de um poeta

morto” (PÍGLIA, 2004, p. 46), que não reconhece viver em manipulação e, portanto, está morto.

O poema “*Os Borges*” está em **O fazedor**, de 1960, na mesma obra há o conto “*Borges e eu*”, que reforça a exposição da memória *do outro* como uma variante do duplo e ainda uma reflexão acerca da experiência literária e de sua representatividade para a formação da identidade social:

Ao outro, a Borges, é que sucedem as coisas. Eu caminho por Buenos Aires e me demoro, talvez já mecanicamente, para olhar o arco de um vestibulo e o portão gradeado; [...] Seria exagerado afirmar que nossa relação é hostil; eu vivo, eu me deixo viver, para que Borges possa tramar sua literatura, e essa literatura me justifica. (BORGES, [1960], 2008, p. 51)

### **Análise do poema “Junín”, 1964**

Para prosseguirmos em nossa perspectiva e destacarmos outras variantes do tema do duplo na poesia de Borges, analisaremos, ainda, o poema “*Junín*”, presente em **O outro, o mesmo**, de 1964. O poema abrange versos em decassílabo cujo esquema de rimas é “abba / cddc / effe / gg”. O poema é intitulado com o nome da principal cidade do noroeste argentino, mas dialoga com a Argentina de forma ainda mais profunda do que esta referência: “*Sou, mas sou também o outro, o morto, / o outro do meu sangue e do meu nome; sou um vago senhor e sou o homem / que interceptou as lanças do deserto*”. (BORGES, 2009 [1964], p. 211). Ao iniciar o poema com estes versos, o *eu poético* não apenas confirma a análise anteriormente realizada em “*Os Borges*”, como também apresenta ecos acerca da temática do duplo

em relação à morte. De acordo com Cavalheiro (2010), o *outro* é, por vezes, o *mesmo*, idêntico ao original, mas que produz uma relação espelhada que pode fazê-lo oposto ao *eu*. Ao assumir o papel do *eu* no discurso, o sujeito colocase em confronto com este *outro*, promovendo assim um jogo de espelhamento, que pode, em nossa leitura, ser o mesmo, em diálogo interno. Assim, um paradoxo entre o interior e o exterior provoca, no *eu*, relações emocionais extremas de fascinação ou aversão ao que constitui o *outro*. Logo, há a autoconsciência da constituição do *eu* através do *outro* e da palavra deste último sobre o primeiro, bem como a morte de uma identidade individual do *eu* para a formação de uma diferente identidade e memória através da vivência na categoria de *outro*.

O poema continua sua reflexão em uma espécie de diálogo interno entre o *eu* e o *outro* que, neste caso, são o mesmo, estruturado em um cenário similar ao sonho e em uma representação simbólica da presença do *outro* através do avô de Borges: “*Volto a Junín, onde jamais estive, / a teu Junín, vô Borges. Tu me escutas, / sombra ou cinza final, ou desescutas / em teu sonho de bronze esta voz torta.*” (BORGES, 2009 [1964], p. 211). O *eu* poético, ao afirmar-se também morto e em Junín, onde fisicamente nunca esteve, realiza o que denominamos antes como a criação de uma vida falsa, simulada e premeditada, em conformidade a Píglia, pelo que o crítico denomina de inteligência do Estado, pois: “O herói vive na pura representação, sem nada pessoal, sem identidade. Herói é quem se dobra ao estereótipo, quem inventa para si uma memória artificial e uma vida

falsa” (PÍGLIA, 2004 [2000], p. 45). O *eu poético* questiona então se é escutado pelo *outro* (*Tu me escutas, / sombra ou cinza final, ou desescutas / em teu sonho de bronze esta voz torta?*), este questionamento denota a incerteza advinda de lembranças obscurecidas e experiências impessoais formuladas a partir das projeções do *eu*, pois:

A cultura de massa (ou melhor seria dizer a política de massa) foi vista com toda a clareza por Borges como uma máquina de produzir lembranças falsas e experiências impessoais. Todos sentem a mesma coisa e recordam a mesma coisa, e o que sentem e recordam não é o que viveram. (PÍGLIA, 2004 [2000], p. 45)

O poema termina com os seguintes versos: “*Talvez procures com meus olhos vãos / o Junín épico dos teus soldados, / a árvore plantada, os teus roçados, / e no confirm a tribo e os despojos. / Te imagino severo, um pouco triste. Quem me dirá como eras e quem foste*” (BORGES, 2009 [1964], p. 211). A subjetividade do *eu poético* só se completa com a constante presença do *outro*, visto que, no poema, é o *outro* quem procura com os olhos do *eu*. Essa busca se dá, justamente, por um passado, mas tal procura não encontra concretude nem acerca da própria identidade. Borges confirma no poema “*Cambridge*”, presente em *Elogio da Sombra*, de 1969, esta perspectiva: “*Somos nossa memória, / somos esse quimérico museu de formas inconstantes, / esse amontoado de espelhos quebrados*” (BORGES, 2009, p. 29). A inconcretude acerca da própria identidade e memória, presente em *Junín*, constitui uma característica da própria dicotomia paradoxal que constrói o duplo a partir da relação *eu-outro*, pois representa:

A separação, o desligamento, o ensinamento como causa central da perda de si mesmo. Não se trata do que ocorre dentro mas *na fronteira* entre a minha consciência e a consciência do outro, *no limiar*. Todo o interior não se basta a si mesmo, está voltado para fora, dialogado, cada vivência interior está na fronteira, encontra-se com outra, e nesse encontro tenso está toda a sua essência. [...] Ser significa *conviver*. Morte absoluta (o não ser) é o inaudível, a irreconhecibilidade, o imemorável [...]. Ser significa ser para o outro e, através dele, para si. O homem não tem território soberano, está todo o sempre na fronteira, olhando para dentro de si ele olha *para o outro nos olhos ou com os olhos do outro* (BAKHTIN, 2003b, p. 341) (grifos do autor).

Assim, o adeus dado a este *outro* e a dúvida se o *outro* ainda escuta o *eu* é, paradoxalmente, um adeus e um não escutar a si. De acordo com esta perspectiva podemos confirmar que, neste poema, o *outro* é coincidente com o *eu*. A afirmação borgeana acerca da necessidade de a Argentina ter fantasmas para constituir sua própria identidade, como antes vimos a partir de Sarlo (2008), é aqui representada em seu extremo. O poema termina com o verso: “*Quem me dirá como eras e quem foste*”, esta impossibilidade da memória representa também uma impossibilidade da própria voz edenota o símbolo de perda vital, da identidade e da existência. Deste modo, ao não saber quem era o *outro*, não se sabe completamente quem se é. O último verso retoma mais uma vez ao conto “*Borges e eu*”, em que o escritor argentino também cita Borges como *outro*, tornando ainda mais evidente nossa leitura: “Ao outro, a Borges, é que sucedem as coisas. Eu permanecerei em Borges, não em mim (se é que sou alguém). [...] Assim minha vida é uma fuga e tudo eu

perco e tudo é do esquecimento, ou do outro.” (BORGES, 2008 [1960], p. 56-55).

## Conclusão

Ao longo dos séculos o duplo foi alvo de inspiração, seja na História, Filosofia Literatura ou mitologia. Os escritos platônicos, o mito de Narciso e de Pigmalião, as obras de Plauto, Goethe, Poe, Maupassant, Dostoievsky, Shakespeare, Machado de Assis, Guimarães Rosa e diversos conhecidos nomes da Literatura, se inscrevem neste campo de inspiração. Borges realiza este teatro psicoliterário através do *eu* abordado a partir do duplo e, por vezes, com espécies de duplicações enquanto *o mesmo*, embora, ainda assim, como vimos, constituindo *outros*, visto que a alteridade é a lupa que permite a constatação da identidade.

Em ambos os poemas antes comentados, “Os Borges” e “Junín”, as unidades de sentido constituem-se a partir da categoria do *nós* – onde a voz do *eu* está presente na voz do *outro*, influenciando-a. Estas vozes aparecem em construção híbrida e inacabada, o que permite também ao conto “Borges e eu” a constatação: “Não sei qual dos dois escreve esta página”, ou seja, um aparente descontrole aos limites da relação eu-outro, o que representa um arquétipo da poesia de Borges, configurado a partir do conceito bakhtiniano de alteridade, pois, “na autoconsciência do herói penetrou a consciência que o outro tem dele, na autoenunciação do herói está lançada a palavra do outro

sobre ele” (BAKHTIN, 2008, p. 240). Tal arquétipo funde o outro na voz do eu, gerando uma experiência artificial. Esta construção ocorre, de acordo com Ricardo Píglia (2004) para representar justamente uma incerteza acerca das lembranças pessoais de cada indivíduo. “A chave desse universo paranoico não é a amnésia e o esquecimento, mas a manipulação da memória e da identidade” (PÍGLIA, 2004, p. 44).

Como antes dito, de acordo com Sarlo (2008), Borges afirmou que Buenos Aires necessitava de fantasmas que desenhassem sua memória, identidade e cultura tanto para os argentinos quanto para o mundo. O projeto literário borgeano realiza, portanto, a partir de seus contos e poemas rodeados de labirintos, duplos e espelhos a criação de vozes que, como em uma encenação teatral, possibilitam diálogos acerca do que Píglia (2004) denota como a compreensão borgeana da real função estatal. Deste modo, a identidade construída por Borges dialoga, de certa forma, com a identidade latino americana - sua miscigenação e seus massacres desde a colonização até suas ditaduras - vivenciada através de espelhos, fronteiras e labirintos onde o *eu* confronta-se e complementa-se através do *outro*, tornando-se inteiro sob ecos que o (re) constituem a partir de, segundo Baudrillard (1996) simulacros para então realizar um processo representativo que de fato norteie sua subjetividade.

## Referências

AMORIM, Marília. **O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas ciências humanas**. São Paulo: Musa Editora, 2004.

AMORIM, Marília. “Cronotopo e exotopia”. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In. **Notas de Literatura**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003 [1995].

BAKHTIN, Mikhail. O autor e a personagem na atividade estética. In: BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas. In: BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003a, p. 307-336.

BAKHTIN, Mikhail. Reformulação do livro sobre Dostoiévski. In: BAKHTIN, Mikhail, **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003b. p. 337-358.

BAKHTIN, Mikhail. O discurso na poesia e o discurso no romance. In: BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. O falante no romance. In: BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I**. A estilística. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015a.

BAUDRILLARD, Jean. **El outro por sí mismo**. Trad. Joaquín

Jordá. Barcelona, Espanha: Anagrama, 1988.

BAUDRILLARD, Jean. **El crimen perfecto**. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona, Espanha: Anagrama, 1996.

BEZERRA, Paulo. Prefácio à segunda edição brasileira de Problemas da poética de Dostoiévski. In: BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BORGES, Jorge Luis. **Primeira poesia**. Trad. Josely Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis. **O livro dos seres imaginários**. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b [1957].

BORGES, Jorge Luis. **O fazedor**. Trad. Josely Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 [1960].

BORGES, Jorge Luis. **O outro, o mesmo**. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 [1964].

BORGES, Jorge Luis. **Poesia**. Trad. Josely Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.

BORGES, Jorge Luis. **Obra poética**. Buenos Aires: Sudamericana, 2011.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998 [1988].

CAVALHEIRO, Juciane. **Literatura e enunciação**. Manaus: UEA Edições, 2010.

CAVALHEIRO, Juciane. O eu e o outro na enunciação de Jorge Luis Borges. **Bakhtiniana**: Revista de Estudos do Discurso. ISSN 2176-4573, [S.l.], v. 10, n. 1, p. Port. 75-86 / Eng. 80-92, abr. 2015. ISSN 2176-4573. In: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/20825>>. Acesso em: Manaus, 09 dezembro de 2017, às 15h.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva [et at.]. 19ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005 [1982].

CHIUI, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2000. In: <[http://home.ufam.edu.br/andersonlfc/Economia\\_Etica/Convite%20Filosofia%20-%20Marilena%20Chai.pdf](http://home.ufam.edu.br/andersonlfc/Economia_Etica/Convite%20Filosofia%20-%20Marilena%20Chai.pdf)>. Acesso em: Manaus, 16 de Agosto de 2018, às 15h05min.

LEITE, Carlos. A última entrevista de Jorge Luís Borges ao jornalista e apresentador Roberto D'Ávila, em 1985. In: **Revista Bula**. Disponível em: <<https://www.revistabula.com/533-a-ultima-entrevista-de-borge-luis-borges/>>. Acesso em: 01 de Setembro de 2019.

PÍGLIA, Ricardo. O último conto de Borges. In: PÍGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004 [2000].

SARLO, Beatriz. **Borges um escritor na periferia**. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2008.

---

**A alteridade e o espaço simbólico em**  
*Un viejo que leía novelas de amor, de*  
**Luís Sepúlveda**

Patrícia Lima da Silva  
Vitória Katherynne da Costa Araújo  
Tatiana da Silva Capaverde

Luís Sepúlveda nasceu em uma pequena aldeia no norte do Chile, Ovalle, em 1949. Iniciou sua carreira como escritor com o livro **Crônicas de Pedro Nadie** (1969), pelo qual recebeu o Prêmio Literário da Casa das Américas.

Famoso pela obra **Un viejo que leía novelas de amor** (1989), romance dedicado ao protetor da Amazônia (Chico Mendes), o escritor e jornalista trabalhou em países como o Paraguai, Brasil, Peru e o Uruguai. Em uma de suas viagens, contribuiu com estudos da UNESCO ao viver entre os índios Shuar, no Equador, experiência retratada no livro. Atualmente, vive em Gijón, Espanha.

O romance **Un viejo que leía novelas de amor** é dividido em oito capítulos e trata da história de Antonio José Bolívar Proaño, um velho de vida simples, casado com Dolores Encarnación del Santísimo Estupiñán Otálavo, que em busca de melhores condições de vida e na tentativa de ter filhos, mudou-se com ela da comunidade ribeirinha de Nangaritzza para El Idílio, lugar localizado na América do Sul, mais precisamente na floresta amazônica equatoriana. Devido às dificuldades de adaptação e doenças presentes no lugar, sua esposa morre tempos depois. Após esse ocorrido, Antonio Proaño passa a viver com os índios Shuar e torna-se um conhecedor da floresta amazônica. Para fugir do ambiente selvagem, o personagem lê romances, aos quais tem acesso através do dentista da região. Com a vinda de estrangeiros para praticar a caça, um deles mata um filhote de onça e a mãe do animal morto passa a ser temida pela comunidade. Inicia-se assim, a caça pela onça por alguns moradores da região. A narrativa tem seu ápice no momento em que o personagem Antonio Proaño regressa para El Idílio e abate a onça que estava atacando os moradores.

Durante toda a obra, Antonio José Bolívar Proaño constrói a sua identidade a partir de sua estadia com

a comunidade ribeirinha e sua convivência com o povo Shuar. Como afirmam Figueiredo e Noronha (2005, p. 191) “[...] uma identidade não é elaborada isoladamente, mas antes negociada pelo indivíduo durante toda a vida [...]”. Portanto, essa construção necessita de reconhecimento e essas comunidades não reconhecem o personagem como indivíduo constituído das mesmas características culturais que as deles. Para os ribeirinhos, Antonio representa o selvagem, para os indígenas, o civilizado. Visto que Taylor (1994, p. 41-42 *apud* FIGUEIREDO; NORONHA, 2005, p. 189) considera que “nossa identidade é parcialmente formada pelo reconhecimento ou pela ausência dele, ou ainda pela má percepção que os outros têm dela”, Antonio Proaño torna-se um estrangeiro para ambos.

De acordo com Souza (1998, p.155), o estrangeiro

[...] é o outro do familiar, o estranho; o outro do conhecido, o desconhecido; o outro do próximo, o distante, o que não faz parte, o que é de outra parte. Para psicanálise, o estrangeiro é o eu. O eu não tomado como quer o senso comum - unitário, coerente, idêntico a si mesmo -, mas o eu pensando em sua condição paradoxal - dividido, discordante, diferente de si mesmo.

Ou seja, a figura do “outro” é percebida enquanto diferença, a partir do que não possui, daquilo que não é. E, através da perspectiva de ser “outro”, vivido pelo personagem, o autor expõe as relações entre identidades/alteridades na comunidade e no povo Shuar, fazendo conviver o desconhecido, o que não faz parte.

Segundo Pizarro (2012, p. 20)

[...] a Amazônia revela formas de miscigenação cultural que não têm comparação no continente, assim como uma infinita diversidade de formas de vida humana e relações com a natureza, que nos permite imaginar polos de referência na visualização de um mundo no qual se possa recolocar o homem numa relação de equilíbrio com ela, no centro da ação humana.

Conforme evidencia a citação acima, a Amazônia é composta por diversos grupos de pessoas (em grande parte indígenas) e diversas formas de vida. Segundo a mesma autora, o conceito de nação que se aplica a essa realidade é o de “nação no sentido figurado, de uma área cultural formada por oito países que compartilham referentes comuns, tendo como centro o rio e a selva” (PIZARRO, 2012, p. 18). Dessa forma, a Amazônia além de contar com as identidades de grupos locais de diferentes países, também tem a presença de migrantes dado o intenso fluxo de pessoas. Com esse contato de brancos e indígenas, podemos identificar diferentes traços identitários nos moradores, como é o caso de Antonio Proaño que possui traços de “branco”, e, devido ao seu contato com os índios Shuar, também possui costumes indígenas.

Observamos que desta forma é retratado o espaço amazônico por Sepúlveda: um lugar distante da civilização e com uma peculiar miscigenação. Diante da narrativa exposta, este trabalho tem como objetivo pensar a construção da identidade/alteridade do protagonista através de seu convívio com o povo Shuar e com os cidadãos ribeirinhos, além de analisar a selva amazônica descrita no livro bem como a ficção apresentada por meio

dos romances como espaços simbólicos. Serão explorados os seguintes referenciais teóricos: os conceitos de espaço amazônico, a partir dos estudos de Pizarro (2006; 2009), assim como sua representação simbólica na narrativa, com base em Lefebvre (1974) e Figueiredo (2005); além dos conceitos de utopia e heterotopia de Foucault (1967). Por fim, pretendemos demonstrar que na obra de Sepúlveda a Amazônia funciona como espaço de interação, utilizando o conceito de entre-lugar, de Silviano Santiago (1978).

### **O outro no espaço amazônico**

De acordo com Pizarro (2006), o espaço da Amazônia não se caracteriza apenas como um reservatório ecológico, mas como um reservatório cultural para o povo latino-americano, pois preenche nosso imaginário com lendas e mistérios, além de ser uma das áreas mais vastas que compreende oito países: Brasil, Venezuela, Colômbia, Equador, Peru, Bolívia, Suriname e Guiana. Seguindo o pensamento da autora,

Para os latino-americanos, e especialmente para os países de que faz parte, a área amazônica é um reservatório cultural, berço de parte das formas de seu imaginário, esfera de uma densidade histórica em que não se pensa com frequência. É uma das áreas geograficamente mais vastas do continente, com uma população de 20 milhões de habitantes (PIZZARRO, 2006, p. 98)

Essa vasta região sofre grandes mudanças em meados do século XX com o processo de urbanização. A exploração econômica da selva amazônica povoa lugares cada vez mais

longínquos na busca pela extração dos recursos naturais com colonos oriundos das mais diferentes origens. Em função disso a Amazônia tornou-se um “reservatório cultural” repleto de história e cultura composto pela composição multicultural, sendo o berço da diversidade. “Durante a segunda metade desse período, mais precisamente a partir dos anos 1970, começou lentamente a ganhar relevância e ser levada em consideração a percepção da diversidade continental.” (PIZARRO, 2012, p. 19)

É importante observar que a partir desse fluxo de pessoas, a Amazônia é retratada e construída enquanto espaço simbólico por aqueles que pertencem a esse ambiente e também por aqueles que passam por ele, o “Estrangeiro”, como afirma Pizarro (2012, p.18),

Os discursos escritos sobre a Amazônia apresentam, frente aos demais discursos da América Latina, a especificidade do fluvial. Na maioria das vezes, são discursos conduzidos pela navegação, tanto no caso dos descobridores, ou aqueles em que a água aparece como instância prévia e se introduz em seu curso, quanto no caso dos exploradores científicos.

Nesse contexto, se insere a narrativa **Un viejo que leía novelas de amor**, de Luís Sepúlveda. Visto que o autor tinha uma relação de proximidade com a Amazônia, a obra demonstra o seu olhar sobre o local, pois “durante um período de sete meses, Sepúlveda viveu no Equador no seio da comunidade dos índios shuar, participando numa missão de estudo da UNESCO, que tinha como objetivo estudar o impacto da colonização na forma de vida deste povo” (RITZEL, 2016, p. 10). Desta forma, por

meio da ficção, o autor narra a realidade amazônica a partir do ponto de vista do “outro”. Sepúlveda, procurou no romance, fazer uma descrição da selva sob a perspectiva dos primeiros ribeirinhos que chegavam à região, e por meio do personagem Antonio Proaño, mostra a selva sob diferentes espaços. Outra referência extratextual que observamos é a influência de Chico Mendes (conhecido por ser um grande defensor da Amazônia) na construção do personagem, que se mostra ao decorrer da narrativa um preservacionista da região.

Dessa forma, o romance apresenta a diversidade cultural da Selva Amazônica, sob a perspectiva de Antonio Jose Bolívar Proaño, um ribeirinho vindo de outra localidade que constrói sua identidade a partir do trânsito e deslocamento inter e intracultural. Antonio é o “outro” que passeia pelo rio Nangaritza, compondo a Amazônia e sua diversa cultura.

A figura do “outro” é percebida enquanto diferença. Para entender a “diferença” precisa-se entender o que é igual, o idêntico, que compartilha da mesma identidade. O diferente é diferente de algo, ou seja, a “diferença” percebe-se assim (diferente) em contraste com algo. De acordo com Silva (2005, p. 74), “Identidade é simplesmente aquilo que se é”, ou seja, os colonos são colonos e os índios são índios. A partir disso, a identidade é independente de outros conceitos e afirmações, ela se basta. Ainda sob a perspectiva de Silva (2005, p. 74), “[...] a diferença também é concebida como uma entidade independente. Apenas, neste caso, em oposição à identidade, a diferença é aquilo

que o outro é”, dessa forma, aquele que vive na selva antes do colono (o diferente) é o índio, e o que adentra a selva e encontra o índio (o diferente) é o colono.

Dessa forma, a identidade e a diferença estão inteiramente ligadas e são dependentes entre si, pois aquilo que é depende daquilo que não é para se manifestar (se “sou” um colono, logo não “sou” índio) e vice-versa (se é aquele que não vivia na selva antes da manifestação do urbanismo, ele pertence ao grupo de colonos). Assim, a falta de características (não vivia na selva) do diferente se dá com base nas características do idêntico (vivia na selva - índio) e o idêntico só é idêntico a alguém (chegamos na Amazônia) porque é diferente de outro (ele vive na Amazônia). Nessa perspectiva, a identidade e a diferença “são vistas como mutuamente determinadas” (SILVA, 2005, p. 77).

Figueiredo e Noronha (2005) relacionam a identidade, baseados em Charles Taylor, ao reconhecimento: reconhece-se o que é idêntico e estranha-se o que é diferente. Ou seja, um índio só pode ser considerado como parte do povo Shuar se o povo Shuar e as outras comunidades indígenas e não indígenas o reconhecerem como tal. Por consequência, as identidades constroem-se pela falta de “diferença”. E a “diferença” (o “outro”) constrói-se pela falta do reconhecimento (pelo estranhamento) do grupo idêntico.

Figueiredo e Noronha (2005) trabalham o reconhecimento em dois conceitos identitários: “identidade nacional” e “identidade cultural”. No primeiro, o reconhecimento é exigido para que uma nação seja classificada como nação, dessa forma, existem critérios para

que seja concedida. Entre 1830 e 1880, durante o liberalismo triunfante, são definidos três parâmetros: estado efetivo, língua comum e escrita e força militar, ou seja, sem esses três elementos era impossível se constituir uma nação. Já na “identidade cultural”, o reconhecimento é necessário para que uma cultura seja admitida como própria, tendo em vista que essa identidade não está ligada a um território ou um Estado-Nação, mas as relações culturais como, língua, valores, sentidos e símbolos comuns.

Segundo Taylor, “minha própria identidade depende vitalmente de minhas relações dialógicas com os outros” (TAYLOR, 1994, p. 52 apud FIGUEIREDO; NORONHA, 2005, p. 191). Constantemente os traços identitários de Bolívar Proaño sofre algum tipo de alteração em decorrência de sua interação com os ambientes presentes na narrativa de Sepúlveda.

Na obra de Sepúlveda, **Un viejo que leía novelas de amor**, as relações culturais prevalecem, pois estamos frente à representação de um espaço que se caracteriza por um espaço multicultural, uma vez que, o autor constrói o enredo em diferentes espaços da selva amazônica. De um lado, “[...] São Luis, um povoado serrano vizinho ao vulcão Imbadura.” (SEPÚLVEDA, 1993, p. 26), comunidade em que o personagem Antonio Jose Bolívar Proaño nasce e convive durante sua infância. De outro lado, uma comunidade indígena, o povo shuar, “altivo e orgulhoso, conhecedor das secretas regiões amazônicas” (SEPÚLVEDA, 1993, p. 10), com quem Antonio convive após a morte de sua esposa. Ainda há o espaço dos jivaros,

“Indígenas rechaçados por seu próprio povo, o shuar, por considerá-los envilecidos e degenerados com os costumes dos ‘apaches’, dos brancos.” (SEPÚLVEDA, 1993, p. 9). Por fim, uma comunidade ribeirinha situada às bordas do rio Nangaritzza, de onde Atonio Proaño “lia na solidão de sua cabana em frente ao rio” (SEPÚLVEDA, 1993, p. 22). Nesse contexto, o personagem move-se dentro de diferentes espaços culturais e constrói-se a partir do trânsito entre eles. Nesse movimento, ele absorve hábitos culturais da comunidade e do povo, construindo sua identidade.

Tal como os expedicionários descreviam a Amazônia como um lugar selvagem, o autor faz o mesmo em **Un viejo que leía novelas de amor**, corroborando com o imaginário que temos a partir dos relatos de expedições. Observamos essa visão de Sepúlveda quando o autor expõe o início da vida dos colonos na selva amazônica,

Isolados pelas chuvas, por esses vendavais que não conheciam, consumiam-se no desespero de saber-se condenados a esperar um milagre, contemplando a incessante enchente do rio arrastar em sua passagem troncos e animais inchados.

Começaram a morrer os primeiros colonos. Uns, por comer frutas desconhecidas; outros, atacados por febres rápidas e fulminantes; outros desapareceriam na alongada pança de uma jiboiacu que primeiro os envolvia, triturava e engolia, num prolongado e horrendo processo de ingestão. (SEPÚLVEDA, 1993, p. 28-29)

Diante desse trecho, notamos a dificuldade de adaptação dos primeiros colonos ao espaço amazônico. Sepúlveda, Antonio José “Querida se vingar daquela região maldita, desse inferno verde que lhe arrebatara

o amor e os sonhos. [...] E descobriu, em sua impotência, que não conhecia a selva bem o suficiente para poder odiá-la.” (SEPÚLVEDA, 1993, p. 29-30). Para esses recém-chegados habitantes, a Amazônia se mostrava um lugar de dificuldades. Além disso, a descrição que o autor faz dessa região transmite a imagem de um lugar distante e dificultoso, o que demonstra que a Amazônia descrita pelos primeiros exploradores continua viva no imaginário e está em consonância com a Amazônia descrita pelo autor, pois em ambos os casos ela é retratada como lugar selvático.

### **Amazônia como espaço de interação**

O conceito de espaço tem por definição primeira o campo da área das ciências exatas. A definição apresentada pelo Dicionário Aurélio nos remete ao viés físico sobre a noção de espaço, como é possível observar: “Distância entre dois pontos, ou a área ou o volume entre limites determinados” (FERREIRA, 2009, p. 803). Tal definição também passou pela concepção filosófica, pois, segundo Kant, espaço “se vincula, a priori, à consciência (ao “sujeito”), à sua estrutura interna e ideal, portanto, transcendental, portanto, inapreensível em si” (LEFEBVRE, 2006, p. 19).

Dentro da noção de espaço aplicado aos estudos literários temos o espaço social e o espaço simbólico (também nominado “espaço abstrato” ou “espaço representacional” em sentido aproximado). Por espaço social entendemos que ele “‘incorpora’ atos sociais, os de sujeitos ao mesmo tempo coletivos e individuais

que nascem e morrem, padecem e agem” (LEFEBVRE, 2006, p. 59), ou seja, esse espaço está interligado com a sociedade, por meio de uma análise do meio social temos a constituição do espaço social.

