

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

PRISCILA LIRA DE OLIVEIRA

FIOS VERDE-SANGUE:
O PENSAMENTO DA FLORESTA NA LITERATURA AMAZONENSE

CURITIBA

2025

PRISCILA LIRA DE OLIVEIRA

FIOS VERDE-SANGUE:
O PENSAMENTO DA FLORESTA NA LITERATURA AMAZONENSE

Texto apresentado ao Programa de pós-graduação em Estudos Literários, no Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, sob orientação do professor Alexandre Nodari para avaliação perante a banca de defesa para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

CURITIBA
2025

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Oliveira, Priscila Lira de

Fios verde-sangue: o pensamento da floresta na literatura
amazonense. / Priscila Lira de Oliveira. – Curitiba, 2024.

1 recurso on-line : PDF.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de
Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Nodari.

1. Literatura brasileira – Escritores amazonenses. 2. Literatura
indígena. 3. Florestas na Literatura. 4. Filosofia indígena. 5. Povos da
floresta. I. Nodari, Alexandre, 1983-. II. Universidade Federal do
Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **PRISCILA LIRA DE OLIVEIRA** intitulada: **FIOS VERDE-SANGUE: O PENSAMENTO DA FLORESTA NA LITERATURA AMAZONENSE**, sob orientação do Prof. Dr. ALEXANDRE ANDRE NODARI, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua **APROVAÇÃO** no rito de defesa.

A outorga do título de doutora está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 13 de Setembro de 2024.

Assinatura Eletrônica
13/09/2024 21:35:49.0
ALEXANDRE ANDRE NODARI
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
13/09/2024 16:49:54.0
ALISSON MARCOS LEÃO DA SILVA
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS)

Assinatura Eletrônica
10/10/2024 10:33:34.0
VERENILDE SANTOS PEREIRA
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA)

Assinatura Eletrônica
13/09/2024 14:28:48.0
RODRIGO TADEU GONÇALVES
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

*Dedico este trabalho à floresta amazônica,
à Literatura e seus espíritos.*

*Mergulhava lentamente e, na água, seus movimentos
lépidos pareciam voos languidos e translúcidos,
parecia embalar alguém, como se a água ou seus
braços pudessem machucar algo invisível.*

Verenilde Pereira

RESUMO

Esta pesquisa é resultado de uma indagação sobre a possibilidade teórica da presença, na literatura amazonense, de obras literárias que, em suas representações da floresta, incluíssem uma construção geográfica e subjetiva em consonância com a visão de mundo dos povos habitantes da floresta, fossem eles indígenas, ribeirinhos ou seringueiros. O levantamento teórico e literário gerou uma proposta de investigação da representação de uma floresta simbolicamente densa e múltipla, capaz de absorver e produzir significados na literatura amazonense e na escrita originária da Amazônia. Tal proposição levou à criação de hipóteses ligadas às definições do termo “pensamento da floresta”, fortemente ligado à vida de muitos povos ameríndios, como os Yanomami, os Krenak e os Jamamadi; bem como da expressão “metaliteratura ambiental”, voltada para a significativa profusão de linguagens presentes na literatura indígena. Além disso, foram considerados como pontos organizadores, personagens e figuras da literatura amazonense que participam da composição e da história da floresta amazônica. Concentrando, assim, em capítulos, elementos como os rios, as plantas, os espíritos, os povos originários, mártires da preservação ambiental e seus diálogos com a ficção e, ocasionalmente, com a poesia amazonense e suas confluências.

Palavras-chave: Literatura amazonense, literaturas da floresta amazônica, filosofia indígena

ABSTRACT

This research is the result of an inquiry into the theoretical possibility of the presence, in Amazonian literature, of literary works that, in their representations of the forest, included a geographical and subjective construction in line with the worldview of the people who inhabit the forest, whether they were indigenous people, riverside dwellers or rubber tappers. The theoretical and literary survey generated a proposal to investigate the representation of a symbolically dense and multiple forest, capable of absorbing and producing meanings in Amazonian literature and in writing originating from the Amazon. This proposition led to the creation of hypotheses linked to the definitions of the term “forest thinking”, strongly linked to the lives of many Amerindian peoples, such as the Yanomami, the Krenak and the Jamamadi; as well as the expression “environmental metaliterature”, focused on the significant profusion of languages present in indigenous literature. Furthermore, characters and figures from Amazonian literature who participate in the composition and history of the Amazon forest were considered as organizing points. Thus concentrating, in chapters, elements such as rivers, plants, spirits, original peoples, martyrs of environmental preservation and his dialogues with fiction and, occasionally, with Amazonian poetry and its confluences.

Key words: Amazonian literature, literature from the Amazon rainforest, indigenous philosophy

SUMÁRIO

Apresentação.....	09
1. Água viva: palavras cheias e vazantes.....	13
1.1. Monstros de fumaça e malária.....	14
1.2. O pensamento do rio.....	19
1.3. Amazonas, uma literatura flutuante.....	21
2. Pessoas-floresta, rio, bicho.....	29
2.1. Plantas de alma e política em Astrid Cabral e Márcio Souza	37
2.2. O ser tão rio de Verenilde Pereira.....	50
2.3. Tartarugas, tubarões e gente amazônica em Benjamin Sanches.....	54
3. Simbiose, floresta e arquivo.....	60
3.1. Os lugares do arquivo.....	62
3.2. Literatura simbiote.....	74
4. Escrever Ajuricaba.....	80
4.1. Herdeiros de Ajuricaba.....	88
5. 5. Bovinos e equinos, botos, ratos e urubus da floresta.....	95
5.1. Livro-boi sem tripas: o país de Benjamin Sanches é uma cidade guardada por serpentes de fogo.....	102
Considerações finais.....	109
Anexos	
Apresentação.....	113
1. A vingança dos passarinhos: agência (nem tão) espectral da cultura ameríndia no romance <i>O Cabeleira</i> , de Franklin Távora.....	114
2. Traçados de éter: os desenhos de Ana Cristina César e Benjamin Sanches....	122
2.1. Asas translúcidas: ver a terra de cima.....	125
2.2. Fantasmas amazonenses.....	132
Referências.....	138

Apresentação

Esse texto, apesar de ter como fonte de pesquisa fundamental a literatura amazonense e suas possíveis convergências com o pensamento e a geografia da floresta e dos povos que a habitam, resultou em um fluxo de investigações direcionado aos trânsitos dessa geografia no espaço físico e, principalmente, literário brasileiros. Parti da leitura de obras amazonenses, mas sempre encontrava alguma relação importante com outros escritores, de outras regiões, ou estados. Centralizei a escolha dos textos em prosa e prosa poética, mas a relação deles com temas profundamente ligados à poesia acabaram me levando a poemas.

Por isso, ainda não sendo protagonistas da maioria das propostas aqui escritas, alguns poetas e escritores brasileiros do Nordeste, Sudeste, acabaram ficando algumas conclusões. Acredito que isso seja resultado da ambientação teórica proposta desde o início do projeto: o pensamento amazônico e suas confluências na teoria e história literárias. Sendo a Amazônia mais vasta que as possibilidades dessa pesquisa, ultrapassando os limites brasileiros, ative-me ao Amazonas nas escolhas literárias, estado em que nasci e cresci, portanto tenho algum domínio histórico e bibliografias acessíveis com certa facilidade. Portanto esse recorte não é correspondente à realidade, mas, talvez, a uma janela, ou à paisagem de um barco em movimento. Logo, muitas vezes, as reflexões tiveram que se amparar em outros lugares.

A floresta se modifica o ano todo, os rios sobem e descem, mudam de lugar e deixam marcas nos corpos por onde passam. Assim pretendo que essa tese se desenvolva, pelo movimento e infiltração da selva na vida do campo e da cidade; pelas respostas que a historiografia literária buscou dar a uma vegetação que nos indaga a reagir e produzir diferentes formas de manuseá-la, seja a partir do convívio, ou da destruição.

A bibliografia dessa pesquisa se organizou sob alguns vieses: a teoria literária propriamente dita, responsável pelo alinhamento temático entre diferentes mundos e objetos, ressalto aqui a importância dos materiais voltados à mimese e às figuras de linguagem; textos de linhagem etnográfica, utilizados com frequência pela crítica literária brasileira contemporânea; a leitura aprofundada de autores amazonenses, ponto de partida e de produção das conclusões dessa pesquisa; o encaminhamento a outros lugares da literatura brasileira produzido por esses escritores do Amazonas; e, por fim, a sabedoria popular a qual tive acesso em ambiente familiar, capaz de gerar algumas confirmações da origem de certas propostas criativas encontradas na literatura estudada.

A tese dessa pesquisa é reconhecer os livros literários como objetos que respondem às indagações externas. Nesse caso, especificamente, aos estímulos que o ambiente selvagem e suas mutações provocam. A polissemia produzida pelas figuras de linguagem é o que torna isso

viável. Durante as pesquisas realizadas no decorrer das disciplinas do doutorado, fui indagada por todos os professores acerca da inutilidade da separação dual entre sentido figurado e literal. Foi unânime a busca por reflexões que escapassem do binarismo conceitual. Não rejeitando a função comparativa entre polos, ou o dialogismo da linguagem, mas, sim, esclarecendo que esses mecanismos são bem mais múltiplos e menos duplos do que dois extremos bem definidos. Com isso, acabei ganhando bastante liberdade em relação ao uso de figuras de linguagem em minha tese, sem, entretanto, deixar de produzir uma justificativa teórica a partir das leituras propostas no projeto.

Encontrar em alguns autores amazonenses uma representação da floresta como entidade viva e que responde às atividades humanas nem sempre é possível de modo literal. Alguns capítulos são dedicados a obras que cumprem esse papel, outras, tornam isso captável de maneira simbólica. Parte do suporte teórico dessa pesquisa, porém, constitui-se de textos relativos a culturas que são estruturadas a partir de uma compreensão da floresta como um ser dotado de espiritualidade humana, compartilhando com as pessoas sentimentos e experiências, se movendo e constituindo de acordo com o movimento de seus habitantes.

Além disso, esse ente se expressa e absorve estímulos de forma multifacetada. Mesmo carregando uma unidade personificada, a floresta é vista por alguns povos como um ser que comunica em inúmeras linguagens e interage através de seus viventes: um corpo repleto de outras vidas e por elas constituído.

Para os Yanomami, a “terra-floresta” *urihi a* não é de nenhuma maneira um espaço exterior à sociedade, cenário mudo e inerte às atividades humanas e simples campo de recursos cujo domínio se deveria controlar. Trata-se mais de uma vasta entidade viva dotada, como todas as outras, de uma imagem-essência (*utupë a*) a que os xamãs chamam *Urihinari a*. Essa imagem (*urihi a nē utupë*) refere-se primeiro à unidade visível da floresta, à sua forma corporal: o solo é assim sua “pele exterior” (*sipo si*) e a vegetação, sua pilosidade. Ela também remete a seu *animatio* vital: a floresta é dotada de um sopro (*urihi wixia*), exalação úmida cujo frescor garante seu “valor de fertilidade” (*urihi a nē rope*), isto é, a força de crescimento tanto de sua vegetação como a de todas as plantas cultivadas nas roças que ali são abertas (Kopenawa, Albert, 2023, p.42-43).

Por isso a pesquisa se organizou de modo a abranger minimamente muitas formas de existência amazônica que se alicerçam na floresta, como uma forma de conceituar uma subjetividade do corpo florestal a partir desses entes. A princípio esses outros corpos precisariam estar também representados na literatura amazonense, de onde vieram, então, bichos como tartarugas, jacarés, peixes, bois, burros e, estranhamente, tubarões e águas-vivas; árvores, flores, trepadeiras, cercas pensantes, rios, indígenas, seringueiros, ribeirinhos, roçadores, espíritos e agências misteriosas. Para essa tese, isso seria o pensamento da floresta, em consonância e inspiração com a visão de mundo Yanomami.

Trata-se, portanto, de um multiverso social de mundos vivos interconectados, de uma espécie de metaorganismo ele mesmo dotado, como todos os entes que o compõem, de uma essência-imagem xamânica humanoide primordial (*Urihinari a*), mas sobretudo de uma espécie de pneuma telúrica imperecível, “o sopro da terra floresta” (Kopenawa, Albert, 2023, p.146).

Esse sopro é apenas uma das tantas conexões nas quais os habitantes da floresta de interrelacionam, além de compartilharem um espaço vivo, geram um espaço expressivo, comunicável. Não é de uma linguagem imaginária, ou poética da qual os Yanomami falam, são os estímulos auditivos da floresta que comunicam e são uma importante forma de orientação durante as atividades cotidianas de seus moradores. O barulho estrondoso das árvores quando derrubadas, o sussurro vegetal que precede sua queda, são suas respostas perturbadoras aos atentados contra a planta; os sons animais orientam os caminhantes e caçadores, preenchendo o ambiente de sons e significados.

Ao longo de seus itinerários de caça ou de coleta, os Yanomami mantêm um diálogo constante com a multiplicidade de vozes da floresta. Sua escuta da biofonia florestal é, assim, objeto de uma atenção constante, e estão sempre prontos para o mimetismo sonoro em resposta a seus interlocutores não humanos. Essa extrema concentração acústica é, além disso, duplicada na decodificação permanente de um sistema elaborado de correspondências sonoras que eles associam à noção de *heã* (Kopenawa, Albert, 2023, p.121).

Além dos sons, exploraremos também o argumento de Davi Kopenawa, quando afirma que o movimento é o que dá a vida à floresta e seus viventes. Compreender a função simbólica dos rios em muitas narrativas aqui estudadas parte da observação de suas movimentações durante o ano, suas reações a estímulos humanos e climáticos e os efeitos de todo esse trânsito nas narrativas e suas personagens.

No primeiro capítulo, a abordagem se norteia pelas transições hidrográficas pelas quais passa a paisagem amazônica durante o ano. Muitos espaços, mesmo os urbanos, são profundamente influenciados pelas cheias e vazantes anuais dos rios. Os muros e árvores guardam consigo marcas dos anos anteriores, suas copas são a única parte física visível durante meses, casas ficam suspensas do chão sobre ripas de madeira ou com as pernas cobertas de água e até mesmo seus cômodos, precisando, nesses casos, serem adaptados e ganharam outra camada de piso; o centro da capital amazonense e de outras cidades do interior do estado é tomado pela água e precisa garantir pontes e passarelas temporárias, outros municípios ficam quase o ano todo sobre o rio. A partir disso, foram feitas leituras desses cenários em obras da literatura amazonense e de outras paisagens aquáticas na literatura brasileira para compreender sua simbologia e encontrar, com isso, uma imagem metalinguística da definição da metáfora.

A segunda seção do texto trata dos entrelaçamentos humanos com outras formas de

existência a partir da literatura em consonância aos textos produzidos por pensadores oriundos da floresta amazônica, ou de estudiosos desse pensamento. Em uma das obras de fundamental importância para esse capítulo, pensador e personagem se confundem na narrativa de Márcio Souza: Chico Mendes é, ao mesmo tempo, fruto da Amazônia, político com pautas ambientais que levam em consideração estratégias de embate vegetais e indígenas, além de ser também personagem da biografia escrita pelo primeiro. Mas outros casos da literatura amazonense são esmiuçados: Astrid Cabral e Benjamin Sanches, assim como Verenilde Pereira tem funções primordiais em relação a esses temas. Sanches transita alucinadamente entre as fronteiras humanas e animais nos seus contos, Astrid faz isso com as plantas, em diálogo com Márcio Souza e Verenilde com os rios.

O terceiro capítulo se configura como uma extensão das observações feitas por Lúcia Sá a respeito da obra de Márcio Souza sobre a história de Ajuricaba, a autora aponta para as variações entre a tradição europeia instaurada na produção literária do país e a infiltração de características, objetos e personalidades amazônicas nessa tradição. A partir disso, o texto aqui escrito produz uma construção teórica, tal qual foi feita com a metáfora no primeiro capítulo, para compreender a atividade literária e seus conflitos no país em sobreposição ao herói Manau.

A quarta parte do texto se aterá à compreensão das relações de interdependência entre os arquivos usados por certo nicho da nossa literatura, os documentos da história e cultura do país e a manutenção da Amazônia brasileira. Relacionar-se-á esses cenários entre si para demonstrar como suas produções existem e se preservam de maneira simbiótica, onde os papéis que registraram episódios de barbárie com a floresta e seus povos, as mitologias escritas e publicadas por indígenas e antropólogos, as biografias e pensamentos ameríndios transformados em livros se relacionam com um país que preserva relações de exploração parasitária da sua geografia e mão de obra. Da mesma forma a produção literária e o manuseio desses documentos de modo criativo, político e ambiental funcionam como uma tentativa de impedimento da continuação desses extermínios que trouxe como resultado incontestável o enriquecimento da produção intelectual e artística do país.

O quinto momento da tese busca se concentrar em um contexto de invasão da floresta que produz efeitos carregados de simbolismo sobre os diferentes modos de lidar com o ambiente e as existências que nele habitam. Aqui, bois, vacas e equinos, moradores da Amazônia, mostram como o trato da indústria do consumo de carne e todo o rastro de devastação que gera, compete, dentro do mesmo espaço, com visões de mundo onde animais predados pelo homem também são vistos como sujeitos de pensamento e inteligência.

Após as considerações finais, foi dedicada uma seção aos textos produzidos anteriormente à estruturação da tese: os anexos. Neles visio abrir o campo de visão da pesquisa

para obras da literatura brasileira como um todo, também geradas com raízes voltadas para as filosofias da floresta. Clarice Lispector, Guimarães Rosa aparecem em outros momentos desse texto como autores norteadores das reflexões seguintes, centradas em obras amazonenses.

Toda a tese, desde suas primeiras linhas, foi produzida com ambientação de caráter nacional encaminhada para o Amazonas. Aqui, busco tornar visível essa presença amazônica na literatura brasileira de maneira ainda menos centrada em meu estado, tecendo relações diversas entre autores aparentemente externos a essa geografia, pois escrevem sobre um contexto metropolitano e falam sobre estruturas de cimento e asfalto, como Ana Cristina César em diálogo com Benjamin Sanches; ou estão ambientados no sertão, entre desertos e canaviais, ou são hipnotizados pelas histórias amazônicas e mesmo sendo metropolitanos, produziram exclusivamente sobre a floresta e suas sociedades. Falo, nos dois últimos casos, respectivamente, de Franklin Távora e Vera do Val.

1. Água viva: palavras cheias e vazantes

As influências exercidas pelas imagens da geografia de um lugar nas crenças, processos criativos, enfim, no imaginário popular de uma sociedade são um saber de conhecimento geral e objeto de estudos continuamente. Além disso, essas influências apontam para as transições pelas quais essas criações passam com a destruição ou modificações da paisagem. Basta olharmos para as gravuras produzidas pelos primeiros artistas visuais institucionalizados a produzirem no Brasil com as produções modernistas: a floresta densa desaparece em boa parte das expressões pictóricas.

Além das inspirações cubistas e das demais vanguardas europeias, outro traço marcante de algumas pinturas modernistas brasileiras é a presença, às vezes um tanto espectral, da produção em larga escala de um lugar claramente influenciado pelo crescimento industrial. Os corpos miscigenados de Di Cavalcanti estão frequentemente em lugares esvaziados de floresta e repletos de construções amontoadas, à maneira das pessoas, vê-se nas obras *Cena de Rua* (1931); *Favela* (1958), *Mulheres do Manguê* (1948); *Feira Nordestina* (1951); *Figuras* (1956). Uma vastidão verde ocorre comumente em imagens aburguesadas, em uma pintura de sua fase tardia: *Mulata e pássaros* (1967), vemos a imagem de uma donzela com um papagaio empoleirado em seu antebraço, frente a um sobrado gradeado e cheio de gaiolas. As pessoas amontoadas se deslocam para a indústria em uma das obras primas de Tarsila do Amaral, *Operários* (1933).

Essa invasão é, ainda hoje, caracterizada como uma grande confusão entre ambiente selvagem e civilizado em muitas cidades brasileiras (todo o interior do Amazonas e não só) e

se apresenta como uma fantasmagoria recorrente da nossa literatura. Nas artes visuais amazonenses contemporâneas isso é visível em muitos artistas: Denilson Baniwa transita a própria voz entre um indígena do passado, morador de São Paulo quando a metrópole ainda era selva, um indígena presente, declamando o poema *A última maloca do mundo* (2020) e um indígena que vive essa última maloca apocalíptica, todos incorporados pelo eu-lírico em primeira pessoa; Débora Erê grafita sereias afro-indígenas pela cidade, abrindo espaço, ao mesmo tempo, para figuras da mitologia indígena e para corpos femininos que fogem aos padrões midiáticos instituídos, são sereias velhas e sábias, de cabelo crespo, gordas, ou sem abdômen musculoso e próteses mamárias; por fim, Raiz usa também a técnica do grafite para estampar figuras indígenas em telas de cipó trançado.

A floresta amazônica, conhecida por sua verde vastidão, abriga uma pluralidade de formas de vida, onde a riqueza vegetal é um dos fatores responsáveis por essa biodiversidade, mas outra importante figura desse imenso quadro é a água. Os rios amazônicos também são conhecidos pela imensidão em largura e profundidade. São corpos igualmente invadidos pelo desenvolvimento das cidades e participantes ativos da configuração urbana. Dessa forma, havendo na geografia amazonense uma boa parcela de território pluvial, composta por rios em constante movimentação, com um ritmo que organiza a vida e a produção do estado; foi dedicado um capítulo para a investigação da influência visual e metafórica, infiltrando-se na teoria literária, da representação dos rios e sua importância na constituição dos enredos e dos personagens em algumas obras da literatura produzida no Amazonas.

1.1. Monstros de fumaça e malária

Ainda que os índices de desmatamento da Amazônia brasileira sigam aterrorizantes, a selva amazonense permanece densa em algumas áreas do estado. Lugares tanto urbanos quanto rurais contêm reservas ambientais, que dividem espaço com edifícios, veículos, transeuntes; ou pasto, gado e urubus. Na floresta, a diversidade é outra e também se infiltra nesses lugares: tucanos, araras, gaviões, cobras, bichos-preguiça, jacarés (onças não) são avistados com certa regularidade na zona urbana.

A literatura amazonense faz movimentos semelhantes a esse. A grandíssima maioria de seus prosadores e poetas tematizam de modos diversamente intensos e criativos essa confluência do presente urbano, por vezes industrial, influenciado pelas políticas nacionais, com um passado ameríndio convivendo conosco em alguns contextos – principalmente rurais, mas não só – lado a lado, através das características biológicas do meio, parentescos muito próximos, modos de vida bastante semelhantes (alimentação, moradia, paisagem, cotidiano).

Aldísio Filgueiras, Violeta Branca, Alberto Rangel, Luiz Bacellar, Milton Hatoum, são alguns poetas, prosadores não aprofundados na pesquisa que desenvolvem essas transições inconstantes, cada um ao seu modo, em suas obras. Aldísio tem uma importante obra poética escrita e censurada durante a ditadura militar. *Estado de sítio* (Filgueiras, 1968) trata das convergências entre as movimentações políticas do país, a poluição dos rios urbanos e o cotidiano ribeirinho e/ou proletário. Mas em outras obras a temática continua, vemos o mesmo ocorrer nesse excerto do poema *Canção do rio Negro*, publicado n'*A dança dos fantasmas* (2001, p.91-95):

Este é o rio - canção
de rádio agora -
que me convoca e antena
para a aventura
das gentes e das cidades.

Este é o rio
que me entrega o que sou
e me escapa.

Ou no poema *Quero meus amigos de volta*, em *Nove subúrbios* (2006, p.64-65), onde o curso do rio Amazonas é tomado pelo cinema, pela guerra, assédios e militarismo:

Primeira lição: não entrar em pânico.
Segunda lição: não entrar em pânico.
Terceira lição: perna pra que te quero!

Foi assim no Vietnã. O Amazonas-Mekong
fluía entre discursos cineclubistas
e as tropas de ocupação do Exército brasileiro
descobriam enfim um inimigo à altura
da Guerra do Paraguai
em seu próprio quintal.
Crianças, quase todo ele - o inimigo - e uns poucos
velhos que escaparam ao primeiro assédio.
Maio de 1968.

Violeta Branca, uma das primeiras poetas amazonenses, além de tantos outros poemas, faz um delicado jogo de imagens entre duas estéticas que compõem o cotidiano amazônico a partir do mesmo objeto: um leque:

Feito de sândalo e rendas tenho o leque
que pertenceu à minha tetravó
foi sempre guardado com carinho,
talvez por isso o tempo
não o tinha transformado em pó.

Com ele a moça índia
 — que tinha também sangue francês —
 escondera na certa o riso puro
 faceira junto ao noivo português.
 Mas quem saberá se nas horas de enlevo
 quando mais alto lhe falava a origem
 de filha da terra manauara,
 em vez do leque requintado,
 não quisera a ventarola simples
 feita de palha e penas coloridas
 para ao calor da noite perfumada e clara
 abanar em silêncio o bem-amado (1982, p.81).

Contudo, o leque indígena fica apenas na imaginação do eu-lírico a partir de uma inferência sobre as vontades da moça, posto que o escolhido por ela foi o de renda. Ambos os objetos são relativamente comuns nas casas e feiras do norte do país. Alberto Rangel adentra a selva do ciclo da borracha, para, segundo Leão (2008, p.81), organizar retoricamente o que, para o autor, é um caos: “o meio natural; e depois, as desigualdades existentes nas relações sociais neste espaço”. A partir desses autores, a crítica literária proposta por Leão define uma representação maniqueísta e cristã da floresta por esses autores, temos em alguns, uma selva romântica, edênica, com belas paisagens, pessoas e alimentos; em outros uma selva naturalista, infernista, que assassina com doenças tropicais e padece com exploração desenfreada.

Já Luiz Bacellar foi um grande estudioso de poesia clássica, oriental e ocidental, teve educação monástica, produziu com métrica e rimas, rondós, haicais, uma poesia bastante fora do lugar até mesmo para o cânone amazonense moderno e contemporâneo. Seu livro, *Sol de feira* (1998), homenageia frutas, dentre elas, muitas são características da floresta amazônica, mas se misturam a tantas outras na obra. O poeta também costumava escrever sobre figuras populares da cidade antiga, padres, donzelas e sobre as transições pelas quais esses lugares passam:

Vão derrubar vinte casas
 na rua da Conceição.
 Vão derrubar as mangueiras
 e as fachadas de azulejo
 da rua da Conceição.
 (Onde irão morar os
 ratos
 de ventre gordo e pelado?
 e a saparia canora
 da rua da Conceição?
 Onde irão os jornais velhos?
 Onde? E as garrafas quebradas?)

Pra onde os cacos de vidro?
 Pra onde os cacos de telha?
 Pra onde as latas de conserva
 vazias e enferrujadas?)
 Oh! Vede as fisionomias

As casas
 desgostosas e alquebradas
 das velhas casas desertas...
 Oh! Vede as rugas tristonhas
 das janelas dolorosas,
 dos batentes desbeaçados,
 das velhas portas cambadas
 de gonzos desengonçados!
 Vede os beirais rebentados!
 Vede as calhas entulhadas
 pelas folhas fermentadas
 e os buracos dos soalhos
 e os alpendres corroídos
 e as cumeeiras caídas
 e as goteiras dos telhados!
 Vede o balcão derrubado
 da antiga mercearia
 do Seu Joaquim Remendado (1998, p.40).

Milton Hatoum, por sua vez, cria um mundo novo para essa produção literária, saindo das influências europeias e só um pouco das críticas ao militarismo na Amazônia (pois escreveu também sobre a ditadura). O autor desenvolve narrativas a partir da presença das famílias e culturas libanesas no estado, organizando seus cotidianos de maneira excêntrica a partir, principalmente, do comércio de tecidos, em uma geografia totalmente divergente, encontro gerador de sensações como o cheiro simultâneo de tâmara e cupuaçu numa mesa em *Relato de um certo oriente* (1989).

Verenilde Pereira, em seu único e singular romance *Um rio sem fim* (1998), conta de modo a nos deixar tão confusos quanto os indígenas sobre os violentos procedimentos coloniais, catequizantes, geradores de um alto grau de orfandade, capazes de enlouquecer um indivíduo e cuspi-lo sem eira nem beira nas ruas de uma capital. Além dela, a tese tem como suporte as obras dos amazonenses Márcio Souza, Astrid Cabral e Benjamin Sanches, igualmente, buscando apontar para as respostas dadas por essas obras aos trânsitos contínuos pelos quais a floresta passa desde o período colonial.

O incontável número dessas representações na literatura do/sobre o Amazonas torna riquíssimas as possibilidades de leituras teóricas capazes de envolver esses traços também nas imagens da crítica literária. Isso só é possível, claro, devido ao fato de termos desenvolvido

uma tradição literária ocidentalizada; fomos um tanto colonizados. Esse trabalho, a partir de uma imagem e um recorte geográfico, tece, aos moldes de um leque produzido com diversos escritores amazonenses, um enlace teórico não proposital, mas imposto pela nossa história, entre dois tradicionalismos existentes na literatura amazonense (Leão, 2008): um da ancestralidade, legado da natureza do lugar e uma tradição colonial; afirmando, no entanto, que ainda há muito a ser revisto em torno desse legado da natureza em relação a sua relevância abissal para a extração de algumas conclusões mais ligadas à identidades nacionais como respostas a algumas proposições reincidentes na nossa literatura.