A respeito do espaço simbólico podemos dizer que “os espaços de representação apresentam (com ou sem código) simbolismos complexos, ligados ao lado clandestino e subterrâneo da vida social, mas também à arte, que eventualmente poder-se-ia definir não como código do espaço, mas como código dos espaços de representação” (LEFEBVRE, 2006, p. 59). Dessa forma, os espaços representacionais são espaços simbólicos, pois ultrapassam o mundo ou a vida social e apresentam códigos que projetam outra visão de mundo além do concreto.

No livro do qual estamos tratando, Sepúlveda nos traz três espaços simbólicos. Primeiro, temos o que podemos chamar de “Amazônia dos índios”. Nesse espaço é retratada a selva de acordo com os costumes e tradições indígenas, os habitantes primários dessa região. Os índios Shuar são descritos na narrativa e suas complexas relações com a comunidade ribeirinha são retratadas na trama, como é possível perceber na passagem: “Havia uma enorme diferença entre um Shuar altivo e orgulhoso, conhecedor das secretas regiões amazônicas, e um jivaro, como os que se reuniam no cais de El Idilio esperando por um resto de álcool” (SEPÚLVEDA, 1993, p. 10). Esses índios mostram-se verdadeiros conhecedores da Amazônia, além de manterem suas tradições.

Para o personagem Antonio Proaño, a convivência

que teve com os índios foi um dos principais fatores para a constituição de sua identidade, visto que por meio de tal convivência, o personagem passa a ter os mesmos costumes indígenas e torna-se conhecedor da Amazônia já que “aprendeu o idioma Shuar participando com eles das caças. Caçavam antas, pacas, capivaras, catetos, pequenos javalis de carne saborosíssima, macacos, aves e répteis. Aprendeu a usar a zarabatana, silenciosa e eficaz na caça, e a lança ante os velozes peixes” (SEPÚLVEDA, 1993, p. 30). Silvano Santiago (2000, p. 19) disserta sobre esse absorver baseado na fala de Paul Valery: “Nada mais original, nada mais intrínseco a si que se alimentar dos outros. É preciso, porém, digeri-los. O leão é feito de carne de carneiro assimilado”. Isto é, Antonio Proaño nasce em uma comunidade ribeirinha e adquire os mesmo hábitos e se desenvolve culturalmente, constituindo uma identidade. De modo que, quando passa a viver com os indígenas, ele já é constituído de uma “identidade cultural” que entra em contato com outra cultura que também contém uma identidade. Da mesma forma que o leão se alimenta do carneiro, Antonio se “alimenta” do povo Shuar. Ele assimila a cultura do povo e constrói a sua “identidade individual”.

Porém, temos que ressaltar que por mais que ele fosse aceito na tribo, ele efetivamente não era visto como um Shuar, mas sim como um homem branco. Mesmo havendo uma identificação com o povo e sendo aceito por eles, Antonio Proaño continuava a ser visto como um estranho pelos nativos, conforme podemos observar no trecho abaixo:

Não era um deles, portanto, não podia ter esposas. Mas era como um deles, de tal maneira que o shuar anfitrião, durante a estação das chuvas, lhe rogava que aceitasse uma de suas mulheres para maior orgulho de sua casta e de sua casa. (SEPÚLVEDA, 1993, p. 35)

O segundo espaço presente na obra é o da “Amazônia dos ribeirinhos”, ou seja, a parte composta pelos habitantes colonos. O trecho abaixo descreve o momento da chegada de Antonio Proaño à região:

Depois de outra semana de viagem, dessa vez numa canoa, com os membros entorpecidos pela falta de movimento aportaram num cotovelo do rio. A única construção era uma enorme cabana de zinco que servia de escritório, celeiro de sementes e ferramentas e moradia para os recém-chegados colonos. Isso era El Idilio. (SEPÚLVEDA, 1993, p. 28)

A descrição da cidade, portanto, é marcada pela presença das casas dos colonos além da precariedade das outras instalações. Aos poucos eles vão construindo o povoado e adaptando-se ao ambiente hostil. Vale ressaltar que o espaço do qual os ribeirinhos fazem parte é também habitado por um prefeito, representante do estado, e, constantemente, é frequentado por caçadores, representante dos forasteiros, constituindo um espaço que ao mesmo tempo busca se constituir enquanto nação e funciona como lugar fronteiro de deslocamentos e trânsitos.

O terceiro espaço que a narrativa apresenta é o que podemos chamar de “Amazônia Veneza”. Antonio Proaño era diferente do povo daquela região porque sabia ler, característica que também causava estranhamento, pois

“Antonio José Bolívar Proaño lia romances de amor, e em cada uma de suas viagens o dentista o provia de leitura.” (SEPÚLVEDA, 1993, p. 21). O dentista da região cada vez que regressava a El Idilio trazia novas leituras para o personagem. As suas preferidas eram as novelas de amor, já que o cenário de Veneza aguçava o imaginário de Bolívar Proaño, bem como o de outros colonos quando lia para eles. Passagens como esta ““Paul a beijou ardorosamente enquanto o gondoleiro, cúmplice das aventuras de seu amigo, fingia olhar em outra direção, e a gôndola, provida de macias almofadas, deslizava aprazivelmente pelos canais venezianos.”” (SEPÚLVEDA, 1993, p. 78), provocavam questionamentos frente a descobertas de mundos desconhecidos, como é possível observar na passagem:

[...] Mas o mistério de uma cidade na qual as pessoas precisavam de botes para se moverem, esse não entendiam de nenhuma maneira  
- Sabe-se lá se não terão muita chuva.  
- Ou rios que saem pelo ladrão.  
- Devem viver mais molhados que nós. [...]  
- Fiquem sabendo que Veneza é uma cidade construída numa laguna. E fica na Itália! - bramou de seu canto de insone. (SEPÚLVEDA, 1993, p. 79)

Veneza, portanto, fazia parte do imaginário do personagem como uma espécie de fuga do ambiente selvagem que o cercava. Proaño idealizava e imaginava como seria essa cidade que abarcava as histórias de amor lidas por ele. Considerando o pensamento de Foucault, a partir de seu texto *De Espaços Outros*, resultado da Conferência proferida em 1967, as chamadas utopias

são “as alocações sem lugar real. São as alocações que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou invertida. É a própria sociedade aperfeiçoada, ou é o inverso da sociedade; mas, de toda forma, essas utopias são espaços fundamentalmente, essencialmente, irreais” (FOUCAUT, 2013, p. 115). Dessa forma o personagem transforma Veneza em um espaço utópico quando no ato da leitura ele transforma o ambiente imaginado em algo perfeito e funcionando como uma fuga do ambiente conturbado em que vivia. Isso fica claro quando Antonio Proaño está em meio à selva durante a caça ao animal que ameaçava o povoado de El Idilio e tem a leitura como meio de fugir daquele ambiente: “O velho continuava sua leitura, sem deixar-se importunar pelo ruído áspero da pedra contra o aço, murmurando palavras como se rezasse” (SEPÚLVEDA, 1993, p. 78). Ou em outro momento: “No meio da tarde escureceu, e sob a luz melancólica da lamparina ele retomou a leitura, enquanto esperava cercado pelos ruídos da água que deslizava por entre a folhagem.” (SEPÚLVEDA, 1993, p. 82). Notamos o quanto a espacialidade utópica faz-se presente na ficção na medida em que, por meio da leitura, o personagem expressa o desejo pelo irreal, isto é, um espaço de fuga e aperfeiçoamento da realidade, e como esse espaço não se consolida no ambiente real, tornando um espaço de desejo idealizado pelo personagem.

Sepúlveda em sua narrativa explora os três espaços percorridos anteriormente, no entanto eles não são vistos de forma isolada, pois apresentam uma forte interligação.

Temos, dessa forma, a Amazônia como espaço de interação. Segundo Mendes, a região amazônica é um local de “relações identitárias e transitórias, portanto marcadas pelo nomadismo sempre, que se deixam interpretar pela pluralidade de diversos cruzamentos culturais” (MENDES, *apud* RITZEL, 2016, p. 33).

Após sair do povoado de El Idilio e ter contato com os índios Shuar, o personagem “[...] abandonou seus pudores de camponês católico.” (SEPÚLVEDA, 1993, p. 30). Pouco a pouco Antonio José abandona o seu sentimento negativo em relação aquele ambiente selvático e agora usufrui de um sentimento positivo de liberdade, como fica claro na passagem: “Antonio José Bolívar Proaño nunca pensou na palavra liberdade, e a desfrutava na selva como queria. Por mais que tentasse reviver seu projeto de ódio, não deixava de sentir-se bem naquele mundo, até que foi esquecendo esse ódio” (SEPÚLVEDA, 1993, p. 30). Como é possível perceber, ao sofrer o processo de interação com o povo Shuar, o personagem passa a agir segundo os costumes dos indígenas e identifica-se com eles, isso porque, conforme Figueiredo e Noronha (2005, p. 91), “nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas”.

O deslocamento leva Antonio Proaño a interagir com o espaço dos ribeirinhos, espaço que também é frequentado por estrangeiros e índios, além dos colonos de diferentes regiões do país. Vale ressaltar que o acesso ao espaço em que os colonos habitam acontece por meio do rio, importante fonte de transporte no contexto amazônico. Após descumprir um dos princípios dos

Shuar, o personagem teve que voltar ao povoado El Idilio, como é descrito nesse momento de despedida:

Sem deixarem de chorar, entregaram-lhe sua melhor canoa. Sem deixarem de chorar o abraçaram, entregaram-lhe provisões, e lhe disseram que desde esse momento não era mais bem vindo. Poderia passar pelas aldeias shuar, mas não tinha direito a permanecer. Os Shuar empurraram a canoa e em seguida apagaram suas marcas da praia. (SEPÚLVEDA, 1993, p. 38)

“Depois de cinco dias de navegação, atracou em El Idilio” (SEPÚLVEDA, 1993, p. 39). Ao voltar para o povoado ribeirinho, Antonio Proaño passou a ser visto como estranho, pois os seus costumes adquiridos com os índios predominavam, como se percebe na passagem “Andava seminu e evitava o contato com os novos colonos, que o viam como a um louco” (SEPÚLVEDA, 1993, p. 30).

Para abordar o tema da transição do personagem, podemos explorar o conceito de heterotopia de Foucault. O espaço heterotópico “tem o poder de justapor, em um só lugar real, vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis” (FOUCAULT, 2013, p. 118), ou, como bem salienta o texto de Gama-Khalil (2010, p. 225), heterotopias são “espaços justapostos e ao mesmo tempo dispersos, que unem o próximo do distante, o contínuo do descontínuo”. Dessa forma, heterotopia descreve o espaço que reúne múltiplas relações e que possui como um de seus princípios ser um local distante da sociedade e que possui regras de entrada e saída. Observamos que em **Un viejo que leía novelas de amor** a Amazônia é apresentada como um espaço heterotópico, isto é, um espaço múltiplo

em relações e significações, o que aponta para a desordem dos espaços reais. Sua heterotopia é reforçada por sua constituição multicultural, como bem aponta Pizarro: “As atuais pesquisas revelam que a Amazônia não é apenas indígena, que os sujeitos sociais são múltiplos e que seu imaginário revela a turbelenta história da área” (PIZARRO, 2012, p. 28).

É por esse espaço real e múltiplo que abarca outros espaços que o personagem Antonio Proaño transita. O trânsito do personagem se dá entre os três espaços já citados: a Amazônia dos índios, a Amazônia dos ribeirinhos e a Amazônia Veneza ou ficcional. Reforçando essa ideia, tomemos o conceito de entre-lugar de Silviano Santiago. Em sua obra **Uma Literatura nos Trópicos**, publicada em 1978, Santiago expõe questões sobre o pensamento do período colonial na América Latina:

A América transforma-se em *cópia*, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original, mas em sua *origem*, apagada completamente pelos conquistadores. Pelo extermínio constante dos traços originais, pelo esquecimento da origem, o fenômeno de duplicação se estabelece como única regra válida de civilização. (SANTIAGO, 2000, p. 14)

Silviano Santiago nos mostra que ao ter contato com os colonizadores, os colonizados passam a ser vistos como uma duplicação que tem como base o original europeu, e, dessa forma, os colonizadores transformavam a América em um simulacro de sua origem. A América ocupa o chamado entre-lugar, aquele lugar intermediário que

reúne os traços originários dos colonizados e os traços adquiridos por meio dos colonizadores. A originalidade dos latino-americanos, portanto, resiste ao processo de dominação e encontra nesse espaço intervalar sua constituição identitária.

É nesse entre-lugar que o personagem Antonio Proaño se encontra, já que diante dos três espaços citados, o personagem não pertence a nenhum deles, mas permanece na fronteira e em um processo de deslocamento e constituição identitária. Esse processo é o que configura o personagem como aquele que congrega um pouco de cada um deles. Essa fusão de identidades causadas pela permanência no entre-lugar pode ser demonstrada durante a caça de Antonio Proaño ao animal que ameaçava o povoado. Ao atirar no animal o personagem “Escutou-se gritando com uma voz desconhecida e, sem ter certeza de tê-lo feito em shuar ou em castelhano, viu-a correr pela praia como uma flecha pintalgada, sem ligar para a pata ferida.” (SEPÚLVEDA, 1993, p. 93). Na passagem é possível perceber que o personagem não foi capaz de precisar se havia gritado em sua língua nativa ou em shuar, língua que adquiriu com os índios, mostrando, dessa forma, a presença da mistura dos elementos de cada espaço simbólico que fazem parte da construção de sua identidade.

Antonio transita por um espaço “heterotópico”, uma vez que, desloca-se por espaços físicos, dentro da Amazônia, embora seja completamente “outro”, isto é, não seja parte de nenhuma dessas realidades. De acordo com Santiago (2000, p. 16),

Em virtude do fato de que a América Latina não pode mais fechar suas portas à invasão estrangeira, não pode tampouco reencontrar sua condição de “paraíso”, de isolamento e de inocência [...]. Sua geografia deve ser uma geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência.

Dessa forma, Antonio torna-se o “Estrangeiro” (“outro”) porque apesar de se encontrar na Amazônia, invade outros espaços da América Latina que contém essa “geografia de assimilação”. Logo, “assimila” a cultura da comunidade de Otavalo, do povo Shuar e dos ribeirinhos de El Idilio, aprendendo seus costumes e reagindo a eles. Antonio é o falso obediente que modifica sua realidade de acordo com sua necessidade, quando incomodado pela “diferença”.

Posto isso, retorno a Foucault (2013) que afirma a existência do “espelho”, compreendida entre a utopia e a heterotopia, dicotomia que demonstra o incomodo da “diferença”, que assegura a percepção da necessidade de mudança:

[...] entre as utopias e essas alocações absolutamente outras, essas heterotopias, haveria, sem dúvida, uma espécie de experiência mista, conjugada, que seria o espelho. O espelho, afinal de contas, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar [...] é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente e tem, no local que eu ocupo, uma espécie de efeito de retorno; é a partir do espelho que me descubro ausente do local onde estou, já que me vejo ali. (FOUCAULT, 2013, p. 116)

Antonio vive a experiência do “espelho”, objeto que por ser “utópico” não submete-se ao local e tão pouco à temporalidade, “se abre virtualmente atrás da superfície”

(FOUCAULT, 2013, p. 116) e transmite uma imagem irreal do protagonista, isto é, a sua presença em um ambiente mental (o lado oposto do espelho). Por outro lado, por ser “heterotópico” possibilita que o protagonista enxergue sua ausência do local real em que se encontra, através do “efeito de retorno” (FOUCAULT, 2013, p. 116).

Assim sendo, a situação “espelho” vivida por Antonio Proaño o permite compreender o espaço em que não faz mais parte. A primeira situação em que é possível perceber essa dualidade espacial é na narração da morte de Dolores Otávalo. Na ocasião em que perde a esposa, Antonio cogita o retorno a San Luis, no entanto, percebe que não pode fazê-lo, já que a morte dela significa o seu fracasso, elemento inaceitável a comunidade. Ao depreender o seu fracasso, visualiza o seu distanciamento de sua comunidade de origem, o local real no qual não se vê mais.

As situações “espelhos” que permitem a lembrança de que Antonio não é um Shuar são suas limitações: não ter uma esposa, não permanecer entre os indígenas durante muito tempo e, em seguida, não pertencer ao povoado. O protagonista vive com os Shuar, fala sua língua, caça, come, nada e veste-se como eles, entretanto, não pode casar-se com as mulheres desse povo. Esse detalhe torna-se um “espelho” perfeito, pois através dele Antonio enxerga sua “diferença” do povo Shuar: não pode casar-se porque não é um deles. Além desse, o “espelho” do tempo marca o momento em que deveria partir por não ser parte da comunidade, dessa forma sua “diferença” torna-se maior,

tendo em vista que não poderia ficar entre eles porque não é um deles. A transgressão à lei é outro “espelho” perfeito, já que segue a afirmação de que por não ser um Shuar transgredir a lei e por isso deve ir embora. Neste momento, o “espelho” abre-se de forma definitiva, marcando a extrema diferença entre ele e o Shuar. Ele deve partir porque é um colono que não consegue se submeter às leis dos índios, demonstrando sua “falsa obediência”.

O que assinala simultaneidade de espaços utópicos e heterotópicos quando ele retorna a comunidade El Idilio é a representação dos costumes adquiridos com os Shuar: o conhecimento da selva e a língua. Antonio percebe sua distância desde a sua mudança para o povoado, pois sua identidade é repleta de características apreendidas do povo Shuar, selvagens na perspectiva dos ribeirinhos. Logo, ele é visto como um selvagem, considerando que conhece a selva mais que eles e tem uma segunda língua. Esses fatores abrem novos “espelhos” que possibilitam que ele enxergue que não pertence ao lugar real em que se encontra.

## **Conclusão**

Diante do apresentado, notamos que a Amazônia constitui-se como um lugar que dispõe de uma pluralidade de culturas ao ter diversos grupos diferentes que a compõem, sejam eles fixos ou não, tornando-se o espaço ideal para a narrativa de Luís Sepúlveda, pois por meio dos diferentes espaços destacados no romance, o autor

mostra o deslocamento de personagem Antonio Proaño e o processo de construção da identidade/alteridade do personagem nos diferentes espaços. Assim, observamos que a selva amazônica e a ficção apresentada por meio dos romances lidos por Antonio Proaño são vistos como espaços simbólicos na obra, já que reúnem significações que comporão a identidade do sujeito. A representação do personagem no entre-lugar é um fator importante, pois aponta para a constituição da identidade latino-americana que se forma a partir dos processos de deslocamento.

Durante a narrativa, Antonio convive com a comunidade ribeirinha de Nangaritza (Equador) e com a comunidade indígena do Equador (o povo Shuar). Ele negocia sua identidade com os povoados. No entanto, não pertence a nenhum dos espaços em que transita e nos quais constrói sua identidade/alteridade, logo, Antonio percebe-se “outro”. A partir da perspectiva do “outro”, o autor expõe as identidades culturais dos ribeirinhos e dos indígenas.

Por conseguinte, Antonio constrói “espelhos” reais e intencionais que o distanciam dos povoados com os quais convive, mas não é parte. Participa de modos e por motivos diferentes. Na primeira comunidade é participante, através de seu nascimento; na segunda, da apropriação de costumes do “outro” (o povo Shuar); na terceira, do direito ao voto, pelo qual torna-se cidadão da comunidade de Nangaritza. Embora participe, não é parte e continua na posição de “outro”, e por localizar-se entre todos esses espaços, se encontra no “entre-lugar” (SANTIAGO, 2000, p. 9).

Observamos que desta forma é retratado o espaço

amazônico por Sepúlveda: um lugar distante da civilização e com uma peculiar miscigenação, resultado de trânsitos e deslocamentos históricos. Na obra, podemos conhecer o resultado dos trânsitos culturais que é característico da região amazônica e a composição identitária de suas comunidades através do processo vivido pelo protagonista. A selva amazônica ora é vista como espaço de identificação ora como de rejeição pelo personagem, e os romances lidos por ele são vistos como espaço de evasão, ou seja, como um espaço de fuga em relação ao mundo selvagem que está a sua volta, estabelecendo o contraste entre a civilização e a barbárie.

## Referências

BERND, Zilá (org.). **Dicionário de figuras e mitos literários das Américas** (DFMLA). Porto Alegre: Tomo editorial; Editora da UFRGS, 2007.

CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

FERREIRA, A. B. de H. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 4. ed. Curitiba: Positivo, 2009.

FIGUEIREDO, Euridice; NORONHA, Jovita. Identidade nacional e identidade Cultural. In: FIGUEIREDO, Euridice (org.) **Conceitos de Literatura e Cultura**. Niteroi: EdUFF, Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005. p. 189-205.

FOUCAUT, Michel. De espaços outros. **Revista Estudos**

**Avançados**, São Paulo, n. 27, v. 79, 2013.

GAMA-KHALIL, M. M. G. O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários. **Revista da ANPOLL**, São Paulo, v. 1, n.28, 2010, p. 213-236.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Tradução: SILVA, Tomaz Tadeu da; LOURO, Guacira Lopes. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LA CONDAMINE, C. M. de. **Viagem na América Meridional descendo o rio das Amazonas**. Brasília: Senado Federal, 2000.

LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço**. Tradução de Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins. [s.l], 2006.

PIZARRO, A. **Amazônia**: as vozes do rio. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

PIZARRO, A. **O sul e os trópicos**: ensaios de cultura latino-americana. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2006.

RITZEL, L. M. de S. **Pós-colonialismo na literatura sobre a Anamzônia**: uma análise da obra Um velho que lia romances de amor, de Luis Sepúlveda. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Estudos Literários) □ Universidade Federal de Rondônia, 2016.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. **Uma Literatura nos Trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 09-26.

SEPÚLVEDA, Luis. **Um velho que lia romances de amor**.

Tradução: Josely Baptista Vianna. São Paulo: Editora Ática, 1993.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e Diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. 4 ed. Petropolis: Ed Vozes, 2005. p. 73-102.

SOUZA, Neusa Santos. O estrangeiro: nossa condição. In: KOLTAL, Caterina (org). **O Estrangeiro**. São Paulo: Escuta, Fapesp, 1998.

---

## ***Brazilian Journal: um relato de viagem sobre a cidade de Manaus***

Nêili Iara Fernandes Klein  
Laura Mariano de Christo  
Miguel Nenevé

Em nosso desejo de ser ouvidos, muitas vezes tendemos a esquecer que o mundo é um lugar apinhado de gente, e que se todo mundo fosse insistir na pureza ou prioridade radical de sua própria voz, tudo o que teríamos seria um alarido medonho de uma disputa interminável e uma confusão política sangrenta [...] (SAID, 1993, p. 22).

## Considerações iniciais

O diário de P. K. Page, **Brazilian Journal**, foi publicado em Toronto (Canadá) em 1987, e passou a ser considerado uma importante obra na carreira da escritora. Foi sua primeira obra não poética e de não ficção. A sua publicação se deu por incentivo do escritor, naturalizado canadense, Michael Ondaatje (1943), na época, já escritor consagrado. Embora o livro tenha sido publicado em 1987, seu diário é baseado em sua experiência no Brasil no final dos anos de 1950. É importante mencionar que a autora veio ao país na condição de esposa do embaixador canadense, Arthur Irwin. Sua posição como esposa de diplomata, de certa forma, restringe a sua liberdade para viver o Brasil em sua totalidade. Consideramos este fato relevante para nossa análise, pois percebemos que, muitas vezes, ela faz um elogio diplomático ao que visitava ou percebia do Brasil, porém, torna-se perceptível que Page se contradiz em suas atitudes ao escrever sobre nosso país.

A autora nasceu na Inglaterra mudando-se para o Canadá, com seus pais, ainda criança. De acordo com informações do livro intitulado **Profiles in Canadian Literature** (1991), editado por Jeffrey M. Health, Page ou (Patsy) era filha de um soldado de carreira e tinha o encorajamento e incentivo dos pais para escrever suas primeiras poesias. Portanto, ainda adolescente publicou seus primeiros poemas. Em 1941 fez parte de um grupo de poetas em Montreal (Canadá) com o objetivo de dar mais visibilidade aos poemas daquele período. Ainda nesta

década publicou o romance, **The Sun and the Moon and Other Fictions** (1944), sob o pseudônimo de Judith Cape.

A escritora e poeta Patrícia Kathleen Page<sup>1</sup> (1916-2010) morou no Brasil de 1957 a 1959. Neste período, além de pintar, a autora fez anotações em seu diário, que mais tarde seria editado e publicado. Neste diário, ela tem a oportunidade de expressar suas percepções e reflexões acerca do Brasil, seu povo e sua cultura. Desse modo, averiguamos como a produção discursiva no diário remete a uma posição colonizadora, descortinando pré-julgamentos e propagando estereótipos sobre o Brasil.

A Amazônia, aos olhos dos viajantes, comumente associada a dicotomias como céu e inferno, civilizado e primitivo, entre outros, integra a imaginação ocidental, e tais dicotomias são reforçadas a partir do momento em que o narrador-viajante representa os mesmos estereótipos aplicados desde os primórdios do “descobrimento” e “invenção” da Amazônia. A professora da Universidade de Stanford, Califórnia, Mary Louise Pratt (1999) em sua obra, **Os olhos do império**, disserta sobre esse panorama dos relatos de viagem e cita um importante trecho afirmado por La Condamine (1701-1774) em 1748: “[...] seus matemáticos, dispersos por toda a terra, trabalhavam em zonas tórridas e frígidas, para o avanço das ciências e o benefício comum de todas as nações”. Portanto, essa assertiva traz à tona uma das principais características, que

---

<sup>1</sup> A escritora nasceu em Dorse na Inglaterra em 1916, mas mudou-se ainda criança para o Canadá constituindo sua carreira de literata mais especificamente na região da Colúmbia Britânica. Portanto, faremos referência a Page como escritora canadense no decorrer do texto.

em nosso parecer é um dos mais relevantes em relação aos efeitos da colonização, sendo a justificativa de progresso ou de missão civilizadora.

À vista disso, nossa análise será concentrada no período em que a escritora esteve em Manaus, contudo pontuamos também algumas questões do diário como um todo, para amparar e contextualizar nossas considerações. Iniciamos com o relato da poeta quando foi informada que teria que mudar-se da Austrália para o Brasil:

Arthur estava abrindo a correspondência (?). Um ventilador elétrico zuniu. [...] A. disse, “Nós vamos para o Brasil.” (Loucura. Tem muito café lá.) “Brasil?” Eu disse, não acreditando. [...] “Ai não”, eu disse. Eu me pergunto por que parece tão impossível? Envie uma carta para Jules, recusando, eu me ofereci,”. Eu irei rascunhar. (PAGE, 1987, p. 01. Tradução nossa)<sup>2</sup>

Acho difícil lembrar por que o Brasil fez o meu coração bater tão forte. Talvez fosse a memória das esposas diplomáticas latino-americanas em Ottawa que pareciam um cruzamento entre mulheres e pedras preciosas; talvez um desejo de um posto europeu depois da Austrália; Talvez ... quem sabe? (PAGE, 1987, p. 02. Tradução nossa)<sup>3</sup>

Page estava em 1956 na Nova Guiné, impressionada pelo verde da natureza por lá, e como podemos ler nos

---

<sup>2</sup> Original: “A. was opening mail. An electric fan whirred.[...] A. said, “We’re posted to Brazil.” (Nuts. There’s an awful lot of coffee in.) “Brazil?” I said, unbelieving.[...] “Ho no, “I said. I wonder why it seemed so impossible?” Send a letter to Jules, “I offered, “refusing. I’ll draft it. “

<sup>3</sup> Original: “I find it hard to remember why Brazil fell on my heart with so heavy a thud. Perhaps it was the memory of the Latin- American diplomatic wives in Ottawa who had looked like a cross between women and precious stones; Perhaps an unformulated wish for a European post after Australia; Perhaps...who knows? “

trechos acima, ela não demonstrou entusiasmo com a notícia do marido sobre mudar-se para o Brasil. Interpretamos essa postura como alguém que até mesmo sem conhecer o país já carregava consigo alguns pré-julgamentos sobre o local que teria que morar. Isso, ademais, apresenta o pensamento de outras pessoas de seu convívio social, ao mencionar as memórias das esposas de outros diplomatas.

Nestas considerações iniciais, propomos essa investigação, a fim de realizar a análise deste diário, levando em consideração também, possíveis traços que possam indicar momentos em que a narradora-viajante, termo abordado por Flora Sussekind (2006) em seu ensaio "*O Brasil não é longe daqui*", nos convida a refletir também acerca do colonialismo e seus efeitos.

## **Os estudos pós-coloniais**

É relevante situar que os estudos pós-coloniais, corrente que sustenta esta investigação enquanto abordagem crítica, surgida em meados dos anos 1970, de acordo com Pratt (1999), configura-se como um recurso que "faz frente ao complexo desafio intelectual de capturar a dinâmica imperial em seus contínuos ajustes, transformações e permutações" (PRATT, 1999, p. 19-20).

Tomamos a assertiva de Miguel Nenevé e Sônia Sampaio (2016), quando afirmam que o primeiro livro a teorizar o pós-colonial com esta denominação, é a obra **The Empire Writes Back: Theory and Practice in Postcolonial Literature** (1992). Os autores australianos Bill Ashcroft,

Gareth Griffiths e Helen Tiffin rebatem a suposição de que ao falarem em *postcolonial* poderiam estar sugerindo que o colonialismo tenha terminado. Eles afirmam que o termo pós-colonial engloba o período da colonização pelos processos imperiais até o momento atual (2016, p. 13), visto que as diversas formas de colonização que atingem a humanidade atuam no mundo até hoje. Nenev e Sampaio (2016, p. 14) denominam de “fardo do colonialismo” as desigualdades sociais, as injustiças, o racismo, o machismo, o patriarcalismo e todo tipo de desequilíbrio.

Apesar da formalização do termo pós-colonial através dos escritores australianos nos anos 90, textos anticoloniais já existiam há pelo menos 30 anos antes de **The Empire Writes Back** (1992). Mary Louise Pratt (1999) destaca esse momento da década de 60 como o início de: [...] “um vasto desafio intelectual pela quebra da última onda de impérios coloniais europeus, processo este que poderia ser chamado de descolonização do conhecimento.” (p. 21). Entende-se como descolonização do conhecimento o despertar da consciência para compreender a postura do Ocidente. Para Pratt, inclui-se:

[...] o dever de compreender as maneiras pelas quais o Ocidente constrói seu conhecimento do mundo em linha com suas ambições econômicas e políticas, e subjugua e absorve os conhecimentos de outros e as capacidades produtoras de conhecimento de outros. (PRATT, 1999, p. 22)

Stuart Hall, em **Identidade cultural na pós-modernidade** (2006) comenta sobre cinco grandes avanços que ocorreram na teoria social e nas ciências humanas. O

quinto impacto histórico associa-se exatamente à década de 60. Hall comenta sobre os novos movimentos sociais e culturais: “emergiram durante os anos sessenta (o grande marco da modernidade tardia), juntamente com as revoltas estudantis, os movimentos juvenis contraculturais [...]” (2006, p. 44).

Os movimentos culturais revolucionários se relacionam com a quebra dos processos imperiais em diversos países formando uma geração de intelectuais que, de acordo com Pratt, foram gerados pela estrutura imperialista, mas que se levantavam em oposição à condição desigual e opressora do processo colonial. Ela cita alguns desses pensadores, intelectuais e escritores, como: Frantz Fanon, Albert Camus, Aimé Césaire, Chinua Achebe, C.L.R. James, Edouard Glissant, e muitos outros, incluindo Mahatma Gandhi.

A perspectiva pós-colonial auxilia na leitura crítica de textos literários e torna-se uma ferramenta de estudo para que se possa identificar aspectos colonizadores em uma obra. Com o intuito de possibilitar a descolonização do conhecimento, como cita Pratt, e de reconhecer quais são os “fardos do colonialismo”, essa visão proporciona uma profunda compreensão política de produções, além de romper com a simples análise estética e superficial do texto.

Na obra de P. K. Page, a partir das leituras da corrente de estudos pós-coloniais, nota-se que a autora apresenta um posicionamento colonizador em seus relatos sobre Manaus. Há a presença do pré-julgamento, quando soube que moraria no Brasil. Uma visão confusa e estereotipada sobre

um lugar que ela não havia visitado antes. Nesse caso, Page escreve a partir da sua visão colonizadora e eurocêntrica. Em **Os condenados da terra** (1968), Frantz Fanon menciona a escrita da história a partir dessa perspectiva:

O colono faz a história e sabe que a faz. E porque se refere constantemente à história de sua metrópole, indica de modo claro que ele é aqui o prolongamento dessa metrópole. A história que escreve não é, portanto a história da região por ele saqueada, mas a história de sua nação no território explorado, violado e esfaimado. (FANON, 1968, p. 38)

Então, o ponto de vista que P. K. Page exterioriza, sobre a Amazônia e o Brasil, baseia-se a partir do seu próprio mundo, ou seja, ela faz a sua história baseada no conhecimento que ela carrega da sua própria metrópole. Tzvetan Todorov (1939-2017), em sua obra **A conquista da América: a questão do outro** (1993), reflete sobre a relação do “eu” e do “outro”. Esta troca, segundo este autor, sugere uma descoberta dos outros em si mesmo. Então, conforme sua aclimatação no Brasil a escritora fazia a descoberta de seu eu baseada nos conhecimentos sobre o outro. Nessa linha de pensamento, Mary Louise Pratt, em **Pós-colonialidade: projeto incompleto ou irrelevante?** (1999), afirma que o pós-colonial é “extremamente útil nas Américas como uma maneira de pensar a respeito da finalidade da nossa colonialidade.” (p.19).

Na obra, **O retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador** (1977), do escritor francês Albert Memmi (1929), percebe-se a construção do retrato (ou imagem) mítico que o colonizador impõe ao colonizado como consequência

do processo colonial. Outro aspecto que Memmi aborda é o benefício adquirido pelo colonizador devido à perpetuação das acusações contra o outro. Este pensador, referindo-se ao assunto, declara: “Assim como a burguesia propõe uma imagem do proletário, a existência do colonizador reclama e impõe uma imagem do colonizado.” (1977, p. 77). Entende-se, então, que a imagem estereotipada de P. K. Page em relação aos brasileiros decorre da postura colonial da escritora que resulta em uma reclamação de uma atitude oposta à dela.

Após ter contato com alguns brasileiros, ela ainda generaliza traços comportamentais e de personalidade, como em: “Eles são tão calorosos, brasileiros - tocam em você, bajulam você, beijam, amam você. Irei esquecê-los no dia seguinte, é claro. Mas enquanto estão com você, são sinceros<sup>4</sup>” (PAGE, 1987, p. 70. Tradução nossa). Essa atitude revela o fato de o colonizador instituir uma característica sobre o colonizado, conforme nos lembra o escritor Albert Memmi (1977). Portanto, a narradora descortina nesta assertiva sua interpretação sobre os brasileiros de uma maneira até pouco polida. Ela emite julgamento sem relacionar o fator cultural. Compreende-se neste excerto que a escritora institui os brasileiros - e não só os manauaras ou amazonenses - como calorosos, que a tocam, a bajulam, a beijam e a amam, mas que esquecem de você no outro dia. Analisando este relato do diário, sugerimos que Page demonstra um certo desprezo ao relatar o comportamento dos brasileiros e é possível verificar que a escritora faz uso do pronome “they” - em português:

---

<sup>4</sup> Original: “They are so warm, Brazilians- touch you, flatter you, kiss you, love you. Forget you next day, of course. But while they are with you they are whole- hearted.”

eles - constantemente. O que preconiza uma percepção homogênea sobre o brasileiro.

No entanto, apesar dessas colocações, a autora sugere reflexões anticoloniais no que se refere a aprendizagem da língua portuguesa. Em seus relatos, Page mostra-se interessada em aprender e utilizar esta nova língua. Fanon, em **Peles negras, máscaras brancas**, comenta que “falar uma língua é assumir um mundo, uma cultura.” (2008, p. 50). Assim, entende-se que a literata canadense também se preocupou em aproximar-se deste mundo desconhecido com o objetivo de relacionar-se com uma outra cultura. O seu envolvimento com a língua portuguesa não se deu somente em seu diário, mas na produção de traduções de textos para esta língua. O intelectual martinicano salienta que “falar é estar em condições de empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização” (2008, p. 33).

### **A viagem de P. K. Page a uma parte da Amazônia brasileira**

A estada de Page em Manaus, de acordo com seus escritos, foi bem curta, ocorrendo em meados de abril de 1959. Logo no início da descrição a narração enfatiza a presença do maravilhoso, da exuberância do ambiente da floresta, de tudo que o viajante pode conseguir ou experienciar nestas terras:

Voltei ontem à noite de uma viagem à Amazônia - braços cheios de macacos, peles de jacaré, cerâmica, frutas, geléia de cupuaçu - quente, ensopada em café preto e cansada. Acordei esta manhã com a sumaúma coberta de “pepinos” e cheia de pássaros - o saí de sete côres (saia

de sete cores) o saí-azul (saia azul), canários, carrocerias, pequenos pássaros com seios vermelhos e cantando como todo o resto, mas, infelizmente, não uma canção de alegria [...].<sup>5</sup> (PAGE, 1987, p. 217-218)

Esses relatos assemelham-se às descrições dos primeiros viajantes naturalistas a região amazônica. Logo, é possível verificar certo exagero por parte da narradora-viajante ao descrever estes momentos de encontro com a Amazônia. É perceptível também a confusão que Page ainda tinha relacionada à aprendizagem da língua portuguesa. Em outro interessante trecho a escritora informa aos leitores o que vem a ser a bacia amazônica:

Embora tenhamos voado mais de oito mil quilômetros, vimos apenas fragmentos da imensa bacia que os brasileiros chamam Amazônia. Ela se estende do Peru ao Atlântico, da Venezuela ao Brasil central: dois milhões de quilômetros quadrados, duzentos rios - metade deles navegáveis - e a maior floresta contínua do mundo, conhecida pelos geógrafos como o inferno verde. População: duas por milha quadrada.<sup>6</sup> (PAGE, 1987, p. 218)

---

<sup>5</sup> Original: "Back last night from a trip to the Amazon- arms full of monkeys, alligator skins, pottery, fruit, cupuaçu jelly- hot, drenched in black coffee, and tired. Wakened this morning with the kapok tree covered with "cucumbers" and full of birds- the saí de sete côres (seven-coloured skirt) the saí-azul (blue skirt), canaries, wrens, tiny birds with red breasts, and- singing like all the rest but, alas, not a song of joy[...]"

<sup>6</sup> Original: "Although we flew more than five thousand miles, we saw only fragments of the immense basin Brazilians call Amazônia. It stretches from Peru to the Atlantic, from Venezuela to central Brazil: two million square miles of it, two hundred rivers-half of them navigable- and the world's largest continuous forest, known to geographers as the inferno verde (green hell). Population: two per square mile."

Page aborda o local visitado expressando sua verdade sobre aquilo que presenciava e alude ao inferno verde, termo bastante utilizado para descrever a floresta ou o difícil acesso pelos visitantes. Contudo, o que lemos na literatura e assistimos se trata desse velho parecer sobre a Amazônia e aqui incluímos esta assertiva de P K Page.

Considerando o ponto de vista da autora canadense, e aplicando o conceito de “orientalismo”, desenvolvido pelo crítico literário Edward W. Said (1995), é possível correlacionar que a produção discursiva de Page corrobora a síntese de como o ocidente faz uso de estereótipos e pré-julgamentos para retratar o oriente e desenvolver concepções acerca do outro, sem levar em consideração seu local de fala, sua visão de mundo e crenças. Nessa linha de pensamento Said (1995) escreve sobre o escritor que visita o oriente o que podemos pensar na visita à Amazônia, e que este redator não pode ignorar o contexto local e suas especificidades. Ou seja, é essa descrição do outro que auxilia na construção do discurso colonial.

Este modo de perceber o outro como um ser “diferente”, que Neide Gondim (1994) interpreta como sendo uma forma de minimizar o povo autóctone, ainda relacionando os escritos de Said, precisa ser analisado nos textos de escritores de literatura de viagem, como pode ser o caso de P. K. Page. Uma análise que realmente baseia-se em investigação livre de preconceitos e imaginações do “Primeiro Mundo.”

Outra importante base para nossa investigação é o alicerce que a obra **Olhos do império** (1999) de Mary

L. Pratt nos proporciona por se tratar de um estudo dos relatos de viagem, da expansão europeia, das produções de sentido nas fronteiras imperiais e do desenvolvimento das relações nas zonas de contato. Mary Louise Pratt menciona a carta intitulada *New Chronicle and Good Government and Justice*<sup>7</sup>. De acordo com Pratt, a carta mostrava uma nova maneira de ver o mundo e a proposta de uma nova forma de governo construído pela colaboração entre Andinos e Espanhóis. A escritora diz que a carta começa com a reescrita do mundo cristão e inclusão dos indígenas americanos, em seguida, há a descrição da história e estilo de vida dos Andinos e seus líderes. Por fim, finda com uma análise da conquista Espanhola, além de diversas páginas documentando e denunciando a exploração e abuso por parte dos Espanhóis. O texto de Guaman exemplifica o que é escrever em uma zona de contato. E é este aspecto que fazemos conexão com o relato de Page sobre Manaus. Assim, Pratt argumenta que as zonas de contato são:

[...] espaços sociais onde culturas diferentes encontram-se, chocam-se, e lutam uma com a outra, geralmente em relações de alta assimetria de dominação e subordinação - como colonialismo, escravidão, ou suas consequências como são vividas pelo mundo hoje. <sup>8</sup> (PRATT, 1992, p.4. Tradução nossa)

---

<sup>7</sup> De *Felipe Guaman Poma de Ayala*, escrita em 1613, em Cusco. O texto era uma mistura de Quechua e Espanhol endereçado ao Rei Felipe III da Espanha; ao todo, eram 800 página escritas e 400 desenhos com explicações.

<sup>8</sup> Original: “[...] social spaces where disparate cultures meet, clash, and grapple with each other, often in highly asymmetrical relations of domination and subordination - like colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived across the globe today.”

Com o intuito de alcançar uma explicação sobre o termo comumente presente em sua obra, Pratt escreve que ela utiliza este conceito para se referir aos espaços de encontros coloniais. Segundo a escritora, esse espaço é definido pelo contato entre pessoas que foram separadas geograficamente e historicamente e estabelecem uma relação que envolve condições de coerção, uma desigualdade radical e conflito. Ela ainda diz que pegou emprestado o termo “contato” de seu uso linguístico em “língua de contato” que se refere às línguas improvisadas e que se desenvolvem pela necessidade de comunicação entre falantes de línguas diferentes.

A zona de contato refere-se, então, à fronteira colonial entre sujeitos previamente separados cujas trajetórias se encontram. A perspectiva de contato mostra a constituição de sujeitos em e pelas suas relações. Pratt argumenta que essas relações são tratadas pela interação e envolvimento entre indivíduos dentro de relações assimétricas de poder (1992, p. 6-7). Em seu artigo *Pós-colonialidade: projeto incompleto ou irrelevante?* (1999), ela conclui que:

O termo “contato” deseja tornar visíveis os aspectos interativos e improvisados dos encontros coloniais, e concentrar-se sobre como os sujeitos da zona de contato são constituídos por suas relações mútuas (Meus leitores brasileiros associarão, espero eu, esta ideia com o conceito de entre-lugar, de Silvano Santiago) (PRATT, 1999, p. 30)

A experiência de P. K. Page com a Amazônia, especificamente com a cidade de Manaus, associa-se aos conflitos do encontro entre sujeitos diferentes em

situações desiguais de poder expostos por Mary Louise Pratt. Através do registro de seu cotidiano em um diário, Page apresenta uma postura colonizadora e estereotipada sobre o outro. Além de carregar consigo o imaginário de um país exótico e caloroso, de generalizar a identidade de um povo, descortinando o problema da superioridade que a canadense exprime ao se relacionar com os brasileiros. Ela sente-se lisonjeada com o carinho dos brasileiros, mas ao mesmo tempo ela demonstra certo desprezo por essas pessoas. Page comenta em seu diário: “Acho que poderia gostar da maioria das pessoas - realmente gosto delas - se eu sentisse que nunca mais as veria”.<sup>9</sup> (1987, p. 70, Tradução nossa)

Nesta perspectiva, concordamos com Sandra R. G. Almeida que no artigo “o Brasil de PK Page: deslocamentos, olhares e viagens” afirma que:

Nesse contexto, o encontro de Page com o Brasil remete à teorização de Mary Louise Pratt sobre os relatos de viagens em que a crítica canadense chama a atenção para as possibilidades e, simultaneamente, os perigos de se escrever dentro do que ela denomina “zonas de contato”, isto é, espaços sociais, temporais e físicos, onde culturas distintas se encontram e interagem, estabelecendo relações, na sua maioria, assimétricas e conflitantes de dominação e subordinação, seja através de formas historicamente documentadas como a escravidão e colonialismo, ou através de manifestações pós-coloniais desses encontros. (ALMEIDA, 2001, p. 99)

Segundo Almeida, portanto, essas colisões culturais acabam por interferir nas relações tanto da margem como

<sup>9</sup> Original: “I think I could like most people - really like them - if I felt I never had to see them again.”

do centro. Vale ressaltar, então, que o julgamento, ou as impressões de P. K. Page sobre Manaus, apesar de trazerem a realidade da cultura da aristocrata, não denotam a exatidão precisa com as características do lugar e de seu povo. Tratando, por sua vez, das impressões da narradora-viajante relacionadas acontecimentos e interpretações dos momentos versados e posteriormente transcritos no diário em 1959. Esta ideia é baseada nos dizeres de Homi Bhabha (1998) a respeito do questionamento sobre os mundos díspares no sentido de corroborar o confronto das visões assimétricas empreendida pelo ocidente.

O crítico indiano impulsiona ponderações acerca da cultura e o lugar de fala e fazemos referência ao lugar de fala de Page, pertencente a uma classe social privilegiada e que trazia consigo marcas da cultura europeia. Em outros trechos de **Brazilian Journal**, podemos ler:

Às seis para pegar o avião para Manaus, capital do Amazonas, onde chegamos às 8h30, horário de Manaus. [...] A cidade (população 160.000) fica na margem norte do Rio Negro, a alguns quilômetros acima, onde se junta ao Solimões para formar a Amazônia. Outrora a capital mundial da borracha, ainda está lutando para se recuperar do colapso do boom da virada do século. (Preço da borracha de Londres, 1910 - três dólares e seis centavos; 1932 - cinco centavos hoje - trinta e quatro centavos.<sup>10</sup> (PAGE, 1987, p.229. Tradução nossa)

---

<sup>10</sup> Original: "Up at six to catch the plane to Manaus- capital of Amazonas- where we arrive at 8.30, Manaus time. [...] The city (population 160, 000) sits on the north bank of the Rio Negro a few miles above where it joins the Solimões to form the Amazon. Once the rubber capital of the world, it is still struggling to recover from the collapse of the turn-of-the-century boom. (London rubber price, 1910- three dollars and six cents; 1932- five cents today- thirty-four cents."

“O rio aqui é copiosamente recortado - os riachos ou igarapés (caminhos de canoa) empurrando seus longos dedos para o interior. E agachado neles, como os primeiros habitantes dos rios, o homem moderno em casas de pernas longas com telhados de colmo ou em casas flutuantes - a água do encanamento e a rodovia. Quase como voltar no tempo “.<sup>11</sup> (PAGE, 1987, p. 229. Tradução nossa)

“Minha memória da cidade, com uma ou duas exceções, é uma memória de cinza. Cinza e cor de palha. Cinza e cor de lama. No entanto, nas ruas principais, uma bonita árvore de folhas pequenas, com o tronco pintado de branco, espalhava uma sombra rendada nas calçadas. E grandes edifícios vitorianos, relíquias do boom da borracha, impressionantes pelo tamanho e não pelo estilo, elevavam-se como vários Gulliver’s entre os liliputianos”.<sup>12</sup> (PAGE, 1987, p. 229. Tradução nossa)

Nossa argumentação é que esses fragmentos informam ao leitor questões sem muito aprofundamento, como uma espécie de análise nas bordas do local. O excerto que trata da existência de uma instabilidade no preço da borracha naquela época, o que influenciou diretamente na economia de Manaus como de outras cidades, caracteriza um forte indício de que a narradora-viajante não se

---

<sup>11</sup> Original: “The river here is copiously indented- the creeks or *igarapés* (canoe paths) pushing their long fingers inland. And squatting on them, like the early river-dwellers, modern man in long-legged houses with thatched roofs or in clustered houseboats- the water his plumbing and his highway. Almost like going back in time”.

<sup>12</sup> Original: “My memory of the city, with one or two exceptions, is a memory of grey. Grey and straw- coloured. Grey and mud- coloured. Yet, in the main streets, a very pretty small-leafed tree, its trunk painted white, spread a lacy shade on the the sidewalks. And large Victorian buildings, relics of the rubber boom, impressive by virtue of their size rather than their style, towered like multiple Gullivers among the Lilliputians”.

aprofundou nos fatos sem falar da parte histórica que situa este episódio.

Outro excerto faz referência ao povo de Manaus comparando-os alusivamente aos liliputianos<sup>13</sup> em meio aos grandes prédios da cidade, herança do período de ascensão da borracha, e que Page usa como figuração para sua interpretação do povo e do local. Portanto, P. K. Page estrutura sua narração baseando-se em pressupostos europeus que ora configuram-se como coloniais, ora como anticoloniais. A título de exemplo mostramos outro fragmento no qual a narradora traz “Hoje. Sinto-me mais à vontade com as formas da viagem ao norte.”<sup>14</sup> (PAGE, 1987, p. 228. Tradução nossa)

É perceptível certa mudança de postura por parte da locutora, pois apresenta, apesar dos julgamentos, uma tomada de novos juízos ao qual demonstra mais ânimo com a viagem até este trecho da Amazônia.

## **Considerações finais**

O texto de Page sobre o Brasil revela que a escritora apresentou aclimação à atmosfera brasileira, mas não deixou de exprimir suas opiniões baseadas em sua leitura de mundo através de extensas explicações dos detalhes, o que

---

<sup>13</sup> Relativo a ou habitante de Lilliput, ilha do romance *As Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, cujos habitantes mediam menos de seis polegadas “liliputianos”, in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, 2008-2013, <https://dicionario.priberam.org/liliputianos> [consultado em 10-09-2019].

<sup>14</sup> Original: “Today. I feel more at home with the larger forms of the northern trip”

se assemelha ao olhar de naturalista exemplificado por Flora Sussekind (1990). Este olhar estrangeiro que classificava os elementos, por vezes, apresenta desarmonia com aquilo que se interpreta e as particularidades do local visitado.

Através dos escritos de Fanon (1968) e Memmi (1977) foi possível analisar alguns trechos do diário de P.K. Page pela perspectiva pós-colonial a fim de reconhecer traços colonizadores e momentos do “fardo do colonialismo”. Percebeu-se, então, que há um posicionamento eurocêntrico de P. K. Page devido à visão da sua própria história sobrepondo-se à história do outro. De acordo com Memmi e seus estudos sobre o retrato do colonizado e do colonizador, entendeu-se que a visão estereotipada de Page se liga à imagem construída e perpetuada do colonizador sobre o outro. O despreço pela individualidade ao generalizar sobre o retrato dos brasileiros contempla percepções assimétricas da identidade de um povo.

O conflito entre sujeitos diferentes carregando histórias e culturas diversas em relações assimétricas de poder associa-se à situação de P. K. Page na cidade de Manaus. Esse conflito acontece dentro da “zona de contato”: termo elaborado pela intelectual Mary Louise Pratt. O posicionamento da escritora em relação aos brasileiros demonstra esse confronto entre o preconceito e imaginário de Page, refletido em palavras de superioridade e desdém, com a realidade dos manauaras. No entanto, é necessário apontar a distância entre o texto de P. K. Page e a visão da Amazônia em dias atuais, pois parece que questões apresentadas pela poeta no período em que escrevia seu diário, ainda permanecem as mesmas no país.

Portanto, o foco desta pesquisa, além de comparar os acontecimentos da época com a realidade atual, viabiliza estudos de relatos sobre a Amazônia a fim de configurar uma descolonização do conhecimento. Visto que, este feito “inclui a tarefa de chegar a compreender os caminhos pelos quais o Ocidente constrói seu conhecimento do mundo, alinhado às suas ambições econômicas e políticas, e subjuga e absorve os conhecimentos e as capacidades de produção de conhecimentos de outros” (PRATT, 1999, p. 15).

## Referências

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Tradução de Noêmia de Sousa. Lisboa: Ed. Livraria Sá da Costa Editora, 1977.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. Tradução de Roland Corbisier e Mariza Pinto Coelho. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

NENEVÉ, Miguel; SAMPAIO, Sônia. Pós-colonialismos: promovendo diálogos. In: FERREIRA, Carlos Alberto Wessing; PISSINATTI, Larissa Gotti; FERREIRA, Uryelton de Sousa.

(org.). **Pós-colonialismo**: uma leitura política dos textos literários. São Carlos: Scienza, 2016. p. 11-17.

PAGE, P.K. **Brazilian Journal**. Toronto: Porcupine's Quill, 1987.

PRATT, Mary Louise. Entrevista com Mary Louise Pratt. [Entrevista concedida a] Bianca Soares e Orlando Costa. **Revista Habitus**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 1-7, nov. 2005.

PRATT, Mary Louise. **Imperial Eyes**: Travel Writing and Transculturation. London: Routledge, 1992.

PRATT, Mary Louise. **Os olhos do império**: relatos de viagem e transculturação. Editora da Universidade do Sagrado Coração. Tradução de Jézio Hernani Bonfim Gutierre, Bauru SP: EDUSC, 1999.

PRATT, Mary Louise. Pós-colonialidade: projeto incompleto ou irrelevante? In: VÉSCIO, Luiz Eugênio; SANTOS, Pedro Brum (Orgs). **Literatura e História**: perspectivas e convergências. Bauru, SP: Edusc, 1999. p. 17-54.

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. Tradução Denise Bottiman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Trad. Tomás Rosa. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

---

**Uma análise da figura do estrangeiro  
em *Maciary, ou para além do encontro  
das águas***

Rosivan dos Santos Bispo  
Fernando Simplício dos Santos

**Introdução**

O texto intitulado “Entre os Apurinã e os Podivem” é um dos capítulos que compõem a obra **Maciary, ou para além do encontro das águas**, livro publicado em 2012, do

autor Hélio Rocha. Esta produção literária contém nove narrativas e um epílogo que relatam certo período da história da cidade de Lábrea - situada às margens do rio Purus, no extremo sul do estado do Amazonas.

Com intuito de, entre outras questões, analisar a figura do “estrangeiro” em **Maciary**, o presente artigo está dividido em duas seções principais e suas respectivas subseções. Na primeira, intitulada “Nos rios da teoria”, buscamos apresentar algumas bases teóricas com as quais trabalhamos para o desenvolvimento de nossas hipóteses. Na segunda, além de apresentarmos a narrativa analisada, especialmente no que se refere a seus elementos internos, isto é, enredo, narrador, personagens, espaço e tempo, destacamos, também, uma apreciação geral que busque identificar de que maneira a visão do “outro” ou do “estrangeiro” permeia toda a trama da história ficcional, aqui, apreciada. Nesse sentido, acreditamos que este artigo possa contribuir com a disseminação científica de obras produzidas na região norte, que ainda estão encobertas nos ambientes intelectuais do país, mesmo com uma ampla produção artístico-literária.

### **Nos rios da teoria**

Enrique Dussel, na primeira conferência intitulada “O eurocentrismo”, publicada em seu livro **1492: O encobrimento do outro: a origem do mito de modernidade**, traz um panorama do que era, na época, filosoficamente posto sobre a história mundial. Ao desenvolver a sua

análise, Dussel chega à conclusão de que os continentes africano e latino-americano não aparecem no discurso desses teóricos, ao menos, não com tintas ou nem mesmo com retoques realistas. Para eles, estes continentes são terras não civilizadas, sem Deus, sem lei. Vejamos um fragmento que ilustra tal reflexão:

A África é em geral uma terra fechada, e conserva este seu caráter fundamental. Entre os negros, é realmente característico o fato de que sua consciência não chegou ainda à intuição de nenhuma objetividade, como, por exemplo, Deus, a lei, na qual o homem está em relação com sua vontade e tem a intuição de sua essência. É um homem em estado bruto. (HEGEL Apud DUSSEL, 1993, p. 19-20).

Trata-se de uma passagem de Georg Wilhelm Friedrich Hegel, na qual ele traça considerações sobre a história do mundo que, por seu turno, Dussel retoma para exemplificar de que maneira a hegemonia do eurocentrismo está disseminada e, de certo modo, forma ainda hoje o pensamento ocidental. Nota-se que, para Hegel, se nem a Espanha que compõe seu continente era importante, muito menos a América Latina seria vista, pelo filósofo, com algum tipo de destaque.

Em contrapartida, Dussel busca refutar pensamentos racistas, xenofóbicos, colonizadores etc. Neste ponto, acreditamos que está clara a nossa aproximação às teorias pós-coloniais, pois são estas algumas das teorias que, dentre suas bases, propõem um olhar sobre a nossa história, enquanto colonizados, de modo não eurocêntrico. Portanto, uma “nova” visão sobre nossos próprios processos - sejam

eles antropológicos, filosóficos, históricos, sociais, - que, há muito, vêm sendo ditados por narrativas injustas e colonizadoras. Nesse sentido, para exemplificar o que foi dito acima destacamos um fragmento da narrativa “Entre os Apurinã e os Podivem”:

Pois bem, contar histórias é tarefa religiosa dos povos da América do Sul. Então, como a Amazônia é parte voraz dessa imensa região das Américas, nela desenvolvem-se as mais belas histórias de homens e mulheres, espíritos mestres em toda espécie de alquimias, canções e visagens. (ROCHA, 2018, p. 30).