Nesse nível, o que importa é averiguar as escolhas sobre o que tais literaturas, no momento de sua emergência e depois, fazem com os materiais adquiridos do contato com o colonizador – a língua, a literatura, a política, as instituições, a economia, os sistemas de ensino, etc – além, e talvez principalmente, de procurar saber o que elas fazem com a(as) autoimagem(ens) que restou(aram) desse contato, seja na interpretação da atualidade coletiva, seja na revisão das tradições remotas (Leão, 2008, p.97).

Realmente, algumas tradições às quais acessamos com frequência via bibliografia etnográfica são remotas para grande parte dos habitantes do Amazonas, morada de um grande número de cristãos, católicos e evangélicos, mas também de umbandistas, candomblecistas, indígenas, pajés e xamãs. Contudo, algumas experiências como o convívio com as movimentações do rio, o clima quente e úmido, alguns estilos arquitetônicos tradicionais são inescapáveis para uma parcela da população. Da mesma forma alguns conhecimentos tradicionais se perpetuam.

Certa mitologia conseguiu cativar o gosto popular e se fixar na cultura da cidade: o curupira, o boto, a boiuna, a iara, a mãe do mato, o uirapuru estão sempre servindo de matéria-prima para as alegorias do festival de Parintins, ou para a composição de músicas, peças teatrais, nomes de eventos, livros, exposições, estabelecimentos. Além disso, o hábito de personificar plantas até mesmo para elaborar métodos de cultivo é também um desses rastros ancestrais que ainda encontramos facilmente no Amazonas e nas suas literaturas.

1.2. O pensamento do rio

Na fala de Ailton Krenak, intitulada “Os rios e as cidades” (2018), um dos eixos norteadores da sua apresentação é o contraditório trajeto do desenvolvimento dos espaços urbanos e a importância central dos rios nessa história, em contraponto ao desrespeito surreal a essas entidades naturais nesses lugares. Os rios são concretados, poluídos, envenenados, mortos pela cidade proporcionalmente ao seu crescimento. Dando vazante a essa contradição: sem os rios vivos, as cidades não existem.

O mesmo modo de pensar esses contrastes pode se adaptar ao genocídio dos povos indígenas, resultado também da poluição dos rios de seus territórios, sociedades sem as quais a floresta se vulnerabiliza frente os conflitos por minérios preciosos e por terrenos; da mesma forma o desmatamento avança diante de um franco oximoro entre limites e ganância, pois há séculos a floresta fornece recursos para as cidades, sem os quais, assim como os rios, muitas civilizações jamais teriam se levantado. Riqueza cujos governantes lidam com irresponsabilidade ambiental, fiscal, social, educacional, nutricional... Como se o mesmo lixo urbano despejado nos rios, destruísse também a floresta e seus povos. São contradições que derivam, de forma não-linear, umas das outras, como um grande trançado de lama tóxica, lixo e violência.

Por isso quando encontramos metáforas amazônicas sobre os rios, elas costumam arrastar consigo toda essa corrente de significados. Se alguns livros são escritos como respostas às indagações da floresta, eles absorvem e expressam a sucessão de trágicos eventos pelos quais tem passado esses territórios. No entanto é importante lembrar aqui de Dário Kopenawa (2023), quando ele sublinha a importância de respeitar-se a riqueza e a relevância cultural do seu povo quando de seu sofrimento for falado. Esse ato também é materializado na literatura aqui comentada quando essas obras desenvolvem visões dos rios, das florestas e de seus habitantes encharcadas de sabedoria indígena.

Apesar da frequente perseguição sofrida por jornalistas ambientalistas e indigenistas no país, hoje, é uma tarefa inesgotável manter-se atualizado sobre os últimos acontecimentos na floresta amazônica e os de maior dimensão, mais aterradores, dos últimos anos. Apenas durante essa pesquisa, assistimos às mortes por arma de fogo, atentados indiscutíveis, de incontáveis indígenas e ativistas. O assassinato de três Guajajara apenas na última semana de janeiro de 2023 e as mortes de Bruno Pereira e Dom Phillips são apenas recortes desse cenário. Além disso o projeto também acompanhou a intoxicação por mercúrio dos rios Yanomami, consequentemente, de seu povo, resultado do garimpo desenfreado que trouxe consigo também

doenças como a malária, a desnutrição e IST's advindas de estupros e prostituição. Tudo isso pode ser conferido nos jornais.

Em janeiro de 2023, o site A Pública, acompanhando as reverberações da epidemia de desnutrição do povo Yanomami que gerou comoção nacional após reportagem do jornal Sumaúma, mostra a extensão das mortes que seguem mesmo com intervenção dos agentes de saúde e suporte do governo federal. O descaso governamental sofrido por eles durante anos acompanha a violência e poluição trazida pelo garimpo: a água não é mais potável, a caça rarefeita e os peixes também estão doentes. Segundo o Ministério da Saúde (2023):

A mortalidade de bebês yanomamis antes de completarem um ano de idade alcançou 114,3 a cada mil nascidos em 2020. O dado consta no relatório Missão Yanomami, do Ministério da Saúde, que visitou o território em janeiro. A taxa é superior à registrada em Serra Leoa, país na África que tem o maior índice do mundo, segundo ranking da ONU. Lá a estimativa é de 78,2 mortes a cada mil nascimentos por ano. Segundo o documento da Saúde, as principais causas para a elevada taxa foram: Doenças preveníveis; Falta de acompanhamento pré-natal pelas mães; Falta de assistência médica e remoção aos indígenas; Desnutrição materna e infantil.

O Instituto de Estudos para Políticas de Saúde (IEPS) mostra que a fragilização da Saúde Indígena está diretamente ligada às intervenções governamentais nessa área e ao modo como os recursos aplicados a esses povos é investido. A pesquisa do IEPS (2023) aponta que não só a Saúde Indígena perdeu recursos nos últimos dez anos, como também que mais da metade desse valor é mal utilizada. Segundo o instituto, a área perdeu 254 milhões entre 2013 e 2023, além disso “pouco mais de 43% dos recursos destinados à Saúde Indígena foram efetivamente aplicados” (IEPS, 2023).

De acordo com o site O Eco (2023) além do desmatamento em áreas protegidas da Amazônia legal ter crescido 94% nos últimos quatro anos, em janeiro de 2023, Roraima contava com cerca de 25 mil garimpeiros agindo sob esses lugares.

As TIs (*Terras Indígenas*) e as UCs (*Unidades de Conservação*) federais foram as áreas protegidas mais impactadas durante os últimos quatro anos, aponta o estudo do ISA, que indica o enfraquecimento dos órgãos de fiscalização e controle, especialmente o Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (ICMBio), responsável especificamente por proteger, monitorar e fiscalizar as UCs federais.

“Esses órgãos adquiriram uma série de conhecimentos ao longo de décadas, inclusive na relação direta com os territórios e suas populações.

Além dos Yanomami e dos Guajajara acima pontuados, os Awa Guajá, do Maranhão, renderam uma reportagem que sintetiza os resultados que a indústria de minérios traz para as florestas do país e seus protetores. O texto do Sumaúma (2022) também acompanhou o assassinato de três indígenas em um intervalo de 10 dias e essa informação ocupa apenas algumas linhas, pois também é preciso falar da poluição dos rios, dos incêndios em seus

galpões, da poeira tóxica trazida pela Estrada de Ferro Carajás e seu barulho tortuoso, dos projetos educacionais e da resistência de seus modos de vida (cercada de conflitos relacionados a seus alimentos, como a pesca, hoje, compartilhada involuntariamente com invasores).

Tal qual Ailton Krenak, consciente dessa interação contraditória entre a dependência dos recursos naturais pela cidade e destruição a desordenada desses mesmos recursos dos quais ela carece, Davi Kopenawa age para conscientizar o mundo todo que somos essa mesma terra. Sendo assim, ao vê-la ser devastada, estamos nós mesmos assistindo à nossa própria devastação. O xamã não fala com esperança de solidariedade por parte dos homens urbanos, seu argumento não visa o latente extermínio do seu povo, pois suas experiências com a cidade sempre foram carregadas de mortes, o caminho usado para tocar o interlocutor são os recursos, a riqueza da biodiversidade necessária a toda humanidade e que as nações indígenas protegem. Padecem indígenas, ribeirinhos, seringueiros, plantas, animais, hidrografias e, conseqüentemente, o mundo inteiro.

Nós, Yanomami, não estamos tristes somente por nós, estamos tristes também por causa da floresta. Já que a floresta está sofrendo, nós, Yanomami, também sofremos. Já que as águas estão sujas, nosso sangue também fica sujo, já que os peixes também se contaminaram e morreram, nossos filhos morrem também. Vocês, brancos, não pensem que somos apenas nós, Yanomami, que estamos sofrendo. A floresta, as árvores, a água, os animais e os peixes também estão sendo mortos, também ficaram doentes. Da primeira vez, quando os garimpeiros invadiram nossa terra [no final da década de 1980], eram 40.000 pessoas. Foi horrível! Mais de 1.000 pessoas do meu povo morreram! A malária não sai, ela está lá, a malária entrou com o garimpo. Ela se espalhou e assim nos fez morrer (Kopenawa, 2022).

Portanto falar da simbologia dos rios na literatura amazonense é igualmente compreender o que eles carregam consigo, desde a história dos povos que por eles percorrem seu caminho, passando pelas mitologias por eles carregadas e, tristemente, chegando nos esgotos urbanos, nos rios solapados por lama tóxica que demonstram também a falibilidade de tratar da água como algo tão fronteiriço como um estado, o drama do Rio Doce – vivido por um intelectual citado a exaustão nesse trabalho: Ailton Krenak, cujo povo dessa água e seus peixes ficou órfão – é mineiro. A nossa cartografia hídrica também comprova esses entrelaces transnacionais, continentais provocados pelos rios, capazes de interligar culturas, civilizações, produtos e extermínio da vida humana, animal, aquática, vegetal, urbana, selvagem, terrestre.

1.3. Amazonas: uma literatura flutuante

A permanência das palafitas no espaço urbano é interpretada corriqueiramente como um problema social de bairros marginalizados, por conta do alto grau de poluição dos lagos e

igarapés, falta de acesso a coleta adequada do lixo, fatos que tornam essas áreas insalubres e pouco atraentes para os moradores das capitais. Soma-se a isso a precariedade do dia a dia desses habitantes, pois raramente as habitam por vontade própria, portanto ocupam também postos de trabalho precários e levam consigo muitas narrativas de miséria. Mas esse é apenas um dos contextos dessas construções.

As casas flutuantes, por sua vez, já compuseram um bairro inteiro em Manaus, mas hoje são atrações turísticas, lugares de lazer semelhantes aos balneários. Algumas cidades interioranas vivem boa parte do ano suspensas sobre o rio, isso ocorre em Careiro Castanho, onde, salvo algumas vielas e a rua principal, as palafitas que compõem toda a entrada da cidade, são interligadas por pontes e cercadas por vitórias-régias. Os saberes tradicionais (botânicos, arquitetônicos, mitológicos) tem, curiosa e às vezes tragicamente, as suas funções alteradas quando absorvidos pela cidade e essa imagem pode ser desenvolvida de modo a gerar algumas interpretações importantes em relação à nossa teoria literária.

Milton Hatoum demonstra em alguns contos, igual à Verenilde Pereira no seu primeiro romance, o desfecho traumático pelo qual muitos ribeirinhos passam a migrar para a cidade. O desconhecimento do fluxo das cidades, a proximidade da violência urbana é capaz de tragá-los para obscuros acontecimentos que soam como uma continuidade do estado de descaso social que os fizeram sair de seus lugares: fome, educação precária, autoritarismo religioso, escravidão, exploração sexual. Na cena comentada a seguir, sobre o romance de Márcio Souza, o autor elabora, a partir da poluição dos rios urbanos, um cenário que acompanha e igualmente sofre com os efeitos dos dramas dessas personagens.

Enquanto isso, não longe dali.

A prostituta, calçando sapatos de saltos muito altos, quase desabou dentro do igarapé. Uma prancha de madeira medindo não mais que um palmo unia espelunca flutuante com o barranco lamacento. Manaus estava cheia de coisas daquele tipo nos inúmeros igarapés fétidos que a cortavam. Eram geralmente palafitas ou barracos flutuando sobre toras de madeira, onde se bebia cerveja, ouvia-se estridentes e modernas *juke-box*, jogava-se uma versão em miniatura do bilhar e conseguia-se por qualquer tostão uma prostituta de doze anos. O igarapé de São Raimundo, um velho e miserável bairro de Manaus, estava repleto de casas assim, fervilhando de interioranos, soldados e meninas superpintadas e seminuas.

A prancha de madeira não ajudava a prostituta e ainda por cima ela estava muito bêbada. As coisas giravam em redor dela e ela mal distinguia o pardieiro iluminado por uma única lâmpada circular de neon vermelha. Um novo escorregão fez com que ela caísse a cavalo na prancha e suas pernas mergulhassem na água pútrida. Estava tão fraca e embriagada que uma torrente de urina quente escorregou por entre suas pernas e ela não conseguiu gritar por ajuda. A madeira da prancha rasgara-lhe as meias e arranhara-lhe as coxas e os sapatos foram arrancados dos pés e desciam a correnteza em direção ao rio Negro. O corpo da prostituta subia e descia na oscilação da prancha e suas mãos batiam na água, como se ela quisesse nadar. As batidas eram desesperadas e sem controle, até que ela tocou em algo que boiava perto da prancha. Os olhos acostumaram-se à escuridão e ela percebeu, com muito esforço,

que segurava uma espécie de bola molhada e peluda, aparentemente feita de borracha e que talvez fosse a cabeça de um manequim. Seus dedos, tomados por um reflexo, prenderam-se nos pelos da coisa, enquanto ela conseguia se erguer e sentar na prancha. Percebeu, então, que segurava uma cabeça humana (Souza, 1983, p.43-44).

A ordem do dia (1983) é um romance policial de Márcio Souza, irônico e bem-humorado como boa parte da sua obra, mas nem toda. Ele aborda temas cujos alguns desdobramentos rodeiam e adentram a Amazônia: a ocupação e monitoramento militar da floresta, a presença de Ovnis na selva, o ricochete da violência colonial na direção dos brancos.

É comum nos noticiários amazonenses, como em muitos outros estados, o anúncio do encontro de corpos jogados em rios e igarapés, frutos da violência urbana. Mas nesse caso, a vítima era um agente governamental, torturado e morto, encontrado boiando no rio por uma prostituta afogada. Há muitos detalhes simbólicos nesse acontecimento, desde o descompasso entre a moda dos bordéis e a estrutura das habitações ribeirinhas em convívio, o fato de nenhum interiorano migrado à Manaus ter sofrido a violência descrita e o mergulho nauseante da prostituta, transportada subitamente de um estado ébrio para o choque.

O autor viveu boa parte de sua trajetória intelectual sendo perseguido por políticos nortistas, pela ditadura militar, chegou a ter sua cidadania amazonense ameaçada. Então, não há razões para nos impressionarmos se algumas imagens de seus textos, além da narrativa, representem também alguns tópicos da nossa literatura relacionados à precariedade da vida literária amazônica e, quiçá, brasileira, talvez mundial (assim como em outros lugares, o Amazonas conta com escritores que vivem ou viveram em situação de rua, que não tem casa própria, que falecem à míngua, que são perseguidos e, às vezes, torturados e mortos pelo Estado, ou seja: suas liberdades criativas são cassadas das mais variadas formas).

Os edifícios textuais construídos por nossos autores do estado e transbordando dele (a lista não teria fim: Márcio e todos os perseguidos políticos, as catadoras de lixo, Carolina Maria de Jesus, Estamira, os assassinados de forma violenta, Bacellar, atropelado, idoso, em Manaus, Wilson Bueno, vítima de homofobia em Curitiba) são um tanto parecidos conceitualmente com as palafitas urbanas: com uma densa carga ancestral, essas obras são posicionadas em contextos putrefatos, poluídos e violentos. Resistindo ainda assim. Márcio faz, nessa cena (a puta que se afoga, mas não morre, os caboclos que ficam como espectadores, o cadáver de um homem branco), alusão a uma frase futura de Ailton Krenak, bastante conhecida: “Sobrevivemos a muitas ameaças em 500 anos. Não sei como os brancos sobreviverão ao atual momento” (2020). Momento de catástrofes ambientais, pandemias, guerras históricas; acontecimentos presentes na vida ameríndia há muito tempo.

Se a análise dos sentidos gerados pelas palafitas de Manaus, no confronto com o espaço urbano, pode ajudar na compreensão de seu aniquilamento da paisagem urbana da cidade, o exame da memória da cultura atualizada em sua arquitetura pode revelar o enraizamento cultural mais profundo dessas habitações, um texto que pode estar além e aquém da fundação de Manaus e da própria cultura cabocla, cuja leitura pode transcender o próprio contexto cultural e geográfico da região, sendo talvez um texto a funcionar no eixo sincrônico e diacrônico da cultura planetária (Pereira, 2008, p.06).

A imagem das palafitas escapa das histórias ribeirinhas e indígenas, é capaz de falar sobre assuntos urbanos importantes, como a violência estrutural sofrida pela historiografia literária em escala global. Acredito não ser essa imagem fundamentalmente ilustrativa, ela dá a ver certa universalidade pessimista dos nossos dramas literários, algumas vezes enlaçados a identidades nacionais subalternas.

Não é, portanto, apenas um viés estético e tocante que buscarei desenvolver a partir da imagem das palafitas e flutuantes estruturantes das conclusões seguintes. Gostaria de usar essas figuras para duas coisas, a princípio, que certamente desaguarão em outras: explicar a relação entre uma literatura de raiz ancestral e local (não levo em consideração, aqui, as origens judaicas do autor) e nossas identidades tradicionais e urbanas; explicar a metáfora propriamente dita, buscando atribuir uma imagem ao conceito.

Mas a ideia de que a metáfora descreve o abstrato sob os traços do concreto já está lá. Como Aristóteles vincula esse poder de “por sob os olhos” a palavra? Por intermédio da característica de toda a metáfora, que é mostrar, “fazer ver”. Ora, esse traço nos lança no coração do problema da *léxis*, cuja função, já dissemos, era a de “fazer aparecer” o discurso. “Pôr sob os olhos” não é, nesse caso uma função acessória da metáfora, mas, antes, próprio da figura (Ricoeur, 2005, p.60).

Em muitas ocorrências de suas aplicações, a metáfora transpõe uma imagem de lugar para explicar algo mais próximo da abstração. Mas suas variações são inúmeras, usamos essa figura também em situações banais, ou como puro ornamento. Porém, a própria definição de metáfora beira o abstrato, suas palavras, objetos necessários para a execução dessas transposições estão sempre mudando. Além disso, Ricoeur (2005. p.31) relembra que mesmo a etimologia da palavra metáfora (phora: mudança de lugar) é metafórica, visto que não transpomos literalmente objetos para o papel de modo a explicar palavras. Esse vazio semântico que muitos conceitos não-materiais causam é um terreno fértil para a proliferação de metáforas, incluindo aí a própria metáfora. Olhando por outro viés, as imagens são sempre metáforas em potencial:

A investigação das palafitas que incidem e insistem na Manaus na aurora do século XXI, supõe-se, tende a revelar a diversidade semiótica e a memória mais remota de uma cidade cuja urbanidade surge do encontro, nem um pouco harmonioso, com a cultura cabocla ribeirinha tradicional (Pereira, 2008, p.08).

Ao nos questionarmos sobre a presença de símbolos ancestrais em lugares marcados pela colonização, esses significados acabam emergindo também com a sua parcela de violência histórica. O mesmo acontece na cena narrada em *A ordem do dia* (1983), onde arquitetura cabocla, poluição e morte compõem o mesmo espaço. Podemos, então, utilizar a afirmação de Ricoeur plenamente para descrever o procedimento realizado por Márcio Souza: “A metáfora é o processo retórico pelo qual o discurso libera o poder que algumas ficções têm de descrever a realidade” (Ricoeur, 2005. p.14).

Dizer que a literatura é uma palafita não é algo que se possa afirmar facilmente como real, mas nos faz entendê-lo. Igualmente acredito que uma representação imaginária da ocorrência da metáfora pode enriquecer a nossa compreensão. Ainda na palafita – habitação que não balança com a movimentação do rio como os flutuantes, mas pode alargar, por ser presa ao chão por estacas – podemos observar nos períodos de cheia, a água do rio ser transferida para as casas, alagando-as. Essas habitações ficam com pouquíssimas fronteiras entre ambiente externo e interno, parte do que elas são vira água durante certo período. Resistindo a possíveis tragédias, o rio rescinde e restam apenas marcas da cheia nas paredes, troncos de árvores, muros, barrancos.

Algo parecido ocorre quando Clarice Lispector dá o título de *Água viva* (1973) para o fluxo contínuo de linguagem no qual esse livro se constrói. Já na epígrafe do livro, encontramos uma descrição sobre nossa dependência expressiva com a imagem. A princípio o comentário de Michel Seuphor busca gerar uma distinção entre pintura e objeto de modo a libertar a primeira, para que essa pintura, não mais evocando imagens do concreto, comunique a linha tênue entre traço e distinção. O livro, porém, é feito com palavras, traços que, ora evocam objetos, figuras e suas relações com o pensamento, e ora buscam escapar dessa materialidade através também da linguagem verbal, produzindo desambientações vibrantes, o mundo anterior ao corpóreo.

Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incomunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência (Michel Seuphor *apud* Lispector, 1973, p.6).

O incomunicável de *Água viva* (Lispector, 1973) e de Seuphor o é por não ter figura, logo, produz uma linguagem de visualidade estranha, não ancorada no contorno das coisas e nas suas relações com o significado. O texto de Clarice transita de formas variadas entre esses dois planos, em alguns momentos transborda metáforas, foge da ausência de figura, em outros

busca uma representação não figurativa das suas ideias, exercício pouco duradouro, pois sempre acaba desaguando em outra metáfora.

Estou consciente de que tudo o que sei não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando sílabas cegas de sentido. E se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última (Lispector, 1973, p.10).

Para dizer que podemos escrever textos com pouco contorno, usar as palavras para tentar produzir o avesso do corpóreo das imagens, Clarice usa a figura da ausência de visão, o escuro ou amorfo, de modo a ilustrar a falta de uma linearidade simbólica dessas composições. Usa figuras para descrever não-figuras, mesmo conseguindo escapar disso por instantes, para concluir que esse espaço do abstrato é denso e tremelicante, demanda esforço. As imagens, por sua vez, como vemos adiante, proliferam: “O que te escrevo é de fogo como olhos em brasa”, “porque a lua cheia é de uma insônia leve” (Lispector, 1973, p.35).

Dada a escolha desse título caríssimo à nossa literatura, é plausível que digamos ser a linguagem uma Água viva, não o animal marinho (esse tem hífen), mas fazendo uma dupla transposição do seu nome, da água doce que treme e alaga a geografia para o verbo. Um rio de palavras (Clarice, aliás, pescava as palavras, mas então elas seriam peixes) corre e luta com o embrutecimento dos objetos; mas constantemente toma conta de seus espaços, diluindo esses contornos, tornando casas, árvores, meio objetos, meio rios, podendo até mesmo ficarem inteiramente submersos, dá-se a metáfora.

Os edifícios textuais criados por nós: textos, histórias, registros são feitos aportados nesse rio de palavras, a partir das condições que ele estabelece, a metáfora surge quando o contorno dessas construções é invadido pela vibração dos sentidos e, para que o constructo cumpra sua função expressiva, é preciso que ele ceda à força transformadora e transpositora do rio. Temos então: um rio de palavras, no qual se sustenta uma literatura palafita, alagada por metáforas. Água-viva, o animal, nunca mais foi o mesmo para os leitores de Clarice, até mesmo a água muda com sua leitura, essas são as marcas da enchente deixadas no objeto e na palavra transposta que, depois da vazão, vai espalhar matéria orgânica, pedaços de casas, plantas e animais para outros lugares. Depois dessas abordagens, os dois excertos do conto *A enchente* (2016), de Inácio Oliveira, um paraense (já tornamos ao Amazonas), tornará ainda mais visíveis essas movimentações.

A enchente começou em uma manhã de segunda-feira. Quando acordamos, os degraus que desciam do assoalho haviam sumido debaixo d'água. Já não era possível descer as escadas e caminhar até a praia como no verão. O rio começou a subir, disse o meu pai cuspidando um resto de tabaco. Eu já sabia porque desde a noite passada ouvia-se o rumor das águas. Pelo resto da manhã ficamos, minha irmã e eu, olhando o rio crescer

lentamente. Estávamos felizes porque aquilo era algo em que podíamos confiar: a enchente e depois a vazante. Podíamos confiar na natureza. Fizemos uma marca na cerca para ver quantos dias a água levaria para atingir; no final da tarde já havia ultrapassado aquela marca. Quando mamãe serviu o jantar todos comeram em silêncio ouvindo o rio passar por debaixo da nossa casa, como se isto fosse algo solene. Sentia-se o rio enchendo como quando se enche um jarro com água. [...]

Depois de três dias os animais continuavam em pé em cima da maromba espantando os mosquitos com o rabo, sustentados apenas pelo hábito de estarem vivos. Uma vaca ajoelhou e cedeu sob o peso da longa espera precipitando-se no rio, pôs a cabeça para fora e se deixou ser arrastada pela correnteza; afundou lentamente, deixando uma espuma branca sobre a água. O rio engole tudo, disse a minha mãe. Agora podíamos ver apenas a copa das árvores sobre as águas. O pé de jenipapo tinha as folhas felizes no meio da enchente. Na sexta-feira choveu o dia todo, a chuva caindo sobre a água me deu a ideia de uma coisa triste, algo sem nenhum propósito. Sem que percebêssemos a enchente havia tomado conta também dos nossos sentidos (OLIVEIRA, 2016).

Vimos que no ambiente urbano a relação dessas habitações com o entorno é bastante diferente. Em geral, os moradores conhecem alguns mecanismos para driblar a cheia, como dispor de um segundo assoalho, mas em anos de grande descontrolado, muitas pessoas perdem suas casas na zona urbana. Poderíamos incluir nesse jogo de imagens a obra que se dilui (em ambiente poluído), para tornar-se matéria orgânica de gerações futuras. Acredito que essa imagem também nos auxilia a compreender o caráter sublime da metáfora. O estado contemplativo, alegre e preocupado das personagens ao observarem o rio encher e ameaçar a casa tem algo a ver com os momentos em que percebemos a fragilidade dos contornos, a servidão a qual as imagens estão submetidas ao ancorarem nossos sonhos, pensamentos na matéria, cedendo seus nomes e suas figuras.

Cabe lembrar que, em se tratando de influência urbana, o rio Amazonas e seus afluentes sofrem cheias causadas tanto pela chuva, quanto pelo derretimento de geleiras. Logo, não se pode negar, literalmente, a relação ambiental global estabelecida pelas palafitas amazonenses com o seu entorno, o mesmo ocorre com as metáforas delas oriundas. Outro ponto de verossimilhança importante é a localização dessas construções em convergência às organizações imaginárias da nossa literatura. Essas casas ficam em zona limiar entre os extremos do rio, da floresta (natureza) e da beira, a cidade (cultura, comércio), assim como propus situar os escritores.

Todas essas conclusões só foram possíveis e imaginadas por causa da leitura da biografia de Davi Kopenawa (2018). Nela, o autor fala que os *xapiri*, espíritos auxiliares do pajé, constroem suas casas no céu, acima da aldeia:

Os *xapiri*, apesar de serem minúsculos, conseguem levá-los (trancos de madeira) nos braços erguidos acima da cabeça. Vão se juntando, cada vez mais numerosos, dançando devagar, de frente para trás, na clareira em que irão depositar a nova casa. Soltam volumosos clamores de esforço e alegria, acompanhados pelas estridulações agudas de suas flautas de bambu. Depois vão pouco a pouco aproximando do céu a

cumeeira das estacas que formam o teto, e os espíritos macaco-aranha, já pendurados naquelas alturas, içam-na para junto de si. É muito difícil, porque essas imensas estacas balançam na violenta ventania celeste. Oscilam, pesadamente, de um lado para o outro. Os *xapiri* têm de se esforçar muito para diminuir seu movimento. Lançam gritos de alerta no meio do tumulto: “*Ae!Ae! Vamos derrubar, vamos cair, cuidado!*”. Tudo isso é muito apavorante. Só os espíritos são capazes de fazer algo assim (Kopenawa, 2018, p.158).

Foi a descrição da casa dos espíritos e a relação de trânsito dos xamãs com esses planos que me fez levantar algumas hipóteses sobre esse espaço do quase-invisível, pois torna-se visível para alguns ou se furta de imagens para tal. O lugar dos sonhos, dos fantasmas, onde as ideias habitam antes de se tornarem matéria – a ser desenvolvido em capítulo posterior – pôde ser compreendido por mim como um tipo de casa, construída por conta da sua importância na manutenção da realidade, assim como os *xapiri*; depois questionei se a Literatura (conceito apartado da exclusividade dos livros: lugar mutante, “instituição”), podia ter sua casa também, ainda mais sendo uma literatura produzida na, ou nos arredores da floresta Amazônica, da mesma forma que o legado de Davi.