E completa:

É na Amazônia que o boto se transforma em um belo rapaz, emerge das águas dos rios e dança com moças virgens; o Caipora, personagem com poderes mágicos, toma conta dos animais da floresta; a lara, a sereia dos rios amazônicos entoava o canto da Morte; o Mapinguari, com a boca no umbigo, um único e grande olho na testa e grito arrepiante, persegue caçadores; a Matinta Perera, com seus longos cabelos verdes, corre entre as galerias de troncos gigantescos, e assim por diante. É a própria Amazônia que vive em cada um de seus filhos [...] (ROCHA, 2018, p. 30).

A Amazônia, aqui, em vez de uma região de selvagens, sob a perspectiva do narrador, passa a ser um local de protagonismo na produção da cultura e imaginário nacional; os indivíduos, bem como os entes míticos, que habitam a floresta têm um vasto repertório histórico de oralidade, de modo que as narrativas misturam-se às histórias e, nesse processo, seria mais fácil acreditar em um ambiente mágico, transcendental, do que num mundo

onde a magia não é mais possível - como requer grande parte da tradição ocidental estruturada por pensamentos como, por exemplo, o do fragmento citado de Hegel ou aqueles que, milenarmente, fizeram da Amazônia um mero local de exploração e miséria, contraditoriamente, em prol da civilização, da modernidade.

Por tal prisma, também é relevante relembrar o que diz Said no famoso **Cultura e imperialismo** (2011, p. 8): “o poder de narrar, ou de impedir que se formem e surjam outras narrativas, é muito importante para a cultura e o imperialismo e constitui uma das principais conexões entre ambos”. A leitura e pesquisa sobre esses textos de amazônidas representa a queda dessa lógica imperialista, da qual nos fala Said, e constitui uma nova possibilidade literária: a narração dos indivíduos historicamente sem voz, sob o ponto de vista particular deles e do lugar em que se constituem enquanto sujeitos. Retomemos Said mais uma vez, em especial, no momento em que este reflete sobre a obra de Conrad, na qual, segundo Said, ele parece dizer:

[...] nós, ocidentais, decidiremos quem é um bom ou um mau nativo, porque todos os nativos possuem existência suficiente em virtude de nosso reconhecimento. Nós os criamos, nós os ensinamos a falar e a pensar, e quando se revoltam eles simplesmente confirmam nossas ideias a respeito deles, como crianças tolas, enganadas por alguns de seus senhores ocidentais. (SAID, 2011, p. 14).

Não por acaso, as narrativas sobre a região amazônica começam a ser produzidas em “relatos de viagens”, em que, geralmente, europeus andavam na frota dos conquistadores

e descreviam segundo sua ótica, na maioria das vezes, preconceituosa, aquilo que viam ao sul dos trópicos, ou onde quer que tenha havido colonização. Estes relatos ainda reforçam estereótipos e promovem discursos equivocados sobre a América Latina e demais regiões colonizadas, pois, como constata Said, há um afastamento entre “o eu e o outro” que desde a conquista não mudou. Assim,

Durante todo o contato entre os europeus e seus “outros”, iniciado sistematicamente quinhentos anos atrás, a única ideia que quase não variou foi a de que existe um “nós” e um “eles”, cada qual muito bem definido, claro, intocavelmente autoevidente. (SAID, 2011, p. 20).

Isto, porém, não quer dizer que apenas aceitamos passivamente estes processos. Há muito, temos diversos expoentes teóricos que refletem sobre essas questões de modos diversos e, em muitos casos, assertivos; de maneira que seria ingênuo não pensarmos sobre os processos que nós mesmos impomos sobre o outro. Sublinhemos, então, um exemplo de um fragmento retirado do **Desobediência epistémica**, de Walter Mignolo:

O que estou apontando é que a partir de 1500, otomanos, incas, russos, chineses, etc., começaram a enfrentar-se com um processo de inversão do reconhecimento: começaram a reconhecer que as línguas ocidentais e as categorias de pensamento e, portanto, a filosofia política e a economia política expandiam-se sem reconhecê-los como iguais no jogo. O orientalismo, magistralmente analisado por Edward Said, não é senão o segundo momento deste processo. Anterior a ele, que o faz possível, se construiu o ocidentalismo: a construção das Índias Ocidentais, encobertas pela expressão triunfalista

em vez de colonialista do descobrimento da América.<sup>1</sup>  
(MIGNOLO, 2010, p. 13, tradução nossa).

A partir desse sentimento de autoafirmação do conhecimento, tivemos a experiência traumática da colonização que nos fez e faz passar por novos processos, já que existem hierarquizações dentro do próprio Brasil: as regiões sudeste e sul creem serem as mais importantes do país e promovem vasta rejeição com as outras regiões, principalmente com nordeste e norte; o nordeste, por sua vez, repudia o preconceito que sofre dessas regiões, porém promove igual ou maior aversão para com a região norte; já a região norte, por seu turno, por fazer fronteira com os países vizinhos do continente sul americano, redireciona todo o preconceito que sofre para estes vizinhos. Andemos, por exemplo, pelos estados de Rondônia ou Amazonas e perguntemos às pessoas mais simples o que elas acham da Bolívia ou Venezuela.

Claro que toda generalização é problemática, e não pretendemos aqui nos utilizar dela, mas é de extrema importância que reflitamos, enquanto intelectuais e seres que pensam o “decolonial”, sobre a evolução desses processos problemáticos que passamos e acabamos fazendo “outras”

<sup>1</sup> Original: “Lo que estoy señalando es que a partir de 1500, otomanos, incas, rusos, chinos, etcétera, comenzaron a enfrentarse con un proceso de inversión del reconocimiento: comenzaron a reconocer que las lenguas occidentales y las categorías de pensamiento y, por lo tanto, la filosofía política y la economía política se expandían sin reconocerles a ellos como iguales en el juego. El orientalismo, magistralmente analizado por Edward Said, no es sino el segundo momento de este proceso. Anterior a él, que lo hace posible, se construyó el occidentalismo: la construcción de las Indias Occidentales, encubiertas por la expresión triunfalista en vez de colonialista del descubrimiento de América.”

peças passarem, geralmente porque “os outros” estão passando por uma situação econômica pior que a do Brasil, no caso, por exemplo, dos vizinhos sul-americanos, já que a lógica ocidental é o capitalismo. Como assinala Quijano:

Em primeiro lugar, é verdade que a experiência do poder capitalista mundial, eurocentrado e colonial/moderno, mostra que é o controle do trabalho o factor supremo neste padrão de poder: este é, em primeiro lugar, capitalista. Em consequência, o controle do trabalho pelo capital é a condição central do poder capitalista. (QUIJANO, 2009, p. 81).

A partir das tendências teóricas apresentadas acima, o que se segue é uma análise do olhar dos “locais” sobre os “estrangeiros” em “Entre os Apurinã e os Podivem” - um dos capítulos que fazem parte da obra **Maciary, ou para além do encontro das águas**, de Hélio Rocha. Esta narrativa desvela, também, a exploração pela qual a região amazônica sofre desde sua conquista. Vejamos um último exemplo disso nesta seção:

Desde a passagem dos primeiros viajantes estrangeiros, principalmente espanhóis e portugueses, pela região verde-aquática do Purus, quase no final da metade do século XVI, os rios das Amazonas estiveram em constante ir e vir de canoas, jangadas, barcos e frotas estrangeiras. Estavam em busca, primeiramente, de ouro e, em seguida, de produtos vegetais e animais, entre estes os diversos povos indígenas, uma vez que a desalmada missão civilizadora os pintara assim. Aldeias eram tomadas à custa de arcabuzes e canhões, coisas jamais vistas por qualquer nativo da história da pré-colonização. (ROCHA, 2018, p. 29).

### **Apreciação crítica de “Entre os Apurinã e os Podivem”**

## **Candido e a proposta sociológica**

Antonio Candido (1918-2017), em seu livro **Literatura e sociedade**, um de seus principais argumentos é o de que deveríamos, quando investigamos um objeto literário, priorizar a dialética entre os elementos internos e contextuais que sondam qualquer narrativa, de modo que, de maneira geral, possamos atingir uma compreensão mais abrangente do objeto, não restringindo, assim, a interpretação da obra literária apenas a seus mecanismos estruturais ou somente valorizando informações contextuais, externas. Em outras palavras, para Candido, a leitura social de determinada obra, por exemplo, advém de seu universo íntimo em relação dialética com componentes políticos e econômicos, por exemplo.

Candido argumenta em seus textos sobre a importância geral de se valorizar o mundo da literatura. Ainda assim, muitos confundem suas premissas teóricas. Sob tal enfoque, vale a pena destacar uma de suas considerações a respeito do assunto:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na

constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*. (CANDIDO, 1985, p. 4).

Numa visão mais estruturalista, desenvolveríamos a análise apenas pontuando os elementos internos da narrativa. Como propomos um exame segundo a dialética - interno e externo - o método estrutural que usaremos será o exemplificado por Yves Reuter. Sublinhemos, então, um de seus argumentos expostos em **A análise da narrativa** (2002):

Escolhemos aqui a abordagem narratológica (ou interna), que tem duas grandes características. A primeira consiste em interessar-se pelas narrativas como objetos linguísticos, fechados em si, independentemente de sua produção e sua recepção. A segunda característica reside no postulado segundo o qual, para além da aparente diversidade, as narrativas apresentam formas de base e princípios comuns. (REUTER, 2002, p. 9-10).

Em suma, Reuter será o teórico sobre o qual nos debruçaremos para explanação inicial sobre o enredo, personagens, espaço, narrador e tempo. Enfim, acreditamos que ao utilizar este método, não estaremos privilegiando uma análise interna em detrimento da externa, pois esta última influenciará muito do que estará configurado na primeira. Assim, lembremos do aparente “paradoxo” do qual nos fala Candido: esta fusão entre os dois, reforçamos, será o meio pelo qual, a partir daqui, o nosso trabalho estará configurado.

### **Análise interna da narrativa**

A narrativa “Entre os Apurinã e os Podivem” conta parte da história de uma comunidade, localizada às margens do rio Purus, nos idos de 1985. Nesta cidade, chamada Maciary<sup>2</sup> (nome que dá título à obra), as pessoas estão inquietas porque andam dizendo na cidade que duas tribos distintas, os Apurinã e os Podivem, que vivem próximos, estão em guerra, e, além disto, relata-se que uma freira agostiniana, que tinha ido à aldeia dos Podivem, desapareceu e ninguém sabe o que aconteceu com a religiosa.

No que é atinente à caracterização das personagens, notamos que o primeiro a se destacar é João Rosa, pintado na narrativa como homem sábio e que partilha da ânsia geral de descobrir o que se passou com a freira: “quem sabe a tribo inimiga está celebrando?” “Eles celebram tudo; celebram até mesmo a morte!” - disse João Rosa com ar de quem sabia de tudo o que se passava por aquelas bandas. (2018, p. 20). Neste momento da narrativa, quem está no diálogo com João Rosa é seu cunhado Martim Germano. Assim, o entrecruzamento das vozes ganha força:

[...] outro descendente de arigó que havia mudado do rio Passiá para a cidade há pouco tempo. Vinha fugindo dessas brigas entre indígenas, extrativistas, seringueiros e grileiros. Havia deixado sua esposa Luzia enterrada debaixo de um apuizeiro frondoso. Ela estava no meio da selva quando sua hora chegou. Morrerá durante o parto do quarto filho. O único do sexo masculino, pois já havia parido Izabel, Iracema e Esmeralda. Fugira Martim daquele lugar fúnebre e trouxera seus cachorros e suas três filhas. (ROCHA, 2018, p. 20).

---

<sup>2</sup> Trata-se de uma ficcionalização do nome da cidade de Lábrea - AM.

Aqui, já é possível perceber críticas do narrador da obra contra processos que descrevemos na primeira seção deste trabalho: que é a questão da colonização e seus desdobramentos, pois se, no nordeste, havia retirantes que tinham de migrar por causa da seca, na região norte, as pessoas por sua vez tinham de migrar, entre outras coisas, por causa dos conflitos de terra que ainda hoje assolam esse local. Para compreender melhor tal aspecto, citemos outro importante personagem de **Maciary**: trata-se da vó Francisca Júlia, ou vó Chiquinha, como era conhecida.

Era de uma beleza ímpar nos seus 60 e poucos anos. Longos cabelos sempre presos no alto da cabeça. À noite, quando sentava-se para se pentear, era possível ver que ela nunca cortara, sequer, a ponta dos cabelos. “Promessa”, dizia ela sempre que algum curioso a questionava. Passavam das nádegas aquelas mechas grisalhas. O pente de coque deslizava entre os fios de cabelos e seus dedos. Um deles era torto. Ela quebrara enquanto pisava castanhas em pilão de madeira, no trapiche da palafita, às margens daquele rio de água preta, o Passiá. Podia-se pensar que ela era uma ninfa, filha do rei dos mares e rios e de Gaia, a Terra-mãe. (ROCHA, 2018, p. 20).

O fragmento demonstra, de um lado, a beleza e certa ilusão de “fragilidade” da vó Chiquinha e, de outro, a força e individualidade desta personagem, que, como seu filho Martim Germano, migrou para Maciary na esperança de ter uma vida mais tranquila, longe dos conflitos de terra que tomam o interior da Amazônia. Força essa que pode ser identificada na imagem de seu “dedo torto”, que ficara desta maneira por causa de seu trabalho braçal, refutando,

entre outras coisas, certo discurso, segundo qual “na região Norte só o que há é gente preguiçosa”, já que estes indivíduos não se enquadram, não completamente, com as formas de trabalho capitalista que estão disseminados nos grandes centros metropolitanos.

De forma geral, os elementos estruturais da obra sublinham a crítica do relator dos eventos contra reflexos da colonização, como, por exemplo, as delimitações temporais, visto que a narrativa se inicia em abril de 1985 e “acaba” em meados de julho deste mesmo ano. Neste período, segundo o narrador, aquele espaço é historicamente visitado por “estrangeiros” que buscam ouro, entre outros recursos naturais para a exploração. Sob tal foco, destacamos um fragmento que elucida tal afirmação:

Foi a partir da invasão do Peru... que a região dos rios Purus, Tapauá, Acre, Guaporé, Madeira, Negro e Solimões passou a ser navegada pelas expedições espanholas e portuguesas. Quase todos os livros de História sobre a região contam fatos terríveis sobre a invasão, morte, e saque das inúmeras aldeias amazônicas dispostas em suas margens. Se Orellana não tivesse em sua comitiva o frei dominicano Gaspar de Carvajal, jamais poderíamos saber de algum relato da passagem desses “barbudos e bárbaros” estrangeiros pelo Cuxiara, como os diversos povos indígenas denominavam, naquela época, o rio Purus. (ROCHA, 2018, p. 29)

Se relacionarmos este fragmento àquele que delimitamos anteriormente, já conseguiremos ter um panorama do quão cruel foi o processo de colonização da América do Sul. Mais do que isso: eles revelam, na perspectiva do narrador, como ainda hoje esses processos

de exploração desenfreada estão presentes na região norte do país - questões que refletem no espaço da narrativa.

A obra está ambientada quase que exclusivamente na cidade de Maciary ou Lábrea, com algumas referências às aldeias dos Apurinã e dos Podivem que ficam bem próximas a Maciary. Um dos principais locais, devemos reiterar, é o rio Purus que percorre regiões do Peru, Acre e Amazonas. Ele é o último grande afluente da margem direita do rio Solimões, que, ao encontrar com o rio Negro, ambos desaguam no Amazonas. Notemos como o narrador ilustra certos pontos da cidade de Maciary em uma das passagens do livro:

[...] Entraram na rua de pedra. Atingiram a Rua 14 de Maio e logo mais cruzaram a ponte de ferro que se estendia sobre a vala que separa o bairro N.S. de Fátima do centro de Maciary. [...] chegaram à Vila Falcão. Dobraram na última rua que dava para o rio. Era quase na beira do barranco, com um pé de sapopemba gigantesca a sombrear as águas turvas do Purus, que morava vovó Chiquinha. (ROCHA, 2018, p. 38).

Enfim, o narrador conta a história sob os moldes de “memórias”. Nesse sentido, podemos destacar, ainda, as seguintes observações do relator dos acontecimentos:

À deriva, ou de bubuia - como se diz na região - a maioria desses troncos enganchava-se nas margens lodaçais, como amazônidas perdidos em um mar selvático. Formariam pântanos; também hordas em estado de putrefação. Espumas flutuantes aqui e ali, como poucos homens que ainda restam e, à moda dos tucuxis, apareciam, formavam círculos e desapareciam. (ROCHA, 2018, p. 21)

## O “estrangeiro” em “Entre os Apurinã e os Podivem”

Agora, temos condições de melhor definir o conceito de estrangeiro. Para tanto, utilizaremos as reflexões de Euclides da Cunha, ilustradas por Leandro Tocantins em seu livro **O rio comanda a vida**, já que, sob essa perspectiva, não nos distanciamos do que traçamos teoricamente até aqui. Em suma, Tocantins nota que

O estilo de Euclides da Cunha, emprestando forma literária e dramaticidade a tese incolor do geógrafo, prepara, cuidadosamente, o final espetacular: “naqueles lugares, o brasileiro salta: é estrangeiro e está pisando terras brasileiras. Antoalha-se-lhe um contra-senso pasmoso: à ficção de direito, estabelecendo por vezes a exterritorialidade, que é a pátria sem a terra contrapõe-se uma outra, rudemente física: a terra sem pátria. É o efeito maravilhoso de uma espécie de imigração telúrica. A terra abandona o homem. Vai em busca de outras latitudes [...] em zonas tão remotas do outro hemisfério, traduz, de fato, a viagem incógnita de um território [...]” (TOCANTINS, 1970, p. 19).

Talvez tal sentença explique, de certo modo, o que ocorre em Maciary, pois personagens como a freira, natural do Espírito Santo, é tratada em toda a obra como uma “estrangeira”, por mais que esteja “pisando em terras brasileiras”. Portanto, ela é uma estrangeira em terras amazônicas e, a um só tempo, “uma desterrada em sua própria nação” - o que, de certa forma, representa a ideia de “terra sem pátria”, no sentido de a terra ter que ser explorada, colonizada, catequizada. Visão essa muito presente em discursos do século passado, e que ainda perdura, visto que o universo amazônico é amplamente explorado, ao

mesmo tempo em que é menosprezado por uma parcela da população que acredita que deveríamos “destruir a floresta e seus indivíduos em nome do progresso”.

Em uma aproximação da teoria de Euclides da Cunha com a definição do Aurélio<sup>3</sup>, percebemos que a melhor acepção de “estrangeiro”, que se encaixa em nossa análise, é a 4., segundo a qual sustenta que o “estrangeiro” é de outra região, de outra parte, ainda que pertencente ao mesmo país; ádvena, forasteiro, estranho. Vejamos um exemplo da obra:

Acho que a freira se meteu onde não deveria.  
Estrangeira, né?  
Quem vai saber o que se passa na cabeça desses selvagens?!” sentenciou João Rosa. E ambos saíram em direção ao mercado central (antes fora o primeiro grupo escolar da cidade) que ficava no canto da praça, com vista para as curvas do Purus que, enlouquecido, desce rumo ao Solimões. (ROCHA, 2018, p. 20-21).

Historicamente, a sentença proferida por João Rosa no fragmento citado acima seria dita pelo “estrangeiro”, porém, em Maciary, o protagonismo passa a ser um dos indivíduos que geralmente não cumprem tal papel na sociedade. O que o narrador propõe, segundo nossa análise, é justamente esse “virar de jogo” que a teoria pós-colonial nos sugere, já que “nós”, enquanto colonizados,

---

<sup>3</sup> Reflexão esta, que está consonsonância com o que encontramos como definição de Estrangeiro no *Novo Dicionário Aurélio*, leia-se: **estrangeiro**. [Do fr. ant. *estrangier* (atual *étranger*) < lat. *extraneus*, ‘estranho’ (q. v.).] [...] **3.** Diz-se de país que não é o nosso: *o Brasil tem comércio com quase todas as nações estrangeiras*; **4.** *P. us.* Que é de outra região, de outra parte, ainda que pertencente ao mesmo país; ádvena, forasteiro, estranho [...] (FERREIRA, 2004, p. 834).

deveríamos ser aqueles que escrevemos nossa própria história. Como sugere Frantz Fanon em **Os condenados da terra**<sup>4</sup>: “O homem colonizado que escreve para seu povo deve usar o passado com a intenção de abrir o futuro como um convite à ação e uma base para a esperança.” (1963, p. 232, tradução nossa).<sup>5</sup> A freira, repitamos, mesmo sendo brasileira, é considerada, na cidade, estrangeira. Para aprofundar nossas reflexões, apreciemos outro fragmento:

[...] A freira que desapareceu é a Ir. Cleusa. Era do CIMI e era obrigada a resolver questões indígenas. Todas as outras freiras imploraram para que ela não fosse; mas, fazer o quê? Estava comprometida com a causa dos mais pobres! (ROCHA, 2018, p. 28).

Em outro enxerto que trata do enterro da freira, temos as seguintes explicações:

A multidão enchera o pequeno cemitério às margens do Purus que, de vez em quando, engolia uma daquelas sepulturas dispostas em seu barranco e, ao desbarrancar, deixava à mostra, resto mortais de puruenses, sementes plantadas num solo fértil. Com a freira não aconteceria o mesmo, pois estava sepultada bem distante do barranco, na outra extremidade do terreno, onde flores brancas gotejavam sob o sereno da Noite. Além disso, seria feito, posteriormente, o traslado dos seus restos mortais para sua terra natal: Espírito Santo. (ROCHA, 2018, p. 34).

Estes dois últimos fragmentos representam as duas visões distintas que estamos analisando na narrativa em foco: a) de um lado, na primeira, temos elementos importantes

---

<sup>4</sup> **The wretched of the Earth**

<sup>5</sup> Original: “The colonized man who writes for his people ought to use the past with the intention of opening the future, as an invitation to action and a basis for hope.”

como o nome da freira, até então referenciada apenas com sua profissão, além de uma visão colonial de que ela estaria de alguma forma “engajada a cuidar dos mais pobres”, quando sabemos que a “herança” do cristianismo para as populações indígenas foi - e está sendo - a dizimação de povos inteiros e grilagem de terras; b) a segunda visão diz respeito à não miscigenação por parte de tais indivíduos com os nativos dali, pois, em consonância com o fragmento, descobrimos que os puruenses eram enterrados do lado de um barranco, enquanto os “estrangeiros” teriam um local especial no cemitério, em meio às flores, e até com o traslado de corpo para sua região de origem.

Em síntese, segundo nossa perspectiva analítica, consideramos que este tipo de abordagem de cunho religioso, que ainda está presente em várias aldeias, representa um perigo iminente às poucas populações indígenas que ainda habitam a região da Floresta Amazônica. Enquanto pesquisadores que acreditam em direitos humanos, não podemos permitir que visões políticas de extremismo acabem destruindo o que nos resta desta rica e mágica região. De tal modo, finalizamos nossa análise com um último fragmento do texto de Rocha, que representa a visão de Claro, um dos personagens da narrativa, sobre a questão da posse da terra indígena:

Já estava acostumado a essas confusões e mortes entre posseiros de terras, indígenas, seringueiros, padres e freiras. Em sua opinião, a terra era dos indígenas e eles deviam continuar morando lá na aldeia e somente aparecer na cidade para trocar algum produto por outro. Não deveriam se misturar tanto. “Quem mexe com índio,

tem que ter as costas largas,” dizia Claro a si mesmo. (ROCHA, 2018, p. 27-28).

## **Conclusão**

A obra **Maciary, ou para além do encontro das águas** nos instiga a refletir sobre os processos que revelam como a colonização ainda perdura e nos encoraja a buscar saídas como, por exemplo, mecanismos decoloniais, com o intuito de desestabilizar tais movimentos que podem ser tão nocivos à sociedade. Deste modo, acreditamos que, ao contrário do que alguns teóricos dizem, nenhuma comunidade é ingênua, ou seja, desde o período da conquista há embates entre estrangeiros e nativos na região amazônica, as narrativas políticas que versam sobre a destruição da floresta na tentativa, entre outras coisas, de atingir uma melhora econômica é amplamente disseminada na conjuntura atual do Brasil e tais discursos, se não refutados e devidamente discutidos, podem promover a degradação de uma das regiões mais ricas do planeta.

## **Referências**

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 7. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

CUNHA, Euclides da. **À margem da história**. Porto: Livraria Chardron, 1909.

DUSSEL, Enrique. **1492: o encobrimento do outro**: a origem do

mito da modernidade: conferências de Frankfurt. Trad. Jaime A. Classen. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

FANON, Frantz. **The Wretched of the Earth**. New York: Grove Press, Inc, 1963.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 3. ed. Curitiba: Positivo, 2004.

MIGNOLO, Walter. **Desobediência epistémica: retórica de la modernidade, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad**. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder e classificação social In: SANTOS Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org.) **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**. Tradução: Mario Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

ROCHA, Hélio. Entre os Apurinã e os Podivem. In: ROCHA, Hélio. **Maciary, ou para além do encontro das águas**. Rio Branco: Nepan, 2018.

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.

TOCANTINS, Leandro. **O rio comanda a vida: uma interpretação da Amazônia**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1970.

# **Olhares sobre a Amazônia**

---

*Menino do rio doce: uma tessitura  
poética com o contexto regional  
amazônico*

Andrea Tavares Ishimoto  
Laura Maria Moreira  
Maria de Fátima Castro de Oliveira Molina

## **Introdução**

A tessitura proposta por esta abordagem resulta da análise da obra **Menino do rio doce**, de Ziraldo, com base

de fundamentação teórica na obra *Cultura amazônica: uma poética do imaginário*, de Paes Loureiro. O objetivo, portanto, consiste em dar visibilidade ao diálogo que se instaura entre essas duas narrativas que, embora sejam constituídas por diferentes estruturas, trazem o rio como protagonista na relação entre o homem e a natureza.

A delimitação temática que se delineia centra seu foco no olhar poetizado que a ficção em *Menino do rio doce* direciona ao rio. No universo ficcional da obra o rio é dinamizado, atua como um embrião que dá à vida do personagem menino o impulso do sonho e da criação. O marco diferencial dessa produção é o espaço físico, o ambiente escolhido para o menino desfrutar sua infância, que é concentrado numa estreita relação com a natureza, mais especificamente com o rio. Com esse estilo, o autor consegue imprimir no seu texto um sentido de universalidade

Na obra de Loureiro, a visão sobre o rio não se distancia do poético, transita pelo imaginário coletivo do contexto regional amazônico. Sobre a relação do rio com a cultura amazônica, a perspectiva adotada segue a concepção de João de Jesus Paes Loureiro (2001), pautada no elo indissociável entre o homem e o rio, concebidos como agentes ativos da geografia humana que constitui a Amazônia.

A partir desse entrecruzamento de olhares, a questão norteadora deste estudo segue pelo viés do desvelamento desses olhares, a partir da relação que o personagem cria na convivência com o rio da sua aldeia e das relações simbólicas que o rio mantém com a cultura amazônica sob a ótica de Paes Loureiro.

## Os olhares sobre a Amazônia: um possível contraponto

A Amazônia atrai para si múltiplos olhares, geradores de diversas representações, em perspectivas e linguagens variadas. Sobre o cenário da região, são construídas percepções com o foco projetado, ora para a imagem da floresta, a imensidão dos rios, os mitos que constituem o imaginário regional, ora para o homem que habita a região, as formas de vida dos moradores e suas relações com a natureza. Todos esses aspectos, vistos em ampla perspectiva, compõem narrativas que constituem imenso mosaico do cenário amazônico. Na incessante tentativa de desvendar os enigmas que envolvem a Amazônia, a estética das linguagens tanto deslumbra quanto esclarece, pois busca traduzir os mistérios, as lutas, as ilusões, as conquistas, as frustrações, as lendas e os mitos que constituem essa região.

Uma breve incursão no tempo revela que nas representações da Amazônia produzidas no século XIX, a visão privilegiada é a de um novo mundo, um espaço, em muitos aspectos, ainda intacto ou em formação, a natureza é exótica, uma selva de fascinação e perigo, um cenário onde o homem é um elemento intruso. Sobre invisibilidade do humano, Mary Louise Pratt (1996) chama a atenção para a premissa de que mesmo diante de uma riqueza descritiva, as imagens construídas pelos viajantes têm o dom de evocar ausências. Na análise da autora: "A paisagem é descrita como inabitada, devoluta, sem história, desocupada até mesmo pelos próprios viajantes.

A atividade de descrever a geografia e identificar flora e fauna estrutura uma narrativa a-social na qual a presença humana é absolutamente marginal” (PRATT, 1996, p. 99). Assim, constituem a tônica desses escritos a exuberância da natureza, o encanto e a perplexidade dos primeiros cronistas, entre eles Humboldt, considerado o inspirador mais influente dessa vertente.

Em consonância com essa visão, Euclides da Cunha revela em seus relatos sobre a Amazônia a percepção de que: “[...] é de toda a América a paragem mais perlustrada dos sábios e é a menos conhecida [...] tal é o rio, tal a sua história: revolta desordenada, incompleta” (CUNHA, 1986, p. 27). Portanto, a visão da Amazônia como o lugar onde se escondem exotismos e deslumbramentos numa paisagem edênica é a descrição que permeia muitos relatos resultantes das viagens ao que era concebido como “Novo Mundo”, acompanhados por esse imaginário e pela influência do europeu sobre as terras jamais vistas.

Para Neide Gondim (1994), a contemplação extasiada dos cronistas diante da natureza impediu que seus escritos mantivessem o tom de distanciamento do pesquisador. Conforme ressalta a autora: “independente dos séculos e das origens dos cronistas, diante do rio e da mata amazônicas, quase genericamente, nenhum se isentou de externalizar sentimentos que variavam do primitivismo pré-edênico ao infernismo primordial” (GONDIM, 1994, p. 77). Sob essa configuração, foram construídos relatos que destacavam, sobretudo, a natureza, a visão da paisagem impõe-se como representação privilegiada.

Reforçando as abordagens feitas sobre a Amazônia nesse período, Ana Maria Belluzzo (1996) destaca que o tema indissociável da experiência do viajante do século XIX é a paisagem. Nas descrições feitas, não faltam ícones da natureza e com grande frequência, os viajantes sentem-se atraídos pelos animais e vegetação estranha e exótica. São abundantes também, idealizações da vida na floresta e do “bom selvagem”, em perfeita harmonia com o universo. Na cartografia do imaginário e do desejar dos povos, o paraíso terrestre ocupou sempre um lugar de mito originário e fundador. O mito que serviu de guia à bússola do imaginário e desejo de riqueza dos conquistadores foi a busca do paraíso terrestre e, nele o El Dorado. A terra das belas e bravas Amazonas é, ao mesmo tempo, um paraíso na terra e o lugar do outro, da riqueza sem fim.

Contrapondo-se a essa visão única, Loureiro (2001) complementa a descrição da natureza com a presença do homem, concebido como um componente indissociável do cenário amazônico. Nessa perspectiva, o autor considera que sempre houve a majestosa floresta com sua vegetação densa e mítica. Também há os invencíveis obstáculos para o idealizado El Dorado representados pelos pântanos, rios caudalosos, o intenso calor, insetos, serpentes e piranhas como elementos constitutivos desse cenário. Em sua busca, vão sendo semeadas epidemias, destruídas sólidas estruturas sociais, esmagadas religiões, destruídas sociedades: Incas, Maias e Astecas, no passado; a sociedade cabocla e a indígena da Amazônia, na atualidade (LOUREIRO, 2001).

Ao se desconsiderar a experiência humana, os discursos recorrentes à Amazônia veiculam imagens aceitas como verdade única, transmitindo ideias generalizadoras ou estereotipadas a respeito do homem e da região. Muitas dessas construções discursivas são produzidas a partir de outros discursos construídos pelo imaginário europeu, na grande maioria relatos marcados pelo etnocentrismo. Na iconografia e na crônica desses viajantes que visitaram a Amazônia, conforme afirma Belluzzo (1996), nem sempre chegamos a protagonistas. Somos vistos, sem nos termos feito visíveis. Fomos apenas pensados. Conforme analisa Magali Bueno (2002, p. 65): “A forma como a região é vista hoje é resultado dos discursos que chegaram até nós, e prepondera, obviamente, a visão de mundo do colonizador, do alóctone, e não do nativo. Sequer essas duas vozes estão em equilíbrio nos discursos que se faz hoje sobre a Amazônia”. Portanto, aos primeiros cronistas que visitaram a área correspondente à atual Amazônia, seguem os relatos de expedições de reconhecimento do espaço. Resultante desse processo, passa a ser construída uma representação da Amazônia como a região recortada por imensos rios e densas florestas, contudo, são imagens geralmente desumanizadas. Com essa perspectiva de abordagem, foram construídos textos que elegem a natureza como foco, porém deixam as personagens humanas à margem, como se elas não estivessem presentes, bem como não fizessem parte desse espaço.

Um diálogo de contraponto com esses discursos pode ser instaurado com a obra **Menino do rio doce**,

cuja narrativa privilegia a natureza sendo representada mais especificamente pelo rio, no entanto, sua existência é indissociável do humano, ou seja, da intrínseca relação entre o menino e o rio, conforme revela a passagem inicial:

O menino amou o rio  
pois acreditou que o rio  
havia também nascido  
no dia em que ele o viu (ZIRALDO, 2006)<sup>1</sup>.

Na obra, embora o regional da história do amor do menino pelo rio ganhe tom universal, pois tanto o rio quanto o menino não têm nomes próprios, a elaboração do espaço representado é feita por elementos singulares de uma cultura ribeirinha e que podem ser identificados no contexto regional amazônico.

A obra **Menino do rio doce** é uma expressão artística de linguagem que traz em sua narrativa um imaginário coletivo construído em torno da representação de um contexto ribeirinho. A densidade simbólica da narrativa se sobressai na representação de um espaço com especificidades culturais para o personagem menino desfrutar a infância. O tom de lirismo que perpassa a história harmoniza a temática com o momento que o personagem vive. O espaço encenado é marcado pelo contraste entre a amplidão do mundo e a limitação da vida da sua aldeia centrada no espaço rio. O rio é o palco infinito das grandes aventuras e descobertas, mas também o espaço onde se constituem medos e frustrações. A relação que o menino mantém com o rio marca a sequência na narrativa, no

---

<sup>1</sup> Na obra não consta a indicação numérica das páginas.

sucedem dos acontecimentos e acompanha o personagem durante todo o seu processo de amadurecimento. Na proposta temática da obra é encenada a história do amor do menino pelo rio, dimensionada ao colorido e matizes dos fios dos bordados que ilustraram o texto.

Os fios que constituem os bordados unem-se ao enunciado verbal e resgatam de forma lírica o tecer e o contar tão presentes na narrativa. Sob essa configuração, o texto escrito e as ilustrações são dois fios que se misturam na composição de uma única tessitura, de forma que a história contada não confere privilégio apenas à linguagem escrita, as imagens também contam. Logo, o enunciado imagético tem sua atuação marcada na produção de sentidos responsáveis pela interação entre a obra e o leitor. Sobre esse papel, Laura Sandroni destaca:

A ilustração, por ser uma linguagem internacional, pode ser compreendida por qualquer povo. E é, sobretudo, uma forma de comunicação estética. A imagem confere ao livro, além do valor estético, o apoio. A pausa e a oportunidade de devaneio, tão importante na leitura criadora, resultado da percepção única e individual, que faz com que uma pessoa nunca descreva o que lê exatamente como outra (SANDRONI, 1999, p. 28).

Com essas características, as ilustrações do livro configuram-se em detalhes ilustrativos que estimulam a imaginação e possibilitam ao leitor criar diferentes significados. A chave de leitura da obra já se revela na capa ilustrada com a figura bordada de uma típica família ribeirinha, atravessando o rio com seus pertences, em uma canoa remada por um menino. Na margem do rio,

aparecem casas coloridas em meio à vegetação. Nas demais páginas do livro aparecem homens pescando, mulheres lavadeiras, meninos tomando banho, canoas, peixes, cobras, enfim imagens que povoam e instigam o imaginário do leitor, conforme revelam os enunciados imagético e verbal:



Figuras 1 e 2 – Livro **Menino do rio doce**

O rio é do menino  
E de quem  
Habita o rio:  
O velho atrás do peixe  
Que sobre e desce o rio  
Pois sabe que é preciso  
Mais pescar do que viver;  
[...]  
A mulher que lava  
Seu branco lençol  
Na beira do rio  
Com os seus joelhos  
Junto ao coração... (ZIRALDO, 2006)

A ideia de pertencimento do menino estende-se a todos que compõem o espaço do rio. O cenário constituído pela vida que gira em torno do rio é poeticamente ilustrado no livro. São imagens que se relacionam com o enunciado

escrito, de forma que, sem precisar explicar seu conteúdo, geram significados que permitem extrapolar o texto. Dessa forma, os espaços abertos da obra possibilitam ao leitor criar outra narrativa pelo viés da imaginação.

A correlação que se estabelece entre o contexto ficcional e o contexto regional não é direta, ela se constrói por meio dos enunciados verbal e visual que trazem a representação de um espaço ribeirinho. Sob essa configuração, em muitos aspectos expressam traços do contexto amazônico, mas que não lhe é uma mera cópia. Ao encontro do que afirma Bakhtin (2006), obra não imita a realidade, mas é a própria discussão sobre ela. Logo, a imagem do menino ribeirinho que Ziraldo propõe traz consigo a representação de um espaço, compreendida a partir da concepção apresentada por Tomas Tadeu da Silva (2007), como um sistema de significação, uma forma de atribuição de sentido.

De acordo com Silva (2007), a ideia de representação na história da filosofia ocidental está ligada à busca de formas apropriadas de tornar o real presente, ou seja, de apreendê-lo o mais fielmente possível por meio de sistemas de significações. Essa ideia clássica contraria todo o sistema de significação que se apresenta como uma estrutura instável e indeterminada. Correspondendo a essa perspectiva, há a ideia de representação que não aloja a presença do real ou do significado de forma inerte e fixa. Em vez disso, a representação é, como qualquer sistema de significação, uma forma de atribuição de sentido, um sistema linguístico e cultural que se expressa por meio

de uma pintura, de uma fotografia, de um filme de um texto ou de uma expressão oral. Nessa concepção, a representação não se restringe ao mental ou interior, mas é sempre marca ou traço visível, exterior.

Partindo desse princípio, a representação que a obra traz de um contexto ribeirinho encontra uma possível identificação com o contexto regional amazônico pelo fato de que a Amazônia é caracterizada como uma região que apresenta uma profunda relação com seus rios e uma grande dependência deles. Essa relação é expressa através de diferentes linguagens configurando-se numa marca cultural na vida das pessoas que habitam nessa região. Leandro Tocantins assim expressa a importância dos rios para o homem da Amazônia:

Veias do sangue da planície, caminho natural dos descobridores, farnel do pobre e do rico, determinantes das temperaturas e dos fenômenos atmosféricos, amados, odiados, louvados, os rios são a fonte perene do progresso, pois sem eles o vale se estiolaria no vazio inexpressivo dos desertos. Esses oásis fabulosos tornaram possível a conquista da terra e asseguram a presença humana, embelezam a paisagem, fazem girar a civilização - comandam a vida no anfiteatro amazônico (1988, p. 234).

Os rios no contexto regional amazônico representam muito mais que um referencial geográfico. Uma das marcas iconográficas da Amazônia, os rios revelam um significado maior, são personificados, reconstróem memórias e estão vinculados às histórias de vida dos que com eles convivem. Emoldurados pelo imaginário cultural, os rios também repassam ensinamentos transmitidos pela oralidade

através das gerações e, assim, revelam em sua simbologia uma cultura gerada nesse contexto. Para Loureiro (2001), no universo onde os mitos habitam e se tornam narrativas, o rio tem caráter constitutivo de uma paisagem mística, permite atitudes de estranhamento que propiciam à emergência de outras realidades coexistentes. A própria essência do verbo emergir confere ao rio a significação de lugar onde as coisas aparecem. É das águas que emergem os alimentos do corpo e da alma, as visões, os sonhos, as crenças: “[...] é das águas placentárias que advém a vida” (LOUREIRO, 2001, p. 202). Percorrendo as reflexões de Bachelard (1998) sobre as águas, é possível afirmar que o rio é o lugar onde a água é água por excelência. O que nele está mergulhado participa de uma união cósmica. Loureiro analisa esse princípio embrionário do rio a partir da relação olho e olhar:

O rio nasce num olho d’água. Significa que o olhar desse olho é líquido. É o olhar das nascentes, o mais antigo olhar, o olhar das origens e de onde o rio nasce. O olhar desse olho é a água corrente no ser do rio. Sendo assim, o rio é um grande olho que olha o céu e que também nos olha. Mas também é um olho que olhamos enquanto ele nos olha. Espelho de água (2001, p. 2002).

No âmbito dessa acepção poética das águas, há um olhar sobre o rio como um mundo de signos, seres e mistérios. Com esse olhar o rio adquire vida, uma vida dinâmica da qual tudo pode vir e existir, uma existência que também nasce do olhar do inconsciente, do imaginário que encanta, atrai e aterroriza. O rio é, ainda, motivo de inspiração que flui, abundantemente, na literatura

amazônica de várias épocas e de diversos autores. Loureiro justifica essa presença constante acentuando o fato de que:

O homem e o rio são os dois mais ativos agentes da geografia humana da Amazônia. O rio enchendo a vida do homem de motivações psicológicas, o rio imprimindo à sociedade rumos e tendências, criando tipos característicos na vida regional. O rio, sempre o rio, unido ao homem em associações quase místicas, o que pode comportar a máxima de Heródoto para os condados amazônicos, onde a vida chega a ser, até certo ponto, uma dádiva do rio e a água uma espécie de fiador dos destinos humanos (2001, p. 234).

Aflora dessa relação, uma cultura constituída por indivíduos que, em suas relações com a natureza, interpretam e criam sua realidade. Nesse processo criativo, revelam “formas de vida, os modos de ser e os mistérios da existência” (2001, p. 08). Dessa forma, o homem desse contexto, além de criar e desenvolver processos criativos de se relacionar com a natureza construiu também, segundo Loureiro (2001), um sistema cultural singular que resulta numa cultura viva, em evolução, integrada e formadora de identidade. Segundo a concepção do autor: “Cultura, aqui entendida, como configuração intelectual, artística e moral de um povo ou, mais amplamente, de uma civilização, e que pode ser compreendida no processo de seu desenvolvimento histórico ou num período delimitado de sua história” (2001, p. 62). Sob essa ótica, há uma cultura constituída por indivíduos formados a partir da convivência com os rios e com os demais elementos da natureza que compõem o seu espaço. Foi a partir dessa convivência dinâmica o homem da Amazônia se revela como parte integrante desse sistema.

## **Um cenário ribeirinho em Menino do rio doce em diálogo com a poética amazônica**

Em **Menino do rio doce**, a enunciação é marcada pela voz de um narrador refletor cuja palavra sofre forte influência da visão do personagem, desenvolvendo sua narração em terceira pessoa, mantém-se, simultaneamente, distanciado e onisciente em relação à história que conta. No entanto, é um narrador que adota os pontos de vista do personagem, o que especifica a sua enunciação. Nesse ponto, é evidenciado aquilo que Bakhtin (2006) considera como um dado importante na obra literária, que é a palavra do outro, sempre em tensão com a palavra do eu. O discurso, assim, é híbrido porque apresenta uma atividade constante de vozes. Para o autor, a forma como o discurso do outro está integrado na narrativa revela as tendências sociais da interação verbal num grupo e numa época específica.

A construção do espaço na narrativa é feita por elementos singulares de uma cultura ribeirinha. Entre os elementos que compõem o cenário, a presença mítica da Cobra-Grande ganha destaque pelos significados atribuídos a ser místico do imaginário cultural:

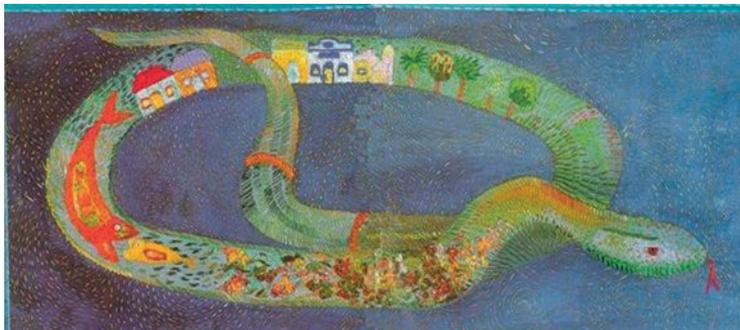


Figura 3 – Livro **Menino do rio doce**

Cuidado com a Cobra-Grande  
Que na noite escura  
Vai descer o rio  
Para te devorar (ZIRALDO, 1996)

Embora descrita como um ser assustador, a grande serpente, que em noite negra desce o rio com seus olhos de fogos, não era temida pelo menino, que atribuía a existência da cobra grande às histórias que contavam do rio. Portanto, as histórias contadas revelam o rio como um espaço de encantaria. Seu universo comporta uma variedade de crenças que fazem referência a seres que habitam nas águas, seres encantados que povoam o imaginário dos ribeirinhos. Todo esse universo favorece a criação de um mundo repleto de símbolos que, por meio do imaginário, ganham força e vida, uma realidade mantida pela memória das gerações. Em torno desses seres míticos são criadas imagens que fazem parte de uma representação do rio ligada ao mistério, ao lúdico e ao fantástico.

A Cobra-grande representa uma das criações do fabulário indígena povoador das encantarias do fundo

dos rios da Amazônia. Essa lenda é constituída a partir do cruzamento do visível e do invisível. Segundo Loureiro (2001), não há somente uma Cobra-grande habitando os rios da Amazônia, elas também não são imortais, enquanto répteis. Mas todos se referem à Boiúna (como também é conhecida a Cobra-grande) e suas transfigurações em navio iluminado, como se fosse um personagem único, ritualizado pelas diversas narrativas.

Um outro elemento retratado por Ziraldo e que nos remete de imediato à cultura Amazônica é a menção feita à tradição oral. A presença da cultura oral na narrativa nos impulsiona a redimensionar essa prática à cultura ribeirinha da Amazônia, por ser um elemento definidor da cultura dessa região, uma vez que é no rio onde predominam os mitos que a enriquecem de significados. Segundo Loureiro (2001), essa prática reflete predominantemente a relação do homem com a natureza e se apresenta imersa numa atmosfera em que o imaginário privilegia o sentido estético dessa relação cultural. Era através da transmissão oral que, no livro, o menino escutava as histórias do rio sobre a Cobra-Grande. Para dar destaque à presença desse ser mítico na narrativa, as ilustrações referentes ao rio foram feitas semelhantes ao formato de uma cobra, imprimindo assim, a indissociável relação existente entre o rio e os seres que povoam o imaginário coletivo.

As lendas e os mitos amazônicos estão codificados, segundo Oliveira (2004), em torno de um espaço e tempo específicos, expressando necessidades humanas e sociais de uma população que tem nas águas dos seus rios os seus

referenciais simbólicos, configurando-se em elementos da natureza que se apresentam como fundantes dos mitos e das lendas locais. Nesse sentido, a voz do mito aparece nas narrativas fundadoras da região, inferem saberes e constroem a história da região. As entidades míticas mais mencionadas nas narrativas são o Boto e a Cobra grande, conferindo à natureza amazônica um imaginário que lhe é específico.

Na narrativa, há a representação de vivências traduzidas através das ações do menino que brincava no rio, tomava banho, ouvia suas histórias e quando não o temia, desvendava-o com sua canoa.

Agora é a canoa  
que leva o menino...  
O remo leve ia  
tocando  
a líquida pele do rio  
Que sorria, marulhento,  
a cada toque do remo.  
E a canoa ia  
- do jeito que mão  
cheia de carinho  
desliza afagos  
na água companheira  
indo e vindo  
pelo corpo do rio (ZIRALDO, 1996).

Resulta dessa intimidade com o rio, o conhecimento da existência. O menino se reconhece como parte integrante do rio, por sua vez o rio se apresenta como uma extensão do ser do menino. Esse é o espírito que Ziraldo captou nos interstícios de sua narrativa. Contudo, a compreensão desse universo não se dá de forma isolada e fixa, pois, na narrativa há pontos de contato com outras referências culturais. Na construção da narrativa flui a possibilidade

de diálogo com outros meninos e outros rios, instaurando no lugar de fronteiras, pontes que viabilizam tanto o encontro quanto a articulação entre culturas diferentes. Para ilustrar esse ponto de contato, o narrador evoca Mark Twain, afirmando que Huckleberry e Tom são também amigos do rio e, portanto, seus amigos também:

Todo menino do rio  
tem outro amigo do rio  
que é seu amigo também  
ou que do rio é irmão  
como Huckleberry e Tom.  
É muito grande a família que faz o rio (ZIRALDO, 1996).

Huckleberry e Tom são personagens criados por Mark Twain em **As aventuras de Huchleberry Finn** (1884) e **As aventuras de Tom Sawyer** (1876), respectivamente, são aventuras baseadas nas experiências vividas em sua juventude pelo rio Mississipi. Nessas obras, o rio foi utilizado como uma metáfora na construção da identidade humana. Semelhantes aos meninos criados por Ziraldo, esses dois personagens têm sua trajetória marcada por uma vida de aventuras e assim como em **Menino do rio doce** há a presença de um rio em suas vidas, no caso, o rio Mississipi. Fica evidenciado, a partir dessa intertextualidade, um entrelaçamento de culturas e identidades alinhavadas pelo contorno de um rio.

A narrativa de Ziraldo enfoca entre outros aspectos, as questões da cultura no seu sentido mais amplo, como forma de produção e representação da experiência e de constituição de sujeitos. Dentro desse contexto, a explicação das ações cotidianas tem um contorno poético de imensa riqueza inserido na relação do homem da

Amazônia com a vida. Em **Menino do rio doce**, os conhecimentos adquiridos com as cheias e os mistérios revelados com as secas representam os meios encontrados para conviver nesse universo e compreendê-lo, conforme revela a passagem:

E o menino aprendeu  
que a água - em gotas - da chuva  
era a refeição do rio  
e quando chove muito  
eis que o rio  
engorda e engrossa  
e, guloso, engole  
a margem  
e vai levando a cerca  
e vai levando a casa  
e vai tragando a árvore  
[...]  
Se o sol porém castiga  
a terra onde o rio corre,  
o rio fica triste  
e seca sua água doce,  
inventando praias (ZIRALDO, 1996).

Em suas fases o rio se revela para o menino. As secas e as cheias do rio mostram-se como tempos de descobertas, tempo para o menino compreender as mutações do rio no ciclo da natureza. Conforme analisa Loureiro: “Os rios da Amazônia são relógios da vida na região. É no ritmo das vazantes e das enchentes que os rios se constituem no relógio e no calendário regionais. A vida olha o rio, os homens regulam seu cotidiano pelo movimento das águas” (2001, p. 221). Nessa perspectiva, o conhecimento racional não é a única forma de reger as relações do homem com seu mundo. Sua capacidade de conhecê-lo também se vale

da imaginação e do impulso imaginário. Resulta dessas vivências, uma cultura entendida como expressão da relação do homem da Amazônia com os rios, evidenciando assim, em que medida as pessoas são constituídas como sujeitos pelas formas e práticas culturais que por sua vez, revelam, interpretam e criam sua realidade.

Contrariando concepções que consideram o imaginário como desvio da razão ou fase imatura da consciência, Durand (1994) faz uma interessante reflexão ao aproximá-lo do plano da consciência, vendo-o como base da “cultura válida, ou seja, aquela que motiva a reflexão e o devaneio humano” (DURAND apud LOUREIRO, 2001, p. 47). Nessa perspectiva, temos evidenciado uma visão não redutora do imaginário, ao contrário, atribui-lhe o papel de elemento essencial da cultura.

Essa atmosfera de devaneio propiciado pelo rio também é reproduzida por Bachelard:

Sonhando perto do rio, consagrei minha imaginação à água, à água verde e clara, à água que enverdece os prados. Não posso sentar perto de um riacho sem cair num devaneio profundo, sem revelar a minha ventura... Não é preciso que seja o riacho da nossa casa, a água da nossa casa. A água anônima sabe todos os segredos. A mesma lembrança daí de todas as fontes (BACHELARD, 1998, p.8).

Bachelard também reconhece a supremacia da água doce como abrigo de mitologias, imagens de repouso e devaneio, despertando o sentimento de que ela é a água mítica por excelência. É por meio dessa força imaginária que emana das águas do rio que se cria um elo entre o devaneio

e a realidade. Com esse olhar, a água aparecerá como um ser total: tem um corpo, uma alma, uma voz. Mais que nenhum outro elemento, a água é uma realidade poética completa.

O rio é representado por Ziraldo através de uma visão dinamizada e poética, como um embrião que dá à vida um impulso inesgotável de significados. Loureiro é mais enfático ainda ao afirmar que o “O rio é tudo. Ele está intimamente ligado à cultura e à sua expressão simbólica” (2001, p. 126). É evidenciada uma indissociável ligação entre cultura, rio e imaginário. De acordo com o autor, essa é uma fonte fértil para as produções do imaginário do homem, na fruição, no compartilhamento, na intervenção ou na explicação de sua realidade.

No ambiente traduzido por Ziraldo, o homem cria seu espaço onde desenvolve processos criativos e eficazes de relação com o rio, construindo uma cultura que mantém sua expressão tradicional ligada à sua história. Um desses processos, por exemplo, é mostrado no livro quando as pessoas procuram resgatar o corpo do menino que morreu afogado e que se encontra nas profundezas do rio. Para localizar o corpo, colocaram uma vela acesa em cima de uma tábua flutuante, onde a tábua parasse, ali estaria o corpo. Esse ainda é um recurso utilizado pelos moradores da região que moram às margens dos rios ou igarapés. Essas pessoas utilizam essa prática por acreditarem que ela é um recurso eficiente e verdadeiro nos casos de morte por afogamento:

O menino que se afoga,  
que mergulha e que não volta  
e se aconchega nas águas fundas e tristes do rio

vai ser achado, somente,  
quando a tábua flutuante  
com uma vela acesa em cima  
descer o rio e parar  
em algum remanso, dizendo:  
“Ele está aqui dormindo  
O seu sono sem retorno”  
- pois eis que o rio, às vezes, faz  
Sua misteriosa vontade (ZIRALDO, 1996).

As ações do cotidiano do menino revelam saberes e vivências construídos nas relações do homem com a natureza. Assim, impressões, lembranças, o conhecimento do mundo, da vida e da morte vêm pelo rio. Há a representação de um mundo com a indefinição de fronteiras entre realidade e imaginário onde são traduzidos o universo do menino ribeirinho, seus horizontes, anseios e apuros, sempre perpassados pela presença do rio.

### **Considerações finais**

O diálogo proposto entre a narrativa ficcional de **Menino do rio doce** e a obra de Paes Loureiro, concebida como uma “larga narrativa” sobre a Amazônia deu visibilidade aos diferentes olhares que se entrecruzam nas formas de representar a relação do homem com o rio. Essa relação é o fio que perpassa toda a tessitura narrativa na obra **Menino do rio doce**. Nela, o espaço-cena é constituído pelas relações de existência mútua entre o menino e o rio. Contornada por um imaginário coletivo, essa existência traz em sua configuração as marcas da vivência geradas pelas descobertas, crenças, saberes e experiências repassadas.

Em sua poética do imaginário amazônico, Loureiro acolhe esse olhar. Contraindo-se a narrativas que privilegiam os elementos da natureza sem visibilidade à presença humana, a obra de Loureiro desvela os significados gerados na relação do homem com os elementos que compõem o espaço amazônico. Pelo viés da poética do imaginário amazônico, o rio é unido ao homem, suas águas são placentárias, delas advém a vida, os modos de ser de uma existência construída por um sistema cultural singular de identificação do homem da Amazônia.

Pelo viés da ficção, ao traduzir um universo cultural, a obra literária recorta o real, oferecendo possibilidades para interpretá-lo, para além das fronteiras do já estabelecido. Assim, a narrativa em **Menino do rio doce** distancia-se da pretensão de apresentar relações precisas com o contexto regional amazônico. No entanto, o cenário ribeirinho criado para o menino viver a infância suscita, pela sensibilidade estética, uma reordenação das experiências e das percepções do mundo.

## Referências

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da linguagem**. 12 ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BELLUZZO, Ana Maria. A propósito d' O Brasil dos viajantes. **Revista USP**, São Paulo nº 30, p. 8-19, junho/julho/agosto 1996.

BUENO, Magali Franco. **O imaginário brasileiro sobre a Amazônia: uma leitura por meio dos discursos dos viajantes, do Estado, dos livros didáticos de Geografia e da mídia impressa.** 2002. Dissertação - Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 2002.

CUNHA, Euclides da. **Um paraíso perdido:** ensaios, estudos e pronunciamentos sobre a Amazônia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia.** São Paulo, SP: Marco Zero, 1994.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica: uma poética do imaginário.** São Paulo: Escrituras, 2001.