O conto *O Dilúvio*, de Astrid Cabral fala especificamente sobre os efeitos da cheia na floresta, não nas casas. Mas esse texto nos mostra que, muito do que a autora atribui às plantas como sendo um pensamento autônomo; mesmo no plano da ficção, é descrito pela narradora como resultado das condições climáticas, processos de crescimento, envelhecimento e morte, podas e infertilidade, em alguns momentos, usando inclusive descrições científicas e alusões ao corpo humano para justificar os sentimentos das plantas, como veremos melhor no próximo capítulo. A experiência humana e vegetal durante o período de cheias é repleta de semelhanças. Ao lermos esse conto em conjunto ao que já foi exposto nesse capítulo, ressalta-se a forte dependência das habitações ribeirinhas às instabilidades do clima, tal qual as árvores.

A floresta estava escondida sob o marzão da chuva, após a luta insana de quarenta dias e quarenta noites.

Tempo houve em que se adivinhava o local da floresta: árvores esguias esticavam os pescoços fora d’água, a cabeleira à mostra. Havia mesmo manchas de pólen sobre a tona, elásticas ao comando das ondas e dos fios d’água. Mais tarde, apenas a corcunda dos morros que se estranhavam na recente condição de ilhas. No dorso delas as últimas lagartas tinham refúgio, ignorando, lerdas, a invasão próxima.

Galgados os cimos dos morros, as águas espalhavam o liso costado ao longo dos horizontes. Começou então sob o chão líquido a invasão dos peixes. Vinham aos montes afiar as espadas de prata nas colunas das árvores recobertas de limo. Mas tudo estava fadado ao fim. A festa de escamas não duraria entre água batismais de morte. E a morte reinou por longuíssimo tempo, irreconhecível e má, até que o sol segurou entre seus dedos as múltiplas cortinas de chuvas e foi bebendo de mansinho o oceano aos seus pés (Cabral, 2017, p.103)

Além de pensar e falar, as plantas d'*O Dilúvio* também adivinham. Seu poder mágico, como mágico é para os humanos faz com que elas saibam o exato momento em que serão cortadas, antes da cheia, para virar canoas. Todas essas plantas estão em convívio humano, não em ambiente puramente vegetal, mas modificado e cuidado pelas pessoas, ou devastado por elas, como se a obra atribuísse a esse convívio tais características. As casas ocidentais mais modernas buscam construir universos próprios, com o mínimo de vulnerabilidade às condições externas e maior capacidade produtiva interna (Kallipoliti, 2011). Isso impossibilita em absoluto esse modo de compreensão da metáfora. Se, em *Cobra Norato*, o eu-lírico transforma-se em bicho para conhecer a selva amazônica, acredito que nós precisemos um pouco nos tornar floresta para entender e caminhar pela nossa própria literatura.

2. Pessoas floresta, rio, bicho

Ainda que nos estudos literários e não na ficção, explorar a presença de seres inumanos conscientes e agentes na literatura torna praticamente inevitável que molhemos os pés no terreno da prosopopeia. Tratando-se de culturas da floresta, outra inevitabilidade é falar do poema épico de Raul Bopp, *Cobra Norato* (2013), onde, já na abertura, o eu-lírico, contradizendo o mito original (em que Norato é capaz de se metamorfosear em homem), mata e veste a pele da protagonista.

Bopp acaba atribuindo alguma verossimilhança ocidental ao vestir o eu-lírico com a pele da cobra fluente à língua humana, não o inverso, ainda mais se considerarmos que o couro do animal, de fato, pode ser usado, ou imitado, em peças do vestuário ocidental. Além disso, essa inversão dialoga com outras histórias. fora das narrativas sobre *Cobra Norato*, também é recorrente em mitologias ameríndias o protagonismo de jiboias e sucuris em mitologias que descrevem a origem dos grafismos indígenas e de outros conhecimentos. Esse aprendizado pode vir do sacrifício do animal, da sua imitação, ou do contato verbal com ele. Os Huni-Kuin produziram histórias sobre algumas dessas vertentes, em uma delas, a serpente Yube ensina seus desenhos a uma mulher; na outra, o couro de cobra é utilizado na confecção de adornos (Lagrou, 2007).

Enquanto os mitos sobre *Cobra Norato* falam sobre rivalidade (entre Norato e sua irmã Caninana) e sobre o ímpeto em viver uma vida de homem branco (Norato quer ser integralmente

humano e, em algumas versões, até se torna soldado, após ser desenfiteçado por um amigo (Sá, 2012)), as narrativas sobre a origem dos desenhos estão mais relacionadas à aquisição pelos povos indígenas do conhecimento das cobras, o bicho serve como transmissor de um dom, que pode ser tanto o do trançado, quanto a sabedoria sobre os desenhos corporais.

Considero essa estranheza ao mito recriado por Bopp resultado de uma personificação que excede os limites do bicho, para fazer dele uma alusão ao mundo da floresta. O eu-lírico deve se tornar cobra porque sua amada vive na floresta, por isso ele precisa ser floresta para conquistá-la. A narrativa criada pelo poeta brasileiro é uma história da variação cultural resultante do processo de colonização que inventou o país. Dessa multiplicidade brota também uma consciência selvagem na figura do eu-lírico ao se transformar. Os moldes linguísticos e reflexivos humanos são absorvidos pela floresta quando ele adentra esse lugar. Igualmente ela também absorve algumas estruturas cristãs ao receber essa cultura dentro de si. O Norato de Bopp quer se casar na Igreja e levar a noiva para viver na cidade, personagem essa, filha de uma rainha com nome de santa. É preciso que Norato “apague os olhos” (Bopp, 2013. p.167) para conquistar a moça, tal qual Santa Luzia perde a visão ao travar uma batalha de conquista de território pelo cristianismo; punida pelo rei, ao recusar o casamento com um pagão e o verso vai além: para Davi Kopenawa (2010, p.351) é preciso que “os olhos morram” para que o xamã converse com os fantasmas da floresta, as entidades responsáveis pela comunicação espiritual do xamã. Norato, antes de ouvir as árvores falarem, passa pelo mesmo caminho.

Mas em Raul Bopp, Norato enfrenta a escuridão da noite para conseguir uma esposa que está nas mãos da Cobra Grande, por sua vez, sempre cobra. E, mesmo quando sai da floresta, não incorpora a civilização, fica no subterrâneo. Norato transita tanto entre humanidade e animalidade, quanto entre a cultura da cidade e a da floresta. Cobra Grande permanece floresta, habitando o solo profundo, o que há de primordial na civilização, quando lá se instala. O casamento de Cobra Norato não chega a ocorrer no poema, mas quem perde a posse da princesa é a Boiuna, a menos civilizada. Por outro lado, o embrenhamento da primeira na selva é o mote do poema e o que leva a floresta a falar com ela em língua portuguesa.

Se é corriqueiro para muitos povos indígenas, como afirma Ailton Krenak (2021), conceber a floresta como um ser consciente e verbal, assim como os rios, as montanhas, o mesmo ocorre em língua portuguesa quando um poeta enche esse idioma de floresta. E isso não acontece apenas no poema de Raul Bopp, na literatura escrita no Amazonas e, certamente em outros lugares da Amazônia também, podemos destacar um número considerável de textos produzidos por outros autores que, semelhantes a Norato, vestem-se de floresta para tentar traduzir ao português o seu idioma.

Quando Krenak (o povo Krenak, Aimoré, Gren, ou Kren, vive em Minas Gerais, à margem esquerda do Rio Doce, pertencem ao tronco linguístico macro-gê: borun, falado apenas por mulheres com mais de 40 anos, sendo o português a única língua dominada pelos demais) se pergunta sobre as mensagens emitidas pelo rio, a resposta segue aberta, como se o filósofo e ativista fosse alguém que reconhece um idioma estrangeiro, mas não o domina. Os próprios indígenas estranham essas linguagens que afirmam, do mesmo modo como não compreendem todas as línguas faladas por outras etnias. Portanto fazer a floresta se comunicar em outro idioma, língua essa responsável por grande parte do seu extermínio; como qualquer tradução, deixará sempre marcas da cultura de seu tradutor. Ao falar português no livro, a floresta do Norato de Raul Bopp já é regida por uma rainha cristã.

Além da inter-relação com o cristianismo, representada pelo casamento católico e pela figura da Rainha Luzia (um dos modos de se referir à Santa Luzia no catolicismo), a Cobra Norato de Raul Bopp também absorve outras histórias indígenas envolvendo outras cobras. Um dos mitos Huni-Kuin (Os Huni kuin, ou Kaxinawá são habitantes do Acre e do Amazonas, pertencem à família linguística pano. Também vivem em áreas peruanas, nos rios Purus e Curanja), selecionados por Elsje Lagrou (2007, p.195-196) e registrado por Capistrano de Abreu

fala desse fascínio do homem pelo desenho, o desenho da cobra. O evento, porém, não leva à origem do saber a respeito do desenho: o homem “com inveja” do desenho recebe de Yube, depois de matá-lo, seu nome e com o nome a capacidade de viajar para outros mundos.

Aqui, o conhecimento adquirido não é o da produção de desenhos, mas justamente o poder adquirido pelo eu-lírico de Raul Bopp, de viajar para outros mundos. Mas na história Huni-Kuin, o assassino de Yube conhece o céu e o mundo das águas, além disso, eles não se vestem inteiros de cobra, mas confeccionam adornos, como chapéus. O indígena do mito Huni-Kuin já era da floresta, ao contrário do assassino de Norato no poema, que ao sacrificar e vestir-se da cobra, sai a conhecer a selva noturna. Outra narrativa com algumas correlações à origem do Norato-poema pertence aos Waujá (Arawak do Alto Xingu) e conta sobre um homem que não sacrifica a cobra, mas tece uma fantasia e se transforma ao vesti-la, indo, assim, para o fundo do rio. Arakuni é o nome do protagonista, adolescente que pratica incesto com sua irmã em reclusão pubertária, o desenho de jenipapo que ele havia desenhado no corpo, fica gravado na pele da irmã, fazendo com que os pais de ambos descubram e o expulsem de casa.

Desolado e envergonhado, Arakuni toma o rumo da lagoa próxima à aldeia, para onde leva uma imensa quantidade de fibra de taquarinha a fim de fazer uma roupa para virar

“bicho” e fugir. Arakuni começa a trançar uma imensa cobra com as finas fibras de taquarinha. E à medida a trançava, ele cantava seu lamento e dor, porém, paradoxalmente, reafirmando o seu desejo e o seu amor por Kamayulalu. Os desenhos surgem simultaneamente com essas canções que, aliás, tem uma conotação religiosa por fazerem parte, desde tempos imemoriais, do principal ritual intercomunitário xinguano, o funeral *Kaumai* (conhecido por *Kwarup*, corruptela de *Kwarip*, seu nome em Kamayurá). Os “vovós dos Waujá”, ou seja, os contemporâneos de Arakuni, escutaram desde a aldeia toda a sequência de seus cantos, que foi também ouvida pelos xinguanos de aldeias mais distantes, mas sem a mesma clareza e completude, por isso, os Wauja dizem ser hoje os melhores cantores do *Kaumai*.

Ao terminar a cobra e os cantos, Arakuni tinha criado uma série de motivos gráficos. Ao corpo da cobra foram adicionados dois objetos de suma importância: um cocar de penas de tucano, arara e harpia e, por fim, um chocalho na extremidade do rabo. O primeiro, símbolo de seu *status* aristocrata (*amunaw*) e o segundo, de suas capacidades xamânico-musicais. Logo que tudo ficou pronto, Arakuni entrou no cesto-cobra, deslocou-se até um local profundo do rio, fez um estrondo ruidoso e submergiu, desaparecendo para sempre (Neto, 2011, p.994).

Para que se estabeleça um contato com a sabedoria das cobras na literatura indígena, tanto esses bichos podem ganhar dons humanos, como a fala, para transmitir um saber, um nome; como as personagens humanas podem adquirir traços do animal. A história desenvolvida pelo Raul Bopp transita entre muitas dessas absorções. Se nas mitologias acerca da Cobra Norato, a personagem vira humano; Bopp, por sua vez, usa da cobra que se transforma em gente, para criar um poema onde um homem mata e veste a pele dela, aludindo a outras narrativas envolvendo-a – de indígenas que confeccionam roupas de cobra e se transformam, ou que matam a cobra e adquirem sua sabedoria. Da mesma forma, o autor extrai a rivalidade entre Norato e Caninana, substitui pela Cobra Grande e inclui as histórias sobre a origem de saberes relacionados à serpente no poema. Mas, não sendo um indígena, o eu-lírico não adquire um conhecimento específico sobre a vida na floresta (cantos, desenhos, o fundo do rio, o plano celeste); sua experiência é sair do próprio mundo e corpo e conhecer o mundo selvagem, tendo o dom de voltar a ser humano.

Muitas outras metamorfoses podem ser encontradas em obras da literatura amazonense que lidam com zonas fronteiriças entre humano, vegetal, animal e hídrico. Personagens humanos que experimentam intensamente sentimentos e geografias de outros seres são invadidos pelos seus traços, assim como outros seres de convivência humana intensa, adquirem características como o dom da linguagem verbal e, com isso, da reflexão existencial.

Nas narrativas ameríndias, a prosopopeia preenche toda a atmosfera na qual aparece, logo, faz-se falar corpos impossíveis, e nós, os falantes somos invadidos pelas características dos outros. Além disso, essas histórias justificam conhecimentos reais, tomando conta até mesmo da realidade desses povos. Esse modo de lidar com tal figura de linguagem é coerente com a definição tradicional de prosopopeia como algo que vai além de uma expressão dentro do texto, ou além de uma única personagem; chega mesmo a tomar conta da obra integralmente

(Aira, 2007, p.25). Porém, se pensarmos na integridade da obra como sendo um terreno que ultrapassa os limites físicos do texto, para alcançar uma recepção que penetre a realidade; vemos que os procedimentos narrativos dessas mitologias ameríndias, profundamente vinculados a práticas cotidianas desses povos, utilizam as recíprocas referências e transferências de hábitos entre humanos e inumanos, que se infiltram no dia a dia, como modos de compreender o próprio mundo.

Esse texto busca, por isso, tratar florestas e plantas falantes, humanos, meio bichos, gente-rio, rio-gente, gente-floresta e floresta-gente como vozes teóricas, além de procedimentos narrativos; dessa forma tratando a prosopopeia como algo possível de criar teorias, espalhando-se pela literatura como método de produção de crítica literária. Para Davi Kopenawa (2010), conversar e dançar com os espíritos animais é algo de fundamental importância para a aquisição de conhecimento e agência na realidade, e, além disso, esses espíritos tiveram também uma ancestralidade humana.

As imagens de animais que os xamãs fazem dançar não são dos animais que caçamos. São de seus pais, que passaram a existir no primeiro tempo. São, como disse, as imagens dos ancestrais animais que chamamos *yarori*. Há muito e muito tempo, quando a floresta ainda era jovem, nossos antepassados, que eram humanos com nomes animais, se metamorfosearam em caça. Humanos-queixada viraram queixadas; humanos-veado viraram veados; humanos-cutia viraram cutia. Foram suas peles que se tornaram as dos queixadas e cutias que moram na floresta. De modo que são esses ancestrais tornados outros que caçamos e comemos hoje em dia. As imagens que fazemos descer e dançar com os *xapiri*, por outro lado, são suas formas de fantasma. São seu verdadeiro coração, seu verdadeiro interior. Os ancestrais animais do primeiro tempo não desapareceram, portanto. Tornaram-se os animais de caça que moram na floresta hoje. Mas seus fantasmas também continuam existindo. Continuam tendo seus nomes de animais, mas agora são seres invisíveis (Kopenawa, 2010, p.117).

Com a mesma seriedade, outras etnias lidam com os rios e com as plantas de forma comunicativa. Aspectos todos presentes de maneira pontual em textos amazonenses, que muitas vezes retratam outros lugares da Amazônia, e em alguns casos, principalmente nas obras de Márcio Souza e Veronilde Pereira, essas narrativas também estão repletas de temas históricos, reais, diretamente ligados à floresta amazônica. No âmbito da ficção propriamente dita, destacamos aqui os contos de Benjamin Sanches e Astrid Cabral.

A leitura da tese de Karen Shiratori (2018), sobre a metafísica vegetal Jamamadi (Alto Purus), cujo texto fala sobre a crença desse povo em relação a alma das plantas, atravessou de uma ponta a outra as minhas memórias do livro *Alameda* (Cabral, 2017) e tornou visível uma

leitura da biografia, escrita por Márcio Souza, *O Empate contra Chico Mendes* (1990) de forma menos ocidentalizada e orientada pelos vieses políticos colonizadores e mais amerindianizada.

Ailton Krenak e Verenilde Pereira estão ligados à mesma compreensão em torno da vida dos rios e suas relações com as invasões da floresta amazônica e constituição da cidade e da vida dos indígenas nela. Muitas falas de Krenak trazem à luz algumas cenas e proposições cheias de mistérios do romance *Um rio sem fim* (1998). Davi Kopenawa e Eduardo Viveiros de Castro compõem o eixo teórico das leituras sobre alguns contos de Benjamin Sanches, envolvendo humanos, animais e floresta.

O reconhecimento das relações no mundo vegetal como algo mais próximo e semelhante aos humanos é uma percepção tradicional, antiga dos povos ameríndios, habitantes do solo brasileiro. Da mesma forma é também comum na literatura brasileira a produção de textos que buscam representar essas relações entre pessoas, plantas e outras existências que participam do mundo selvagem, adentrando também as cidades a partir de pensamentos, comunicação verbal, ou por outras formas de uso da prosopopeia, como atribuição de estados de humor, influência consciente sobre as personagens.

Euclides da Cunha, Clarice Lispector, Raul Bopp, Alberto Rangel são autores canônicos e reconhecidos por esses procedimentos. O desenvolvimento de pesquisas botânicas visando comprovar as habilidades sencientes e comunicativas do mundo vegetal tornou esse terreno ainda mais frutífero. Percebe-se, com isso, que apesar de urbanos, há uma atenção reservada ao mundo natural por esses autores que se correlaciona, entrança vários pontos fundamentais do pensamento ameríndio e sua interdependência com o mundo selvagem. Na literatura amazonense há um fértil terreno para pesquisas nesse âmbito.

Em algumas obras, a floresta, os animais são retratados de modo mais enigmático. Geralmente isso ocorre quando suas funções no texto são secundárias e o protagonista, ou é humano, ou algum elemento ligado à modernização, tal qual o trem de *Mad Maria* (Souza, 2002); todavia quando são as plantas, a selva, os bichos protagonistas das histórias, o recurso da humanização dessas personagens é sempre usado, como acontece no livro de contos *Alameda* (Cabral, 2017). Há métodos variados para isso. Em relação aos animais, comumente há um processo de metamorfose semelhante à Norato. Mas com as plantas é diferente. Há sempre uma clara fronteira entre elas e os humanos e esses limites variam dependendo do tipo de afeto praticado em relação a elas.

Quanto mais afastados, violentos e exigentes com as plantas são os humanos, mais equivocados estão. Além disso, essa exigência que costuma resultar em crueldade, gera um movimento de humanização modernizando, transformando-as em força de trabalho. Esse tipo de absorção, ou coação delas como fonte de matérias-primas ocorre em Márcio Souza e Astrid

Cabral. Mas enquanto um narra a Amazônia, a outra dá preferência a lugares mais modificados pelo homem, como quintais, jardins, terrenos habitados.

A floresta e as cidades amazônicas, influenciadas diretamente pela primeira, pois fronteiriças a ela são cenários recorrentes nos romances de Márcio Souza, aliás, poucos são seus textos onde isso não ocorre. Apesar disso as leituras feitas desse ambiente são bastante diferentes entre si nas histórias. Isso muda porque a origem das personagens é diferente e seus interesses pela floresta também mudam. Dentre a gama de personagens usados nas histórias, tem-se desde imperadores e políticos, até operários, jornalistas, seringueiros e indígenas que acabam caindo em processos modernizantes e agem na contracorrente, seja com pequenas performances que instauram o caos em ambientes de trabalho exploratório, seja em grandes insurgências, como a Cabanagem.

Assim como a florestas, as personagens que ali nascem e vivem a ela atreladas sofrem com um alto grau de incompreensão, linguística e ideológica. Enquanto na tetralogia que inicia com *Lealdade* (Souza, 1997), indígenas e operários se insurgem e os primeiros sequer compreendiam os discursos proferidos na praça – lamentos sobre a crueldade do regime de trabalho – mas acompanhavam a linguagem corporal dos demais; no *Empate contra Chico Mendes* (Souza, 1990), o protagonista fala em português claro, mas a vontade de compreensão dos fazendeiros e governantes é nula.

A história escrita por Souza onde melhor conseguimos analisar o desenvolvimento da relação emotiva e interdependente dos povos da floresta com seu território é a biografia de Chico Mendes, pois nela, além de ser o protagonista um nativo, sua história inteira de vida foi construída através de um conhecimento adquirido boa parte com a floresta, e outra parte dentro dela, mas com pessoas externas. O último livro da tetralogia sobre a Cabanagem, onde os povos indígenas têm protagonismo, ainda não foi lançado e nos demais a floresta ocorre como um grande e envolvente enigma que antes de ser decifrado é devastado.

Lá fora, os índios haviam acendido uma fogueira e tagarelavam a meia voz. No grande silêncio que era a sinfonia noturna dos insetos, a selva mais parecia um imenso organismo. Mas seu ritmo era sobressaltado, quase a nos invadir o próprio senso de audição, a se estender em nosso espírito como uma vaga agitação da ansiedade. Todos aqueles ruídos ganhavam para mim a mesma consistência dos fatos que se entrelaçariam mais tarde em minhas lembranças. Com a chegada da noite, a selva mudara de personalidade. Exatamente como sempre imaginamos, a selva resplandecia de vaga-lumes e fogos-fátuos, de sibilantes acordes, de cadências sutis como ondas lambendo a praia, ondas que se quebravam indolentes na areia ou fervilhavam sobre rochas e corais – silêncio grande na falsa quietude da noite, sublinhado pelos morcegos a riscar errâncias na escuridão. [...] Quem poderia supor que entrávamos no reino das trevas? Mas é assim que acontece. Quando menos o esperamos, e já lá estamos a nos ver inexoravelmente atirados no coração da tormenta. Olhava para minhas mãos encardidas, para os meus pés descalços, e era como se pairasse entre uma ilusão e um pesadelo, numa espécie de nesga de sanidade que se misturava às

imagens apavorantes da guerra, que seriam rotineiras no Pará. Aquele era um tempo que os azares haviam falsificado, não era o que nós almejávamos em nossos sonhos (Souza, 1997, p.29-31).

O narrador Fernando justapõe duas imagens noturnas para mostrar a invasão da floresta por um ambiente assombroso de violência. A princípio, exibe-se a selva como um sonho desperto de estar dentro de um organismo todo vivo, repleto de vaga-lumes, que transforma material orgânico apodrecido em fogo e enche a noite de luminosidade; porém, de repente, as expressões sensoriais do narrador – movidas entre audição, visão e o tato (“como ondas lambendo a praia”) que o levam para outra paisagem, fora dali: marinha – são tomadas pelo terror dos acontecimentos bélicos responsáveis por sua estadia ali, pois ele era militar.

Fernando nivela no mesmo patamar de importância na sua memória a lembrança dos ruídos da selva ao que ele caracteriza como acontecimentos, isso é importante porque, ao mesmo tempo em que podemos tentar compreender o som como algo da ordem dos fatos; conseguimos também perceber que, para ele, a experiência de estar na floresta toma conta dos sentidos e confunde nossas percepções entre sensações e acontecimentos. Tudo isso desaparece instantaneamente quando ele começa a falar sobre a guerra, restando apenas a conclusão de que estava em um lugar avesso aos seus sonhos e aos dos outros, um pesadelo absoluto, só intercalável com a ilusão. Veremos, no decorrer desse texto, que Souza modifica as impressões sobre a floresta amazônica entre seus livros e personagens, de modo que as descrições de Fernando são relativas apenas ao seu próprio olhar.

O modo como essa paisagem se modifica no decorrer do dia, os efeitos mentais que ela gera entre seus viventes, aliada aos intensos processos de modificação que ela sofre por empreitadas de garimpeiros, fazendeiros, grileiros, seringueiros, torna igualmente vertiginosa a tentativa de descrevê-la de algum modo. Além disso, vimos que, não só em Márcio Souza, a convivência com a Amazônia e seus entes envolve os corpos das personagens de tal forma que elas chegam a ser confundidas, ou se confundem, muitas vezes, com o “*verde verde vasto verde*” de Benjamin Sanches. Essas formas de representação podem ser compreendidas fora de uma noção subjetiva do autor, ou das personagens, pois são bastante aproximáveis a conceitos e mitologias de origem ameríndia, onde já vimos haver inúmeros processos de metamorfose ou interdependência entre plantas e animais e de onde brotaram noções como as de perspectivismo e xamanismo vegetal.

2.1. Plantas de alma e política em Astrid Cabral e Márcio Souza

Astrid Cabral e Márcio Souza são autores interessados e concentrados em produzir nas suas respectivas obras representações vegetais capazes de comunicação. Souza, mais próximo do realismo, faz isso a partir de uma narrativa que atravessa discursos históricos e científicos; já Astrid usa a prosopopeia tradicional, mágica, mas variável de acordo com o ponto de vista do conto, há plantas intransponíveis para o verbo humano e que interagem pela teimosia em não responder a algumas tentativas de interação, outras que narram a história a partir do próprio pensamento, há plantas em diálogo e árvores comuns e tratadas como seres ricos, preciosos e sensíveis pelos humanos.

Porém é na prosa de Márcio Souza onde podemos observar analiticamente muitos efeitos trágicos, catastróficos das investidas coloniais na Amazônia em seus romances sobre esse período, dos projetos industriais malsucedidos capazes de produzir apenas morte e sofrimento e dos bem-sucedidos construídos em cima de muito sangue dos habitantes dessa floresta. Inclui-se aí a tetralogia inaugurada por *Lealdade* (1997), suas obras sobre o herói indígena Ajuricaba, *Mad Maria* (2005) e o *Empate contra Chico Mendes* (1990).

Enquanto o narrador de *Lealdade* (Souza, 1997) organiza separadamente suas impressões oníricas da floresta em contraponto ao negror sem iluminação da guerra (descrições claramente expressionistas), no *Empate contra Chico Mendes* (Souza, 1990), o terror e o maravilhamento coexistem desde o início da jornada do protagonista. Esse sentimento ambíguo, que se manifesta em variações nos textos literários amazônicos e amazonenses, foi caracterizado por Allison Leão (2008) como “edenismo” e “infernismo”, conceitos cristãos e originados pelo processo de colonização da Amazônia. Por outro lado, o autor também destaca a importância do sentido da palavra “sublime”, para a compreensão dos textos produzidos na floresta. Esse sentimento situa-se entre o maravilhamento e o temor coexistindo na paisagem. Apesar de ser um herói e vítima do processo colonial, Chico Mendes, ainda assim, expressa-se de maneira muito mais da ordem do sublime do que maniqueísta:

“A minha vida – disse Chico Mendes – começou igual a de todos os outros seringueiros: escravo submetido às ordens do patrão.”

De fato, aos 9 anos, o menino Chico já está no corte, responsável por algumas árvores de uma estrada onde outros irmãos também vão começar a trabalhar. Ele é franzino, esperto e muito curioso. Quase não tem medo de nada, caminhando sozinho pela mata, a poronga mal iluminando o seu caminho. A escola desse menino seringueiro é a própria estrada de seringa. Ali, ele não tem como aprender a ler e escrever o português. O idioma que vai aprendendo é o da própria selva, um idioma que lhe permite sobreviver e que lhe servirá de salvo conduto. Os cabocos costumavam dizer que Deus é grande, mas a selva é maior.

Sim, no Acre daqueles tempos de estagnação o mato era maior que Deus, sem a menor dúvida. Por isso, não é de estranhar que Chico Mendes, jovem inquieto, tenha vivido

mergulhado no mundo da seringa, quase sem nenhum contato com o mundo exterior, analfabeto e rústico, até os 18 anos. O Acre era o território mais isolado do Brasil, e os meios de comunicação, bastante precários, jamais chegavam aos seringais (Souza, 1990, p.24).

Nessa biografia romanceada, há, na verdade, uma oposição entre produção de conhecimento amazônico e exploração dos recursos da floresta a partir de mão de obra escravizada. Abuso substituído pela devastação para criação de gado após o ciclo da borracha, minguado pelo contrabando e produção de plantações industriais em outros países da Ásia. Menos do que buscar relações trabalhistas justas, na jornada de Chico Mendes, os seringueiros queriam não ser devastados junto com a selva, tendo suas atribuições extintas tal qual a espécie vegetal com que trabalhavam. Por isso promoviam os empates.

Dependendo economicamente da seringueira para conseguir sobreviver entre a floresta e a cidade, sem se render a todos os desígnios da segunda, os trabalhadores dos seringais são impelidos a proteger a vegetação que os rodeia e sustenta. De um lado, a seringueira e todo o seu potencial mercantil dificultou o avanço desenfreado do desmatamento, do mesmo lado vivem homens que aprenderam a sabedoria indígena de extração do látex dentro de uma floresta simbiótica. Enquanto os seringueiros conseguiram habitar a floresta, trabalharam também para mantê-la viva, ela dando-lhes rica matéria prima. Por outro lado, a extração de recursos das plantas pelo mercado global implica também em inúmeros outros danos a esse ambiente: exploração de mão de obra, desequilíbrio, conflitos com os outros povos que ali habitam.