OLIVEIRA, Ivanilce; MOTA NETO, João. Saberes da terra, da mata e das águas, saberes culturais e educação. In: OLIVEIRA, Ivanilde (Org.) **Saberes e representações sobre práticas sociais cotidianas de alfabetizando amazônidas.** Belém: CCSE-UEPA, 2004.

PRATT, Mary Louise. **Os olhos do império:** relatos de viagem e transculturação. Trad. Jézio Gutierre. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

SANDRONI, Laura Constância. **Aspectos da literatura infantil no Brasil.** Brasília: MEC, 1999.

SILVA, Tomaz Tadeu. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.** 7 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

TOCANTINS, Leandro. **O rio comanda a vida: uma interpretação da Amazônia.** 8 ed. Rio de Janeiro: Record, 1988.

ZIRALDO. **Menino do rio doce.** São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1996.

---

# A Dialética do poder e exploração em *A selva* (1930): da representação amazônica à estética do neorrealismo

Wilson Junior Rodrigues Leal  
Fernando Simplício dos Santos

## Introdução

O presente trabalho tem por objetivo analisar a obra *A selva* (1930), a fim de destacar a maneira como a

representação da sociedade e seu sistema de exploração estão construídos, ficcionalmente, nos meandros da narrativa do autor português Ferreira de Castro (1898-1974). Ademais, pretendemos sublinhar o motivo por que **A selva** poder ser considerado um dos romances precursores do neorrealismo, ainda que trate de temas brasileiros e que tenha sido publicado no início dos anos trinta, além de mapear, também, quais relações a produção literária em pauta mantém com o romance brasileiro de 30. Para tecer nossas reflexões, partimos do pressuposto de que, em **A selva**, há a representação de graus de poder entre o seringueiro e os seus empregados e, de certa forma, acreditamos que essa relação seja responsável por estruturar criticamente a obra. Podemos dizer que a análise temática e estrutural, aqui sugerida, contribui para aprofundar a interpretação do romance, ou seja, evidenciando aspectos luso-brasileiros que reforcem a singularidade desta obra de Ferreira de Castro.

Embora autores da literatura portuguesa reconheçam que **A selva** é um livro que estabelece vínculos com certos aspectos do neorrealismo, muitas vezes, deixam de explicar, de maneira específica, o motivo de tecer-se tal comparação. Por exemplo, Antônio José Saraiva, em **Iniciação à literatura portuguesa**, frisa que Ferreira de Castro não obteve um aprendizado equivalente ao de outros autores de seu país, uma vez que foi seringueiro no Brasil - “o que significa ser um pouco mais que escravo” (1999, p. 155). Por isso, segundo Saraiva, com a composição de **A selva**, há pela primeira vez na literatura de Portugal

a representação do trabalhador rural, bem como o tema a respeito do universo amazônico. Em todo caso, Saraiva sublinha o engajamento de Castro, mas sem vinculá-lo às raízes do neorrealismo.

Por sua vez, no livro **A literatura portuguesa através dos textos**, Massaud Moisés sustenta que o romance **A selva** é um tipo de prenunciador das tendências do neorrealismo. Contudo, não exemplifica o porquê:

**A selva** é um romance realista em que dados concretos surgem modificados pela memória artística operada... Não obstante, seu realismo decorre menos do fundo verídico das experiências de Alberto que da tendência de Ferreira de Castro para o realismo em arte, que se tornaria preponderante no resto de sua obra: daí que **A selva** pressagiasse, enquanto literatura social e documental, o advento do neorrealismo (1961, p. 439).

De qualquer forma, em **A selva**, há um plano temático e estrutural bem mais amplo, isto é, aquele que envolve a denúncia das mazelas sofridas pelos mais pobres ou excluídos da sociedade como um todo e aquele que traz, na estrutura da narrativa, traços que, até mesmo, ressignificam o romance realista tradicional. Conforme a literatura neorrealista, a estética romanesca devia ir de encontro à exploração, representando as discrepâncias do universo coletivo. Mas a temática se sobrepõe, de certo modo, à estrutura, acentuando uma crítica que nos permite aproximar os escritores do neorrealismo português aos compositores do romance de 30 no Brasil, por exemplo.

Para a consecução de nossos objetivos, destacamos, entre outros, autores como Tocantins (1987), Souza (1977)

e da Cunha (1909), que apresentam, em seus textos, os mecanismos desse mesmo processo de exploração ocorrida nos seringais amazônicos, que servia como alicerce em uma fausta e rica sociedade que representava uma casta privilegiada, desde o período colonial. O poder e a riqueza concentravam-se nas mãos de poucos, como, dos donos das casas aviadoras<sup>1</sup>, dos seringais, de alguns comerciantes que trabalhavam, ironicamente, para construir uma sociedade mais “justa” - símbolo irônico de um nacionalismo paradoxal - já que nem uma mínima parte desse complexo financeiro servia de auxílio à população mais pobre e explorada.

Não por acaso, na região amazônica traduzida em **A selva**, as condições precárias do sistema escravocrata dos seringueiros serviam de base para a edificação da imagem de uma sociedade que, por um lado, estava em ascensão, mas, por outro, não revelava explicitamente como constituía a opressão e o monopólio para se manter em ascensão. Nesse sentido, uma de nossas hipóteses é de que o romance de Ferreira de Casto, **A selva**, fora publicado para denunciar essas discrepâncias ou dar voz àqueles que foram praticamente calados pela História Oficial, especialmente, ao considerarmos que, cada vez mais, a região amazônica se firmava e ainda se firma como um tipo de “entre-lugar”, isto é, rico e exuberante, porém pronto para ser aniquilado em nome do capital, da nação,

<sup>1</sup> As casas aviadoras eram responsáveis pela compra da borracha vinda dos seringais e, posteriormente, sua exportação. Embora houvesse a necessidade de compra e de venda, por parte das casas aviadoras, os valores de mercado eram díspares, as quais compravam a borracha por preços baixíssimos e a vendia por preços exorbitantes à Europa, Ásia e Estados Unidos.

do progresso. Assim, instaura-se o seguinte paradoxo: ao mesmo tempo em que a Amazônia é de todos, não pode ser de ninguém.

### **A Selva: A história de sua composição**

A obra **A selva** foi publicada em 1930, isto é, mais de quinze anos após a ida de Ferreira de Castro ao Seringal Paraíso, localizado na região da Amazônia. Em seu prefácio, o autor conta a sua dor em lembrar sua estadia na selva. Os anos distantes do Brasil, - marcados por “[...] medo de reabrir, com a pena, as minhas feridas, como os homens lá avivavam, como pequenos machados, no mistério das grandes flores, as chagas das seringueiras” (CASTRO, p. 15) -, faziam com que Ferreira de Castro atrasasse ainda mais a composição de sua narrativa. Contudo, a partir de uma luta simbólica entre lembranças e resistência da escrita, em 9 de abril de 1930, iniciou sua maior e mais expressiva obra: **A selva**. Nela, Castro busca representar parte de suas experiências de vida do período em que esteve enclausurado na Amazônia.

Em sentido estrito, a obra **A selva** representa a saga de Alberto, personagem principal. Alberto é português, estudante de direito que interrompe sua graduação devido ao seu envolvimento político junto a um grupo de monarquistas de sua pátria. Emigrando para o Brasil, instala-se em Belém, passando a morar de favor com seu tio Macedo numa pequena e simples pousada, a qual serve de hospedagem para seringueiros. As condições financeiras,

para Alberto e seu tio, não são boas. Com efeito, Macedo decide oferecer a seu sobrinho uma proposta de emprego nos seringais. E, uma vez que alguns nordestinos haviam fugido da mata e da coleta exaustiva do látex, seu tio teve a ideia de mandá-lo para aquele lugar. Daí, inicia-se a jornada de Alberto vinculada à história do seringal amazônico.

O que Ferreira Castro não presumia é que sua obra tornar-se-ia tão reconhecida na literatura mundial. Ferreira de Castro foi tão bom escritor que não só contribuiu com a literatura portuguesa, mas também foi considerado como um dos mais importantes autores que representaram com vivacidade poética o Brasil e a Amazônia. Seu sucesso foi tanto que o livro **A selva** foi traduzido em diversas línguas, tornando-se, por assim dizer, um *best-seller*. Não por acaso, em vários países das Américas e da Europa, há uma vasta fortuna crítica a respeito deste romance de Ferreira de Castro.

### **Os seringueiros e seus conflitos**

A obra **A selva** representa o processo da diáspora de diversos nordestinos em busca do ouro negro na Amazônia. Esta é a caçada por melhores condições de vida, longe da família e com a esperança de retorno à terra natal, garantindo, assim, uma sobrevivência mais digna. Apesar de ser um colono português, a obra descreve Alberto a partir de um narrador onisciente, em meio à história de diversos nordestinos pobres. Todos juntos estão em busca de algo que lhes garanta a sobrevivência. No romance, a saga inicia-

se desde a saída de Alberto de Belém ao Seringal Paraíso, localizado no município de Humaitá, região da Amazônia.

De início, percebe-se a representação das precárias condições em que os seringueiros são transportados. Assim como havia a separação de classes da sociedade da época, da mesma forma ocorria no navio: “na terceira classe, aberta dos lados, quase ao rés da água, que vinha da proa num rumor de queixa, os outros passageiros, como os habitantes do seringal, dormiam também (CASTRO, p. 14). Os seringueiros eram transportados em situação lastimável, junto ao “convés, [que] ao contrário do de cima, era húmido, sujo e escorregadio. Dir-se-ia que visco fluido e repulsivo se exalava de toda a parte, estendendo-se sobre a pele, furando até os poros” (CASTRO, p. 35). Portanto, não é difícil perceber que os seringueiros, apesar de serem toda a mão-de-obra dessa época áurea, eram submetidos a condições inumanas.

Se, por um lado, a esperança desses povos, dentre eles cearenses, maranhenses, pernambucanos, estava ligada à busca de escapar da seca, da fome e da miséria, por outro, enclausuravam-se não somente na imensa selva amazônica, como também num trabalho servil que os tratava como indigentes e, até mesmo, como escravos. Em **A selva**, está problematizado que o seringueiro, por meio de sua aceitação de trabalho e a fortuita ideia de riqueza, colocava-se num sistema de dívidas sem fim. Para ser transportado para o seringal, era necessário que os que aceitassem trabalho, naquele lugar, devessem, assim que lá chegavam, assumir dívidas iniciais, demarcadas pelo que

é denominado por historiadores como ciclo da exploração. Os custos da passagem e alimentação dos explorados eram pagos para os próprios “donos da floresta” - os seringalistas, nomenclatura atualmente utilizada, embora na época não tenha havido o seu uso e, após, inserida ao caderno de dívidas dos seringueiros. De tal modo, a forma de pagamento era parcelada, junto com as dívidas acumuladas, praticamente sem fim. A partir disto, aqueles sujeitos tornavam-se escravos de seu patrão que não obtinha apenas mão de obra barata, mas sim suas vidas.

No livro, assim como o protagonista Alberto, os demais seringueiros deparavam-se com algo totalmente diferente do que lhes foi prometido. Conscientes de que foram ludibriados, espantavam-se do que ainda estava por vir. Alberto, em parte do romance, observando todo aquele alvoroço, compara a situação como se estivesse “nos navios negreiros de outrora, ao desembarcarem os escravos em plagas longínquas, quando a voz rude do pastor lhe acordou que também ele fazia parte do rebanho” (CASTRO, p.70). Aqui, nota-se que a crítica de Ferreira de Castro é mordaz.

À chegada ao seringal, foram todos postos em um galpão à espera para, em seguida, serem destinados aos diversos locais de trabalho. Não havia escolha por parte de nenhum seringueiro. Eram alocados como animais, sem consenso nenhum. No seringal, também era necessário comprar alguns produtos para a subsistência dos que ali fossem trabalhar. Havia no barracão uma espécie de mercadinho, onde eram vendidos vários produtos, tais como:

arroz, feijão, farinha, carne etc. Nada era dado de graça a eles. A mão-de-obra escrava não era suficiente sequer para lhes servirem uma simples refeição ao dia. Para o trabalho, era necessário comprar até as ferramentas. O seringal não oferecia utensílios mínimos. O que lhes restava era uma condição de vida precária: da decadência. N'A **selva**, Juca Tristão, dono do seringal, torna-se um dos representantes máximos desse sistema de exploração e da miséria.

Distribuídos para determinadas regiões, todos os seringueiros seguiam caminho às brechas da mata. O seringueiro tinha a vontade de voltar para casa mais do que nunca, porém só se iniciava uma longa jornada de trabalho. A mata, devido à sua magnitude, tomava conta de tudo. Além da fome, a floresta era o maior obstáculo do seringueiro pela sua sobrevivência. Advindos de outras regiões totalmente díspares, estavam habituados com uma realidade diferente:

Surgia com um aglomerado exuberante, arbitrário e louco, de troncos e hastes, ramaria pegada e multiforme, por onde serpeava, em curvas imprevistas, em balanços largos, em anéis repetidos e fatais, todo um mundo de lianas e parasitas verdes, que faziam de alguns trechos uma rede intransponível. Não havia caule que subisse limpo de tentáculos a expor a crista ao sol; a luz descia muito dificilmente e vinha, esfarrapando-se entre folhas, galhos e palmas, morrer na densa multidão de arbustos cujo verde intenso e fresco nunca esmorecia com os ardores do Estio. (CASTRO, p. 78-79).

Este sofrimento era algo inteiramente reverso à qualidade de vida que os donos dos seringais possuíam. Em **A selva**, Juca Tristão tem uma vida desregrada, o

qual morava, dormia, comia e bebia às custas da dor e do sofrimento dos seringueiros. Com essa exploração, ele dominava a tudo e a todos. Contudo, a distância impossibilitava-o de regressar à família e à sua fazenda com diversas cabeças de gado, localizada na ilha de Marajó, próxima à cidade de Belém, no Pará. Juca Tristão era o retrato do homem citadino que usufruía dos bens e da riqueza às custas da dor e do sofrimento dos mais pobres. Regressar à terra ou quitar a dívida, seringueiro nenhum conseguia. O que lhes restava? Tentar a fuga. Com muita dificuldade, alguns conseguiam, mas, no percurso, eram rapidamente apanhados, sendo levados ao castigo físico, remetendo ao tempo da escravidão.

### **A selva, romance de crítica social**

A estética neorrealista é compreendida por muitos teóricos como uma “*atitude* do artista em face [das contradições do mundo], e vai, dessa forma, adaptando-se, transformando-se e ganhando uma dimensão estética superior” (ABDALA JÚNIOR, 1981, p. 159). Nesse sentido, partindo da noção de “arte pela arte”, a fim de reformulá-la criticamente, o neorrealismo procurava, além de trazer uma literatura tipicamente estética, produzir uma arte extremamente engajada, ou seja, comprometida com o social e que acompanhasse as transformações políticas da época, convertida numa espécie de autonomia do saber. É claro que uma boa parte dos neorrealistas (ao buscar expressar esse sistema de classes e como, nele, a sociedade

se organizava) via-se livre de valores estéticos - sobre os quais toda a literatura clássica se debruçava<sup>2</sup>.

Preocupados, por vezes, em ultrapassar uma mera cópia do “realismo cru e objetivo”, os neorrealistas objetivaram não só a apresentação dos percalços de uma sociedade, principalmente das classes mais desassistidas, como, também, defenderam a elaboração de uma arte inserida nesse mundo de subversão, de exploração e de homens comuns a todo esse conjunto. Por conta disso, era necessária a representação de “indivíduos reais”, inseridos na sociedade contraditória, isto é, com lutas pela sobrevivência, em defesa da vida, a despeito da exploração e da miséria.

Embora Ferreira de Castro tenha ficado por um tempo distante de sua terra natal, o autor não ficou neutro diante do cenário político de Portugal. Assim como os demais escritores da época, Ferreira de Castro participou de inúmeros debates políticos em seu país. Sua emigração para o Brasil deu-se a partir de conflitos com os quais

---

<sup>2</sup> Para Abdala Júnior e Aparecida Pascholin, “na literatura, o movimento [neorrealista] teve um grande precursor: Ferreira de Castro (José Maria Ferreira de Castro - 1898-1974), que evoluiu para o neorrealismo. Seu mérito histórico é ter levado a técnica jornalística para o romance. Suas produções mais significativas de transição para o novo realismo social (**Emigrantes**, 1928; **A selva**, 1930) são ambientados no Brasil. Dentro do neorrealismo, podemos destacar **A lâ e a neve** (1947) e **A curva da estrada** (1950). Entre os primeiros romancistas do movimento está **Soeiro Pereira Gomes** (1909-1949), com sua conhecida narrativa **Esteiros** (1945). Nota-se que, ao considerar **A selva** como um romance precursor do neorrealismo, Abdala Júnior e Pascholin descartam em partes a força da expressão neorrealista do livro de Ferreira de Castro. Isso ocorre talvez porque a narrativa tenha sido ambientada na floresta amazônica. Ainda assim, os autores não chegam a explicar o motivo por que estruturalmente esse romance se molda ao neorrealismo ou ao romance de 30 nacional.

Ferreira de Castro estava há muito tempo comprometido. Portugal passava por uma época de divergências ideológicas. O romancista era um dos agentes que atuava na luta de classes - reflexo este presente em suas obras, como a do estudo em questão, **A selva**.

A obra representa, assim como as demais literaturas portuguesa e brasileira da época, o poder de classes e o domínio sobre as pessoas mais desfavorecidas. Alberto, por condições financeiras e a pedido de seu tio Macedo, o qual o sustentava, é levado a trabalhar num dos seringais da Amazônia numa época em que se extraía o látex da seringueira e vendia-se para grandes potências do mundo inteiro. A obra engloba sua história desde a saída de nordestinos até suas chegadas aos seringais.

As condições sub-humanas, as quais os seringueiros eram tratados, circunscrevem desde a saída de Belém em barcos e navios até a exploração nos seringais. Em **A selva**, é perceptível o sistema de classes entre: a que se autodenominava como “superior”, por obter um maior poder aquisitivo que os demais, e aquela que era taxada como “classe baixa”, composta por nordestinos que procuravam melhores condições de vida e se aventuravam a caminho dos seringais.

### **Uma crítica contra a alienação**

A partir das considerações expostas acima, não é difícil perceber que aspectos do neorrealismo, de certo modo, estão refletidos na estrutura do romance de Ferreira de Castro, já

que, entre outros motivos, denuncia a exploração e alienação do homem comum, representando-as “neorrealisticamente” em meio às vicissitudes de um sistema social injusto e aniquilador. Nesse sentido, para compreendemos melhor certas especificidades, destacamos que, em **A selva**, “a verdade é que, relativamente à alienação, não bastava retratar o homem a ela submetido, um homem a maioria das vezes inconsciente de se encontrar alienado. (TORRES, p. 39). Põe-se em questão, assim, este sistema representacional em que os seringueiros eram subjugados aos diferentes estados de miséria e de alienação. Sob tal enfoque, destacamos a teoria de Torres problematizada abaixo:

1º) homem alienado, mas *inconsciente* da alienação que o subjuga;

2º) homem alienado mas já *consciente* da alienação de que é vítima, embora ignorante das causas históricas da sua submissão e dos meios de o vencer;

3º) homem já conhecedor das próprias causas, mas não resolvido a utilizar os meios de que possa dispor para vencer a alienação, meios esses nem sempre ao dispor, por estreito controle policial do Estado, ou por falta de unidade de esforços de todos os que se encontram na mesma situação, precisamente quando seria necessária a conjugação das vontades;

4º) homem na situação de revolta ou guerra aberta contra as classes da alienação, ou seja contra aqueles que se apresentam como defensores dum *status quo* que garante a perpetuidade da alienação. (1977, p. 39-40)

Nota-se que Torres considera os homens em diferentes estágios, ou seja, diferindo-os uns dos outros de acordo com a percepção, a adaptação e aceitação ao sistema de alienação ou não de cada ser. Na verdade, para

o presente trabalho, o que se põe em evidência é o sistema que os seringueiros eram obrigados a aceitar. Em **A selva**, podemos, também, identificar “estágios”, semelhantes àqueles apontados por Torres acima. Na obra de Ferreira de Castro, uma parte dos seringueiros, os que deviam retirar o leite da seringa, formam o segundo estágio de alienação. Os mesmos são conscientes da alienação da qual são vítimas, porém não sabem como ascender socialmente no seringal. Esse, por exemplo, é o caso de Firmino, uma das personagens que, por anos, trabalha em busca de quitar sua dívida e regressar à sua terra natal. O seu desejo de mudança lhe é tão forte que, mesmo sem dinheiro algum, intenta fugir do seringal. Na medida que Alberto tenta ajudá-lo a escapar junto com alguns de seus companheiros, percebe-se certa tomada de consciência coletiva em torno das discrepâncias da vida de opressão.

Aqui, destaca-se a construção da personagem Alberto, um homem consciente da luta de classes, e que, por isso, poderia se enquadrar no quarto estágio apontado no trecho mencionado de Torres. Como vimos, o principal motivo de Alberto ter vindo para o Brasil deveu-se às suas desavenças com o sistema político de Portugal. Quanto mais Alberto adquire contato com o seringal, mais as precárias situações de subsistência dos seringueiros o incomodavam. Não por acaso, Alberto era ativista em seu país e, não sem razão, começou a analisar profundamente o espaço amazônico no qual acentuavam-se as precárias condições às quais os seringueiros estavam submetidos. Portanto, uma das funções de Alberto é examinar as

contradições da vida do seringal. Assim, o papel do protagonista d’**A selva** aproxima-se dos preceitos do neorrealismo, já que

[...] pertence ao neorrealismo a não pequena glória de ser a primeira corrente na História da Literatura a desmontar o fenómeno da alienação definindo-o, investigando-lhes as causas e, com o autodinamismo que caracteriza, insinuando caminhos e propondo aberturas para a sua superação. A verdade é que, relativamente à alienação, não bastava retratar o homem a ela submetido, um homem a maioria das vezes inconsciente de se encontrar alienado [...] (TORRES, 1977, p. 39).

Desse modo, **A selva** não deixa de representar uma pessoa externa àquele sistema de exploração, que alheio a tudo aquilo torna-se um dos poucos conscientes das mazelas ocorridas no seringal, pois Alberto tem um papel analítico e transformador do mundo de contradições d’**A selva**. Sob tal ponto de vista, notamos que **A selva** de Ferreira de Castro traz em sua estrutura artística a problematização *sui generis* de elementos sociais e políticos, confirmando que, “[...] ao contrário do que geralmente se pensa ..., [a matéria literária] é historicamente formada, e registra de algum modo o processo social a que deve a sua existência” (SCHWARZ, 1977, p. 25). Não sem motivo, a crítica desse romance ainda se faz tão expressiva e reflexiva.

### **A selva: entre o Neorrealismo e o Romance de 30**

As histórias da literatura nos ensinam que, tanto aqui no Brasil como em Portugal, a arte sempre se preocupou,

acima de tudo, em acompanhar as devidas mudanças pelas quais os cenários local e mundial estavam passando. Assim como em Portugal, a literatura brasileira empenhou-se em desenhar como se desenvolveram os movimentos e os períodos artísticos. Ao compararmos determinadas obras do neorrealismo português com algumas narrativas nacionais elaboradas na década de 1930, destacam-se nelas críticas sociais, visando pontuar a “visão de uma realidade mais profunda, mais real, do que a do senso comum é incorporada à forma total da obra. É só assim que essa visão se torna realmente válida em termos estéticos” (ROSENFELD, 1973, p. 81). Assim, nessas obras nacionais, por um lado, tem-se, de forma mais ampla, a temática agrária; por outro, sublinha-se os temas urbanos, representados, por exemplo, em romances como **Os ratos** e **Angústia**, de Dyonélio Machado e de Graciliano Ramos, respectivamente.

Por seu turno, conquanto **A selva** não seja considerada uma narrativa cujo tema é agrário, a partir de nossa leitura, de certa forma, fica claro que essa produção representa com muita força a fusão das principais características do romance nacional de 30 com as do neorrealismo português.

Ao analisar os livros teóricos intitulados **O romance de 30** e a **Escrita neorrealista**, de Dacanal e Abdala Júnior, respectivamente, percebemos que esses tipos de narrativas ficcionais publicadas no período têm, em particular, as seguintes características: a) estão vinculadas à tradição realista-naturalista (privilegiando, de certa forma, a verossimilhança); b) suas composições unem-se à denúncia social; d) valorizam aspectos do “documental”;

e) privilegiam uma literatura como conscientização do público leitor; f) criticam a antiga “concepção de arte pela arte”; g) aproximam certa acepção de estética à consciência social coletiva; f) suas estruturas são, na maioria das vezes, lineares, porém voltadas a traços críticos; g) a linguagem dessas obras não é rebuscada; h) trabalham estruturas históricas perfeitamente identificáveis pelo leitor, como, por exemplo, as contradições do seringal, no caso do romance **A selva**; i) as personagens visam transformar as discrepâncias sociais, econômicas, políticas e culturais destacadas em um período histórico específico; j) os ambientes ressaltados são, na maioria dos casos, o mundo agrário e o mundo urbano.

Nesse sentido, sublinhamos certos autores do neorrealismo, como, por exemplo, Alves Redol (1911-1969), Fernando Namora (1919-1989), Manuel Fonseca (1911-1993), Carlos de Oliveira (1921-1981). Do romance de 30, destacamos Jorge Amado (1912-2001), Raquel de Queiróz (1910-2003), José Lins do Rego (1901-1957), Graciliano Ramos (1892-1953), Cyro Martins (1908-1995), Dyonelino Machado (1895-1985) etc.

Embora a crítica literária procure de forma mais precisa organizar a ideia do que seja o romance de 30 ou de como ele tenha surgido, não se confirma como essa narrativa nasceu de fato. Tem-se, no geral, como marco inicial desta estética, no Brasil, a obra **A bagaceira** (1928), de José Américo de Almeida. Há até obras lançadas em décadas muito mais posteriores, as quais contêm estrutura e temática muito próximas às classificadas no romance de

30. Por sua vez, como intento maior de crítica, caracteriza-se o neorrealismo. Na História da literatura portuguesa, o marco inicial do neorrealismo dá-se com a publicação do romance **Gaibéus** (1939), de Alves Redol. Neste, a literatura toma como papel principal a denúncia social, os sistemas de exploração de classes, favorecendo, é claro, a representação de personagens marginalizadas. Percebe-se que, publicada em 1930, a obra de Ferreira de Castro talvez possa ser considerada a partir de um divisor de águas: entre o romance de 30 brasileiro e o neorrealismo português, porque funde os principais elementos aqui elencados.

Como se observa, em **A selva**, há a representação do universo amazônico e suas descrições elaboradas pelo narrador frisam inúmeras críticas do meio social. A biodiversidade, em diversas partes da obra, é minimamente detalhada, descrição exacerbada esta que contribui com o efeito do verossímil.

Adivinhava-se a luta desesperada de caules e ramos, ali onde dificilmente se encontrava um palmo de chão que não alimentasse vida triunfante. A selva dominava tudo. Não era o segundo reino, era o primeiro em força e categoria, tudo abandonando a um plano secundário. E o homem, simples transeunte no flanco do enigma, via-se obrigado a entregar o seu destino àquele despotismo. O animal esfrangalhava-se no império vegetal e, para ter alguma voz na solidão reinante, forçoso se lhe tornava vestir pele de fera. A árvore solitária, que borda melancolicamente campos e regatos na Europa, perdia ali a sua graça e romântica sugestão e, surgindo em brenha inquietante, impunha-se como um inimigo. Dir-se-ia que a selva tinha, como os monstros fabulosos, mil olhos ameaçadores, que espivavam de todos os lados. Nada a assemelhava às últimas florestas do velho mundo, onde

o espírito busca enlevo e o corpo frescura; assustava com o seu segredo, com o seu mistério flutuante e as suas eternas sombras, que davam às pernas nervoso anseio de fuga. (CASTRO, p. 88)

Acima, a obra apresenta a grandiosidade da selva. Seu poderio sobre os que a desejam adentrá-la, domá-la, destruí-la. O invasor, por vezes, é outro submisso, à procura por sua sobrevivência. No segundo ponto, destaca-se a linearidade do romance. Há, em boa parte, um enredo comum, ou seja, com início, meio e fim, porém é minuciosamente analisada por parte de um narrador, que também se apresenta em terceira pessoa. O narrador de **A selva** não se mostra totalmente, porém sua onisciência é evidente do início ao fim da história, acentuando, por vezes, seu ponto de vista crítico.

O relator dos fatos faz uso, assim como ocorre em outros escritos da época, de uma linguagem culta, mas a um só tempo não rebuscada. Como se trata de uma literatura de denúncia social, há também a reprodução de determinados dizeres ou termos coloquiais, sublinhando a separação entre classes. É o caso explícito do grande abismo entre os seringueiros e as pessoas vindas de outras regiões em busca de melhores condições de vida, embora continuamente exploradas. Há uma marcante diferença de costumes e da fala. Por exemplo, o narrador de Ferreira de Castro, nos poucos diálogos que a obra oferece, tenta, de certa forma, usar o linguajar e a forma de falar dos seringueiros ou do coloquialismo local, com a inserção, também, de nomes específicos da região.