Mal entrava na mata, caminhando resoluto na penumbra úmida e perfumada da estrada, Chico buscava a primeira árvore. Em pouco tempo ele já estava conhecendo cada uma delas, e a primeira, naquele dia, era uma seringueira nova, devia ter uns 30 anos, o tronco não muito grosso e copado, lá em cima, estava a uns 10 metros do solo. Com firmeza e decisão, ele passava a *faca-amazonas* várias vezes no tronco da árvore, seguindo velhas cicatrizes em linhas paralelas e traçadas na diagonal, no efeito cubista e moderno do fabrico, até fazer o leite brotar, perolado e tremeluzente na luz da *poronga*, logo deslizando para baixo, para a ponta do golpe, onde pendia uma tigelinha. Fosse uma árvore maior, caberia até cinco tigelinhas. Não aquela, muito nova e delicada, mas viçosa e forte, sem nenhum traço de parasitas ou formigas. Uma vez ele havia lido numa revista que um cientista estrangeiro tentava provar a existência de reações psicológicas nas plantas, exatamente como os animais e humanos. O cientista ligava um monte de fios nas plantas e conectava tudo numa máquina que tinha a capacidade de registrar o que a planta supostamente estava sentindo: medo, dor, contentamento, indiferença etc. Se fosse verdade o que aquele cientista dizia, então as histórias que contavam na selva não eram exatamente fantasia ou superstição. Porque as histórias diziam que todas as coisas que existiam no mundo tinham seus sentimentos, fossem animais ou mesmo pedras. E se um pedaço de pedra podia sentir coisas, imagine um vegetal maravilhoso, de porte aristocrático, folhas verde-escuro, floração branca e sementes que pareciam feita de laca. O que se podia dizer da seringueira, que os cientistas chamavam de *hévea brasiliensis*? Aquelas árvores davam o leite que enriquecia o mundo, que tinha sustentado a segunda revolução industrial. Sem o leite daquelas lindas árvores, que escorria dos golpes, o que teria sido da indústria automobilística? (Souza, 1990, p.99)

O narrador mostra que o cotidiano do protagonista com essas árvores, cuja extração de látex dominou sua infância e juventude, além de servir como escape durante seu exílio político na floresta, fez com que Chico Mendes refletisse sobre as histórias que ouvia em relação aos sentimentos das plantas e ligasse os pontos entre essas narrativas e as teorias científicas que iam de encontro com elas. E mais: o vínculo existencial entre ele e a floresta fizeram com que o seringueiro sofresse as mesmas mazelas das plantas com as quais convivia. Assim como os livros de Márcio Souza são frutos da floresta e de sua história, sustentados pelas linhas escritas sobre o trajeto de existência desse bioma e pela resistência dele ao longo da construção de Manaus, do Amazonas, do Brasil; Chico Mendes é uma personalidade gerada pela selva e vítima dos seus conflitos com a modernização.

O contexto de vida da personagem tornava suas árvores tão humanas ao ponto de terem de produzir com ele em sua jornada de trabalho e tornava Chico tão floresta ao ponto de ele próprio ter que ser derrubado para que o ciclo de devastação siga em frente. Em seus discursos políticos, Chico Mendes defende as plantas como quem protege trabalhadores renegados pelas demandas econômicas atuais e que detém força produtiva capaz de mantê-los vivos mesmo dentro de um sistema cruel e injusto. Ele parece proferir um curriculum vitae das árvores, mostrando não haver razões para destruí-las.

– O que nós queremos com a reserva extrativista? – perguntava Chico Mendes, para logo responder. – Que as terras sejam da União e que elas sejam usufruto dos seringueiros ou dos trabalhadores que nela habitam, pois não são extrativistas só os seringueiros. Nessa região (Xapuri, Acre) o seringueiro é ao mesmo tempo castanheiro, mas em outras regiões tem o castanheiro, tem os trabalhadores do babaçu, tem outras espécies de trabalhadores extrativistas, o pessoal que trabalha com a juta, enfim, tem várias espécies de trabalhadores extrativistas na Amazônia. Bom, o que a gente quer exatamente? Lutar, mesmo sabendo que existe uma ameaça pela frente, lutas pelo fortalecimento de uma política de comercialização e garantia de preço pra borracha.

Lutar por uma política de melhor comercialização e de melhores condições pra produção da castanha. Mas lutar, também, para que o governo dê prioridade à industrialização e comercialização de outros produtos que existem na floresta, que até hoje não tiveram nenhuma prioridade, que até hoje o governo não se preocupou com essa questão. Nós temos infinitudes de riquezas naturais na mata. Produtos vegetais que nem o tucumã, que tem óleo importante. Nós temos o papauá, que tem óleo importante. O açaí também é outro produto importante. A copaíba, a bacaba, o babaçu, a pupunha têm importância muito grande. Enfim, a abelha nativa que nós temos na mata, que pode se pensar, o governo pode, até mesmo, quem sabe, as universidades, elas podem muito bem pesquisar, isto, como vamos criar o cortiço, aproveitar essas abelhas, tem milhares e milhares, milhões no meio da mata produzindo mel nativo. Se pode pensar numa alternativa de melhorar toda essa produção, como também tem outras questões. A própria questão da pesca pode ter uma nova política, de não depredação, como exploração do peixe de forma racional. Nós temos uma variedade enorme de árvores medicinais nessa floresta que pode ter uma importância muito grande para o país, basta que haja pesquisa. Eu acho que é um papel muito importante também das universidades não só do Acre, mas de todo o Brasil, se envolverem nesta área de pesquisa na Amazônia. Eu acredito que se acontecer, se o governo levar isso a sério, em 10 anos tenho certeza que a Amazônia

será uma região riquíssima e que terá uma importância muito grande para a própria economia nacional (Souza, 1990, p.118-119).

Em sua tese sobre o xamanismo vegetal Jamamadi (povo que sobreviveu a dois ciclos da borracha no Acre, no século XIX, pertence à família linguística arawá), Karen Shiratori (2018) explica detalhadamente como esse povo se relaciona de forma muito próxima e parental com as plantas. O que para a ciência ocidental soa estranhíssimo, pois, mesmo para os pensadores mais atuais somos fundamentalmente distantes dessa forma de vida (Coccia, 2018), pode nos fazer entender uma série de estratégias construídas pelos seringueiros para evitar o avanço do desmatamento em suas regiões. Cabe lembrar aqui que Chico Mendes é também acreano.

Os empates, manifestações ocorridas nas profundezas da floresta, que dão título a biografia escrita por Márcio Souza, só eram possíveis a partir da mobilização e imobilização de centenas de pessoas. Em atitude desesperada por conta do avanço dos tratores com correntes, que derrubam árvores em tempo recorde, os seringueiros discursaram e conseguiram levar a esses locais um número de pessoas suficiente para impedir esses tratores de cumprir sua função. Essa é uma atitude que demanda em dois momentos o movimento animal, em direção a esses locais, mas também atitudes vegetais de imobilização frente aos tratores. Mancuso (2019) ressalta ser essa uma das tantas diferenças entre plantas e animais e um dos principais motivos para o pensamento ocidental distanciar enormemente esses dois modos de existência; porém fincar os pés na terra, se reunir e agir em conjunto como as folhas de uma árvore é o ato fundamental dos empates. Parados ali, os manifestantes cantam e comemoram como plantas ao vento.

Os tratores finalmente se colocaram a postos, o sol da manhã a reverberar nos elos da corrente e a fumaça negra dos escapamentos a subir para o céu azul, quase sem nuvens, daquele dia de verão.

Então, os tratores deram a partida e arrancaram. Mas do meio do silêncio da mata, suplantando o barulho das máquinas, centenas de pessoas se levantaram do chão, saíram de seus esconderijos e começaram a cantar.

Os tratoristas, assustados, puxaram o freio de mão.

O confronto era iminente, e as forças, desiguais.

Todos os olhos se voltavam para o chefe da equipe, mas o homem ficou parado, o rosto franzido pela tensão, sem poder acreditar que os seringueiros tinham conseguido trazer tanta gente. Ali deviam estar umas 200 pessoas. E dispostas a ir até o fim, como era costume dos acreanos.

Sem contar o que sentia, fez sinal para que os tratores recuassem. Os dois monstros roncaram e foram se afastando, puxando a enorme corrente que ia levando tudo em seu caminho.

Felizes, os seringueiros aplaudiram.

Poucas semanas depois, a Bordon decidiu abandonar o seu projeto agropecuário e vendeu suas terras no Acre.

Os seringueiros tinham vencido.

Os fazendeiros ficaram muito assustados (Souza, 1990, p.134).

Cabe lembrar também que o ato de permanecer seringueiro, embrenhado na mata, imóvel aos rápidos avanços da tecnologia pecuária é, por si só, um ato de vegetalidade contrária à modernidade humana. As mudanças drásticas e repentinas trazidas pela cultura urbana, a mesma origem da profissão de Chico Mendes, as preocupações econômicas como centro desse fluxo contínuo entram em desacordo com o trabalhador da floresta quando ele decide não acompanhar essa mudança e não se afastar das plantas, suas companheiras de profissão, quando elas são atacadas pela indústria da carne e laticínios. Eram fortes e enraizadas seringueiras esses trabalhadores quando se insurgiam contra os fazendeiros. Mas eram também humanos quando discursavam, marchavam e lutavam pela própria sobrevivência-floresta. E eram também ameríndios a aprender com as plantas a se proteger e cuidar como iguais.

Karen (2018) enfatiza em sua tese o fato de que o povo Jamamadi trata plantas e animais em correlação direta com a noção de pessoa. Estar vivo na terra é o que nos faz e os faz crescer, chorar, morrer. E quando morrem, as plantas são ainda mais humanas, tornando-se espíritos que cuidam de quem as cuidou. Chico Mendes era tão planta que depois de assassinado frutificou em grandes reservas ambientais pelo país.

Em 1988, os fazendeiros planejavam desmatar 10 mil hectares de selva no Acre. Graças à luta de Chico Mendes, só conseguiram desmatar 50 hectares de terra, assim mesmo sob proteção judicial e da polícia militar (Souza, 1990, p.140).

Para os Jamamadi essa correlação entre gente e planta inclui também semelhanças linguísticas. Além de haver muitas palavras que indicam tanto partes humanas quanto vegetais, o processo de crescimento das plantas é comparável ao humano. Se lembrarmos da passagem acima, do *Empate contra Chico Mendes* (1990), onde o narrador descreve o protagonista chegando até uma seringueira e, antes de começar a contar sobre o corte, observa suas características físicas, inferindo a idade da árvore e adjetivando-a como delicada, sendo ela uma planta de dez metros, percebemos que há uma relação também de comparação humana a uma pessoa com a mesma idade. E mais: é logo após essa passagem que se leem as reflexões acerca da crença local e naquele momento, já científica, em relação aos sentimentos semelhantes aos humanos e animais presentes também nas plantas. A literatura de Astrid Cabral faz o mesmo, mas com a própria vegetação. Aqui, importa também o fato de ser Chico Mendes uma personagem histórica e que cresceu e aprendeu com a mesma floresta, no mesmo estado dos Jamamadi.

Além dos seringais e de sua própria região, a morte de Chico Mendes também influenciou intensamente o cuidado consigo que outros protetores da floresta precisaram adotar. Foi o caso de Davi Kopenawa. Atento aos rumores de ameaças proferidas a ele por fazendeiros

e garimpeiros, tornou-se muito mais recluso após ter notícia do assassinato do seringueiro, acreditando ser essa a razão de permanecer vivo. É como se, mesmo distantes, ambos agissem de forma coordenada dentro do mesmo organismo. Ação conjunta que ficou registrada na literatura.

Naquela época, os brancos tinham acabado de matar Chico Mendes, que também defendia a floresta contra os fazendeiros. Então, fiquei precavido. Eu sabia que os garimpeiros, os que eu tinha expulsado da nossa floresta e todos os outros a quem tivessem falado de mim, me detestavam. Tinham dito meu nome em todos os cantos de Boa Vista. Eu costumava cruzar seus olhares hostis na rua. Via que eram olhos de inimigos mesmo e entendia o quanto teriam gostado de me fazer sumir. Eu evitava ir à cidade, porque achava que acabariam me matando. Quando tinha que ir, nunca andava sozinho e não me demorava. Só dormia na casa de meus amigos da CCPY. Zeca Diabo, aquele que eu tinha mandado embora de Demimi pintado de preto, esse passou muito tempo me procurando para se vingar! Mas nunca consegui me pegar de surpresa e, apesar de sua raiva, deve ter acabado por se cansar. Se eu não fosse tão atento, já não estaria vivo há tempos! (Kopenawa, 2018, p.351)

A biografia escrita por Márcio Souza não faz alusão à cooperatividade entre essas duas lideranças, mas ao associarmos sua narrativa ao livro de Davi Kopenawa, à metafísica vegetal Jamamadi, podemos compreender que Chico Mendes, além de humano e mortal como nós, é sacrificado por defender a floresta, mas por esse mesmo motivo suas atitudes parecem não morrer como ele. Como se o seringueiro fosse, de fato, algo muito além do seu próprio corpo, parte de algo maior que isso. Educado pela selva, ele aprendeu a agir com ela e como ela. Ele e Davi são como partes de uma planta que, ao ser danificada por grave ameaça, emite sinais de alerta para o que resiste de seu organismo. “Em geral, as plantas distribuem por todo o corpo as funções que os animais concentram em órgãos específicos. Descentralização é a palavra-chave (Mancuso, 2019, p.95-96).” Sendo animal, Chico Mendes morre, mas ele, sendo planta, protege os seus como espírito, igual aos vegetais Jamamadi e vive como organismo vegetal, nas árvores e floresta que ajudou a proteger e nas lideranças ambientalistas que resistem.

As plantas incorporam um modelo muito mais resistente e moderno que o dos animais; elas são a representação viva de como a solidez e a flexibilidade podem ser combinadas. Sua composição modular é a quintessência da modernidade: uma arquitetura cooperativa, distribuída, sem centros de comando, capaz de resistir perfeitamente a repetidos eventos catastróficos sem perder a funcionalidade e de se adaptar com rapidez a enormes mudanças ambientais.

A organização anatômica complexa e as principais funcionalidades da planta requerem um sistema sensorial bem desenvolvido, que permite ao organismo explorar o ambiente de forma eficiente e reagir de imediato a eventos potencialmente prejudiciais (Mancuso, 2019, p.13).

A organização da *Revolução das Plantas* (Mancuso, 2019), apesar do texto partir das diferenciações entre vegetais e animais, é bastante prosopopeica e pendula entre essas duas margens. Fala-se de memória sem cérebro, uma aproximação seguida de distanciamento, de

movimento sem músculos, mas há também equanimidades quando se fala de plantas e escravidão (em contextos onde vegetais se aproveitam do trabalho animal sem nenhuma troca, ou quando, de maneira mais sofisticada, alteram o comportamento animal a seu favor a partir de dependência química, produzida por alterações na composição do néctar; ou indução ao vício, como ocorre com a pimenta e alguns humanos) e de plantas e democracia (porque a estrutura vegetal é descentralizada, conferindo poderes pulverizados pelo seu corpo, dificultando assim, a morte, no caso da perda de um galho ou algumas folhas e raízes). Todo o livro se constitui entre diferença e proximidade para comprovar a complexidade e inteligência vegetal e mostrar que é fruto disso a nossa plena dependência das plantas, não só por razões nutritivas, mas também afetivas e mentais.

Na obra de Márcio Souza, não encontrei alguma passagem em que haja algo próximo à personificação das plantas, até mesmo porque o autor é conhecido por tornar literárias passagens reais da história do norte do país e faz isso com um olhar historiográfico, urbano, construindo narrativas próximas da ficção historiográfica e sempre centralizando personagens também inseridas quase naturalmente no contexto ocidental e colonizado, ao contrário do protagonista Chico Mendes. Há também, em *Mad Maria*, uma passagem na qual o narrador atribui a autoria do medicamento contra malária, o quinino, a um pajé Peruano, mas usa uma descrição simples do curandeiro a preparar um chá da casca de “uma certa” árvore e administrá-lo.

Seus narradores sempre atribuem essa “mágica” da floresta a afirmações científicas, como princípios ativos, pesquisas que comprovam a existência de sentimentos nas plantas. Sua obra mais próxima da fantasia, a biografia de Santos Dumont, que começa e termina com uma justificativa, explicando as intenções do texto, que seria um argumento de cinema e, posteriormente, dizendo que tomou liberdades que outro biografista do inventor, Henrique Lins de Barreto, não concorda. Além disso, um dos maiores objetivos do texto é desfazer a imagem militarizada do aviador, usando do humor, da poesia e do romance para isso.

Apesar disso, nesses poucos momentos, o narrador deixa claro que o autor tem plena consciência das relações indígenas com as plantas e do alto grau de familiaridade desses povos com elas, pois vivem imersos nelas. Sendo assim, o autor pulveriza de forma fantasmática, assim como nós costumamos pensar uma possível linguagem da floresta, essas noções pelo texto: descrevendo a infância e crescimento de Chico Mendes, contando histórias de curandeiros, usando a selva como a grande vilã da construção da ferrovia Madeira-Mamoré e, concomitantemente, tornando gritante a culpa da exploração capitalista dos operários e dos materiais (os trabalhadores da ferrovia vendiam o quinino para complementarem sua renda e caíam doentes). Por isso é importante pensarmos na cultura dos povos da floresta para

interpretamos a obra do amazonense. Dizer que ele arboriza Chico Mendes não está muito longe do modo como os Jamamadi compreendem o seu relacionamento com as plantas, fazendo alusão direta entre nós e as árvores em grande parte do seu vocabulário:

O tronco de uma árvore ou do corpo humano são chamados pelo mesmo termo, *ade* (f.)/*ede* (m.); a pele humana, a cortiça das árvores e as cascas das frutas são todas chamadas de *atori* (f.)/*ataro* (m.), e que combinado com a palavra *yehe*, "dedo", quer dizer "unha", *ye ataro*; a carne humana ou animal e a polpa das frutas são chamadas de *ime*; o cérebro tanto dos humanos quanto dos animais, bem como o palmito das palmeiras são conhecidos por *afone*; os ossos e a nervura das folhas são ambos referidos pelo termo *tone*; os espinhos vegetais e os pelos corporais são *kone*; os galhos, as mãos, as patas dianteiras são todos chamados de *yehe* ou *mani* (f.)/*mano* (m.); *tame* (f.)/*teme* (m.) designam o pé, a pata traseira e a extremidade inferior ou base de uma planta; *teme habo*, por sua vez, é o tornozelo ou a raiz; a cabeça humana ou animal e a parte superior de uma planta são referidas pelo termo *tati*; os tendões, as artérias e as raízes são chamadas de *habi* (f.)/*habo* (m.); os fungos (que crescem na superfície das plantas) e a orelha são *narabi* (f.)/*narabo* (m.); o termo *noki* (f.)/(m.) compõe diferentes palavras, como em *kori*, olhos, *bako*, rosto, ou *awabono*, semente; por fim, *boni* (f.)/*bono* (m.) pode ser tanto uma fruta quanto os lábios ou o bico de uma ave.

Substâncias fisiológicas vegetais, humanas e animais também são expressas pelos mesmo termos, como *adone*, usado para o sangue humano e a seiva avermelhada de certas plantas; a gordura e o vegetal são *yaha*; diversas outras substâncias são referidas por expressões formadas com o termo *fene*, a saber, *yoha fene*, leite materno; *awa fene*, látex; *maki ka fene*, sêmen; *noko fene*, lágrima; *inohoti fene*, saliva; *yawida fene*, caixuma de pupunha; *sibati fene*, mingau de banana; etc (Shiratori, 2018, p.225-226).

Astrid Cabral (1936) realmente usa a prosopopeia comum no livro de Contos *Alameda* (2017), mas o desenrolar das narrativas também contém diversas semelhanças com os povos do médio Purus e Juruá. A depender do conto lido, é como se a escritora tivesse escolhido e dividido traços do xamanismo vegetal nas histórias, mas, em todos eles, encontramos diferentes recursos para mostrar como as personagens humanas lidam com as plantas, positiva ou negativamente, como humanas. Em alguns, as plantas pensam na morte igual a nós, em outros, merendam que nem os ribeirinhos, têm cabeleireiro, têm sonhos ambiciosos e amigos; em outros, apanham igual aos escravos para produzirem frutos.

Para os Jamamadi, uma planta só se torna humana quando morre, é quando ela se torna espírito como nós quando morremos. Mas antes disso elas são "a mesma coisa" que nós. Compartilham o mesmo espaço, precisam de cuidados, de afeto, não podem ser abandonadas, maltratadas. Em uma mistura de discurso indireto livre com tempo psicológico, o narrador do conto *Arvoreta*, árvore, arvoreta (Cabral, 2018) descreve a protagonista de forma literária, com todas as licenças poéticas às quais tem direito, mas também muito próximas de algumas descrições do botânico Stefano Mancuso (2019). O narrador diz que a planta é incapaz de revoltas, pacífica, aceita todas as intempéries sem poder sair do lugar; Stefano ressalta o número

sem fim de habilidades que esses seres adquiriram justamente por essa imobilidade pacifista, mostrando como as plantas são capazes de adaptações biológicas colossais em curtíssimo espaço de tempo.

O conto se passa no “pensamento” de uma árvore, ela reflete sobre os rastros da juventude, sobre o que já viveu e há de viver, chegando, enfim, à morte. Porém, ao citar o fim, sua esperança é Jamamadi. Para ela, assim como para esse povo, existe um mundo espiritual onde vão as plantas. Cabe lembrar que, nessa contramão, a morte humana é a fonte de origem de muitas espécies vegetais na mitologia indígena, para os Sateré Mawé (O povo Sateré Mawé habita a região do médio Amazonas, são falantes do tronco linguístico Tupi) são fruto da morte de um indígena o caju, a mandioca; para os Mawé, o guaraná.

Além disso, não se importava muito com o que fosse a vida, tão à vontade se instalava dentro da natureza. Se pensava na morte, era como numa estação que a transfiguraria mais que a primavera. Mudaria em definitivo para o jardim do VERDE ETERNO, onde encontraria, na alameda condigna à sua espécie, um canteiro perpétuo (Cabral, 2017, p.35).

Entretanto, em outra narrativa da *Alameda* (2017), “O instante da Açucena”, as plantas não são tão pacíficas, brigam entre si, se ofendem com frases como “Não minta, sua carne é tão flácida, você já tem algumas rugas (Cabral, 2017. p.106)” e disputam a atenção dos bichos polinizadores. No livro de Astrid, mesmo enraizadas e lentas, a mansidão das plantas é algo variável. Essa visão também faz parte da botânica e do xamanismo vegetal. Os estudos voltados para o conhecimento relacionado às habilidades comunicativas e sociais das plantas têm conseguido alcançar algumas conclusões que podem tranquilamente ser associadas a traços comuns à prosopopeia na literatura. Por isso esses pesquisadores tornam possíveis um olhar mais sério e científico relacionado a essa área, pensamento que, igualmente, aproxima esses estudos botânicos do xamanismo amazônico, quando esse faz das plantas comunicadoras e meios de transporte para o mundo espiritual, elementos centrais da pajelança.

N’*A vida das plantas* (2018), Coccia destaca algumas características importantes dos relacionamentos vegetais, como os acordos de rivalidade e aliança entre diferentes espécies por espaço, nutrição, luz. Aqui, o autor esclarece possíveis interpretações do texto de Astrid Cabral como uma simples projeção de hábitos competitivos entre mulheres, que atravessam temas relacionados a peso, idade, padrões físicos; algo cabível a uma prosopopeia menos profunda e mais próxima da fábula. As explicações construídas por Coccia demonstram que o texto de Astrid, na verdade, aproxima o comportamento vegetal e o mundo das flores – a partir de conceitos botânicos – dos conflitos humanos, onde, mesmo estando em conflito com outras e

desejando ter ali a posição mais confortável (ser a mais jovem, mais atraente e chamativa), as flores são obrigadas a conviver entre si. Reproduzem, assim, um comportamento ambíguo, contraditório, semelhante ao humano.

Nesse sentido, produzindo modificações permanentes e transmissíveis de geração em geração, os seres vivos produzem *cultura*, que, portanto, não é uma prerrogativa humana e sim, antes, uma espécie de herança não anatômica, mas ecológica, uma herança exossomática. No entanto, embora tenha permitido superar os dualismos próprios à teoria clássica da evolução, a teoria da construção dos nichos não permite pensar a intimidade própria à imersão. Pois o conceito de nicho é operador de uma dupla separação. Elaborado para expressar a realidade do princípio de exclusão competitiva (ou princípio de Gause), isto é, a tendência de duas populações que dividem o mesmo espaço a eliminar a outra para gozar plenamente dos recursos presentes, o conceito parece considerar a relação entre mundo e ser vivo em termos exclusivos: o mundo é, ao menos tendencialmente, o espaço de uma única espécie, o habitat de uma forma de vida específica (como era também para Uexkull). Acontece que estar no mundo significa se encontrar na impossibilidade de não dividir o espaço ambiente com outras formas de vida, de não estar exposto à vida dos outros. Como já vimos, o mundo é por definição a vida dos outros: o conjunto dos outros seres vivos (Coccia, 2018, p.46-47).

Para os Jamamadi, o mundo espiritual das plantas não é nada parecido com o paraíso cristão: lá, estão todos em guerra, brigam e defendem-se diariamente, mas também trabalham, têm padrões, casam até mesmo com almas de indígenas, festejam e visitam parentes vivos através do xamã. Enxergar humanidade nas plantas, para eles, é além de um fenômeno literário. Toda essa conjunção bibliográfica torna possível compreendermos que o avanço na propagação do conhecimento sobre as explicações acerca do mundo das plantas é um dos grandes motores da crítica literária atual sobre esse universo vegetal na literatura, mas muitas obras literárias sobre isso já foram escritas e podem, agora, com essas outras leituras, alargar o campo de ação da prosopopeia em direção a terrenos fronteiriços entre ciência, política e realidade. Tanto os textos de Coccia quanto as pesquisas de Narby são um desses motores. Ambos os autores deixam claro que o conhecimento botânico, a princípio bastante apartado do pensamento humano, tem cada vez mais precisado do suporte dos nossos métodos relacionais para compreender e explicar o mundo vegetal. Esse marco verde bastante recente no ocidente, para os Jamamadi faz parte de um conhecimento antigo e espiritual arraigado em sua língua e cotidiano. Além disso, essas zonas fronteiriças são despudoradamente estreachalhadas, pois a depender do plano em que se fala, as plantas podem até mesmo adquirir forma humana.

Cada forma de vida vegetal, não somente as plantas cultivadas pelos Jamamadi em suas roças e aldeias, diz-se possuir um duplo humano, visível aos xamãs e aos mortos, chamado abono – portanto, o duplo da castanha é o mowi abono; da temida taboca teke, é o teke abono; do tamino (árvore não identificada), é o tamino abono, etc.

Costuma-se comentar a aparência física destes duplos, seus hábitos alimentares, seu comportamento, sua força física e seus poderes xamânicos (Shiratori, 2018, p.137).

Nos contos de Astrid não são os humanos os conscientes sobre a subjetividade das plantas. Enquanto para os Jamamadi são os donos delas e os xamãs que nos informam sobre suas falas, personalidades, sentimentos; em *Alameda* (Cabral, 2017), a voz das plantas fala consigo mesma a partir do narrador. O xamã canta, empresta sua voz para conversar com as plantas e o narrador de Astrid faz algo semelhante, ao mesmo tempo em que aponta para a ignorância humana em torno disso. Mesmo quando cuidadas, essas plantas não conversam com humanos; às vezes com suas semelhantes, mas estão quase sempre cheias de ideias.

Um dos comentários feitos por Karen (2018) sobre a moradia dos Jamamadi diz respeito à proximidade de suas árvores com as construções arquitetônicas, o modo como a sua própria imagem ladeia as plantas e refletido na disposição do espaço. Essas plantas são coladas às casas ao ponto de entrarem pelas janelas, serem usadas como varal. Há, no conto *A poda* (2017), uma representação de um conjunto de mangueiras que em nenhum momento falam por si mesmas, mas o narrador diz que os galhos se abraçam, que as plantas desejam alcançar o céu, por isso crescem (lembrando que o fim desse caminho seria o céu Jamamadi), e chegam até ele justamente quando são separadas da árvore e jogadas no rio. Além disso a disposição das mangueiras em relação a casa também segue os moldes do povo do médio Purus, seus galhos invadem as janelas. Sendo iminente, com isso, a aparição de lagartas e cobras, o cabeleireiro é chamado.

Seu Sátiro era cabeleireiro das mangueiras. Cresciam elas, copadas, numa incontida busca de altura e céus. Queriam as nuvens baixas para cachecol e se propunham todos os dias a merendar chuvas. Abraçadas efusivamente, os galhos serviam de vigas para a abóbada solene com arremedos de igreja. Atrás dela o céu retalhava-se em tacos azuis, e a chuva descia preguiçosa e vaga. Entretanto a casa escurecia. Ramos intrometidos enfiavam-se pelas frestas das janelas ou roçavam os parapeitos com insistência. Instalava-se a ameaça de lagartas e cobras zanzando dentro de casa. Que Seu Sátiro viesse sem demora no primeiro dia claro restituir a claridade ao reduto de sombras (Cabral, 2017, p.91).

Astrid Cabral, além de descrever uma disposição espacial das mangueiras bastante parecida com as plantações Jamamadi, compara a copa das árvores a abóbadas de igreja. Seu narrador está sempre associando as plantas ao plano espiritual. Vimos, a princípio, uma árvore refletindo sobre a própria morte e desejando alcançar o céu das árvores; agora, elas são edificações semelhantes a lugares religiosos. A comparação produzida por Astrid Cabral, apesar de católica, eleva espiritualmente as árvores a um campo que não é da ordem do cristianismo, mas, sim, ameríndio.

É no xamanismo vegetal Jamamadi que essas plantas atuam espiritualmente como protagonistas do plano espiritual, para os xamãs e curandeiros e benzedoras da floresta. Além disso, o fato dessas personagens pensarem, se comunicarem entre si, mas nunca de maneira direta e audível com os humanos (exceto para o narrador que age como uma ponte entre nós e as plantas, tal qual o pajé Jamamadi) também reforça a proximidade das narrativas de Astrid Cabral com as plantas e suas relações no Médio Purus. As mangueiras, aqui, também sonham em atingir o céu, e é também a partir de uma pequena morte de seus galhos, a poda, que elas o alcançam através do espelho do rio.

No dia seguinte o sol chega mais cedo, entrando sem cerimônia casa adentro, esbanjando luz. As paredes da vizinhança delineiam-se vivas por trás das mangueiras podadas, o casario tem o brilho e a geometria dos postais de folhinha. Seu Sátiro volta. Vai afogar a folhagem do alto da primeira ponte. Coloca ao ombro os fardos menores e sai tocando pela calçada os toros pesados que ainda conservam um frescor moribundo, em vias de fanar-se.

Embaixo correm as águas entre barrancos onde vingam cuieiras prenes e se incrustam as cacimbas. Descem canoas abarrotadas de manga, de cachos de banana por madurar. Seu Sátiro joga o lixo limpo rescendendo à seiva, evocando polpas doces e sumarentas. A galhada flutua, efêmera ilha de verdura, sob o olhar indiferente das lavadeiras a bater roupa à porta dos flutuantes.

As mangueiras ambiciosas alcançam seu sonho de céu no espelho do rio (Cabral, 2017, p.93).

São também intransponíveis em alguns momentos, como quando a pitombeira macho parece não responder a nenhum dos horrorosos estímulos humanos para que dê frutos. Apesar disso, quando ele é derrubado, além do narrador mostrar o carinho das crianças por ele, mostra também que nossa dependência dos vegetais é óbvia e extrapola fins alimentícios. Ao ser sacrificada, a pitombeira age nos corações dos homens, escurecendo-os com a sombra que deixou de existir do lado de fora. Em nenhum momento as personagens da história tentam falar com a pitombeira, apesar de humanizarem-na como criada a partir do castigo.

O carvoeiro surgiu dizendo que ia dar um jeito. Que já tinha curado a manha de muitas, e lá se ia a enumeração: dois abacateiros e um pé de mamão quando morava na roça, sem contar as plantas de enfeite que tinha feito dar flor. Tomando a cinza do fogão, enquanto calçava os pés da pitombeira de grotesca botina, resmungava.

- É um santo remédio, um santo remédio.

Mas não fez milagre. Foi então a vez do mulato Pedro chegar aconselhando circunspecto.

- Qual, minha gente, isso é falta de surra às sextas-feiras.

Passou a comparecer religiosamente a fim de executar o ritual. Esfolava-lhe a casca, estremecia-lhe a galhada. Tomava-se frenesi. Virava o cinturão até estourar o rosto quase porejando sangue de mistura ao suor (Cabral, 2017, p.96).

Se as mangueiras do seu Sátiro são comparadas à igreja, podemos dizer que pitombeira macho passa por uma Via-Crucis antes de ser inutilmente sacrificada por sua grave falha de não produzir. Somente depois da derrubada é que os homens parecem sentir os efeitos da sua

presença, é morta que a pitombeira age sobre eles, mas não com proteção, como faz aos seus donos Jamamadi depois de virarem espírito, e sim com vingança, deixando de dar sombra a eles e escurecendo seus sentimentos após a percepção de sua ausência.

Algumas crianças chegaram brincando de roda ao redor da pitombeira. De braços frágeis, não a protegeram por muito tempo. Dispersaram-se ao mando dos adultos, para se assustarem com o gemido seco da madeira e o baque do corpo, surdo e manso com um gesto de resignação.

Depois, escancarou-se o sol no vazio. Um sol de ardências sufocantes a murchar os matinhos de entre as pedras e pôr sombra no coração dos homens pela sombra desfeita (Cabral, 2017, p.97).

Mancuso (2018) é bastante incisivo quanto até mesmo nosso equilíbrio emocional depende das plantas, informação que pôde ser comprovada a partir de uma série de resultados de pesquisas espaciais. O autor enfatiza a importância das plantas para o nosso equilíbrio psíquico também no chão, nosso habitat natural. A *hortoterapia* é eficiente em casos de déficit de atenção, melhorando a aprendizagem dessas pessoas e no ambiente escolar geral, apesar de desviarem o foco dos alunos por chamarem atenção, a presença de plantas também aumenta consideravelmente a capacidade cognitiva.

Nas simulações realizadas na Terra, em condições que tentam replicar as da jornada marciana, as tripulações revelaram uma clara e problemática tendência a mostrar sinais de alterações psíquicas após alguns meses desse tratamento, embora fosse pessoas escolhidas entre milhares, sobretudo por seus nervos de aço. E as condições em que as simulações ocorreram não estavam nem perto das verdadeiras missões espaciais. Portanto o fator humano é o verdadeiro obstáculo a ser superado. Selecionar uma tripulação que, além da preparação técnica necessária, também seja capaz de não se matar depois de alguns meses de convivência continua sendo o problema principal. Qualquer astronauta gostaria de ser escolhido, mas seria realmente capaz de completar a missão? Por anos, equipes de especialistas têm trabalhado no assunto. Sabem qual é uma das soluções que parece dar o melhor resultado? Equipar a missão com um bom suprimento de plantas, isto é, organismos vivos de grande utilidade para a tripulação! (Mancuso, 2018, p.146).

É lógico que sejamos afetivos e cuidadosos com existências que prescindem a nossa, tudo isso pode ser justificativa para explicar o modo como os Jamamadi convivem com as plantas, reconhecendo essa dependência e lidando com isso espiritual e criativamente, também nos aproxima do narrador de Alameda e seu humanismo vegetal. Incoerente, com isso, torna-se justificar por que a civilização extermina e rebaixa, ao nível existencial do incompreensível, vidas sem as quais nós mesmos deixamos de existir.

2.2. O ser tão rio de Verenilde Pereira

Uma vez eu disse: eu sou água, no sentido de experimentar a água no mover do meu próprio ser.

Ailton Krenak

Um rio sem fim (1992) é um romance escrito pela amazonense Verenilde Pereira. Descendente de negros e do povo Sateré Mawé⁴, foi reconhecida recentemente como uma das pioneiras da literatura afro-indígena do país. Essa narrativa conta sobre o percurso da vida de Rosa Maria, mulher indígena catequizada e bastante atordoada, mais que consciente com o processo de cristianização pelo qual passa. Apesar de curta, a narrativa de Verenilde é construída para deixar o leitor tão atordoado quanto a protagonista. Nos perdemos entre surras, sermões, ofensas, contemplações atentas da paisagem por parte dela, fugas, assassinatos anunciados e não descritos e nos sentimos um pouco como as mulheres indígenas evangelizadas da história (várias Marias), vivendo vertiginosamente um sofrimento incompreensível.

Verenilde Santos Pereira cresceu em 1956 no município de Barcelos, na região do Alto Rio Negro, no estado do Amazonas. Oriunda de uma família pobre, na infância cuidava dos irmãos mais novos e conviveu, durante muitos anos, com a violência no seio familiar. Foi educada por freiras salesianas em um dos muitos internatos construídos naquela época pelas missões religiosas. Sua boa instrução no internato lhe deu a oportunidade de cursar jornalismo e, posteriormente, retornar para defender as terras indígenas das mãos dos grandes latifundiários e grileiros. Assim, passou a se engajar no movimento indigenista e lutou, incessantemente, pelos povos da Amazônia durante a ditadura militar brasileira; viajou pelos rios amazônicos, conheceu as etnias que o estado abrigava e “quase tinha o mapa dos rios da Amazônia estampado nas linhas das mãos” (BORGES, 2014). Integrou também o Porantim, primeiro jornal indigenista do país, onde publicava regularmente reportagens em defesa da demarcação de terras e dos povos indígenas, “desafiando todas as autoridades, todos os militares, delatando a vilania produzida pela ordem e progresso nacional” (BORGES, 2014). Em meados da década de 1970, no ápice da ditadura, perseguida pelos militares, por sorte não morreu em um atentado a um barco da região. Ainda assim foi presa e torturada. Com a ajuda de um amigo, Álvaro Tukano, conseguiu fugir. Quando chegou a Manaus, em estado traumático devido às violências sofridas no cárcere, conheceu o antropólogo Stephen Grant Baines, que se tornou, posteriormente, seu marido. Viajou para Brasília, onde realizou mestrado e doutorado em Comunicação na Universidade de Brasília, e ali vive até hoje (Leão, 2021, p.131-132).

Esse romance é o produto final da sua pesquisa de mestrado. Após acompanhar histórias de indígenas que migraram para cidade e trabalhar por anos na criação do jornalismo indigenista no país, Verenilde decidiu que a escrita informativa não daria conta da profunda carga emotiva do seu trabalho; cabe ressaltar que mesmo as reportagens publicadas pela autora na época transitam entre a linguagem jornalística e a prosa poética, como mostra a pesquisa de iniciação

científica de Neila Braga, orientada por Allison Leão. A narrativa de *Um rio sem fim* (1992) é construída por um narrador em terceira pessoa e falas direcionadas à Rosa, assim vamos tentando entender o que aconteceu. O livro fala pouco sobre o rio, mas é de conhecimento público que Verenilde escapou de sessões de tortura durante a ditadura militar a nado por causa de seu trabalho jornalístico. Seus parceiros não acreditavam que a escritora sobreviveria. E podemos adicionar à relação da autora com rio, de martírio e salvação, algumas passagens que falam sobre água e o nosso corpo e outras sobre o rio como ancestral humano.

No trecho a seguir, a urina descontrolada de Rosa Maria é atrelada a momentos de riso e diversão, raros no romance. Esse ato é retribuído com surras como tentativa de controle, seguidas de humilhação pública durante a refeição. Nesse momento, a personagem ainda não falava seu nome cristão, de modo que o mijo, o fluxo da água do seu corpo é uma de suas poucas formas de expressão, além de involuntária. A opressão exercida pela freira Maria José funciona como uma espécie de barragem, de represamento da alegria de Rosa Maria, entretanto a represa transborda em choro convulsivo, de modo que ela é conduzida dali para o Rio Negro, como uma fonte que tem o seu percurso modificado e redirecionado. Vale pontuar que até mesmo as presilhas de seus cabelos ganham referências aquáticas, elas escorrem.

– Rosa Maria, índia mijona, olhe esse voo assim... dá coceira na barriga! E aquela boca esticava-se até se transformar numa linha ainda mais reta que ultrapassou de longe as bochechas – a cama molhada era resultado de tanto rirem porque o mundo assim, com aquele perfil, era realmente muito divertido e encantador.

Mas na hora do almoço, com o olhar abatido e arroxeadado, ela dava repentinas convulsões que não culminavam em risadas, mas sempre num romper de choros, momentos nos quais agarrava com mais força a sacolinha costurada com pontos enormes e mal alinhados. Não sabia o que responder, exceto agarrar violentamente as alças encardidas quando irmã Maria José, que coordenava as missionárias naquela missão, perguntava se estava arrependida do que fizera, e apontava para a sacolinha, chamando-a de criança mentirosa e pronta para um destino de infernos sem escapatórias.

Antes de partir para o Rio Negro, Rosa Maria ficou sentada ao lado de Laura Dimas que forçava a mão sob o queixo esquerdo e olhava ora para o rio ora para as duas fivelas que escorriam pelo seu cabelo. A índia parecia sonâmbula descendo passiva o barranco a caminho do lugar onde iria ser educada, onde aprenderia a respeitar os padres, a não urinar na cama, a falar bem o português, a dizer corretamente Rosa Maria, que ela tanto demorava a pronunciar; a ser, enfim, boa menina civilizada (Pereira, 1998, p.41-42).

Outro texto importantíssimo da literatura brasileira traz o rio como centro da narrativa, mas nesse caso, sendo ele uma ambivalência entre duas margens quebrada pela terceira. *A terceira margem do rio*, de Guimarães Rosa (2001), é tida como uma metáfora para a morte (Galvão, 1978), como o ponto fulcral de um embate entre tradição e ruptura (Sterzi, 1999) e é também, claro, o próprio rio, sem os seus fins, as suas beiradas. O conto que descreve a decisão de um pai de família de construir uma canoa e remar até o meio do rio, ficando lá para sempre culmina na decisão do primogênito em fazer o mesmo, deixando a mãe que segue em frente.

A abordagem do *Rio sem fim* (1992) é diferente. As margens não estão no título e Rosa Maria não morre nem metaforicamente. Ela é a vida do rio, seu curso e vai desaguar em uma cidade imunda. Ailton Krenak também diz que os rios não morrem, a memória traumática de perda do Rio Doce por seu povo, por causa de um desastre ambiental resultante da mineração, é sobreposta à crença de que o rio, na verdade, afundou e segue seu caminho em outro lugar, posto que seu território foi coberto de lama. O rio de Rosa Maria é milenar, desagua na cidade, mas nasce de crenças antigas onde a humanidade mal se diferenciava da água e precisou subir diversas camadas de rio, metamorfoseando-se, até ser abrigada pelo ventre de uma cobra que os levou à terra firme.

Em momentos cruciantes como aquele, quando era necessário vencer a doença ou morrer, aqueles índios acreditavam na necessidade milenar de ouvir as mensagens que se desprendiam dos esteios, das vigas, dos caibros e palhas da habitação que, para eles, significava o próprio universo com os sentidos de começo e fim, passado e futuro, macho e fêmea, parte, união e totalidade, vigor e declínio, abstração ou concretude, inscritos nas circunferências, nas linhas horizontais, na verticalidade dos traços, nos detalhes da geometria, na localização dos compartimentos da maloca ou nas pinturas que faziam na madeira, máscaras e objetos. Caso sepultados longe da maloca, os mortos ficariam desabrigados porque estariam fora do universo, fora do ventre da cobra-mãe, a embarcação que alojou as primeiras sementes da humanidade no tempo em que esta ainda começava a ultrapassar as mais profundas camadas das águas daquele rio. A cada etapa que conseguia vencer, a humanidade, ainda disforme, recebia invisíveis remos, colares, punhados de epadú e tabaco, necessários para o aperfeiçoamento de suas feições. Ao alcançarem a superfície da terra, já em forma de gente, as pessoas eram distribuídas ao longo das margens do rio, de acordo com a natureza de cada grupo e do lugar, indicados pelos quatro pontos cardeais (Pereira, 1998, p.65-66).

Esta é uma narrativa que atravessa muitos povos indígenas e foi também citada por Jeremy Narby (2018), onde o autor compila uma série de mitos relacionados a serpentes e sua capacidade de transmitir conhecimento a partir da ayahuasca, ligando as imagens causadas pela ingestão da substância à figura do DNA, responsável por transmitir conhecimento genético ao corpo. Narby especifica o povo de onde originou-se a versão contada no livro quando escreve: “Os Desana dizem que no início dos tempos os seus antepassados chegaram em canoas com a forma de enormes serpentes” (Narby, 2018, p.64). Ele, inclusive, cita outros pesquisadores que há muito tempo fizeram a mesma comparação norteadora do livro de forma mais superficial.

Para o pesquisador, a serpente falante, encontrada na sua primeira experiência com a substância, cuja única frase ouvida dizia respeito sobre a sua medíocre humanidade é uma entidade que atravessa a história da produção e difusão do saber humano em diversas culturas, a isso inclui-se o fazer científico. Ele defende que o xamanismo é um método de contato com seres invisíveis a olho nu, tal qual as existências microscópicas encontradas em laboratório, como a molécula de DNA, responsável por armazenar informações genéticas, ancestrais. Logo, o saber científico molecular seria algo aproximável do conhecimento xamânico, indígena.

Essas conexões, no mínimo indiretas e analógicas, que começavam a surgir entre DNA e esferas alucinatórias e mitológicas me pareceram curiosas ou, quando muito, intrigantes. Mesmo assim, comecei a achar ter descoberto, com o DNA, o conceito científico preciso que deveria ficar com um olho enquanto o outro olho se dirigia aos xamanismos dos ayahuasqueiros amazônicos.

Mais concretamente, estabeleci uma nova categoria de pesquisa numa ficha que intitulei, de brincadeira, “DNA – Serpentes” (Narby, 2018, p.66).

No caso da versão do mito Desana contada por Verenilde Pereira, é quando se abriga no corpo da cobra-mãe que a humanidade começa a tomar forma, ou seja: como se ela fosse realmente o seu DNA. Antes disso, éramos massa amorfa habitando as camadas mais profundas do rio, nosso ancestral antiquíssimo, um útero anterior ao útero da cobra. Rosa Maria preserva essa ancestralidade latente e suas companheiras também, quando se justificam a ela, em uma das poucas vezes que fala no livro, como imagina-se que um rio responderia à mesma indagação: “– A gente tá fugindo Assunção? – Mais ou menos. A gente só faz ir. A gente vai” (Pereira, 1998, p.83).

Ailton Krenak (2021) diz que os rios falam, mas a gente não ouve. Talvez seja assim que muitas personagens lidam com Rosa Maria em sua jornada. Seu riso descontrolado, seus sinais de alegria não eram ouvidos, interessava ali apenas uma missão catequética a se cumprir. Junto ao processo de evangelização dos indígenas, não podemos esquecer que veio também a exploração mineral que violentou e expulsou o Rio Doce, nomeado como Watu pelos Krenak, e que envenenou tantos outros com mercúrio e agrotóxicos.

A vida na cidade, para os rios e para Rosa Maria, é igualmente doentia. Ela tornou-se moradora de rua, os rios são soterrados para dar lugar ao asfalto, tendo seu potencial movimento, capaz de mover-nos também, ignorado. Ambos se tornaram um esgoto a céu aberto, sendo alvo de dejetos humanos, mas continuam “indo”, como diz Assunção, mesmo sendo represa de água morta.

E quando os primeiros escarros começam a ser ouvidos nas calçadas como se homens e mulheres quisessem vomitar a noite, ele ainda sentia as unhas de uma ave raquítica nos ombros e baluciava “eu sou apenas Ismael e não posso amá-la desse jeito. Você Rosa Maria, me apavora. Você foi tudo o que foi antes de mim e o que chegou a ser agora. Eu sou apenas Ismael, com meu sobrenome famoso, meus talentos, meus amigos e reverências, minha oratória que tanto me envaidece, meu pênis que eu posso deixar ereto diante de você, só para humilhar, humilhar. E daí? A mim tudo é permitido. É também meu poder sobre ti Rosa Maria. Duvidas? Vai me acusar? Quem irá acreditar em você, quem? Nem eu, nem eu acreditaria em mim se fizesse isso. Mas eu faço. E sei inventar desculpas, para que estudei? Não duvide que lhe humilho até dormindo. É, Rosa Maria, o problema é esse, agora acertei, você fracassou, essa é a verdade. Sente que fracassou? Responda, você fracassou, sim, essa é a verdade (Pereira, 1998, p.105-106).

Ismael é a boca do bueiro, a demonstração absoluta da perda da poesia pela qual passam os rios ao chegar nas cidades. Sendo água, parafraseando Krenak (2018) novamente, Rosa Maria precisa da poesia dos rios, daquilo que ele diz e nos atravessa. Mas com ela, incrédulos, observamos a passagem do lixo discursivo de Ismael. Vê-se aqui, um cenário que reafirma uma crença Marubo (Melatti, 1985 *apud* Cesarino, 2008, p.204) de que o rio é feito por gente. Há gente fazendo rios com peixes, água potável, fazendo rios saudáveis e essa gente são os indígenas, criadores e criaturas dos rios onde vivem. Há gente fazendo esgotos a céu aberto e rios mortos pelo asfalto.

2.3. Tartarugas, tubarões e gente amazônica em Benjamin Sanches

Além da prosopopeia e da metáfora, figuras de linguagem tão caras aos antropólogos para nos explicar uma série de fundamentos do pensamento ameríndio, há outro procedimento se movimentando no caminho inverso. Enquanto a prosopopeia atribui dons humanos a não-humanos, no perspectivismo, o risco é humano: nós também podemos absorver, nesse caso, especificamente, dons animais.

Meu tio o jagaretê (Rosa, 2001) é o conto mais comentado quando o perspectivismo alcança os estudos literários. A história do indígena onçeiro que, de tanto caçar onças, torna-se onça foi descrita brilhantemente por Cernicchiaro (2014) através de um olhar perspectivista. Ressalto um dos pontos importantes desse conceito, visto no conto de Guimarães Rosa, cuja absorção de características animais – apesar de poder ocorrer subitamente, como uma doença (quando se toca o bicho morto depois da caça (Kopenawa, 2018, p.99), ou quando ele fala, às vezes metamorfoseado em humano e é respondido (Castro, 2002, p.397) – é uma forma de aquisição de força e poder quando feita de modo controlado, ritualístico, por guerreiros e xamãs. Interpretação bastante diversa daquela que costumamos ver nas cidades, quando pessoas são chamadas de macacos, vacas, cachorros, cadelas, galinhas com o intuito de reduzir sua humanidade. Talvez a imagem da águia, ou do lobo tenham também um tanto de perspectivismo.

Em alguns contos de Benjamin Sanches, produzidos na Manaus industrial de 1963, essas duas visões de mundo invadem as personagens, às vezes concomitantemente. Ao passo em que

são animalizadas pejorativamente pela cidade, enxergam a imagem animal como demonstração de força ou refúgio. Em certos momentos, essas personagens chegam ao ponto de não apenas absorverem as qualidades animais, mas também seus percalços. O mesmo ocorre em Guimarães Rosa, quando o onceiro é morto justamente por agir como onça. Antes, ele encontrara nessas características, uma forma de sobrevivência, trabalhando para os fazendeiros importunados pelo bicho.

Mesmo nas cidades, apesar de muitos animais serem maltratados, ou malvistos, ou usados como ofensas, também se fala de seus dons como forma de expressar, ou absorver virtudes: a beleza dos pássaros, a ferocidade dos felinos e outros predadores. A paixão segundo G.H. (Lispector, 2009) é um desses textos onde a ambivalência das cidades em relação ao trato com os bichos é latente, mas o bicho, no caso, nos causa sobretudo repugnância.

G.H. ingere a barata encontrada no quarto de Janair para conhecer seus próprios métodos de percepção e organização do mundo. Comer a massa branca do bicho milenar é, para a narradora, um jeito limiar de olhar para a própria existência sem as barreiras do nojo: sentimento primordial para nossas delimitações de fronteiras. G.H. torna-se então o alvo do asco do leitor, se aproxima carnalmente da barata para abrir um mundo inteiro em si, derrubadas as fronteiras da limpeza que eram mantidas por sua ex-empregada. Esse lugar, esse “mundo todo vivo”, provedor de um profundo conhecimento ancestral “tem a potência de um inferno” (Lispector, 2009. p.21).

Há, na vida das cidades, inúmeras responsabilidades importantes tidas como geradoras de asco: serviços domésticos, em redes de esgoto, coleta de lixo, manuseio de cadáveres, suporte a desabrigados. Exceto com a medicina e outras raras exceções, são profissões subvalorizadas, precarizadas, onde enfrentar a sujeira aproxima e gera conhecimento sobre esses ambientes. E, assim como G.H. causa em nós, ao ingerir a barata, os efeitos que a barata viva nos causaria, esses profissionais tão importantes são igualmente tratados como a matéria com a qual trabalham.

O psicólogo social Fernando Braga da Costa (Delphino, 2008) vestiu-se e trabalhou como gari por 8 anos na USP para comprovar esse efeito: “quando eu via um professor se aproximando – professor meu – até parava de varrer, porque ele ia passar por mim, podia trocar uma ideia, mas o pessoal passava como se estivesse passando por um poste, uma árvore, um orelhão” (Costa, 2008). Garis, industriários, mecânicos, trabalhadores da construção civil são vistos como incompatíveis ao ambiente excessivamente luminoso de edifícios de alto padrão, apesar de construí-los. Hoje conhecido como racismo ambiental, essa formação dos diferentes efeitos causados pelos ambientes e a decisão de quem deve ocupá-los ocorre na contramão em G.H.: a narradora escapa do nojo através dele mesmo. Transcende a limpeza para enxergar o

mundo sem o filtro de si mesma e da formação da sua individualidade. Em Benjamin Sanches (1998) a personagem Ilze desbarateia compulsoriamente.

Não vá receber o seu diploma com unhas de coveiro. – não esquecia o tom esticado do professor, ao fazer-lhe aquela advertência. chegou a maiusculizar algumas letras e ao absurdo de partir algumas sílabas. as outras olharam para as suas unhas, antes que pudesse escondê-las nas palmas de suas mãos encardidas e exibiram as delas como troféus (Sanches, 1998, p.45).

Ilze trabalha em uma fábrica de anilina e acabou de finalizar um curso de contabilidade com as maiores notas da turma. Apesar disso seu professor percebe apenas as mãos manchadas da formanda e desfere um comentário grosseiro, que podia ser elaborado de inúmeras formas menos ofensivas, até mesmo como elogio; posto que as manchas das mãos da personagem são fruto de seu trabalho com a anilina – substância que ganha tons castanhos ao entrar em contato com o ar. Mas não, o homem humilha a aluna com o melhor desempenho em face das unhas das demais formandas.

Apesar das mãos, Ilze é a primeira em tudo na sua rotina familiar, por ser o sustento da mãe e dos irmãos, além de ser estudiosa. A fala do professor e sua estreia no salão de beleza levam-na a um universo onde ela é tratada como escória, a última da fila. Agora contadora a caminho do diploma, a personagem se espanta com esse tratamento e fica profundamente irritada. A vontade de fazer parte do círculo social abastado e festivo das colegas de classe – que sempre lhe foi negado por causa da pobreza – cede lugar em sua mente à vontade de dizer a todos que é uma “concludente aureolada do curso de contabilidade”, mas ela é também consciente de que ninguém lhe daria ouvidos.

– cu-I-dA-do com as u-Nh-As.

elas não poderiam medir a extensão dessa frase, nem que fizesse soar todos os gongos e sirenes do mundo, ou mesmo se gritando e gesticulando, sacudisse aquele salão, derrubando aparelhos, mesas e cadeiras (Sanches, 1998, p.47).

Ilze, ao mudar de carreira, passa por dois episódios de racismo ambiental, por ainda preservar a imagem resultante de seu trabalho e por não ser uma frequentadora assídua do salão. Sua mudança, vista comumente como algo positivo, gera uma série de angústias. Tal qual G.H, ela está em uma zona limiar. Mas não ente bicho e homem e, sim, entre classes trabalhadoras apartadas: professores e contadores, manicures, industriários.

Suas mãos são comparadas às de um trabalhador que lida com a terra e nessa história não há alusões a animais, apesar de eles aparecerem em outras histórias. Aqui, a transitividade não ocorre entre floresta e cidade, mas entre trabalhadores próximos do chão (nesse caso, o chão da fábrica) e os cargos e funções distantes disso, superficialmente contrastantes àquelas.

Há outros contos escritos por Benjamin Sanches, onde animais ocupam funções elementares, em que essas fronteiras, espaços limítrofes ocorrem entre homens e animais, ou entre dois ambientes distintos: o rio e a feira, a praia e a cidade. N'O tartaruga (Sanches, 1998), Jorge é um coletor de ovos de tartaruga, ou tracajá, iguaria apreciada pelos moradores da Amazônia. A baixa estatura aliada à postura adquirida por seus hábitos de catar ovos, sempre olhando para o chão, fez com que ganhasse a alcunha de tartaruga, apelido malquisto pelo protagonista. Além disso, a canoa que usava para chegar e sair da praia, chamada de casco, confunde-se com o que conhecemos como o casco da tartaruga. O cotidiano de Jorge, transitando entre a água e a areia, também o aproxima do bicho.

depois de entregar-se por muito tempo à água, voltou a terra onde com a matemática dos olhos procurava descobrir os lugares onde os tracajás haviam enterrado os seus ovos e, isto, os homens da ciência sabiam menos que ele. a prática fizera-o mestre no buscar os ninhos camuflados no igual do branco da areia (Sanches, 1998, p.121).