Como proposta fundamental, no decorrer de nossas cogitações, ficou claro que a característica mais evidente

do romance de Ferreira de Castro, e igualmente mais trabalhada pelos escritores da época neorrealista, é o destaque à denúncia social. À medida em que se descreve as atrocidades da narrativa, evidencia-se também a divisão entre classes e os grupos sociais e como cada um age sobre o outro, problematizando o modo como o “superior” trata o “inferior” e como este age frente ao sistema de inferiorização e/ou exploração.

## **Conclusão**

Muitos livros de histórias da literatura afirmam que, depois da publicação de Gaibéus (1939), Alves Redol contribuiu para firmar o neorrealismo português. Assim apontando, igualmente, para uma certa retomada de aspectos do realismo do século XIX. A diferença básica é que o neorrealismo preconiza a composição de uma literatura engajada, sugerindo, por conseguinte, um novo estilo realista, só que mais baseado em aspectos sociais, políticos e econômicos do que o antigo realismo.

De qualquer maneira, conforme sugerimos no decorrer do nosso trabalho, podemos dizer que A selva (1930) já traz em si características do romance de 30 nacional e do neorrealismo português, tornando-se, do mesmo modo, um de seus representantes. Se, nos anos 20, no geral, os modernistas dedicaram-se a mudanças dos meios expressivos, nos anos 30, eles transformaram as suas concepções e colocaram os meios expressivos em prol da realização de uma utópica revolução social.

Talvez o motivo mais importante de tal deslocamento de acepção tenha sido a grande crise da economia capitalista, eclodida no fim da década de 1920. Essa crise fez com que diversas empresas falissem no mundo todo, provocando desemprego, fome e miséria. Enfim, devido à transformação do quadro histórico, modificaram-se também os rumos do modernismo no Brasil e em Portugal. Tanto os romances de 30 quanto os do neorrealismo demarcaram, com contundência, tais peculiaridades.

## Referências

ABDALA JUNIOR, Benjamim. **A escrita neo-realista**. São Paulo: Ática, 1981.

ABDALA JUNIOR, Benjamim/ PASCHOLIN, Maria Aparecida. **História social da literatura portuguesa**. São Paulo: Ática, 1982.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

CASTRO, Ferreira de. **A Selva**. 40. ed. Lisboa: Guimarães Editores.

DACANAL, José H. **O romance de 30**. 2. ed. Mercado Aberto: Porto Alegre, 1986.

LIMA, Lucilene Gomes. **Ficções do ciclo da borracha: A selva, Beiração e O amante das Amazonas**. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2009.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa através de textos**. São Paulo: Cultrix, 1961.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**. Tradução: Mario Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva; Brasília: I N L, 1996, p. 75-97.

SARAIVA, António José. **Iniciação à literatura portuguesa**. São Paulo: Compainha das Letras, 1999.

SOUZA, Márcio. **A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo**. São Paulo: Alfa-Omega, 1977.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades, 1997.

TOCANTINS, Leandro. **Amazônia: natureza, homem e tempo: uma planificação ecológica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

TOCANTINS, Leandro. **O rio comanda a vida: uma interpretação da Amazônia**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1970.

TORRES, Alexandre Pinheiro. **O neorrealismo literário português**. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

---

# A representação da relação humano/não-humano no conto “O lago de Samuel”

José de Ribamar Muniz Ribeiro Neto  
Paulo Eduardo Benites de Moraes

## **Considerações iniciais: incursões teóricas**

Este trabalho apresenta resultados de uma análise literária do conto “O Lago de Samuel”, publicado na obra **Gaivotas**, de autoria do escritor amazonense Hélio Rocha.

Destaca-se a representação da relação entre humanos e não-humanos e da degradação da natureza.

O estudo foi norteado pelos seguintes questionamentos: de que forma a relação entre humanos e não-humanos é representada no conto “O Lago de Samuel”? Como a degradação ambiental é evidenciada no referido texto? Essa temática é relevante porque possibilita uma análise interdisciplinar da relação entre natureza e cultura. Além disso, a estética do referido autor é marcada por uma escrita sinestésica, que se aproxima do sublime natural, fazendo com que o leitor veja e sinta o odor da selva e, ao mesmo tempo, critique a ação humana na degradação da natureza.

A análise do conto foi fundamentada pelos estudos da Ecocrítica e dos Pós-coloniais, tendo-se como base as obras dos seguintes autores: Glotfelty (1996) e Garrard (2006), que apresentam conceitos de Ecocrítica; Souza (2015), o qual discute sobre o processo de devastação da Amazônia e outros. A pesquisa, do tipo bibliográfica, com abordagem qualitativa, será desenvolvida a partir do método analítico.

Tomando-se como base os pressupostos teórico-metodológicos da Ecocrítica e dos estudos Pós-coloniais, como pontuados anteriormente, buscou-se, a partir da tessitura da narrativa, compreender as representações das relações entre natureza e cultura em espaços amazônicos, com o objetivo de identificar no discurso literário de Rocha (2015) elementos que contribuem para os debates sobre as questões ambientais em diferentes espaços sociais do contexto amazônico.

Os resultados preliminares evidenciam a apreciação do escritor pelos saberes geográficos fluviais, historiográficos, modos de vida, mitos e culturas, o que o leva, frequentemente, a socializar e a representar espaços da região norte do Brasil em suas produções literárias.

As reflexões humanizadoras da Ecocrítica na Literatura sobre a relação homem/natureza surgiram no final da década de 1970 através dos estudos de William Rueckert. Porém, somente no ano de 1996, com o lançamento da antologia **The Ecocriticism Reader**, da ambientalista, social e crítica norte americana, C. Glotfelty, que o termo Ecocrítica começa a ganhar mais visibilidade.

Dentre os estudiosos da Ecocrítica, destacamos Garrard (2006), o qual problematiza a interdisciplinaridade essencial para a análise ecocrítica. Ele apresenta a diferença entre os problemas de ecologia - referentes aos estudos biológicos - e os problemas ecológicos - referentes aos “[...] aspectos de nossa sociedade provenientes de nossas maneiras de lidar com a natureza” (GARRARD, 2006, p. 17).

Dessa forma, para conceituar a Ecocrítica, recorreremos às ideias de Garrard (2006):

O que é ecocrítica então? Dito em termos simples, a ecocrítica é o estudo da relação entre a literatura e o ambiente físico. Assim como a crítica feminista examina a língua e a literatura de um ponto de vista consciente dos gêneros, e a crítica marxista traz para sua interpretação dos textos uma consciência dos modos de produção e das classes econômicas, a ecocrítica adota uma abordagem dos estudos literários centrados na Terra. (GLOTFELTY, Apud GARRARD, 2006, p. 14).

O foco da Ecocrítica é mostrar através da literatura o valor da natureza como essência da vida, pois os ecocríticos entendem que o homem, de forma inconsequente, a degrada. “Mas a natureza, por si só, não é o único foco dos estudos ecocríticos da representação. Outros incluem a fronteira, animais, cidades, regiões geográficas específicas, rios, montanhas, desertos, índios, tecnologia” (GLOTFELTY, 1996, p. 14). Assim, a partir dos procedimentos da Ecocrítica é possível discutir, de forma mais consciente, sobre a desarmonia entre o humano e o não humano e sobre as implicações dessa desarmonia para a degradação da natureza.

Sobre esse aspecto, Garrard (2006) afirma que as questões que envolvem a importância da preservação da natureza e do meio ambiente têm se tornado cada vez mais frequente em algumas sociedades.

É papel da Ecocrítica analisar estes fenômenos e abrir espaços de discussões sobre estes problemas ambientais, pois por mais que não seja seu objetivo solucionar estes problemas, deve reconhecer a existência dos problemas, sua extensão, a natureza das ameaças e suas possíveis soluções. (GARRARD, 2006, p. 16).

Na atualidade, os debates construídos à luz da Ecocrítica podem contribuir para a conscientização da humanidade sobre a importância da preservação da natureza: os rios, os animais e as florestas. Por seu caráter interdisciplinar, a Ecocrítica serve como ferramenta de trabalho para pesquisadores de diversos campos do conhecimento, os quais, a partir de diferentes tipos de textos, podem discutir/ refletir sobre a questão da desarmonia entre o humano e

o não humano. Sobre este aspecto, Garrard (2006, p. 29) afirma que: “[...] os problemas ambientais requerem uma análise em termos culturais e científicos porque são o resultado da interação entre o conhecimento ecológico da natureza e sua inflexão cultural.”

Quanto à aplicabilidade da Ecocrítica, o autor propõe que: “Isso implicará estudos interdisciplinares que recorram às teorias literárias e culturais, à filosofia, à sociologia, à psicologia e à história ambiental, bem à ecologia.” (GARRARD, 2006, p. 29)

Apesar de não ter um método de pesquisa próprio, a Ecocrítica consolida-se como um campo de estudo interdisciplinar na literatura, e estuda as relações do homem com a natureza, propondo que as ciências e as humanidades estabeleçam diálogos, a fim de que o homem se conscientize da importância da preservação da natureza e deixe de ser uma ameaça ao meio em que vive.

Ao discutir sobre as ameaças ambientais criadas pela civilização moderna, Garrard (2006) expõe que há um consenso entre os cientistas sobre a existência de tais perigos. O autor, contudo, enfatiza que as pressões para as políticas que favoreçam a continuidade da degradação da natureza não são exercidas por ambientalistas e sim por grupos compostos por industriais e antiambientalistas:

[...] Os economistas e os demógrafos do livre mercado encontram-se entre seus mais eloquentes defensores intelectuais e argumentam que o dinamismo das economias capitalistas gerará soluções para os problemas ambientais à medida que eles surgirem, assim como sustentam que os aumentos populacionais acabarão

produzindo a riqueza necessária para bancar o custo das melhorias do ambiente. (GARRARD, 2006, p. 32-33).

A prática danosa de sacrificar recursos naturais e outros seres em busca do progresso não é uma prática recente. Ela acontece há séculos e, na atualidade, os homens repetem a degradação do meio ambiente, de forma até mais acentuada, devido à revolução tecnológica e do capitalismo. O homem precisa se humanizar, pois ainda não compreendeu que o planeta Terra é formado por outras formas de vida e que sua relação com os seres animais e vegetais deve ser de respeito para o bem da coletividade.

[...] entre as críticas mais profundas à modernidade industrial, porque combina reverência poética ante o ser da Terra com uma desconstrução selvagem do projeto de dominação do mundo, negador da morte, que somos ensinados a chamar de progresso. (GARRARD, 2006, p. 51).

Dessa forma, considerando que uma das características mais marcantes da literatura pós-colonial é a representação das manifestações culturais e conflitos que acontecem no consciente coletivo das sociedades colonizadas, a Ecocrítica surge como uma nova ótica que oportuniza aos leitores a fazerem uma releitura de texto com o olhar voltado para a preservação da natureza.

Neste ponto é possível estabelecermos um diálogo com a crítica pós-colonial como um suporte para corroborar as ideias aqui defendidas. Para tanto, recorreremos aos estudos de Márcio Souza (2015) que apresenta em sua obra **Amazônia Indígena** reflexões sobre o impacto ambiental sofrido na Amazônia a partir de uma cultura

que se globaliza com práticas colonizadoras das classes dominantes e aborda, criticamente, o processo histórico das relações do humano e não humano, destacando-se as implicações deste contato.

Segundo o autor, a prática de exploração predatória acontece há séculos. Nesse sentido, a Europa explora outros continentes e isso inclui a América do Sul, em específico, o território amazônico, o qual já teve seus recursos naturais pilhados, animais e povos autóctones dizimados. Sobre este tema, Souza (2015) afirma que: “A degradação que se operou no habitat, sobretudo no decorrer dos últimos 50 anos, demonstra claramente a relação cultura/meio ambiente em sua forma mais desarmoniosa” (SOUZA, 2015, p. 63).

Nessa perspectiva, a Literatura brasileira registra que desde o princípio da chegada do Europeu em território brasileiro a ordem principal era encontrar riquezas para aumentar as posses da coroa portuguesa a todo custo, não importando quantas vidas humanas e não humanas fossem sacrificadas. Na atualidade, temos a impressão que a problemática não foi solucionada. Sobre isso:

Firmemente sustentados pelo ideal do avanço econômico, não fazemos mais do que seguir a tradição espoliadora. Pomos abaixo a maior floresta do planeta, sem ao menos conhecermos as consequências desse gesto, para alimentarmos a voracidade das grandes empresas monopolistas. E para isso é necessário limpar o caminho de índios obstinados e preguiçosos. Pois nada mais obstinado e preguiçoso que essa gente que se permitiu recusar através do tempo os favores da “civilização e do conforto. (SOUZA, 2015, p. 63).

O processo “civilizador” da Amazônia brasileira custou caro para os seres não humanos, visto que, através de tráfico de madeiras regionais, os europeus devastaram diversas áreas florestais habitadas por uma infinidade de animais e de populações nativas, que tiravam do rio e das florestas o essencial para a sua existência. Muitos povos foram obrigados a fugir de suas comunidades para longe dos rios para poderem sobreviver. Outros não tiveram tempo, muitos foram surpreendidos quando dormiam. Segundo Souza (2015), “Nossa Amazônia está marcada profundamente pela presença dessas culturas autóctones e o problema se coloca de maneira assustadora. Durante os séculos de presença ‘branca’, o que se tem visto é o consente malogro tecnológico”. (SOUZA, p. 86)

Na contemporaneidade, os homens continuam desmatando as florestas para a comercialização das madeiras e para a formação de pastos por criadores de gado, praticam a caça e a pesca predatórias e mudam os cursos dos rios com o objetivo de construir barragens para Hidrelétricas, prejudicando a humanos e a não humanos que habitam nessas regiões.

Para fechar, por ora, a discussão e avançarmos à análise do conto a fim de vislumbrar como essa tensão é trazida para a pauta da hora, vale a pena abrir o flanco a partir da literatura. O crítico Josemar Maciel (2019) levanta uma hipótese interessante que conversa com nosso posicionamento, qual seja: a de que o próprio mundo deve ser lido em sua manifestação, aquilo que chama de “gesto do mundo”. Partindo de uma postura

dadaísta, a pergunta “se o mundo é capaz de gesto” se faz pertinente. Segundo Maciel:

Este breve trabalho alinha-se com o movimento de busca de novos modelos de pensamento, propondo a hospitalidade como um imperativo, e a escuta do ambiente como eixo do desenho global. Como aconteceu na história do movimento dadaísta, predecessor do surrealismo, aqui quero enfatizar a importância de deixar fluir o que se chama de imaginação, inconsciente ou dimensão tácita. Os dois paralelos não ocorrem por acaso. Existe um movimento dadaísta antes do surrealismo - que se reconhece oficialmente à base da psicanálise. Assim como existem tradições diversas para afirmar um fato recorrente e importante, que se impõe aos poucos à consideração da Academia: o fato (o fenômeno, em sentido pleno) de que a razão não pode ser considerada apenas a lanterna da proporção (*ratio*) de Demócrito. A razão pode ser também vista como a amazona que cavalga o caos - como em Sêneca ou em Plotino, recuperando uma forma mais flexível de entender a relação entre o ser humano e a objetividade (2019, p. 285).

Aliado a esse esforço de buscar novos modelos de pensamento, o trabalho que aqui se apresenta recupera as implicações de uma crise ambiental à luz da perspectiva dos fins (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014) associadas à criação literária, e como isso vem sendo pensado na arte. Se há algum tempo a dicotomia natureza/cultura fundamentava a diferença entre ciências naturais (ambientais) e humanas, hoje há uma necessidade urgente de um olhar mais ecológico para pensarmos outras naturezas e outras culturas. Não se trata de uma perspectiva romântica/idealista, mas da efetiva urgência a se tomar providências quanto à nova centralidade, em relação aos

centros de decisão. Não se pode mais sustentar a amplitude originária da agenda do *homo cartesianus*, solto no espaço e abstrato, tomando as suas decisões<sup>1</sup>. Pelo contrário, há autores e movimentos que chamam a atenção para a necessidade de o ser humano redescobrir-se como parte de um ecossistema muito mais amplo e maior do que a sua pretensa consciência (DESCOLA, 2016). Nesse sentido, a leitura do conto pode nos ajudar a desvelar essa leitura.

### **A relação humanos e não humanos no conto “O lago de Samuel”**

No prefácio à obra **Gaivotas**, na qual está inserido o conto “O Lago de Samuel”, a escritora Heloísa Helena Siqueira Correia afirma que:

Narradores e personagens refletem sobre a existência, de modo que o leitor encontrará o olhar do colonizador (estrangeiro e brasileiro) sobre a natureza e os homens, por certo, e também dos que lutam para resistir, de qualquer maneira, à violência, à devastação, às enchentes, às estradas, às hidrelétricas e às doenças. (ROCHA, 2015, p. 6).

Assim sendo, de acordo com Garrard (2006), o objeto de estudo da Ecocrítica é a relação entre o humano e o não humano. A partir desta afirmação, podemos inferir que a inter-relação homem/meio ambiente está presente na obra literária em análise, e é representada através do discurso

<sup>1</sup> Trecho citado do texto ainda inédito, em fase de publicação, de autoria de Priscilla Rezende Motti, Paulo Eduardo Benites de Moraes e Josemar de Campos Maciel intitulado: “Processo de urbanização e o paradoxo à saúde humana e ambiental: uma problematização à luz da Ecofilosofia” (2019).

do autor, o qual, por sua vez, é motivado pelas vivências e experiências no contexto amazônico. Vale ressaltar que a Ecocrítica não vai se preocupar somente com essas representações, mas, também expressa preocupações com meio ambiente e analisa como a ação humana contribui para a degradação da natureza.

No conto “O Lago de Samuel”, o escritor descreve com riqueza de detalhes os impactos ambientais decorrentes da construção da Hidrelétrica de Samuel localizada a 52 km de Porto Velho/RO e constrói a narrativa utilizando jogos de palavras e sinestésias para representar cenários aterrorizantes, causando nos leitores efeitos que proporcionam momentos de apreensão, reflexão e indignação, pois o preço a ser pago por um pretenso progresso é muito caro.

O eixo principal das temáticas apresentadas no conto é a degradação ambiental na Amazônia, destacando-se os conflitos da relação humanos/não-humanos. Nesse ponto, é possível fazer uma aproximação com a noção de “degradação do espaço”, pensada por Antonio Candido (2006) em um ensaio sobre *L’Assomoir*, de Emile Zola. A mudança do fluxo dos rios, a matança dos peixes, a destruição da cachoeira e da floresta e a matança dos animais silvestres são discutidas pelas personagens, demonstrando a importância da exploração racional dos recursos ambientais. O percurso narrativo do conto desenvolve-se, de maneira tal, que a cada novo olhar das personagens para o espaço, o adensamento da degradação vai desvelando um novo lugar, agora marcado pela devastação.

Desde o fragmento inicial do conto, a partir da fala do narrador personagem, Arikapu, já se pode perceber o processo de degradação contínua e progressiva: “[...] 1982. Início da construção da barragem de uma usina no rio Jamarý, em Rondônia, chamam-na Hidrelétrica de Samuel porque ali existia uma cachoeira batizada com esse nome” (ROCHA, 2015, p. 48). Neste fragmento, a menção à existência da cachoeira que desapareceu após a construção da hidrelétrica anuncia a preocupação do narrador com a destruição do meio ambiente. Em seguida, a relação homem-rio é descrita com reciprocidade, pois as personagens apresentam o rio como fonte de vida e como um recurso natural indispensável à sobrevivência humana e não humana.

A violência da ação humana contra o não humano é marcada no discurso da personagem S. Sampaio, que na obra é caracterizada como uma bióloga: “Um monte de animais mortos e outros aos gritos às margens do lago é o que espero encontrar - segredou-me S. Sampaio - Animais em situação de risco de extinção. Um cenário de grande destruição” (ROCHA, 2015, p. 49). O mote da destruição e da devastação do espaço já está posto, para não avançar muito no tempo, em T S Eliot, em seu famoso poema “The Waste Land”.

A associação dos termos “extinção” e “cenário de grande destruição”, na fala da personagem S. Sampaio, nos permite associar a ambientação do conto ao *tópos* da terra devastada. Nesse sentido, a referência já mencionada de T. S. Eliot é indispensável para nos ajudar a estabelecer

o vínculo da encenação da degradação do espaço, no conto em análise, a uma vasta tradição da literatura universal que remonta a uma paisagem carregada de simbolismo em suas terras devastadas.

As personagens - Arikapu e S. Sampaio - também demonstram preocupação com as políticas de progresso, principalmente com a relação do humano e o não humano, pois, em nome deste progresso, os homens degradam a natureza: os rios, as florestas, os animais e a vida das populações autóctones:

Os engenheiros costumam visitar o local de construção de uma represa década antes da construção - disse-me S. Sampaio. - Os ecologistas, porém, aparecem somente depois que a usina já está construída. Geralmente procuram avaliar os resultados, os impactos causados pela construção continuaram S. Sampaio. (ROCHA, 2015, p. 50).

A questão que o conto enseja encaminha uma reflexão, que de modo central interessa à Ecocrítica, em torno da relação humano/não humanos o homem tem marcado negativamente o espaço como o único ser que destrói o seu próprio meio. O trecho abaixo já mostra o tom de denúncia e um primeiro reconhecimento do processo de devastação do espaço:

A companhia está gastando muito dinheiro no resgate de animais do lago. Eles estão levando os animais para outra parte da floresta. Mas ninguém mediu os danos causados ao meio ambiente - enfezara-se S. Sampaio - A floresta pode suportar o influo das águas? - perguntei-lhe. (ROCHA, 2015, p. 51).

O diálogo entre o indígena Arikapu e a bióloga S. Sampaio é marcado de grandes incertezas; afinal, como os animais e a floresta reagiriam com a mudança do fluxo do rio? Segundo a pesquisadora, os gastos feitos pela construtora do empreendimento a fim de amenizar os impactos ambientais não seriam suficientes. Afirmava que cada ser, humano ou não humano, tem um papel importantíssimo para a composição do todo, e que a construção poderia significar o comprometimento do sistema ecológico. “Dizem que o preço a pagar é pequeno e que as hidrelétricas inundarão apenas dois décimos de um por cento da floresta amazônica. Isso também eles afirmam em seus discursos televisivos, Arikapu.” (ROCHA, 2015, p. 52)

Com a finalidade de obter a permissão para construir em regiões que podem causar um forte impacto ambiental, empresas contratam profissionais de diversas áreas a fim de mostrar, através de estudos específicos, que a construção não afetará, de forma significativa, a natureza. Tais dados apresentados nas pesquisas também servem para convencer a opinião pública que acompanha o desenrolar das obras pela televisão, bem como para contestar ONGs de proteção ambiental.

De dimensões continentais, a região amazônica brasileira possui um grande potencial para exploração dos seus recursos hídricos, tendo na sua lista de rios o Rio Amazonas, o maior do mundo em extensão e volume. Sobre este aspecto, o narrador personagem comenta: “Está explicado então. Com tanta água a sua disposição, o Brasil

escolheu esse potencial fluvial para realizar seu sonho de desenvolvimento “retruquei”. (ROCHA, 2015, p. 53)

Um ponto de inflexão aqui se faz necessário. Notadamente, a discussão em torno da ideia de desenvolvimento tem sido discutida como uma espécie de ideal a ser alcançado, ou mesmo como uma boa notícia em nome de um pretenso progresso, que estamos mostrando ao longo do texto. Todavia, a partir do momento em que passamos a olhar o desenvolvimento sob o ponto de vista das humanidades - e nos afastando um pouco da perspectiva dos economistas, dos dados pontuais de uma ciência ainda insistente no positivismo - encontramos uma perspectiva de desenvolvimento que olha para o ínfimo, como o olhar poético de Manoel de Barros. Nessa inflexão do olhar, o desenvolvimento quer-se como um encontro entre povos, e desses povos com o ambiente, como já apontam Chaparro, Maciel, Rodrigues e Morinigo (2019). O que nos interessa, nessa breve digressão, é chamar a atenção para o encontro, momento em que se pode perceber de que modo o desenvolvimento está sendo encarado por cada parte envolvida. Há aqueles que falam mais que outros nesse processo, e a literatura pode ser o espaço por meio do qual as vozes silenciadas vêm à tona.

Em outro fragmento do conto, o modo como o escritor constrói o diálogo entre Arikapu, o narrador-personagem, e o piloto da aeronave, quando estes sobrevoavam a barragem construída, mostra como a visão do cenário causava uma grande comoção em Arikapu, o qual era

indígena e conhecedor da região. Vale ressaltar que, na época em que o Brasil começou a ser colonizado, o indígena não era considerado um ser humano, muitos foram mortos e outros foram obrigados a fugir de suas terras:

É como câncer - disse-me o repórter.

- Não é? Como um câncer.

- Eu estava muito emocionado para falar. O lago havia matado tudo em seu raio de extensão, mas as árvores defuntas ainda permaneciam de pé. (ROCHA, 2015, p. 58-59).

Desse modo, no momento em que Arikapu sobrevoava o empreendimento, o leitor é levado a se comover junto com o narrador-personagem. Em outro fragmento, a personagem S. Sampaio, que é bióloga, também discute com Arikapu, de forma dramática, sobre a destruição da floresta e a consequente extinção das espécies:

Uma árvore pode hospedar cerca de quarenta e três tipos de formigas. E ainda, esse sistema de relacionamentos pode ser extraordinariamente especializado. Somente um tipo de vespa trabalha o pólen de uma árvore frutífera. Uma espécie de formiga, vivendo numa árvore, a protege contra predadores.

- Todos os animais têm sua função no ecossistema?

- perguntei-lhe.

- Sim, Arikapu. Alguns distribuem o pólen, outros são distribuidores de sementes. Remova-os e você nunca mais terá a diversidade - assinalou S. Sampaio. (ROCHA, 2015, p. 60).

A narrativa se desenvolve com dúvidas e certezas expostas pelas personagens. De um lado o conhecimento sobre a Terra e, obviamente, do meio ambiente, por parte

de Arikapu; do outro lado, o conhecimento científico da bióloga S. Sampaio: “ - A vida amazônica é tão dinâmica que mais de 450 espécies de árvores crescem num simples hectare de terra. Numa lagoa pode haver mais variedades de peixes do que nas ilhas da Grã-Bretanha.” (ROCHA, 2015, p. 60)

Nesse sentido, os diálogos estabelecidos entre as personagens do conto, evidenciam o consenso de que, mesmo com as medidas tomadas pela construtora da Hidrelétrica de Samuel, tais como: contratação de especialistas para pesquisa sobre os possíveis impactos ambientais e equipe de resgate para os animais atingidos o estrago causado pelo empreendimento seria devastador, pois a bióloga não via com bons olhos a transferência dos animais atingidos para outros espaços.

Analisando o desenvolvimento dos diálogos, não fica claro para os cientistas qual o verdadeiro motivo de suas contratações, pois conforme é relatado por S. Sampaio, engenheiros visitavam as áreas destinadas à construção dos empreendimentos uma década antes e somente depois da construção pronta é que os pesquisadores faziam os estudos sobre os impactos ambientais.

A presença dos meios de comunicação, que acompanhavam os resgates dos animais, e a realização das palestras, que mostravam como a hidrelétrica impulsionaria o progresso, e que eram assistidas por autoridades e pessoas de grande poder aquisitivo da sociedade, causavam uma grande desconfiança em S. Sampaio e Arikapu, os quais suspeitavam de possível

jogo de interesses para além daquelas ações por parte dos construtores da obra: “A esperança de S. Sampaio era que os resultados de sua pesquisa demonstrassem a verdadeira situação dos animais da floresta amazônica.” (ROCHA, 2015, p. 56)

Por fim, S. Sampaio e Arikapu sabiam do grande desafio que teriam pela frente e depositavam as esperanças no trabalho do pequeno grupo de especialistas contratados pela construtora da Hidrelétrica de Samuel. De alguma forma, eles esperavam que os resultados das pesquisas chegassem às mãos de pessoas influentes e que pudessem contribuir para a conscientização do homem sobre a necessidade da preservação ambiental para a sobrevivência de humanos e não humanos.

### **Considerações finais**

A análise do conto “O Lago de Samuel” evidenciou a apreciação do escritor Hélio Rocha pelos saberes geográficos fluviais, historiográficos, modos de vida, mitos e culturas, o que o leva, frequentemente, a socializar e a representar espaços da região norte do Brasil em suas produções literárias.