Porém essa proximidade acaba fazendo da personagem um alvo dos predadores do quelônio. Jorge é surpreendido por um Jacaré e, sem tempo hábil para recuperar o casco e fugir, sobre em uma árvore e fica preso lá no alto enquanto o réptil o aguarda embaixo. O homem, sem o casco, perde o principal instrumento de proteção na água contra outras ameaças; o mesmo que ocorreria com a tartaruga perdendo sua carcaça. Imobilizado e indefeso na árvore, Jorge sonha com uma voz terna e feminina a lhe chamar pelo nome e acorda consciente de que não seria isso a lhe esperar na realidade humana. Ao fim da reflexão, Jorge se diferencia deles, ao dizer que não são, de fato, homens.

agora, mais enfurecido que nunca, tomou posição para desaparecer de uma vez por todas, quando sentiu o braço da moça doce e gentil cingir-lhe a barriga, não o deixando se afastar e sussurrando o seu nome, com os lábios quentes roçando a sua orelha – jorgitinho. foi assim que a ouviu chamar, amorosamente, o diminutivo do seu nome. estremeceu dentro da cadeia do abraço e tudo se fez claro quando acordou preso à forquilha. mas, mesmo assim, sentiu-se feliz por se encontrar entre feras e bem longe dos humanos. humanos? não! jorgito nunca os considerou como tais (Sanches, 1998, p.124).

Jorge foge do estigma sofrido na cidade através do seu casco e chega, então, ao mundo das tartarugas. Vivendo seu cotidiano com elas, absorve características físicas e a dependência do casco para transitar entre homens e quelônios. Porém ao negar a humanidade dos primeiros, Jorge extrai o sentido de humano da própria espécie e está, ele próprio, geograficamente distante dela, isolado e fugindo de um predador, sem a carcaça que o protegeria.

A figura da tartaruga é usada pelos Marubo justamente para explicar a transitoriedade humana, com seus duplos, entre os corpos. Para eles, o corpo só se anima quando é ocupado, como a carcaça da tartaruga, por habitantes internos. Há também a comparação com a maloca,

mas para o conto de Benjamin Sanches, a imagem do quelônio e a movimentação dos duplos entre diferentes carcaças são chaves de leitura perfeitamente compatíveis.

Jorge não só modela o seu corpo ao se afastar dos homens, como ocupa outra carcaça, o casco, para se aproximar das tartarugas. Isso faz com que sua forma anterior seja, sequer, descrita na história. A estrutura física da personagem vai se afastando da humanidade e sua carcaça se altera gradativamente, como se os duplos que compõem Jorge mudassem de casa até se tornarem uma tartaruga que, ao perder o casco, deixa-o entre a vida e a morte.

Lauro Panipapa me explicou: “quem pensa não é o hotel, mas nós que estamos dentro dele”. Um corpo é um corpo apenas para nós: na posição de quem o habita, trata-se de uma maloca, entre outras tantas que estes habitantes internos veem para si, à parte das que vemos nós, aqui, nesta carcaça. “Como uma tartaruga”, completava Venãpa no mesmo quarto de hotel: a pessoa (yora) está dentro para me fazer falar (Cesarino, 2008, p.37).

Nos tempos antigos, para os Marubo, as pessoas podiam literalmente mudar de corpo. *O tartaruga* (1998) se aproxima das narrativas míticas por isso. Hoje em dia, o corpo da pessoa fica imóvel enquanto seus duplos espirituais viajam. A carcaça fica vazia. Por esse lado, a personagem Jorge parece atravessar os dois movimentos: seu corpo físico se movimenta e altera até se aproximar dos tracajás, mas ele também ocupa, como duplo, uma carcaça para navegar e se proteger, essa que, ao ser abandonada por Jorgito, vazia, perde a utilidade e ele *quase* perde a vida, pois ficamos sem saber o desfecho derradeiro.

As pessoas da época do surgimento, entretanto, mudavam-se *enquanto tais*, ao passo que, hoje, quem se muda são os duplos, enquanto o corpo fica deitado na rede vazio. *Yora shaká*, ‘carcaça de corpo’, ‘corpo vazio’. O termo *shaká* é também utilizado para designar qualquer conteúdo vazio de seu continente: *tapo shaká*, ‘uma casa vazia, abandonada’, *a shakarvi*, ‘está mesmo vazio, sem utilidade (Cesarino, 2008, p.38).

Os dois movimentos de Jorgito são até mesmo compatíveis com algumas categorias de duplos conceituadas pelos Marubo. Enquanto um deles pode se mover entre diferentes carcaças sem muito risco, aparentemente o caso da primeira transição de Jorge: a alteração física do seu corpo; o outro duplo, ao se ausentar da sua carcaça, leva a pessoa à morte; isso parece ocorrer quando Jorge perde o casco e é perseguido pelo Jacaré. Além disso, a primeira transição ocorre dentro da primeira carcaça de Jorge. Ela se muda e adquire uma nova, com casco, e essa é, de fato, perdida.

O professor Benedito Keninawa me explicou que *verõ yochi* não sai de seu dono, não passeia, exceto quando a pessoa morre. Ainda assim, disse que, comportando-se ambos da mesma maneira, o *verõ yochi* e o *chinã nató* podem se desentender com seu dono (carcaça-corpo) e abandoná-lo, sem que este mesmo se aperceba (Cesarino, 2008, p.43).

Pode-se entender também, que a perda do casco por Jorge foi um movimento de retorno ao seu corpo antigo, humano. Como um homem, o personagem não possuía a melhor das carcaças, ela era motivo de constantes abusos, essa rotina poderia motivar a fuga de seu duplo: aquele corpo não estava bom.

Porém, Jorge sempre se desfazia do casco e tornava à humanidade para catar os ovos das tartarugas, sem fixar-se em nenhuma das formas. Como prescrevem os Marubo, essas movimentações acabaram ameaçando a sua existência. Curiosamente, até mesmo a voz com a qual Jorgito sonha pode ser interpretada como um espírito tentando resgatar o seu duplo de volta para o corpo humano.

O verõ yochi não gosta do corpo que ficou ruim, ele sai sozinho (*ari ka*), sem ser levado por ninguém. Quando ainda há chance de trazê-lo de volta à pessoa, e percebe-se a sua ausência, o duplo do *romeya*, ou então os espíritos auxiliares *Shoma* dos pajés *kechitxo*, podem ir conversar com o duplo do olho renitente, e convencê-lo a voltar: “você tem conhecimento, que sabe, venha ajudar e ensinar seu irmão...”. Os espíritos *Shoma* convencem o duplo do olho e ele aceita retornar (Cesarino, 2008, p.43).

No conto Tubarão descalço (1998), vemos uma representação de um rio, não necessariamente poluído, modelado de acordo com as demandas comerciais da cidade. Enquanto Verenilde Pereira consegue demonstrar qual é o rio criado pelos indígenas em contraponto aos esgotos urbanos; aqui, encontramos uma fonte de peixes metamórfica que trata de formas distintas os pescadores com mais ou menos produtos pesqueiros.

O nosso protagonista tem os piores instrumentos e gastou todas as suas economias em uma fiança, por tentar roubar um peixe para retribuir um farmacêutico que lhe curou a tosse. Está faminto e é tratado pelos peixes de grande porte como um ser insignificante, nada ameaçador, eles se aproximam, o rodeiam e ambos se misturam pela fome. O peixe a esperar os frutos ainda verdes caírem da árvore, fazendo miragens na água e o homem a esperar um peixe pequeno, que possa físgar, enquanto assiste à miragem do grande tambaqui.

num espanto colheu a linha, como se houvesse físgado um peixe. o tambaqui, perseguindo a isca, veio quase aos seus pés. teria exterminado, proveitosamente, aquela audácia, possuísse, ele, um anzol nº 2, equipado à arpoeira 198. aquela linha, o peixe arreventaria levando tudo. pesava, aproximadamente, nove quilos e ficou passeando para cima, para baixo, para a esquerda, para a direita, abusando de sua superioridade presente, de dono absoluto daquele pedaço do rio (Sanches, 1998, p.134).

O rio do Tubarão descalço reflete o modo como o pobre homem é tratado na cidade. Assim como poderia ser uma ameaça aos peixes, que o desprezam, caso tivesse os equipamentos adequados; é humilhado na cidade por não ser um bandido rico e, apesar de suas tentativas de conquistar pequenas vitórias ilicitamente, acaba mais pobre do que antes.

apesar de suas convincentes, mas, infrutíferas explicações, que chegaram a ser quase um protesto, teve que marchar com os pés descalços sobre a pele quente do asfalto, na mesma cadência das botas ferradas dos cosme-damião e ouvindo de passo a passo os gritos da garotada:

– tubarããã!

aquela gritaria chegou a arrancar do chuveiro e arremessar à janela, em trajes de banheiro, a tertulina, solteirona que há muito acumulava nos seios, o desejo de chuchar a presença de um tubarão. decepcionou-se. pensava-o trajado com aprumo em flexível puro linho irlandês, calçando sapatos de macio couro de bezerro alemão, um charuto havana fumegando entre os dedos, a falange do anelar da mão direita escondida por um diamante de esmeralda lapidação; deveria estar dirigindo um cadilque, ou pelo pouco, um outro americano, do último modelo. entretanto, via-o fantasiado com a pior das misérias e curvado ao peso da fome que passeava escanchada no seu pescoço (Sanches, 1998, p.135).

Para Davi Kopenawa, os Yanomami foram diferenciados fisicamente dos animais para que pudessem caçá-los e comê-los sem cometer canibalismo. Mas eles são, na verdade, todos ancestrais entre si. Nos primeiros tempos, eram todos gente. A fome, as dívidas e a pobreza do Tubarão descalço adoecem-no dos nervos, ele sofre contrações nevrálgicas desde que foi preso, além de levá-lo a um transe metamórfico onde, igual a Jorgito, ele é transformado em um ser aquático, igual àquilo que pescava. Além disso, um tubarão inofensivo é algo bem próximo de um peixe de água doce de grande porte como o tambaqui que o atormenta. Não podendo comê-lo de forma alguma, o Tubarão se torna novamente seu semelhante.

3. Simbiose, floresta e arquivo

No capítulo acima, a trajetória de Chico Mendes, narrada por Márcio Souza, foi, em alguns momentos, associada às plantas do seu território a partir de uma relação interespecífica simbiótica. A mútua dependência existente entre humanos e espécies vegetais faz parte do mesmo cenário biológico comum entre certas plantas e outros bichos: pássaros, formigas... Portanto aqui o uso desse termo tem pouco de metafórico. Ademais em outros momentos desse texto, obras aqui comentadas representam essas interrelações com alguma regularidade: seja com exemplificações de relações simbióticas, seja demonstrando os graves efeitos gerados por não se respeitar essa mútua dependência. Gerando, assim, o oposto dessa relação positiva: o parasitismo.

Na obra de Astrid Cabral (2017) encontramos os dois cenários. No conto sobre seu Sátiro e as mangueiras as árvores frutíferas são carinhosamente narradas, observadas pelas personagens e cuidadas naquilo que não podem realizar sozinhas: a poda. Porém, em Pitombeira macho a planta fornecia um serviço que não era percebido pelas personagens. Esperando frutos

como resultado do cuidado, as pessoas não percebiam a sombra trazida pela pitombeira. Seu sacrifício termina sendo nocivo a ela e a todos que frequentavam o seu espaço.

Em *Mad Maria* (2005), Márcio Souza demonstra, a partir de uma ficção histórica, o horror causado pelo desequilíbrio dessas relações. A inserção brutal de uma estrada de ferro no meio da floresta, aliada ao total descaso com a condição das vidas humanas, vegetais e tantas outras ali envolvidas gerou uma situação tão caótica e custosa que a finalização da obra acabou impedida. O romance desenha uma paisagem que reage a uma relação parasitária.

Floresta, operários e indígenas foram afetados pela devastação produzida pela ferrovia, assim como ocorre até hoje em áreas invadidas pelo garimpo e pelo agronegócio. As mudanças humanamente produzidas geraram, em contrapartida, uma epidemia incontrolável de malária.

Benjamin Sanches (1998), semelhante a Márcio, cria um contexto ficcional onde as personagens lidam com recursos naturais, principalmente a caça e a pesca, de forma unilateral, onde essas presas, apesar de pouco consideradas em seus anseios, sempre acabam deixando os humanos em maus lençóis. Personagens que, por sua vez, são igualmente ignorados ou destratados por outras pessoas. Podemos observar isso nos contos Tubarão descalço, O estropiado e no Tartaruga.

No primeiro conto, os peixes são considerados mercadorias, por isso são vendidos e exclusivos aos pagantes. Esse modo de gestão dos recursos da floresta, desconsiderando a necessidade que todos tem de sobreviver gera roubos, fome, violência e sofrimento. Na segunda história, o pescador, ao usar bombas no rio para capturar os peixes, acaba sacrificando uma quantidade que ele próprio não consegue colher e sacrifica a si mesmo no fim, com o mesmo procedimento.

Já no Tartaruga, usando seu conhecimento sobre quelônios com o único fim de comer seus ovos, não respeitando a espécie a qual é comparado, finda ele mesmo tornando-se presa. Em todas essas narrativas as personagens parecem ter esquecido, ou nunca aprendido que sua permanência no mundo depende também da permanência de muitas outras formas de vida e da diversidade da sua própria espécie.

Constata-se, dessa forma, que a maioria das narrativas lidam com um contexto de desequilíbrio simbiótico, onde, ao negar a necessidade de conservação de outras espécies, as personagens precarizam o próprio ambiente. Na biologia, as relações harmônicas, onde uma espécie se beneficia da outra sem prejudicá-la e a auxilia em algum serviço, são múltiplas e muitas vezes se confundem. Porém essas sutis variações demonstram como as interações positivas variam, principalmente, em torno do grau de importância e dependência dos serviços compartilhados.

Enquanto a simbiose diz respeito a uma íntima necessidade de troca, cuja existência mantém viva ambas as espécies, a protocooperação define as atividades relacionais não obrigatórias, já o mutualismo se confunde com ambas. Enquanto alguns autores o comparam à simbiose, outros falam de mutualismo protocooperativo. Conforme Silva, Santos (2022), apesar do mutualismo ser igualmente fundamental, como a simbiose, ele define a troca de benefícios secundários e complementares, sendo dividido em obrigatório, facultativo, trófico, defensivo e dispersivo.

Esse capítulo busca ilustrar uma consequência gerada pela ambientação geográfica dos textos literários gestados e/ou situados na floresta amazônica. Alguns modos de organização e sobrevivência tornam-se parte, além do texto, também do trânsito autor/ leitor/ obra/ mundo. É o caso das relações harmônicas e desarmônicas. Davi Kopenawa, Verenilde Pereira, Márcio Souza, Benjamin Sanches, Vera do Val, Astrid Cabral são autores com biografias bastante diversas entre si, mas com o traço em comum de estudarem e reproduzirem a floresta em palavras, criando laços existenciais, profissionais, culturais com a vegetação e seus povos.

Flora Sussekind, em *Coros, contrários, massa* (2020) reforça essa ideia e mostra a abrangência dessas relações na literatura a partir da desarmonia: o parasitismo. Para a autora o contexto político no qual o Brasil mergulhou após o impeachment da presidente Dilma Rousseff pode ser compreendido como uma infestação parasitária no país, posto que os dois governos posteriores foram pautados em políticas destrutivas e desestabilizadoras de grandes instituições no país, como as universidades e suas reverberações no fomento à pesquisa, dentre tantas outras. Ela mostra, através desse cenário, como o parasitismo ocorre em contextos diferentes na história da literatura brasileira. Por isso o capítulo será um esforço em demonstrar detalhadamente como as relações harmônicas dos escritores da floresta são também ações de embate ao parasitismo como forma de poder.

3.1. Os lugares do arquivo

Escrever sobre literatura amazônica, ou melhor, sobre literatura, exige-nos escolhas bibliográficas e geográficas, porque além das demandas espaciais envolvidas no processo de pesquisa (onde buscar material, onde escrever, em quais instituições se filiar); é preciso escolher lugares do texto onde se fixar. A literatura amazonense fala de migração, fases políticas do país, tragédias familiares, aliens, processos de urbanização, mitologia ameríndia e também da floresta e sua história. Decidir explorar agências selvagens na literatura gera, rapidamente, um elo entre dois espaços: o mundo das letras e do papel com o das peles que abrigam e semeiam suas narrativas na floresta e longe dela.

Esse segmento da tese tem origem na admiração pelo modo com o qual Márcio Souza trabalhou para sistematizar em textos teóricos e literários, documentos da floresta arquivados em instituições governamentais. Nesse trançado de mundos divergentes, a literatura amazonense materializa movimentos históricos na sua linguagem. Essa demanda – que atravessa continentes – de revirar os arquivos históricos, torná-los vivos pelo trabalho artístico; acabou gerando um tipo característico de texto: a metaficção historiográfica.

Linda Hutcheon, em *Poéticas do Pós-modernismo* (1991), conceitua a metaficção historiográfica como um dos produtos da prática comum aos períodos que sucedem movimentos importantes da cultura: questioná-los. Modificar as narrativas históricas, pervertendo-as, modificando seus protagonistas é uma forma de trazer à tona o que falta nessas historiografias, incapazes, como todos os gêneros, de concentrar em texto o frenesi dos períodos atravessados pela humanidade.

Márcio ficcionaliza as personalidades, o temperamento de figuras históricas dando ênfase a sentimentos como ganância e luxúria em contraponto à responsabilidade política comumente enfatizada nas narrativas oficiais. Esse é o método aplicado em *Galvez, o imperador do Acre* (1984) e em *Mad Maria* (2005). N’*O brasileiro voador* (1986), por sua vez, o temperamento de Santos Dumond, costumeiramente caracterizado com a severidade militar por conta do seu pioneirismo na história da aviação, é transformado pela leveza humorística do romance, valorizando a esquisitice do gênio da mecânica.

Seja na bibliografia do escritor amazonense, ou em outras obras, como em *Memorial do Convento* (2008) de José Saramago – onde os operários da construção do convento de Mafra ganham destaque em contraponto à figura do rei – a metaficção historiográfica dá vida aos arquivos, move-os da paralisia das estantes institucionais, faz com que eles sejam lembrados, se transformem em obras de arte; puxa o fio do passado, costurando-o a novas tendências, pensamentos e linguagens. Digamos que o ficcionista historiador trabalha como um bichinho simbiótico, dependente dos arquivos e, ao mesmo tempo, essencial para tirá-los das traças e do esquecimento.

Quando esse modo de escrita se encontra com a história da floresta amazônica, a movimentação criativa gerada pelo autor pode se tornar uma ferramenta importante de difusão dos dramas sofridos na selva e pela selva e unir-se a um coletivo de vozes responsáveis por transformar em verbo os gritos de dor emitidos pela Amazônia e pelos povos que nela habitam. A biografia de Chico Mendes tornou possível percebermos como o seringueiro e ativista construiu seu modo de agir pautado em um dialogismo afetivo com as plantas e com os povos indígenas, seus contrerrâneos, que agem da mesma forma com elas, além de avolumar a produção intelectual parceira dos povos e defensores da Amazônia, exponencialmente

importantes para conservação da vida no planeta. Tudo isso sendo posterior ao assassinato e fim do trabalho físico do ativista nesse plano.

Sendo assim, o escritor bicho de arquivo age positivamente dentro do próprio arquivo, mas também em outros âmbitos sociais, politicamente, ecologicamente, mesmo sem adentrar de forma literal a selva amazônica, ou nela viver, sendo um morador da cidade de Manaus, cravada no meio da floresta. O escritor torna-se então um elo entre mecanismos institucionais de preservação da memória de uma sociedade e a luta contínua pela manutenção da saúde da floresta e de seus povos.

Na obra *Mal de arquivo* (2001) Jacques Derrida faz uma leitura psicanalítica das funções do arquivamento para a sociedade, ele reflete sobre a impossível vontade humana de descobrir um e único princípio para os acontecimentos, incluindo aí a nossa origem. Para o autor, o ato de organizar documentos para a posteridade é um artifício criado para estancar a falta de controle sobre as influências do passado no percurso da humanidade. Junto ao arquivo, nessa tentativa de descortinar o que já se foi, há a arqueologia; tornando o passado das coisas e dos fatos históricos um ser capaz de mutação e movimento.

Entendido por Derrida (2001) como uma pulsão de morte, por caracterizar-se como uma tentativa de repetição do que se foi, ao mesmo tempo funcionando como um disfarce, máscara de um passado inacessível; os trabalhos incessantes de busca arqueológica dos rastros do passado, assim como o uso artístico, ficcional dos arquivos transmutam essa paralisia repetitiva, responsável por reforçar o apagamento daquilo que não se encontra nesses rastros. O arquivo é capaz, então, de ser tradicional ou revolucionário.

Vimos isso acontecer recentemente com a história dos povos amazônicos. Algumas leituras, contemporâneas inclusive, costumam reiterar a floresta amazônica como um vazio demográfico. Tendo em vista uma série de políticas públicas de povoamento desse território, como ocorreram no período colonial, com a vinda de europeus, e no ciclo da borracha, onde muitos nordestinos se lançaram em busca de trabalho e território, sendo transformados em escravos do mercado internacional e dos barões da borracha. Fora o genocídio colonial e em curso dos povos indígenas e também dos seringueiros e demais trabalhadores – como ocorre no garimpo – cooptados pela promessa de progresso, constantemente assassinados ao virarem um empecilho para seus senhores, fazendo dessa noção de vazio, mais um disfarce para a devastação criminosas; os povos da floresta eram muito mais numerosos do que o narrado pela história oficial até pouco tempo.

A evolução tecnológica das pesquisas em arqueologia conseguiu provar que a floresta amazônica abrigava cidades complexas, interligadas entre si, com técnicas de agricultura sofisticadas, capazes de alimentar e concentrar milhões de habitantes. O nosso conhecimento

acerca do passado da floresta e mesmo relativo ao seu presente tem mudado drasticamente na última década. Mostrando que boa parte do conhecimento formal divulgado sobre essa vegetação e seus povos era, na verdade, aquilo conceituado por Derrida (2001) como arquivamento do recalque. Ou seja: foi guardado e divulgado aquilo que corroborava com a narrativa colonial, que os povos da floresta eram e são primitivos (no sentido pejorativo do termo, diferente de primordial, mas algo semelhante com ausência de conhecimento e tecnologia), concomitantemente essa vegetação tornaria o cultivo de alimentos muito difícil por conta o excesso de chuvas e pobreza do solo, igualmente, a densidade da floresta impediria o desenvolvimento de uma população numerosa.

A continuação do plano de genocídio e ecocídio colonial tornou inevitável a presença desses povos no ambiente urbano – muitas vezes expulsos de seus territórios, ou obrigados a clamar por suporte devido ao adoecimento exponencial de sua população, causado pelo garimpo, poluição dos rios, empobrecimento nutricional, exploração sexual, dentre tantos outros problemas. Sendo assim, eles adentraram nas universidades, na política, no mercado de trabalho, produzindo uma robusta obra intelectual, artística, científica, capaz de virar do avesso o que estava sendo contado pela história oficial.

Hoje sabe-se que, antes dos europeus chegarem a essas terras, a floresta amazônica tinha cerca de 8 milhões de pessoas, que se concentravam principalmente nas margens de grandes rios, como o Amazonas e o Tapajós. Atualmente vivem na Amazônia 306 mil indígenas, segundo o IBGE. Os grupos formaram a floresta amazônica como conhecemos, povoaram áreas que originaram nossas cidades, e, entre outras coisas, construíam estradas.

As pesquisas feitas do Acre ao Pará, em cerca de 3 mil sítios arqueológicos, demonstram que as sociedades pré-coloniais eram mais complexas do que se pensava (Carvalho, UOL).

No mesmo texto, aprendemos que a fundação europeia das principais cidades amazônicas é também um apagamento documental, posto que foram criadas em cidades indígenas já existentes, algumas com cerca de 1000 anos de idade hoje, como Santarém. Mas além dela, Manaus, Silves, Novo Airão, Manacapuru, Borba, Óbidos, Porto Velho, São Gabriel da Cachoeira já eram grandes povoamentos antes de suas “fundações oficiais” guardadas nos arquivos.

Isso nos mostra a importância de sair daquilo chamado por Derrida (2001) de vontade de repetição, característico da pulsão de morte presente nos arquivos. Devemos sempre movimentar, modificar, dar vida, virar do avesso os documentos oficiais e as matérias guardadas pela floresta para transformar de fato o lugar em que vivemos. Enquanto os povos ameríndios reviram a própria história para dar luz ao recalque colonial que prevaleceu e se

repetiu por séculos em nosso país, a literatura amazonense, muitas vezes, fez da ficção um caminho para deixar no papel a riqueza do pensamento da floresta.

Em Derrida (2001), o mal de arquivo acomete toda prática arquivológica, por se caracterizar sempre como uma vontade de retorno, ou negação da morte do passado. Buscar os resquícios, pedaços soltos do que se foi é também repetir a violência destrutiva que fez desses acontecimentos algo fíndo. Quando reforçamos a complexidade da história da Amazônia e seus povos através de provas físicas, arqueológicas, quando reiteramos a profundidade do pensamento indígena e sua inseparável relação com a vegetação ao seu redor, por eles cultivada e preservada; também revivemos todo o processo mortífero, genocida que tornou necessárias essas comprovações, esses embates físicos e discursivos que se arrastam pela contemporaneidade.

Porém é dessa forma que percebemos como tudo isso ainda vive: os povos e seus hábitos, crenças, práticas, mas também a violência contra eles. Igualmente descobrimos que muito também ficou para trás nesses arquivos preservados pelo solo e pela vegetação amazônica, recalcados pelos arquivos oficiais e até mesmo incendiados (como ocorreu com o Museu Nacional, com casas de reza ameríndias): centenas de línguas, milhões de pessoas, imensas áreas devastadas e que são constantemente e necessariamente lembradas, pesquisadas, procuradas.

Repetição de si, o Um não pode senão repetir e recordar essa violência institutriz. Não pode se afirmar e se comprometer senão através dessa repetição. É ele mesmo que liga em profundidade a injunção de memória à antecipação do porvir. Mesmo quando diz respeito à memória ou à guarda do arquivo, a injunção volta-se irrecusavelmente para o porvir. Esta injunção exige prometer, mas exige também a repetição, primeiramente a repetição de si, sua confirmação num sim, sim. Inscrevendo assim a repetição no coração do porvir, é necessário importar, no mesmo lance, a pulsão de morte, a violência do esquecimento, a sobre-repressão, o arquivo, em suma, a possibilidade de pôr à morte aquilo que, seja qual for seu nome, porta a lei na sua tradição: o arconte do arquivo, a mesa, o que sustenta a mesa e quem a sustenta, o subjetivo, o suporte e o sujeito da lei (Derrida, 2001, p.101).

Assim como o arquivo pode ser usado para reiterar de forma tradicional os acontecimentos anteriores, é ele também o responsável por tornar possível o avesso dessas afirmações. A prática de armazenar documentos históricos torna o passado inevitavelmente responsável pelo futuro, mas isso não é um indicativo de previsibilidade, o uso daquilo que está guardado como repetição do que houve pode ser uma reafirmação da lei que o criou, mas também um dos responsáveis pela sua destituição. Isso ocorre muitas vezes na forma de embate entre a tradição e a revolução. O processo destrutivo de exploração da Amazônia ocorre concomitantemente à resistência da floresta e seus povos que têm também adentrado e influenciado os hábitos e culturas da população urbana preocupada com a preservação da vida

no planeta e ciente dos péssimos prognósticos para o futuro causados pelo desenvolvimento industrial, exploração mineral, monocultura, agropecuária.

A literatura amazonense lida com esses documentos oficiais e selvagens de formas diversas. Enquanto Márcio Souza mergulha nos arquivos institucionais e transforma-os em narrativas irônicas, dramáticas, questionando a história e seus protagonismos, dando à floresta uma enigmática função de cenário que age sob as personagens, causando, medo, terror, maravilhamento, descobertas, parceria, amor, vitórias e derrotas; Benjamin Sanches e Astrid Cabral, ainda que não lidem de modo direto com a cultura e os povos ameríndios, claramente se debruçam sobre causos, narrativas orais caboclas, ribeirinhas, inscritas na história desses habitantes de modo etéreo, afetivo, familiar; dialogando com os saberes tradicionais da floresta, muitas vezes trazendo à tona conhecimentos que atravessam as identidades que tem em comum o território amazônico não urbano.

Em *Mad Maria* (Souza, 2005), a floresta exerce uma função ao mesmo tempo passiva e assustadora, o primeiro adjetivo se deve ao fato de ser a vítima de um projeto ambicioso de transporte do látex, ela não é um personagem, não há prosopopeia em torno da Amazônia no romance. Porém, apesar de cenário e vítima, toda a sua excessiva e complexa estrutura, aliada à irresponsabilidade trabalhista da construção da ferrovia Madeira-Mamoré, tornou o projeto um grande fracasso, uma derrota histórica que ficou internacionalmente conhecida através da ficção de Márcio Souza. Apesar de faraônico, esse não é um fato histórico muito citado longe dos olhos dos conhecedores da obra do romancista. Nessa narrativa, sem modificar as formas de agir da vegetação amazônica, com pouquíssimas figuras de linguagem, Souza mostra como a Amazônia resiste, se relaciona, age inteligentemente na fragilidade humana quando atacada; o mesmo se aplica aos povos que nela habitam e que também agem de forma sorradeira e acuada no romance.