As reflexões apresentadas no texto literário mostram que na atualidade os homens ainda têm uma visão colonizadora e capitalista, pois, em nome do progresso e da obtenção de lucros, devastam as florestas, exterminam animais e peixes, expulsam as populações autóctones de suas terras, degradam os rios, sem pensar nas implicações

de suas ações para a preservação da vida. Para endossar essas reflexões, citamos a fala de um rezador Guarani Ñandeva, Cantalicio Godoi, em que revela sua leitura sobre o desenvolvimento:

Da água, os brancos põem energia, eles instalam energia, a que nós usamos está no Foz do Iguaçu, no Paraná, eles usam a energia por meio da água, eles chamam a isso desenvolvimento. Para eles é dinheiro, instalam na sua casa a energia, e eles querem dinheiro. Todo isso eles a chamam de desenvolvimento e nós não. Nós somos diferentes. Somos diferentes. (2019, p. 296)

Na atualidade, o governo estabelece alguns parâmetros para a liberação de construções de empreendimentos que afetam o Meio Ambiente. Contudo, as instituições que deveriam fiscalizar o desmatamento da floresta, praticado, na maioria das vezes, por madeireiras e grandes latifundiários que transformam grandes porções de floresta em pastos e também, outros órgãos que deveriam proibir a caça e a pesca predatória, nem sempre conseguem atuar em todas as áreas afetadas, devido à imensidão da Amazônia.

A análise à luz da Ecocrítica e dos Estudos pós-coloniais nos permitiu um olhar mais humanizado sobre as questões ambientais, pois, conforme foi exposto no texto literário, os animais, que são considerados não humanos, e os indígenas, que durante muitos séculos foram considerados selvagens e sem alma, não destroem o local onde vivem, sabem o valor dos rios e da floresta. Para recuperar a leitura de Candido (2006), a degradação do espaço e o *topos* da terra desolada se dão ao lado das ações

dos personagens humanos do conto, em contrapartida, percebe-se o esforço dos não-humanos em reverter esse quadro. A degradação do espaço e a relação social, no conto aqui analisado, podem ser entendidas a partir da concepção de desenvolvimento dos humanos, ou seja, à medida em que as ações humanas são narradas, a representação da degradação emerge com intensidade no conto, numa tensão com o posicionamento dos não-humanos, que trazem um dado de serenidade para a narrativa e um respiro de esperança para a reversibilidade do quadro ambiental catastrófico.

Por fim, a obra demonstra a importância da preservação ambiental para que a convivência entre humanos e não humanos seja harmoniosa, pois tanto os homens quanto os animais necessitam de recursos naturais para sobreviver.

## Referências

CANDIDO, Antonio. Degradação do espaço: (estudo sobre a correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento em L'Assommoir). **Rev. Let.**, São Paulo, v. 46, n. 1, p.29-61, jan./jun. 2006.

CHAPARRO, Yan; MACIEL, Josemar de Campos; RODRIGUES, Eliezer Martins; MORINIGO, Arnulfo. O mundo e o fim do mundo: palavras de um rezador Avá Guarani sobre o desenvolvimento. **Tellus**, Campo Grande, MS, ano 19, n. 38, p. 289-318, jan./abr. 2019.

DANOWSKI, D.; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo**

**por vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.

GARRARD, Greg. **Ecocrítica**. Trad. Vera Ribeiro. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.

MACIEL, Josemar de Campos. O gesto do mundo: um exercício espiritual. In: Ana Maria Lopez Calvo de Feijoo; Maria Bernadete Mede. (Org.). **O gesto fenomenológico: Corpo, Afeto da Discuso na Clínica**. Rio de Janeiro: IFEN, 2019, v. 1, p. 283-308.

ROCHA, Hélio. **Gaivotas**. Guaratinguetá, SP: Editora Penalux, 2015.

RUECKERT, William. **Literature and ecology: an experiment in Ecocriticism**. In:

GLOTFELTY, Cheryl; FROMM, Harold (Eds). **The ecocriticism reader - landmarks in literary ecology**. Tradução Marcela Leite Medina. Athens / London: Univ. of Georgia Press, 1996.

SOUZA, Márcio. **Amazônia Indígena**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015

# Resenha

---

**Uma leitura da obra *Deslocamentos culturais e suas formas de representação.***

Adriana Kerchner da Silva

Desde a sua gênese, a América, enquanto continente, conforma-se como um espaço em que convivem, nem sempre harmoniosamente, pessoas de diferentes povos, culturas e tradições. Enquanto alguns vieram voluntariamente, a grande maioria dos deslocamentos iniciais foram violentos e forçados,

com o processo da escravidão sendo o melhor exemplo disso. Os povos originários, por sua vez, já aqui viviam, sofrendo a violência dos europeus recém-chegados. A partir dessa configuração inerentemente heterogênea, o continente até os dias atuais segue como um espaço em que os trânsitos culturais são intensos e significativos. O Brasil, por sua vez, é um país tão grande que, ademais da heterogeneidade dentro da cultura nacional, também faz fronteira com diversos países, cada um com sua(s) cultura(s) própria(s). Desse modo, nossa nação se configura como um espaço também inerentemente heterogêneo e formado por culturas muitas vezes extremamente diversas entre si. As cidades de fronteira são, por excelência, os locais em que essas tensões são mais visíveis, uma vez que existe um trânsito e um diálogo literais entre pessoas de diferentes nacionalidades.

Tendo todos esses aspectos em mente, as professoras doutoras Liliam Ramos da Silva, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e Tatiana da Silva Capaverde, da Universidade Federal de Roraima, organizaram o volume intitulado **Deslocamentos culturais e suas formas de representação**. Neste extenso e fundamental livro, as organizadoras reuniram artigos de pesquisadoras e pesquisadores de diversas nacionalidades e locais de atuação, compondo um volume também híbrido, que aborda temas bastante diversificados. Os 15 artigos, dois deles traduções, estão organizados em três grandes eixos, que abarcam conceitos importantes no campo semântico do “deslocamento”: *Diálogos literários*, *Línguas em contato* e *Trânsitos Tradutórios*.

Na primeira seção do livro, temos cinco textos que versam sobre diferentes obras literárias, de livros a canções, de brasileiros a hispano-americanos, como argentinos e mexicanos. No artigo *A escrita migrante de J. C. Méndez Guédez: três venezuelanos em Madri em Árbol de Luna*, de Tatiana da Silva Capaverde, o foco é na obra do venezuelano Juan Carlos Méndez Guédez. A partir de sua própria experiência enquanto imigrante, o escritor tematiza a imigração de forma contundente em sua obra, explorando o tema do deslocamento e do não lugar em que se encontram os imigrantes nestes contextos. No livro **Árbol de Luna**, foco do artigo de Capaverde, narra-se a história de Estela e Tulio, venezuelanos que migram para a Espanha, e seus trânsitos dentro do próprio território espanhol, bem como a discussão dos motivos diversos que os levaram a imigrar. No entanto, o que os une, segundo Capaverde, é esse sentimento de não pertencimento no território estrangeiro, algo que pode caracterizar a experiência de muitos sujeitos migrantes. No artigo seguinte, *Memoria del viaje (notas para una autopoética)*, Aimée Bolaños, também ela um sujeito em deslocamento, por ser de origem cubana, professora universitária no Brasil e atualmente vivendo no Canadá, discute a centralidade da memória para uma autora em diáspora. Analisando suas próprias obras, **Las Otras (Antología mínima del Silencio)**, **Las palabras viajeras**, **Escribas e Visión de mujer con alas**, Bolaños articula ideias como as de viagem, memória, poética, diáspora, autoficção e autopoética. Em *Exilio, "ese largo paréntesis" en el libro de*

*Tununa Mercado En estado de memoria*, Neiva Graziadei discute o livro de Mercado, de teor autoficcional, sobre o período em que a escritora argentina teve de se exilar no México nos anos da ditadura em seu país. Aqui temos um importante exemplo de migração dentro do continente latino-americano, muito forte no contexto das ditaduras nos anos de 1960 a 1980. No livro, *Tununa Mercado* oscila entre a ficção e a não ficção como forma de elaborar as experiências vividas durante o exílio. Nesse sentido, o ato de escrever-se a si mesma, na leitura de Graziadei, permite à autora romper seu próprio exílio interno, em um intenso processo de auto-reconhecimento.

O artigo seguinte, *Já leu João Pinto da Silva?*, de Carlos Rizzon, já inicia com esta provocação, apontando para um importante intelectual gaúcho, crítico literário, cuja **História literária do Rio Grande do Sul**, de 1924, muitas vezes é esquecida dentro da fortuna crítica da literatura nacional. Ao travar diálogo com pensadores uruguaios e argentinos, isto é, que não são do centro do Brasil ou europeus, como faz a grande maioria dos críticos do sudeste, João Pinto da Silva buscou articular a integração do estado à nação como um todo por meio de uma perspectiva regionalista. Desse modo, coloca o Rio Grande do Sul como um local fronteiro, com intensa relação com os outros países do pampa. No último artigo desta seção, *Afirmar é negar: Vitor Ramil, um caso fronteiro na música popular brasileira*, Valterlei Borges de Araújo e Júlio César Suzuki analisam a obra de outro gaúcho, este um cancionista, que também coloca o Rio Grande do Sul

como uma região fronteira que trava diálogo direto com os *hermanos* Uruguaí e Argentina, mais talvez do que com outras regiões do Brasil. Partindo do conceito de *estética do frio*, Ramil constrói um argumento por uma produção fronteira, marcada pela diferença da cultura dominante no âmbito brasileiro, esta caracterizada, em sua visão, por uma estética do calor tropical.

Na segunda seção do livro, intitulada *Línguas em contato*, são abordadas as representações identitárias em espaços fronteiriços, com foco na linguagem. No artigo *Mobilidades e superdiversidade: representações identitárias no contexto escolar transfronteiriço*, Maria Elena Pires Santos e Tatiane Lima de Paiva discutem essa ideia no contexto de Foz do Iguaçu, região marcada pela “superdiversidade”. Por ser uma região transfronteira, naturalmente é um espaço em que há um imenso trânsito de indivíduos e, conseqüentemente, de culturas. Nesse sentido, as pesquisadoras analisam como se (re)constróem as representações identitárias de alunos de uma escola de periferia em Foz do Iguaçu, verificando as influências que tem nisso um ambiente sociolinguisticamente complexo. Em *Una experiencia en las clases de español como lengua adicional en la enseñanza superior: la Universidad Federal de Integración Latinoamericana (UNILA) desde la frontera*, a pesquisadora Jorgelina Tallei apresenta o contexto da UNILA, universidade gestada com o objetivo de integrar a América Latina, como diz seu próprio nome. Discute, desse modo, algumas experiências que teve enquanto professora de espanhol como língua adicional para um

grupo de, em sua maioria, habitantes de Foz do Iguaçu. Embora vivam nessa região de fronteira, tinham pouco ou nenhum conhecimento de espanhol. Partindo da metodologia proposta pela universidade, Tallei utilizou a literatura *cartonera* como uma das atividades de ensino de língua estrangeira. Já no artigo *As línguas nacionais como representações identitárias na fronteira Brasil/Venezuela*, Ancelma Barbosa Pereira apresenta alguns resultados de sua pesquisa de mestrado, desenvolvida na fronteira Brasil/Santa Elena do Uairén-Venezuela. Investigando como se conformavam as representações de identidade nacional de pessoas desses locais, Pereira chegou à conclusão que estas são sujeitos com uma identidade flutuante, construída nessas interações entre brasileiros, venezuelanos e suas respectivas culturas.

No artigo *Práticas translíngues e transculturais de refugiados venezuelanos*, de Déborah de Brito Albuquerque Pontes Freitas, discute-se a temática das práticas translíngues e transculturais de imigrantes venezuelanos em solo brasileiro, algo extremamente relevante no atual momento político nacional, em que vemos um exponencial aumento do número de venezuelanos que se refugiam em nosso país, especialmente em Roraima, em busca de uma vida melhor. Analisando anúncios e avisos em escolas, por exemplo, a pesquisadora aponta para um bilinguismo social, uma vez que os autores dessas peças compreendem a necessidade de escrever as informações em português e espanhol, para atingir todos os possíveis públicos. No último artigo desta seção, intitulado *Práticas*

*de (re) territorialização: contos escolares em/sobre um espaço fronteiriço*, Cláudia Eloir Rodrigues Sanches, Sara dos Santos Mota e Valesca Brasil Irala é analisado o contexto da cidade de Santana do Livramento, no Rio Grande do Sul, região também fronteiriça e com intenso trânsito com o vizinho Uruguai. O artigo traz o relato de uma experiência de docência em uma turma de Educação de Jovens e Adultos (EJA), com pessoas com diferentes situações, sendo algumas falantes de espanhol nativas, outras apenas tendo intenso contato com o idioma pela região de fronteira. Usando o gênero conto, escritos em espanhol, os alunos foram instados a representarem literariamente a cultura dos locais onde vivem ou viveram, retratando os hábitos e costumes de suas próprias famílias.

Na parte final do livro, intitulada *Trânsitos tradutórios*, temos também cinco artigos, dois deles sendo traduções, de Quince Duncan e Pierre Ouellet. O primeiro dos artigos é a tradução de *Aforrealismo: uma nova dimensão da literatura latino-americana*, do costarriquenho Quince Duncan, realizada por Liliam Ramos da Silva. Neste importante trabalho, o teórico apresenta uma metodologia muito pertinente para a análise da literatura negra latino-americana, em especial. Além de reconstruir um certo cânone literário negro hispano-americano, formado por autores como Manuel Zapata Olivella e Pilar Barrios, Duncan elenca seis características básicas que podem identificar um livro aforrealista, como a reivindicação de uma memória simbólica africana e a busca e proclamação da identidade afro. No artigo seguinte, *Los archipiélagos*

*sonoros de José Balza: la escucha del otro y sus imaginarios*, Digmar Jiménez Agreda analisa a íntima relação entre música e literatura na obra do escritor venezuelano José Balza. A pesquisadora discute essa articulação entre dois campos da arte utilizando o conceito de Tradução Intersemiótica de Jakobson, considerando o trânsito tradutório que Balza realiza dos imaginários sonoros a sua escrita. Em *Contextos multilíngues e transculturais em Ciudad Del Este (PY) vistos pelas óticas de Michael Cronin e Sherry Simon*, André Luiz Ramalho Aguiar utiliza os conceitos dos dois teóricos da tradução de “zonas de tradução”, “paisagem sensorial” e “mediador cultural” para pensar o resgate da memória histórica da *Ciudad del Este*. Nesse sentido, Aguiar faz uma importante contribuição para pensarmos sobre o quanto a tradução pode ser relevante para compreender a memória coletiva de uma cidade, seu multiculturalismo e hibridismos.

O artigo *La (no) traducción como muestra de la alteridad*, de Mayte Gorrostorrazo e Leticia Lorier, traz exemplos de dificuldades de tradução e as soluções encontradas em contos do escritor uruguaio Álvaro Pérez García, conhecido como Apegé, no que tange questões de referências culturais. As traduções foram publicadas na importante revista **Pontis** - Prácticas de Traducción, em projeto encabeçado, em parte, pelas duas pesquisadoras. Entre as soluções encontradas para tais referências culturais tipicamente uruguaias e de difícil tradução ao português, temos escolhas por notas explicativas ou uso de termos equivalentes na língua de chegada, por exemplo. Por fim, para fechar o volume,

temos a tradução do artigo **Fora-do-tempo**: introdução à poética da pós-história, de Pierre Ouellet, realizada por Luciano Passos Marques. Neste instigante texto, Ouellet discute a relação entre literatura e História, observando a potência da primeira para perturbar, agitar e revolucionar a língua, colocando a História a seu serviço. Nesse sentido, a literatura não vem para reescrever a História, mas para inventar um sentido que a História não reteve, criando uma outra representação.

Ao final deste longo percurso pelo livro, essencialmente se fez um grande movimento de deslocamento cultural. Passamos pela obra de escritores de diversas nacionalidades, como venezuelanos, brasileiros e argentinos, vimos como alunos de cidades transfronteiriças realizam suas representações identitárias, seja em Roraima, Foz do Iguaçu ou Santana do Livramento, e chegamos até teorias de tradução e discussões sobre a importância da tradução em contextos outros que não apenas os textos escritos. Desse modo, à guisa de conclusão, observamos que este livro traça um extenso panorama por áreas tão diversas, unidas justamente por este deslocamento, pelo movimento, pelo diálogo e pelos contatos possíveis entre essas práticas fronteiriças que são a literatura, a tradução e a cultura.

CAPAVERDE, Tatiana da Silva; SILVA, Liliam Ramos da (Org.). **Deslocamentos culturais e suas formas de representação**. Boa Vista: Editora da UFRR, 2019.

---

## Dados dos Autores e Organizadores

**Adriana Kerchner da Silva** é mestranda em Estudos de Literatura, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com bolsa CAPES. É interessada em literatura afro-latino-americana, estudos de gênero, teoria de(s)colonial e língua espanhola. E-mail: [adriana Kerchner2@gmail.com](mailto:adriana Kerchner2@gmail.com).

**Andrea Tavares Ishimoto** é graduada em Letras pela Universidade Federal de Rondônia, mestranda do PPG Mestrado Acadêmico em Estudos Literários MEL/UNIR. Endereço eletrônico: [andreaishimoto@gmail.com](mailto:andreaishimoto@gmail.com)

**Carla Carolina Moura Barreto** é mestranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da

Universidade Federal de Roraima (UFRR). Graduada em Letras - Português e Espanhol pela mesma instituição. Possui experiência na área de Letras, com ênfase em estudos de literatura, atuando principalmente nos seguintes temas: autoria, escritas de si e memória. Endereço eletrônico: carolinbarreto1@gmail.com

**Fernando Simplicio dos Santos** é professor da Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Graduou-se em Letras pela Universidade Estadual Paulista (UNESP-Assis), onde também concluiu o Mestrado em Letras, com ênfase na área de conhecimento Literatura e Vida Social. Doutorou-se pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Desenvolveu um estágio de pesquisa junto ao Departamento de Literatura da Université du Québec à Montréal (UQÀM-Canadá). Atualmente, além de desenvolver estágio de pós-doutorado na Universidade Federal de Roraima (UFRR), elabora pesquisas a partir dos seguintes temas: *a*) alegoria, metáfora e simbologia; memória, passado e esquecimento; *b*) impasses entre modernidade, modernização e modernismo; *c*) teoria do romance tradicional, moderno e pós-moderno; o romance histórico e suas reconfigurações; *d*) literatura e violência. Endereço eletrônico: fernandosimpliciosantos@unir.br

**José de Ribamar Muniz Ribeiro Neto** é Mestrando do Mestrado Acadêmico em Estudos Literários/MEL, turma de 2019 pela Fundação Universidade Federal de Rondônia - UNIR e membro do Grupo de Estudos Interdisciplinares das Fronteiras Amazônicas - GEIFA e do Grupo de Pesquisa em Poéticas Moderna e Contemporânea - GPPMC (UNIR/

CNPq). Endereço eletrônico: netoletras2015@gmail.com

**Laura Maria Moreira** é graduada em Letras pela Universidade Federal de Rondônia, mestranda do PPG Mestrado Acadêmico em Estudos Literários MEL/UNIR. Endereço eletrônico: lauramoreiraassis@gmail.com

**Laura Mariano de Christo** é graduada em Letras pela Universidade Federal de Rondônia - UNIR, professora de Inglês no CNA - Porto Velho e Mestranda do Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de Rondônia - UNIR. Endereço eletrônico: lauramarianoc\_@hotmail.com

**Lilian Rocha de Azevedo** é formada em Letras pela Universidade Federal de Rondônia. Foi bolsista de Iniciação Científica do CNPq e pesquisadora do Grupo de Pesquisa Mapa Cultural - Centro Interdisciplinar de Estudos em Cultura e Artes. Atualmente, com bolsa financiada pela CAPES, cursa o Mestrado em Estudos Literários na Universidade Federal de Rondônia, pesquisando o entrelaçamento dos gêneros ficção científica e fantástico na obra ficcional de André Carneiro. Endereço eletrônico: lilianrazevedo@outlook.com

**Luiz Eduardo Rodrigues Amaro** é escritor e professor adjunto da UFRR. Atua na área de Língua Latina, Filologia e Literatura Portuguesa. Especialista em História da Ópera pela Universidade “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP, campus de Assis), Doutor pela mesma universidade e Pós-Doutor pela Universidade Federal de Roraima. Camonista, mitólogo, latinista e crítico literário, estuda a construção do *ethos* por meio da Literatura, sob a égide da teoria bakhtiniana, junguiana e sociológica. Endereço eletrônico: eduardo.amaro@ufrr.br

**Mara Genecy Centeno Nogueira** é Professora do Departamento de História da Universidade Federal de Rondônia - UNIR e do Mestrado em Estudos Literários da UNIR. Endereço eletrônico: maracenteno@gmail.com

**Maria de Fátima Castro de Oliveira Molina** é Graduada em Letras - Língua Portuguesa e Respectivas Literaturas (UNIR); Mestrado em ciências da Linguagem (UNIR); Doutorado em Letras (UNESP) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - Área Literaturas em Língua Portuguesa - Linha de Pesquisa História, Cultura e Literatura. Professora do quadro efetivo da Universidade Federal de Rondônia/Departamento de Letras Vernáculas. Área de atuação em Literatura. Professora permanente do Programa de Mestrado em Estudos Literário/MEL/UNIR. Líder do Grupo de Pesquisa em Letramento Literário: estudo de narrativas da/na Amazônia. Endereço eletrônico: fatimamolina@unir.br

**Mariana Vieira Cardoso** possui graduação em Licenciatura em Letras Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Amazonas. Foi bolsista de Iniciação Científica, durante 2015-2016 com pesquisa intitulada “O realismo maravilhoso em Cien Años de Soledad”, em 2016-2017 na pesquisa “O heterodiscurso em A cidade ausente, de Ricardo Píglia” e, em 2017-2018 em projeto “O eu e o outro: um estudo da poesia de Borges a partir da teoria enunciativa bakhtiniana”, pesquisas orientadas pela prof<sup>a</sup>. Dra. Juciane Cavalheiro. Neste mesmo período foi bolsista da Capes no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID). Atualmente, como mestranda do Programa de

Pós-graduação em Letras e Artes (PPGLA-UEA), é bolsista FAPEAM, integrante do grupo de pesquisa “Memória Artística e Cultural do Amazonas” (MemoCult), atuando na linha: “Arquivo, memória e interpretação”, na qual desenvolve projeto, orientado pelo Prof. Dr. Allison Leão, acerca do processo de modernização ocorrido na Amazônia do século XIX a partir de narrativas de Márcio Souza. Esta mesma pesquisa também se insere no Programa Nacional de Cooperação Acadêmica na Amazônia (PROCAD-AM: Capes) no projeto intitulado “Amazônia à escritas possíveis: memória, interpretação, alteridades”. A pesquisadora tem se debruçado, desde 2015, em estudos acerca da construção da identidade e História Cultural latino-americana a partir de estudos em Literatura ibero-americana e Literatura pan-amazônica, sobretudo a partir de 1960. E-mail para contato: marianavicardoso@gmail.com

**Miguel Nenevé** é Professor do programa de Mestrado em Estudos Literários - PPGMEL da Universidade Federal de Rondônia e do Programa de doutorado em Linguagens e Identidades na Universidade Federal do Acre, assessor de relações internacionais na Faculdade Católica de Rondônia. Possui doutorado em Literaturas de língua inglesa com dissertação de doutorado sobre a obra de Margaret Laurence (“Imperialismo e resistência na obra de Margaret Laurence”, 1996) e mestrado em Literatura Americana (Tree “imagem em Frost’s: série de revelações, 1983). Pós-doutorado em “Estudos de Tradução” pela York University (Toronto) e “Literaturas Caribenhas” pela University of Guyana (Georgetown - Guyana). Foi Professor visitante

da Texas Tech University (Lubbock - Tx) da Universidade da Guiana (Georgetown - Guiana) e da Masarik University (Brno - República Tcheca.) Pesquisador visitante da York University e da University of New Mexico (Albuquerque - NM - Estados Unidos). Suas principais publicações estão relacionadas aos Estudos Pós-coloniais e Decoloniais relacionados a Literaturas sobre e da Amazônia, Estudos de tradução e Literatura Canadense. Traduziu e publicou poemas canadenses para o português (Penn Kemp e Cyril Dabydeen). Como escritor criativo, Nenevé publicou três livros de contos e dois livros de poesia. Endereço eletrônico: nenevemi@gmail.com

**Nêili Iara Fernandes Klein** é graduada em Letras/ Inglês pela Universidade Federal de Rondônia - UNIR e em Pedagogia pelo Centro Universitário Claretiano Batatais. Atualmente é professora da Maple Bear Canadian School Porto Velho e mestranda do Programa em Estudos Literários da Universidade Federal de Rondônia - UNIR. Endereço eletrônico: neileiara@gmail.com

**Oswaldo Copertino Duarte** é graduado em Letras (Unesp, 1984), mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (Unesp, 1996) e doutor em Teoria da Literatura (Unesp, 2002). É professor adjunto doutor da Universidade Federal de Rondônia e tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria da Literatura, Crítica Literária e em Estudos das identidades em contextos de migrações, especialmente na região amazônica. Lidera grupo de pesquisa Centro Interdisciplinar de Estudos em Cultura e Artes e coordena o projeto Mapa Cultural de

Rondônia, desenvolvido com apoio do CNPq. Endereço eletrônico: osvaldoduarte@unir.br

**Patrícia Lima da Silva** é graduanda em Letras - Português e Espanhol pela Universidade Federal de Roraima (UFRR). Participou do Programa de Iniciação Científica (PIC) durante o ano de 2019 com projeto na área dos estudos literários com ênfase nos temas: espaço simbólico, identidade e entre-lugar. Atualmente se dedica principalmente às pesquisas na área de linguística. Endereço eletrônico: patricialimads7@gmail.com

**Paulo Eduardo Benites de Moraes** é Doutor em Estudos Literários (UFMS). Realiza estágio de pós-doutoramento no PPG Mestrado e Doutorado em Desenvolvimento Local na Universidade Católica Dom Bosco (UCDB). Professor permanente do PPG Mestrado em Estudos Literários e do Departamento de Línguas Estrangeiras da Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Líder do Grupo de Pesquisa em Poéticas Moderna e Contemporânea (UNIR/CNPq). Endereço eletrônico: paulo.moraes@unir.br

**Rosivan dos Santos Bispo** é graduado em Letras/ Inglês pela Fundação Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Atualmente, é pesquisador do Mestrado Acadêmico em Estudos Literários (MEL-UNIR). Suas pesquisas atuais versam sobre a tríade clássica: teoria, crítica e história literária. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em literatura, desenvolvendo trabalhos, principalmente, sobre a relação entre filosofia e literatura. Endereço eletrônico: rosivansantos2@gmail.com

**Tatiana da Silva Capaverde** é professora dos cursos de graduação e pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Roraima (UFRR). Possui Graduação em Letras - Bacharelado em Espanhol pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2001), Mestrado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2004) e Doutorado em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (2015). É membro do grupo de pesquisa Narrativas Estrangeiras Modernas (Unesp) e Leituras Contemporâneas: narrativas do séc. XXI (UFBA). Possui experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Hispano-americana, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura hispano-americana, literatura comparada, autoria, apropriação, hibridismo e mobilidade cultural. Endereço eletrônico: tatiana.capaverde@ufrr.br

**Vanessa Augusta do Nascimento Brandão e Costa** é graduada em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade Nilton Lins, especialista em Artes Visuais Cultura e Criação pelo Senac Amazonas e em Assessoria de Imprensa e Novas Tecnologias da Informação pela Uninter, mestranda em Letras no programa de pós-graduação em Letras. Área de pesquisa: arte e literatura indígena contemporânea, cultura Makuxi. Endereço eletrônico: vanessabrandao07@hotmail.com

**Vitória Katherynne da Costa Araújo** é graduanda em Letras - Português e Espanhol da Universidade Federal de Roraima (UFRR). Participa do Programa Institucional de Iniciação Científica (PIC) na mesma

instituição com projeto na área dos estudos literários com ênfase nos temas identidade/alteridade, deslocamento e “entre-lugar”. É membro do grupo de pesquisa Narrativas Estrangeiras Modernas (Unesp). Atualmente, trabalha com o tema língua como elemento identitário em situação de deslocamento cultural na literatura hispânica. Endereço eletrônico: vkatherynne@gmail.com.

**Wilson Junior Rodrigues Leal** é formado em Letras, língua portuguesa e língua inglesa, pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Atualmente, é pesquisador do Mestrado Acadêmico em Estudos Literários (MEL-UNIR). Suas pesquisas atuais concernem à tríade tradicional: teoria, crítica e história literária. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em literatura. Atua como professor de língua portuguesa, inglesa e respectivas literaturas. Endereço eletrônico: junior\_leal91@yahoo.com

ISBN 658606249-7



9 786586 062496



UFRR