Os arquivos históricos da construção malsucedida são transformados em uma história de terror, capaz de deixar nauseado qualquer leitor. Souza condensa os acontecimentos mais assustadores desse projeto em 460 páginas de realismo expressionista. O modo como o escritor lida com os arquivos dessa história pode ser bem explicado com a reflexão de Raul Antelo (2021) sobre o ato representativo na obra de arte nesse século. Para ele, mais do que reproduzir, mimetizar acontecimentos, o artista trabalha com fragmentos desarticulados, sentindo-os, sem apagar o abstracionismo gerado pela distância e pelo ato de ficcionalizar a história oficial.

Tal propósito, como se comprende, es muy distinto del cubista, que desarticula el objeto para juntar sus fragmentos a otros objetos o creaba formas monstruosas, algunas de ellas penosas a la vista, tradición que, en las ciencias sociales, será capitalizada por el estructuralismo. El constructivismo de Torres García, en cambio, quiere que el objeto no solo perdure a través de la deformación, sino que, de cualquier

modo, conserve su esencia. Es decir que el objeto, íntegro y verdadero, no deje ni por un momento de preocuparle al artista, quien debe *sentirlo*. Se trata, por lo tanto, de una refutación, en verdad, de los postulados de la mimesis en favor de un constructivismo universal concreto-abstraccionista de base estética. Dejando *la representación como cosa secundaria* (Antelo, 2021, p.45).

Dessa forma, Márcio não repete uma narrativa já morta, revive as suas sensações, usa o arquivo para falar da assustadora potência selvagem amazônica, que segue sendo atacada, devastada pelo desenvolvimentismo industrial. Assim, como um ser vivo simbiote, ele produz um novo objeto, que para vir à luz, dependeu, foi nutrido pela Amazônia e seus arquivos.

Usar um processo biológico como a simbiose para compreender a relação da ficção amazonense com a floresta parte de uma afirmação de Lynn Margulis (2022), a tese de sua obra *Planeta Simbiótico*: a vida no planeta é completamente interrelacionada e capaz de processos de automanutenção para se preservar, o que pode envolver, muitas vezes, a extinção de algumas espécies em detrimento da perpetuação da vida no mundo como um todo; porém esse mesmo processo de interdependência, aqui, no caso, entre ficcionista e arquivos da floresta, é capaz de gerar novas formas de vida. A autora cita peixes vivendo em comunhão com bactérias bioluminescentes, que estão tornando-se cada vez mais um único ser, devido a perda genética dessas bactérias, pois não tem motivos para se distanciarem do outro animal; cita também o processo de surgimento das mitocôndrias, defendendo-o como um caso de endossimbiose: onde o mutualismo entre vidas concebe outra forma de vida. Assim essa pesquisa vê a relação de Márcio Souza com os arquivos e a Amazônia. Boa parte de sua produção prescinde desse vínculo, relação essa capaz de conceber novas e geniais obras.

Em *Mad Maria* (Souza, 2005) vemos que a geografia amazônica é capaz de impedir uma série de incursões estruturais urbanas, devido ao excesso de cachoeiras, pântanos, desfiladeiros, animais peçonhentos, doenças tropicais que regulam esses projetos, impedindo, assim, uma devastação ainda maior. Infelizmente não podemos dizer o mesmo em relação ao garimpo e a agropecuária, capazes de adoecer a vegetação, os rios e os habitantes desse lugar. Márcio, todavia, produz a partir do primeiro caso, onde esses processos biológicos são bem-sucedidos, capazes de gerar impressões, apesar de aterrorizantes, também catárticas no leitor. Não podemos esquecer também que a perda de território dos povos amazônicos e sua consequente incursão na cultura urbana foi capaz de exponenciar mundialmente seu sofrimento em mais uma tentativa biológica de regulação.

O trecho a seguir revela dois momentos importantes e contrastantes. O primeiro deles descreve um habitante da floresta, um “selvagem” em contraponto aos “civilizados”, camuflado em meio à vegetação, observando e analisando o comportamento de quem trabalhava na construção da ferrovia. As impressões desse observador, confundido com a floresta, também se

amalgamam aos danos sofridos por ela. Enquanto o selvagem pensa sobre seus sentimentos de medo e encolhimento causado pela violência observada nos civilizados, a selva de fato se encolhe conforme a ferrovia avança, é devastada. Não se fala sobre a floresta pensar, ou sentir, mas um ser disfarçado dela, simbiótico a ela, sente o mesmo sofrimento causado pela devastação e sanha mortífera do mundo civilizado. Posteriormente, lemos um diálogo entre o engenheiro Collier e outro trabalhadores, em que ambos se questionam qual sandice os fez aceitar aquele emprego, onde suas mentes parecem estar se deteriorando, sendo amolecidas pela umidade pantanosa do terreno onde estão. A violência civilizatória, associada à resistência do terreno amazônico contra a sanha desenvolvimentista mostra que atos humanos parasitários contra a floresta são passíveis de revés, causando também o adoecimento físico e mental de quem age contra ela.

Os civilizados eram uma tribo difícil de entender. De cima de uma grande árvore, dissimulado por entre trepadeiras, ele observava tudo e sentia medo. Não pelos tiros, mas pelas descargas de ódio que os brancos faziam chegar até ali. Sentia medo também porque a luz da vida se apagava frequentemente entre os civilizados e eles não tinham nenhuma cerimônia para honrar os mortos. Era como se a cerimônia dos brancos em relação à morte fosse o próprio ato de trazer a morte e isso era difícil de aceitar. Os civilizados eram poderosos, fabricavam coisas boas, tinham sempre comida embora não plantassem ou caçassem. Todos os dias ele era obrigado a se encolher de medo porque a onda de ódio vinda dos brancos lhe feria. Ele viu os civilizados sujos de lama levantarem-se e caminharem em silêncio. O civilizado mais velho, que parecia ser o chefe, vinha caminhando ao lado de outro e conversava. O que falavam não era difícil de entender, ele já conseguia falar algumas palavras dos civilizados, mas eles falavam muitas línguas e tinha visto que alguns não compreendiam o seu próprio chefe.

– Será que não vamos ter um dia sem confusões sangrentas? – disse o chefe.
 – Esses negros devem ter aprontado alguma – falou o outro civilizado que trabalhava com a coisa grande que soltava fumaça.
 – Os alemães também não valem nada.
 – Eu ainda me assusto com tudo isso, Collier. Estou aqui há oito meses e ainda não me acostumei.
 – E quem pode se acostumar, velho?
 – Acho que alguém que perdeu o miolo inventou esta ferrovia.
 – Nós é que não temos miolos, aceitando este trabalho.
 – E pegamos os piores momentos, trinta milhas de pântano. Os homens com as canelas atoladas na água, uma água que parece tinta amarela. Você sabe que eu não sou homem de frescuras, mas essa água é repulsiva, parece um vômito. Não se pode passar o dia todo atolado nesse vômito da natureza sem que os miolos comecem a amolecer (Souza, 2005, p.40-41).

Uma rápida busca na internet mostra que o mesmo ocorre com os trabalhadores do garimpo, sendo expostos a jornadas de quatorze horas diárias, doenças respiratórias, falta de saneamento, acidentes de trabalho (Rodrigues, Garcia, 2012) e até mesmo chacinas, como a ocorrida em Serra Pelada em 29 de dezembro de 1987, em Eldorado dos Carajás em 1996, em Pau D’Arco, em 2017 por conta de reivindicações trabalhistas (Souza, 2020). Assim como os barões da borracha, interessados na construção da ferrovia, quem lucra com o garimpo não habita os ambientes insalubres gerados por essa prática na Amazônia. Quem sofre com todos

os revezes ambientais da devastação são os povos da floresta e os trabalhadores precarizados que agem como desmiolados parasitas de seus senhores.

Vemos que a escrita de Márcio preenche alguns vazios gerados pela formalidade dos arquivos. Esses papéis oficiais não são capazes de representar um indígena camuflado em meio as árvores, suas reflexões e anseios. Talvez só a ficção possa representar esse momento invisível, onde floresta e ameríndios agem de maneira analítica, em pensamento, frente às atividades devastadoras do mundo civilizado, sem interferir nelas, tentando compreender, decidir sobre como se posicionar frente a um novo contexto imposto em seu território.

Em *Galvez, Imperador do Acre* (1992), lemos o outro lado econômico desse cenário perturbador e outro lado dos povos da floresta, ao responder às intrusões em suas terras de modo firme e amedrontador, diferente do selvagem acuado, camuflado e pensativo entre as árvores em *Mad Maria* (2005). Enquanto nessa história, os trabalhadores da ferrovia são despejados na selva amazônica, sem nenhum conhecimento da sua realidade, em ambientes violentos e insalubres; a ficção acreana mostra a luxuosa hipocondria do alto escalão ao desembarcar na Amazônia.

Michael Kennedy tinha um pavor irracional de contrair uma dessas terríveis moléstias tropicais. Pavor que chegava ao exagero de, mesmo em Belém, isolar-se totalmente. Por esse costume arredo, era alvo de mexericos indecentes e insinuações maliciosas. Se comparecia a uma recepção, não provava do vinho nem da comida. Um criado negro, da Lousiana, acompanhava-o em qualquer missão fora de Belém, cuidando de sua comida. Todos os seus objetos de consumo vinham dos Estados Unidos, incluindo a água com que tomava banho. A ninguém era permitido entrar em seu quarto e tudo era minuciosamente desinfetado com álcool. Kennedy não gostava de apertar a mão de ninguém, notava nos trópicos algo de corrupto, confirmado pelas levas de emigrantes nordestinos e mesmo pelo povo com cara de índio e pele macilenta (Souza, 1992, p.134-135).

Kennedy é filho de um explorador acometido por uma doença tropical. Teimoso, porém, segue com o projeto paterno e culpa a floresta e seus habitantes pelos riscos corridos pela sua família. Profundamente racista, a personagem enxerga a Amazônia e seus povos como um perigoso e complexo empecilho para as suas ambições. A personalidade irritadiça do homem norte-americano aponta, contudo, para o temperamento amazônico, capaz de desafiar mentalmente o forasteiro mais protegido e privilegiado. Vulnerável e resistente, a Amazônia toma um espaço nessas narrativas que ultrapassa as fronteiras do cenário, da ambientação.

Galvez, o imperador, é transformado em espectador acuado, ocupando o mesmo lugar no cenário que o indígena em *Mad Maria* (2005): o mercenário espanhol esconde-se entre as árvores para se proteger de indígenas canibais. Igualmente vulnerável e resistente, o personagem ameríndio, na ficção e nos arquivos históricos, esporadicamente festejava sob os cadáveres dos invasores; ainda que isso não seja comparável proporcionalmente ao genocídio

ainda em curso contra os povos originários. A análise do indígena escondido entre as árvores conclui que mesmo a morte é vista pelos civilizados com sentimentos industriais de assassinato incessante, nunca o suficiente, ocupando, desse modo, o lugar da celebração. Talvez estranha a felicidade desmedida dos indígenas frente às suas refeições cristãs aprisionadas:

Estava se formando um temporal e ouvi um barulho vindo do rio. Barulho de remos que se aproximavam. Fiquei alegre e pensei que fossem ribeirinhos se dirigindo para alguma festa. Mas, por prudência contive a alegria e resolvi me esconder. Um aventureiro prudente vale por dois. Senti um frio quando descobri que eram selvagens. Eu tinha me escondido numa árvore bem alta e vi umas dez ubás lotadas de índios exageradamente felizes com padres e freiras. Desembarcaram e trouxeram religiosos para a praia como mercadorias preciosas. E eram. Arrumaram os religiosos numa elevação de areia e vi que algumas freiras choravam. O selvagem que comandava a caravana dirigiu-se ao bispo e disse algumas palavras. O bispo não se mexeu e logo ajoelhou numa oração de mártir resignado. Alguns selvagens começavam a improvisar grelhas de galhos de árvores e estavam entrando e saindo da mata. Fiquei com a respiração suspensa. Eles bem podiam me farejar lá em cima da árvore. Levaram quase o dia inteiro arrumando as grelas e preparando fogueiras. As vítimas foram amarradas em troncos, por uma corda longa que permitia o movimento. Os religiosos aproveitaram essa folga para ajoelharem-se. Depois, os selvagens ofereceram tacapes para que pudessem se defender. Não aceitaram, e foi com indignação que fizeram saltar os santos miolos em golpes de mestre. Os corpos foram imediatamente despídos e desmembrados. Sem nenhum tempero visível, foram colocados para assar (Souza, 1992, p.80-81).

Assim como n’*Os Sertões*, a floresta em Márcio Souza e em outros autores é representada de modo a romper com uma série de parâmetros da narrativa. Além de encontrarmos um cenário com funções transbordantes, muitas vezes esses textos mexem com mais de um gênero textual, mesclando arquivos da floresta, oficiais e selvagens, publicações históricas, jornalísticas a recursos narrativos, poéticos ficcionais. Souza recebeu algumas críticas por conta do excesso de invenção em suas biografias fictícias de personagens históricas. Esse procedimento torna possível, por causa da ficção, a movimentação simbólica das posições desses indivíduos, gerando indagações no campo da história e da escrita criativa, no caso de Márcio Souza essa consequência é herança do gênero satírico também explorado no teatro do escritor.

No último trecho citado, as posições cênicas das personagens mostram que parece haver um comportamento especular entre indígenas e floresta. Ambos, em situações de violação, costumam estar indefesos frente a todo o arsenal destrutivo da modernidade, mas a devastação gera efeitos em quem permanece de pé. A devastação do garimpo causa surtos de malária, o desmatamento tem tornado às secas dos rios mais assustadoras e penosas a cada ano, tornando as projeções de desertificação da Amazônia um fenômeno observável, capaz de consequências inimagináveis para a humanidade. Colonizadores e exploradores estão sempre em condição de enfrentamento às ameaças da floresta, sejam elas vegetais, animais, ambientais, legais. Ainda que ela esteja sempre, desde muito tempo, em constante encolhimento.

Assim também são as personagens indígenas em Márcio Souza. Passando boa parte de sua trajetória em contextos violentos, traumáticos, de exploração laboral, invasão, evangelização; eles insurgem em algumas cenas, causando reverberações de terror que apavoram os exploradores. Em outra narrativa, mais recente, Davi Kopenawa conta sobre o processo de expulsão de um grupo de garimpeiros, sem mortes ou canibalismo, mostrando como seu povo resiste ainda hoje, frente a todo o ódio e ganância despejado em suas terras.

Além da diplomacia do líder xamã, capaz de cativar multidões de admiradores e leitores, o ímpeto de preservação da vida e dos modos de vida Yanomami gerou cenas e histórias de enfrentamento que dialogam com os empates dos seringueiros e com os indígenas das narrativas coloniais. Nesses três cenários encontrados durante as leituras, é presente e afirmativa a força e periculosidade dos habitantes de um território igualmente imponente. Características capazes de causar catarses quando postas em evidência num cenário onde a covardia e violência do projeto exploratório da Amazônia passam com tratores e correntes por cima do que estiver no seu caminho.

Porém há uma grande diferença: a narrativa de Davi é biográfica, atravessa inúmeros momentos históricos do país. As alternâncias de lugares e pontos de vista em Márcio Souza, onde os indígenas estão quase sempre acuados e a exploração da Amazônia avançando, acontecem pontualmente, quando homens brancos se deparam com situações de ameaça iminente do ambiente amazônico e seus moradores. O espaço é organizado teatralmente para expressar uma mensagem. Davi, por outro lado, conta sobre a sua jornada, sobre a perda de toda a família na infância por consequência das invasões ao seu território e dos caminhos que o levaram a se tornar um líder xamã, trajetória incrustrada de crimes contra o seu povo, mentiras, doenças, destruição ambiental; mas também mostra as políticas de enfrentamento e sobrevivência desenvolvidas por ele e seus pares, narrando, assim, momentos de conquistas e entraves contra a devastação. A expulsão de um grupo de garimpeiros, executada depois que Davi já se expressava em português, já conhecia as leis e o povo da cidade, é uma dessas cenas vitoriosas.

Exaustos do enxame de garimpeiros que acometia o território Yanomami, Davi e outros indígenas começaram a fazer incursões nesses acampamentos para promover a expulsão desses homens e seu maquinário. Encontram, alguns dias depois, o líder do grupo, chegando com alimentos e provisões para o garimpo, após dias e noites definhando na floresta, refêm dos indígenas, Zeca Diabo finda sendo liberado para fugir.

Enquanto isso, foi a vez de um avião da Funai aterrissar no posto Demini. O médico que desceu dele me perguntou o que eram aqueles sacos no final da pista. Conteí a ele da chegada de Zeca Diabo. Ele me escutou e disse que eu podia confiscar os víveres

e distribuí-los às pessoas de Watoriki. Respondi: “Está bem, vamos escondê-los na floresta e os comeremos mais tarde! Assim os garimpeiros não poderão ficar aqui!”. No dia seguinte, Zeca Diabo e seu guia yanomami voltaram ao posto Demini. Tinham andado bastante na floresta. O branco dava dó de ver. Ele estava de havaianas e seus pés estavam inchados e cheios de bolhas. O short tinha se esfregado contra a parte interna das coxas e a pele estava em carne viva. Seu guia estava apreensivo por nos ver tão furiosos contra ele. Nem bem chegaram, declarei: “Agora só lhes resta voltar a pé para o lugar de onde vieram! Nenhum avião virá mais buscá-los!”. Os jovens de nossa casa estavam muito exaltados e ameaçadores. Queriam matar o chefe dos garimpeiros. Mas os mais velhos não pretendiam deixar que fizessem isso. Queriam apenas assustar Zeca Diabo. De repente, este se deu conta de que seu carregamento todo tinha desaparecido e seus olhos davam pena de ver. Tínhamos deixado só a rede dele. Todo o restante havia sido escondido, até suas roupas e documentos! Começou a gritar: “Onde estão minhas provisões? Onde vocês esconderam minhas coisas?”. Então eu menti a ele, dizendo que a Funai tinha levado tudo e que ele recuperaria suas coisas em Boa Vista. Ele não se deixou enganar, mas foi ficando cada vez mais nervoso, pois começava a ter medo do que poderíamos fazer com ele. Ele estava sozinho entre nós. Não havia mais avião para levá-lo nem rádio para chamar Boa Vista (Kopenawa, 2018, p.347-348).

Kopenawa consegue, depois de séculos de literatura, tornar reais e justificadas as histórias em que o poder civilizatório se vê despido de suas armas e sofre com as intempéries que os seus deslocamentos cultural e ambiental geram em si próprio. Proporcionalmente à destruição recorrente causada nas terras Yanomami, essa desintrusão é um pequeno grão de história capaz de ter salvado muitas vidas. Ao mesmo tempo, a história de Kopenawa, habitando um gênero que transita entre o jornalístico e o literário, nos causa emoções que não deixam a desejar se comparadas a nenhuma história de aventura e o mesmo vale para a sua complexidade poética.

A sucessão de eventos trágicos narrada por Davi dança com a beleza da cosmologia do seu povo, unida a hipnose pulsante da floresta e aos casos de combate que levaram o xamã aos mais variados lugares do mundo e do cosmos. Assim como o xamã Yanomami, seu livro não para: transita entre gêneros e planos, vira samba enredo, inspira outras obras, adentra a arte, a política. Foi feito conscientemente para tirar o planeta da espiral de devastação que levaria ao fim toda essa celebração sidérea.

A compreensão acerca dos limites do arquivo e suas definições foi amplamente questionada, reformulada e expandida por Foucault, Didi-Huberman, Walter Benjamin, seus leitores e críticos. Ao seu modo, cada um contribuiu para estabelecer noções sobre a forte influência ideológica na criação, organização e manutenção desses documentos; sobre a presença fundamental de dois extremos e suas intersecções: o excesso material e verbal gerado por essa prática em contraponto ao vazio frente a inalcançável reprodução do passado e sobre o forte senso de abstração gerado pela convivência fundamental desses oxímoros; criando uma fronteira tênue com as artes da ficção, da bricolagem modernista e do imaginário caleidoscópico de Warburg.

Portanto, estudar a presença dessa arquivística na literatura amazonense de temática amazônica e direcionar a noção de arquivo para os arquivos selvagens da arqueologia amazônica, para as falas transformadas em literatura contemporânea dos povos da floresta e para a preservação das performances ancestrais desses artistas corrobora e segue essas compreensões teóricas recentes sobre arquivologia.

Levando em consideração a relação dos povos indígenas com um pertencimento mútuo entre o território e seus povos, pois ambos se criam, protegem e preservam modos de vida conjunta e interdependente (Castro, 2023); trazer conceitos da simbiose para todos esses movimentos de difusão das suas histórias, no espaço e no tempo, foi um procedimento que apenas acompanhou o fluxo de raciocínio dessa pesquisa. Decisão geradora de muitas e profícuas conclusões nesse capítulo que se estende.

3.2 Literatura simbiote

Na interrelação entre Kopenawa, a floresta e sua obra é aparente a possibilidade de expansão das definições de simbiose para outros lugares onde haja vida e trabalho por sua permanência, como argumenta Lyn Margulis (2022). Isso é útil, nesse caso, para a compreensão da história dos livros como um objeto para além do simbolismo como totem de uma sociedade civilizada. Sua movimentação no percurso da humanidade, a sobrevivência e perda de território dos povos ancestrais tornou o xamã, na literatura brasileira, um importante instrumento de compreensão da introdução da floresta nas letras como instituição bem além de um objeto de reafirmação da cultura dominante. Desde que a língua portuguesa chegou ao Brasil, a floresta e seus povos modificaram-na, protagonizaram histórias de caráter variado e agora reivindicam nessa técnica seu direito de permanência e influência. Se comparados à prosa amazonense, onde há sempre a licença poética da ficção para justificar a magia selvagem da Amazônia e o mútuo pertencimento entre ela e seus moradores; os projetos de escrita de autores como Kopenawa e Krenak – nunca posicionados como ficção, ou poesia – são absurdamente grandiosos, causam impactos semelhantes a imensidão não urbanizada de onde vieram.

Se a escrita de Márcio Souza pode ser tranquilamente classificada como parte de uma corrente pós-moderna adepta à metaficção historiográfica; a prosa de qualidade literária invejável desses dois líderes indígenas dá à luz, simbioticamente através de suas interrelações

entre Amazônia e o mundo das letras, a uma técnica definida nessa tese como metaliteratura ambiental.

Enquanto reportagem, textos como o de Euclides da Cunha são raros no âmago do cânone brasileiro. A estrutura do livro é estudada como uma das mais incríveis construções narrativas, poéticas, dramáticas da nossa historiografia literária. Já a biografia de Davi Kopenawa torna-se um raro ícone literário capaz de representar mundialmente a penosa e brilhante saga por sobrevivência de um povo que está no centro das soluções climáticas para o equilíbrio do planeta. A braveza da geografia amazônica e dos povos a ela pertencentes é fundamental para a saúde do planeta. Ailton Krenak chama atenção com o impacto de sua performance durante a construção da Constituição de 1988 para depois se tornar um grande propagador discursivo dos modos de vida do seu povo, gravemente afetado pelo rompimento da barragem de Mariana. Drama vivido em outro bioma, porém com uma população que igualmente pensa com o espaço que a cerca, com os rios e montanhas, e teve sua cultura interrompida de modo abrupto por uma onda de lama oriunda de mineração.

Ailton e Davi fazem da literatura uma atividade cósmica, espiritual, ecológica, por causa dessa excessiva abertura, chegam a leitores de interesses e áreas igualmente abrangentes, tornam-se, dessa forma, grandes nomes em lugares que também ajudam a expandir e povoar. Trazer a literatura para a vida, como ambos fazem, contando as próprias e mágicas histórias, transformando a memória da pele em letras, dispersa os limites da ficção, por causa de seus inúmeros atributos literários e também expande as fronteiras do que se pode considerar como capaz de agir, por outras formas de existência além da vida biológica, na organização de mundo que instaurou a ficção como uma margem muito distante do real. Se Davi Kopenawa e Ailton Krenak se dispuseram a narrar em papel sobre seus espíritos, sobre a fala e o pensamento de rios e montanhas é porque acreditaram na capacidade de transformação que a performance literária, os livros, o papel exercem agora. Mas fizeram isso não sem abalar as estruturas do que se propagava como literatura contemporânea.

O termo “ambiental”, atribuído aqui à prática relacional de Kopenawa e Krenak entre floresta, suas existências e literatura, poderia ser simplesmente explicado pelo tema protagonista dos textos de ambos, cuja principal missão é sempre evitar mais e mais catástrofes ambientais. Mas em se tratando de experiências literárias e suas fronteiras, essa expressão calha abrangentemente por ser também usada, em peso de igualdade com o seu primeiro sentido, para compreendermos a filiação de ambos a arte contemporânea. Ou Arte Indígena Cosmológica, como diz Ailton Krenak, em resposta ao temo AIC, Arte Indígena Contemporânea, criado por Jaider Esbell.

Para Hélio Oiticica, a obra de arte é parte de um processo cósmico, integra uma dimensão primordial daquelas responsáveis por tornar a existência possível, é o impulso e o esforço de materializar cores, objetos, ideias, de criar, se envolver com o espaço em todas as direções, do subterrâneo ao celeste. Toda essa atmosfera demiúrgica é condensada e proporcionada às relações com a dinâmica do espaço e quem o habita na experiência artística, tudo construído com ideias e palavras que se tornam materiais. Essa dinâmica seria substituída de compreensões como quadro, tela, distanciamento. Os objetos da obra se movimentam e constituem o espaço, abrigando em seu corpo o eterno movente e a estabilidade da matéria. Enxergar os livros como um desses objetos que dançam no espaço cósmico, organizam e interrelacionam outros corpos, criando uma ambientação que depende desses corpos talvez esteja próximo da compreensão que Davi Kopenawa e Ailton Krenak tenham de literatura, de outro modo as peles de papel dos brancos seriam vazias de importância.

Todo visível é antes invisível. A arte é o invisível que se torna visível, não como um passe de mágica, mas pelo próprio fazer do artista com a matéria, que se torna a obra. Terminada a obra, fica nela o movimento do artista, movimento total, seu tempo vital, tempo total, onde interior e exterior se fundem e as contradições são apenas polos de um só processo, o processo cósmico, mistério primeiro de que a obra de arte é exemplo (Oiticica, 1986, p.21).

Para os xamãs, tornar visíveis aos outros as suas visões ritualísticas, é usar palavras para isso, porque o acesso a essas imagens é reservado aos pajés. Por isso, mesmo sem o uso do papel e da escrita, já fazia parte das atribuições xamânicas tornar acessíveis por meio da língua a suas visões interdimensionais. Mensagens grafadas na memória, no corpo do interlocutor, sem a mediação de um objeto: o livro e suas próprias peles de papel, conforme diz Kopenawa. Ao procurar modos de difundir ideias vinculadas ao bem-estar de seus povos, Davi e Ailton, além de vários outros artistas indígenas, alguns citados ao longo desse texto, não deixam de usar expressões corporais e cosmológicas, mas acoplam o livro e suas performances a toda essa coreografia que atravessa gêneros, planos e linguagens.

Está aí a chave do que será o que chamo de “arte ambiental”: o eternamente móvel, transformável, que se estrutura pelo ato do espectador e o estático, que é também transformável a seu modo, dependendo do ambiente em que esteja participando como estrutura (Oiticica, 1986, p.76).

Os textos de Astrid Cabral, Vera do Val e Benjamin Sanches, que serão comentados daqui adiante, não são tão complexos conceitualmente ao ponto de atravessarem desde avanços científicos a uma cartela de diferentes linguagens artísticas e informativas, argumentativas como os dois autores indígenas citados acima; porém fazem narrativas muito bonitas e interessantes por não se atrelarem mesmo a noções de realidade, ou biografia. São histórias profundamente ligadas às narrativas orais amazônicas, desde a fofoca até às antigas mitologias

dos povos misturados nas cidades amazonenses. Mas há também diversos elementos que as diferenciam dessa literatura: obedecem ao padrão narrativo do gênero conto, modificam e criam novas histórias a partir das narrativas míticas, falam sobre simbiose de forma poética: prosopopeica, alegórica e metafórica.

Nessas histórias, plantas pensam como humanos mesmo depois de mortas; rios e pessoas desenvolvem relações familiares, amorosas vitais para as personagens, os componentes da paisagem se preocupam com a vida coletiva e se sentem participantes importantes dela. Em Astrid Cabral, a cerca de um jardim gasta os dias em crises existenciais sobre a sua antiga vida e a importância dela para a sobrevivência das trepadeiras do lugar; já em Vera do Val, a vida do Rio Negro e de uma moça que brotou misteriosamente do meio da selva dependem tanto entre si, que ao fim, ambos se tornam habitantes do mesmo espaço: o fundo das águas; em Benjamin Sanches, um homem luta durante boa parte da sua vida contra os desígnios ancestrais de sobrevivência na vida entre o rio e a floresta e buscando introduzir novas ferramentas de pesca para facilitar o árduo trabalho, entra numa guerra contra si próprio.

Todos esses textos falam literariamente e com a licença poética que lhes foi dada sobre a vida conjunta entre espécies e outros entes materiais responsáveis pelo suporte à vida: o rio, as cercas; em referência sutil à estrutura simbiótica do espaço em que vivemos. Desde partículas pequenas como “poeira de ouro” (Sanches, 1998, p.25) até o humano e suas invenções tecnológicas, nessas histórias, partilham da dependência dos desígnios que suas posições no espaço impõem em termos de relação com outras espécies. Esse viver junto, princípio da simbiose, é visto pelas personagens de formas diferentes, ora como da ordem do inescapável, ora como uma relação da qual se pode sair. No segundo caso, o ambiente sempre se impõe, levando-as a experiências agonizantes.

A simbiose, o sistema em que os membros de diferentes espécies vivem em contato físico, nos parece ser um conceito misterioso e um termo biológico especializado, uma vez que não temos consciência do seu domínio. Não apenas nossos intestinos e cílios estão infestados de bactérias e simbioses animais, mas, se você observar seu quintal ou um parque, os simbioses não estão evidentes, mas eles são onipresentes. O trevo e a ervilhaca, ervas daninhas comuns, têm pequenas bolas nas raízes. São bactérias fixadoras de nitrogênio, essenciais para o crescimento saudável em um solo pobre em nitrogênio. Depois observe as árvores, o bordo, o carvalho e a noqueira. Mais de trezentos diferentes simbioses fúngicos, a micorriza que observamos como cogumelos, estão entrelaçados em suas raízes. Ou olhe um cachorro, que geralmente nem percebe os vermes simbióticos presentes em seu intestino. Somos simbioses em um planeta simbiótico e, se prestarmos atenção, podemos encontrar a simbiose em todos os lugares. O contato físico é um requisito inegociável para muitos tipos diferentes de vida (Margulis, 2022, p.21).

No conto *Rosalva* (Val, 2007), a protagonista da história aparece em um vilarejo amazônico e é acolhida pelos moradores, desenvolvendo, então, habilidades de cura que envolviam o preparo de ervas cujas funções ela aprendeu no vilarejo e o seu cheiro, gerado

pelos banhos da moça no rio Negro. Mas isso não foi descoberto até Rosalva se afastar do rio e ir morar em outro lugar com o seu esposo. Ela começa a definhar e o rio Negro também. A história da menina que cresceu ao lado do rio era de conhecimento de todos e o marido de Rosalva, ao notar que a mulher padecia de saudades, não aceitou voltar para as proximidades do rio, divorciando-se algum tempo depois.

Notamos, ao final da narrativa, que Rosalva é uma sereia, surgindo misteriosamente do rio e nele desaparecendo. Mas enquanto humana, ela metaforiza o rio como o grande criador das pessoas que vivem ao seu redor e apegado a elas, o que racionalmente seria explicado pela nossa necessidade de consumo de água, ou pela elevada importância do transporte pluvial, além da relevância dessas fontes de água natural para diversas religiões e da dependência da estabilidade (rara hoje em dia) pluvial e marinha para o equilíbrio climático.

Ressabiada, foi logo para a margem do Rio, e foi ela se aproximar, sem aviso, o cheiro voltou fragrante, o Negro rodopiou forte atraindo as pessoas, que vieram todas se postar na beira para ver aquilo. Ela se alumiu como um sol, o rio coruscava, águas cantando boas-vindas, ela murmurando baixinho, uma algaravia estranha, conversa de Iara e peixe. Todos viram, estatelados, os cabelos dela cintilarem verdes, enquanto ia entrando rio adentro, um fogo nos olhos, um gemido no peito, se deixando levar pelo negrume sedoso das águas, o rio rindo com ela, a malinando toda, até que, de olhos fechados e um sorriso na boca, ela desapareceu no escuro das funduras e da noite que vinha chegando (Val, 2007, p.15).

No conto *A cerca* (Cabral, 2017), o passado árvore da cerca de jardim atormenta-a pela distância, ao mesmo tempo em que as atribuições do seu formato atual tomam o pensamento do objeto. Ironicamente, a cerca não questiona o fato de estar morta, mas continua a viver junto às trepadeiras, zelar por suas vidas e temer o seu inevitável desaparecimento frente ao tempo.

O questionamento conotado pelo conto é sobre a vida da árvore enquanto matéria prima usada para modelar jardins, ou seja: quando ela continua construindo ambientações vegetais e servindo de suporte para outras espécies, segue participando da vida em seu entorno, assim como também ocorre na natureza com troncos de árvores mortas. É essa liberdade de criação literária que também permite à pesquisa dizer sobre o livro como um objeto capaz de ser gerado por uma relação simbiótica entre autor e floresta; assim como ocorre em outras formas de existência como a cerca, o rio...

Não passava de um cadáver camuflado, reconhecia. No íntimo, a mesmíssima árvore de outrora, mas a vida, pura ilusão. Ilusão que teciam as trepadeiras a galgá-la, as meiguices a lhe franjarem os ombros como um xale, os sarmentos de maracujazeiro alternando suas flores roxas e seus frutos dourados. A vida não se transmitia por contatos de superfície, o suave entrelaçar de corpos estranhos. Exigia afinidades e circuito profundo que era o próprio sopro de Deus animando cada ausência. Agora, doía-lhe a ressurreição impossível. Talvez outro destino a poupasse. Nele talvez lhe fosse restituído tudo o de que a tinham despojado. Braços em leque, caule de coluna e aquela grandeza de gigante responsável pela sua sobrançeria. De que valera ser madeira de lei? O certo é que jamais se compenetrara sob a forma que lhe fora

doada. Julgava-a medíocre, mesquinha, as linhas falsamente geométricas. A tudo isso, juntava-se o sentimento de estar esquarterada, deformada sob tal forma. As ripas transversais irritavam-na de tão magras, tão longilíneas. Já os sarrafos plantavam-se pesados, largos, atarracados. O conjunto, não tinha benevolência, era de uma desarmonia gritante. Dava-lhe inclusive mal-estar. Sobretudo se atentava na sebe de loureiro contornando a esquina próxima. Estava reduzida a ferir sem querer, matar sem vontade – tal a ordem que o geria sobre eixos desconhecidos.

Se morresse, que seria das trepadeiras que sustinha? Certos momentos, sentia-se importante e o desejo de proteger era maternal, quente. O apego das meiguices chegava a comovê-la. Ao sustentar flores de maracujá enfeitava-se de misticismo. O fervor espanava suas inquietações sobre o amanhã. A vida era o hoje sem fim.

Mas as flores não duravam sempre e com elas murchava aquela segurança temporária. Estava convicta de que a primavera continuaria depois dela. Outra cerca viria substituí-la, do contrário os pés de meiguice e de maracujá caminhariam apressadamente até o sólido muro do quintal e do jardim, para aí se implantarem em fortaleza inexpugnável. Era possível além disso que maldissessem o passado desconforto, satisfeitos no novo alojamento.

Por isso se entregava aos cupins como à sorte. Calculava mesmo o prazo para acabarem o trabalho. Hesitava se havia vantagem no desaparecimento devagarinho, ou bruscamente como o gato (Cabral, 2017, p.53-54).

Assim como Rosalva, na história de Astrid Cabral, o personagem de Benjamin Sanches, apesar de se guiar durante todo a jornada lendo os sinais da paisagem, demonstrando ser um grande conhecedor do funcionamento dos rios e florestas amazônicas, acredita ser possível se distanciar desses hábitos. Dessa vez, não amorosos, mas pesqueiros. Jerônimo se nega a tecer redes, praticando a pesca à bomba. No decorrer da narrativa vemos como o seu trabalho é cansativo, ainda que busque agilizar os procedimentos com o artefato bélico. Ele assumia que estava disposto a perder a vida pela técnica, imagina-se que ele se negava ao trabalho excessivo e, algumas vezes, ingrato. Ficava nervoso, porém, ao conversar sobre isso.

remara mais de trinta quilômetros ao longo daquela noite branca de luar, e, no momento, deveria levar ao máximo a sua faculdade de atenção, no entanto, a lembrança daquelas imprecações traziam-no nervoso. parecia-lhe que aquelas palavras retornavam em forma de unhas desfiando os seus nervos, enquanto a neblina da madrugada gelava a sua pele (Sanches, 1998, p.26).

O mais interessante para a pesquisa, nesse conto, é ver a recorrência do contato físico de Jerônimo com os elementos da paisagem. As falas de recriminação dos seus amigos são reverberadas junto a neblina que envolve a sua pele durante o trajeto. Posteriormente o remo estraçalha a imagem da lua, acompanhando a violência do pescador e espelhando-a no céu, a horas lambem o lodo do remo, tudo se toca nos momentos que antecedem e sucedem a morte do pescador. O narrador, no início do conto, atribui a morte do homem ao invisível que gere a vida. Jerônimo não quis reproduzir os métodos que regiam a sua profissão, revoltou-se contra hábitos trabalhosos e pouco rentáveis, antes de morrer, perdeu vários membros por isso. Mesmo tentando se distanciar das práticas que regiam a harmonia do lugar, o pescador segue sempre sendo tocado, envolvido pela paisagem. O que o mata e quase matou Rosalva foi o distanciamento, como se ambos fossem indivíduos visceralmente atrelados ao rio e seus modos.

seus olhos pincelaram o firmamento e, pela posição dos astros, viu que para atingir a entrada do lago antes da passagem do cardume, teria que acelerar as remadas que agora, com impetuosidade, passaram a estraçalhar a lua que àquelas últimas horas noturnas, ainda teimava lambar o lodo do remo (Sanches, 1998, p.26).

As três histórias acima não pretendem alguma verossimilhança com a realidade ribeirinha; trabalham, por outro lado, com a abertura dada pelas narrativas orais dessas comunidades, mas fazem isso para mostrar sentimentos, afetos territoriais de pertencimento que beiram a endossimbiose, a geração simbiótica da vida desses povos com os seus lugares.

Para Didi-Huberman (2021, p.16) a arqueologia da cultura hoje, após todos os importantes teóricos que por ela passaram, oscila entre a vertigem do excesso e seu oposto, a falta. Aqui, nossos autores lidam com o arquivo em seus textos entre os excessos de pesquisa documental de Márcio Souza, o excesso de vínculo com a vida, a história e a oralidade de Davi Kopenawa e Ailton Krenak e com a vastidão criativa produzido pela coleta e montagem selvagem de histórias pelo Rio Negro, pelo Amazonas de Benjamin Sanches, Vera do Val e Astrid Cabral.

4. Escrever Ajuricaba

O personagem histórico da fundação da cidade de Manaus, Ajuricaba: guerreiro do povo Manau, que lutou até seu último dia contra as investidas escravagistas portuguesas em seu território, é representado em inúmeras obras de arte no Amazonas. Márcio Souza apresentou a sua história nos palcos e no papel, além disso o indígena guerreiro ganhou também filmes, espetáculos de dança, nome de bairro, toadas de boi-bumbá.

Em *Literaturas da Floresta* (2018), Lúcia Sá comenta esses textos de Márcio Souza. Eles também serão vistos nesse capítulo, porém visando criar uma concepção literária da figura de Ajuricaba de modo a reconhecer, nos atos de escrita movidos pela experiência amazônica, formas de agir semelhantes aos antigos e mitológicos guerreiros.

Antes de Ajuricaba, inúmeros outros indígenas foram mortos por afirmarem sê-lo e esse hábito atravessou a história da cidade e dos indígenas que ali viveram e vivem. No filme *Ajuricaba, o Rebelde da Amazônia* (Caldeira, 1977), o guerreiro surge nas telas primeiro como um marginal assassinado em um conflito de facções. Mas, além dos indígenas e seus descendentes moradores da periferia da cidade, a história de Ajuricaba como mobilizador de exércitos da floresta, político e diplomata, temido e caçado pelo governo português é também

um bom espelho para observarmos personalidades como a de Davi Kopenawa, Verenilde Pereira e Ailton Krenak.

No capítulo acima, ao citar o conto de Benjamin Sanches, uma imagem composta no momento no qual Jerônimo bate com o remo na água, turvando o reflexo da lua é um instante onde podemos nos indagar imagetivamente sobre a frequente presença de um pensamento especular nesse texto. Durante toda a narrativa a personagem se vê envolta pelo cenário em um nível sufocante e o ato de “estraçalhar” o reflexo da lua pode representar a tentativa do homem de escapar, superar a influência da paisagem sobre si e sua existência, tal qual o uso da bomba para pescar.

Nas histórias de Márcio Souza e Davi Kopenawa lemos sobre indígenas sujeitos a sua criação e hábitos na floresta ao ponto de agir com ela de maneiras estratégicas e em parceria. Porém eles também falam sobre pessoas que desejam profundamente de desvencilhar da Amazônia. Nas notas de *Mad Maria* (2005), Souza fala sobre um ameríndio que comenta com Mário de Andrade sobre o seu desejo de virar branco e Kopenawa cita em diversas partes dos seus textos o drama de conviver com indígenas que contribuem com os invasores, ou que demonstram pouco interesse pelos costumes tradicionais do seu povo.

Essa ideia de espelhamento entre alguns personagens e a floresta vem também do conceito de simbiose, vibrante em todo o seu sublime esplendor na Amazônia. Agir conforme os desígnios desse território, nas obras lidas nessa pesquisa, é também ser um pouco igual, parente dele. Ao contrário de Jerônimo que estraçalha o reflexo da lua, Ajuricaba se joga sobre ela para fugir dos grilhões, estraçalha-se.

A lendária morte de Ajuricaba, cujo guerreiro se lança, ou – conforme a peça de Márcio Souza – é lançado ao rio, tem reflexos caleidoscópicos na literatura amazonense. A personagem Rosalva, de Astrid Cabral, também encerra sua trajetória em terra firme dessa forma: tornando-se rio, em Verenilde Pereira duas crianças caem no rio e desaparecem, no conto *Não da maneira como aconteceu* (2002).

Muitas mortes por afogamento são relatadas no Amazonas, um estado repleto de rios, não por acaso essa é uma cena recorrente na sua literatura. Abundante também, como em boa parte do país, é a marginalidade. Levados principalmente pela pobreza e violência das periferias, muitos amazônidas estão em constante embate com a lei, ou fugindo dela, pelos rios inclusive.

É esse o paralelo criado pelo cineasta no filme *O Rebelde da Amazônia* (1977): o Ajuricaba do presente seria um galeroso manauara, negando o estado e suas normas, empobrecido junto ao seu povo e fugindo da justiça. Há outras semelhanças: tal qual muitos criminosos da periferia amazonense e de muitas outras, Ajuricaba tem uma imagem ambígua.

A peça de Márcio Souza (2005) torna isso evidente logo na primeira cena. No diálogo entre Ajuricaba e Inhambu, o guerreiro descreve o início de seu relacionamento com a jovem enraizado num sequestro, seguido da dominação do povo de Inhambu e assassinato de seus pais. As especulações em torno da biografia do guerreiro variam um pouco entre si, sabe-se que ele desposou uma indígena de uma nação inimiga e o conflito entre os dois é central no teatro do escritor amazonense; por outro lado foi a sua resistência guerreira à dominação dos Manau que o tornou alvo do governo português.

As cartas a respeito do guerreiro são escritas pelos colonizadores, logo são claramente voltadas a sua vilanização. O indígena é descrito como um traidor dos acordos portugueses, pois a princípio colaborava com a captura de outras etnias para proteger a sua. Ao mudar de comportamento, unindo os líderes dessas nações para enfrentar o avanço colonial, é retratado com um aliado dos holandeses, pois navegava pela Amazônia com a bandeira desse país (54bis, s/d). Sabe-se, todavia, que sendo um lendário guerreiro, o herói era também um assassino. Na peça de Márcio Souza, Inhambu sente amor por Ajuricaba, mas também medo, sentimento transposto para o temor da morte nas mãos dos portugueses, após serem capturados. A heroína cede à ambiguidade do personagem e busca de todas as formas salvá-lo.

Inhambu está perante o comandante português. Parece ausente e desesperada.

[Comandante português]: – A tua visão me abrandou, Deus é justo e criou as mulheres para domesticar os homens.

[Inhambu]: – Venho aqui pois já não suporto a visão de meu amado lançado em um cárcere imundo.

[Comandante português]: – O teu amado está na prisão há mais de um mês e, sem a tua intervenção, lá ficará talvez toda a vida.

[Inhambu]: – Que mal cometeu ele? É crime defender seu próprio povo? (Souza, 2005, p.61).

A mudança de comportamento do protagonista frente os domínios portugueses, o sentimento de Inhambu por ele e o remorso expresso por Ajuricaba em relação ao extermínio dos Xiriana, povo da sua esposa, dialogam com a tradição teatral e essa nos ajuda a compreender as contradições do guerreiro Manau. Ajuricaba surge na historiografia colonial como um líder indígena aliado aos portugueses, porém o guerreiro passa de colaborador a antagonista e não só: torna-se um grande agregador de outros líderes ameríndios, fortalecendo a rebelião Manau. Da mesma forma, aos olhos de Inhambu, o indígena muda de assassino sequestrador para um guerreiro pela liberdade do seu povo. O arrependimento de Ajuricaba pelo mal que fez à heroína é confesso durante a peça, mas não há nada que ele possa fazer sobre isso, pois ambos já estão nas mãos do exército português. É justo a admiração de Inhambu pelo sacrifício desempenhado por seu algoz que modifica os sentimentos da moça. Ou seja: o seu amor estava condicionado

à morte do guerreiro, pois do outro lado, ele era apenas o assassino de seus pais e ela, sua cativa. Ajuricaba perde a vida e ganha o amor da heroína.

O remorso e a responsabilidade por atos vis ou revoltosos atravessam o teatro clássico com a trilogia *Orestéia*, de Ésquilo (1991); *Orestes*, de Eurípides (2017) e chega à modernidade com a peça *As moscas*, de Sartre (1965). Em toda essa dramaturgia vemos o personagem Orestes oscilar entre a fuga das ameaças à sua integridade, após o assassinato do pai pela esposa e seu amante, a vingança (pois finda matando a mãe), o arrependimento e o julgamento por seus atos. No texto de Sartre, porém, as moscas representam o sofrimento e a vergonha de uma cidade que se acovardou frente à traição de Clytemnestra, a mãe de Orestes. Os insetos tomam conta do lugar após a morte de Agamemnon e a fuga de seu filho, representando o mau do acovardamento. Apesar da trama completamente diversa, vemos que os sentimentos de Ajuricaba e suas atitudes transitam entre a covardia, o arrependimento, a coragem e suas consequências.

A peça de Márcio Souza, influenciada também pela herança clássica do teatro amazonas, é notadamente modelada como as tragédias, de modo que não seria espantoso imaginar que o temperamento de Ajuricaba, herói ambíguo, seguisse os temas centrais do teatro clássico. Orestes, personagem da mitologia reescrito por Sartre enfrenta as erínias, entidades da vingança, e o primeiro julgamento da história por causa do matricídio por ele cometido, no mesmo movimento, salva a irmã da escravidão imposta por Clytemnestra e Egisto. Em Sartre, as livres escolhas tomadas por Orestes após o assassinato de seu pai o fizeram atravessar momentos tenebrosos que culminam na glória final. Para Inhambu, Ajuricaba é o assassino de seus pais e um vingador ao mesmo tempo, o herói carrega o fardo do remorso por ter exterminado o povo da sua esposa, mas pôde reverter os acordos com os portugueses e lutar contra a continuação da escravização dos Manau e seus aliados, ganhando, na peça, o amor de Inhambu e a glória eterna, sem vitórias no plano terreno.

Ajuricaba passa de guerreiro violento a herói quando avança da proteção unicamente da sua etnia a defesa da liberdade de todos os outros povos. É a segunda escolha que o acompanha até a morte, resultado da sua mudança de comportamento. Ajuricaba e Orestes arcam com a liberdade de suas decisões e vencem de diferentes modos; mas atravessam, igualmente, um tortuoso percurso, perturbador, que não traz os seus mortos de volta e nem a harmonia imediata dos povoados que representam.

A trama da vingança de Orestes é envolvida, por Sartre, em uma reflexão sobre decisões e liberdade. Em alguns momentos da peça, o protagonista é indagado a respeito das suas escolhas e da defesa de seus princípios, em contraponto a fuga, seu primeiro ato e ao esquecimento, proposto diversas vezes pela sua irmã, antes e depois da morte de Clytemnestra

e Egisto. Orestes e Ajuricaba, após um histórico de decisões direcionadas ao não confronto com o vencedor da trama, decidem seguir seus princípios individuais de justiça, mas que reverberam na realidade de toda uma população.

[Júpiter] — E tu? Serás por acaso também livre?

[Orestes] — Bem o sabes.

[Júpiter] — Olha para ti mesmo, criatura estúpida e imprudente: que belo ar tens na verdade, todo encolhido aos pés dum deus benfazejo, com essas cadelas esfomeadas a assediá-lo. Se tens a audácia de pretender que és livre, acabaremos também por exaltar a liberdade do prisioneiro acorrentado no fundo duma enxovia e a do escravo crucificado.

[Orestes] — E por que não? (Sartre, 1965, p.116-117)

Orestes defende a mesma noção de liberdade que encontramos em *O ser e o nada* (2007), nessa obra Sartre entende a existência como uma rede de objetos livres, que julgam e interferem, com a sua liberdade, nos outros. Dessa forma, o corpo reverbera no exterior e produz o contexto somado às ações e julgamentos alheios. Orestes julga e faz escolhas com a sua liberdade, para depois carregar o fardo de suas ações e ser julgado por isso. Para o Ajuricaba de Márcio Souza, a liberdade é agir por instinto e defender essa visão de mundo como um direito do seu povo. O herói indígena carrega a vergonha das raízes sanguíneas de seu casamento e é também o grande símbolo de luta pela liberdade dos povos do norte do país. Ele é quem exerce sua liberdade e sustenta as consequências dentro da sua noção individual de justiça e se expõe a julgamento, a depender da reação e de quem é o outro, com remorso ou com orgulho. Quando seus atos extremos atingem conterrâneos, o herói demonstra vergonha, desconcerto ou arrependimento; em relação aos colonizadores vemos bravura justiceira. Orestes não se arrepende do seu crime, mesmo com as críticas desesperadas da irmã, com o peso da morte nas costas, tendo que enfrentar e se justificar para um povo inteiro, sendo assombrado pelos espíritos da vingança; nada disso reduz o orgulho de ter vingado a morte do pai.

[Orestes] — Sou livre, Electra; a liberdade abateu-se sobre mim como um raio.

[Electra] — Livre? Eu não me sinto livre. Podes conseguir que tudo isso não tenha acontecido? Sucedeu qualquer coisa que já não temos a liberdade de desfazer. Podes impedir que sejamos para sempre os assassinos da nossa mãe?

[Orestes] — E julgas que me interessa impedi-lo? Pratiquei o meu ato, Electra, e esse ato era bom. Levá-lo-ei aos ombros; como um barqueiro leva os viandantes, fã-lo-ei passar para a outra margem e prestarei contas dele. E quanto mais difícil for de levar, mais contente ficarei, pois é ele a minha liberdade. Ainda ontem eu andava ao acaso sobre a terra, com milhares de caminhos a fugirem-me sob os passos por pertencerem a outros. Todos eles palmilhei, tanto o dos sirgadores, ao longo dos rios, como o atalho do almocreve e a estrada calcetada; dos condutores de carros; nenhum, porém me pertencia. Mas hoje já não há senão um, que é o meu caminho. Que tens? (Sartre, 1965, p.101-102)

A batalha dos Manau, assim como os empates de Chico Mendes, pode ter estancado, atrasado um pouco a devastação da Amazônia e de seus povos. Do mesmo modo, os mortos de

Orestes não ressuscitam, o passado tenebroso de sua família não muda. A liberdade e a libertação nos personagens amazonenses é não ceder aos desígnios do contato com o outro, negando-se a obedecer, como escravos, os comandos de invasores em missões de extermínio humano e vegetal.

As decisões de Ajuricaba são guiadas pelo remorso em relação ao amor de Inhambu, o herói age, a princípio guiado por um instinto de dominação da jovem, mas ao receber suas recusas ao ter que externalizar seus desejos e com ela se relacionar, ele percebe que não previu as consequências da sua brutalidade. Para conquistá-la de fato, ele deve parar de agir a partir dos próprios impulsos e absorver as demandas que o rodeiam. Conseguir um bom julgamento dos outros e de Inhambu é sacrificar-se contra os avanços coloniais, assim o herói expurga os males que causou à esposa, retornando a si, morto e sem salvar o seu povo.

[Ajuricaba] — Que todos me acreditem, pois nem a vã delícia, nem a realeza, nem mesmo o alto respeito do guerreiro na guerra, nem a pompa, nem a saúde, nem o bem-estar, nem os vestimentos, nem acanitaras, nem tembetás, nem curare há que possa afetar o coração de um homem que ama e de sua imagem assim erigida. Nada resiste, ó minha querida, à firmeza de tua vontade, e eis a razão pela qual primeiro te amo e por este amor me entrego ao meu povo (Souza, 2005, p.26).

Na obra de Sartre, suas especulações em torno do conceito de liberdade em contraponto ao de escravidão atravessam a interioridade do indivíduo e sua relação com o exterior e os juízos de outros. A liberdade de um sujeito coloca-se à possibilidade de sujeição assim que se externaliza para o outro, a recepção e suas consequências são, então, o fardo de ser livre, também aquilo que pode pôr em risco essa condição. Para o escritor e filósofo as decisões tomadas por um ser livre levam-no a cenários imprevisíveis, de modo que apenas o exercício do juízo próprio pode levá-lo a conhecer a reação do outro, que pode ser, inclusive, a de privá-lo da liberdade. Tanto em *A Paixão de Ajuricaba* (2005), quanto na saga de Orestes os protagonistas absorvem com orgulho, não vergonha, os atos que os levaram à privação da liberdade, ou sua possibilidade. Por isso, para Orestes, mesmo um escravo agrilhado pode ser considerado livre nos termos de qual cenário e decisões o tornaram um prisioneiro.

Enquanto objeto espaço-temporal do mundo, enquanto estrutura essencial de uma situação espaço-temporal no mundo, ofereço-me às apreciações do outro. Também capto esse fato pelo puro exercício do cogito: ser visto é captar-se como objeto desconhecido de apreciações incognoscíveis, em particular apreciações de valor. Mas, precisamente, ao mesmo tempo que, pela vergonha ou pelo orgulho, reconheço a exatidão dessas apreciações, não deixo de tomá-las pelo que são: um livre transcender do dado rumo às possibilidades. Um juízo é o ato transcendental de um ser livre. Assim, o ser-visto constitui-me como um ser sem defesa para uma liberdade que não é a minha liberdade. Nesse sentido, podemos considerar-nos “escravos” na medida que aparecemos ao outro. Mas esta escravidão não é o resultado - histórico e susceptível de ser superado - de uma vida, na forma abstrata da consciência.

Sou escravo na medida que sou dependente em meu ser do âmago de uma liberdade que não é a minha e que é a condição mesmo do meu ser. Enquanto sou objeto de valores que vêm me qualificar sem que eu possa agir sobre essa qualificação ou sequer conhecê-la, estou na escravidão. Conjuntamente, enquanto sou instrumento de possibilidades que não são minhas possibilidades, cuja pura presença para além de meu ser só posso entrever, e que negam a minha transcendência para constituir-me como meio rumo a fins que ignoro, estou em perigo (Sartre, 2007, p.343)

Quando Ajuricaba se rebela contra as tropas coloniais está fazendo justo aquilo que reivindica a sua transcendência, mas também a dos povos aliados que estavam a servir como meios para os projetos europeus, sujeitos a trabalhos forçados e incompreensíveis, doenças desconhecidas, violência. Além disso, o guerreiro, na peça, o faz como prova de arrependimento por ter subjugado outros povos, como os ancestrais de Inhambu. Ele se põe em sacrifício como consequência das suas decisões passadas, criando, assim, a sua imagem histórica, perpetuada no imaginário amazônico. A figura do herói Manau ganha complexidade à altura na peça, quando Souza consegue preencher a personalidade do guerreiro de todos os antagonismos propostos pelos relatos portugueses, sem, entretanto, anular de qualquer modo os seus atos heroicos. É um procedimento comum na obra de Márcio Souza, o escritor visa sempre desmistificar seus biografados, tornando-os mais humanos e menos mitológicos, afinal, todos existiram de fato.

A figura de Chico Mendes foge a esse padrão, provavelmente devido ao pacifismo do ambientalista e à sua índole pouco gananciosa, sua biografia é moralmente impecável. Ajuricaba está sempre questionando, enfrentando, contrariando; mas essa postura muda de direção na sua história: ele passa de aliado de um regime escravocrata, temido pelos povos inimigos, a um defensor da liberdade dos povos indígenas. O próprio personagem confessa que a violência e a inimizade são, em sua vida, desproporcionais ao amor romântico, quase inexistente. Desamor esse, que ele transforma em guerra pela liberdade. Todas essas contrariedades do guerreiro indígena justificam a comparação feita pelo cineasta de Ajuricaba com um marginal das periferias amazônicas.

O que jamais se poderá dizer dele é que se catequizou e rendeu a resiliência e medo cristãos. Levou sempre, em suas diferentes índoles e fases, uma vida de risco e liberdade, ainda que as custas da escravidão e extermínio de outros. Sua instintiva noção de justiça, no teatro de Márcio Souza, é o que o leva ao sacrifício. Ao compreender o que fez com seus conterrâneos e sofrer com os julgamentos de Inhambu, Ajuricaba decide que essa sua liberdade é direito dos povos e por ela guerreia até a morte.

Em diálogo com seu carcereiro, o guerreiro expõe duas faces do processo colonial: a criminalização dos resistentes e o apagamento cultural dos sobreviventes sob a ordem do medo e a promessa de proteção. Se na história de Orestes, temos um vingador frente a uma população

acovardada, vivendo em uma cidade decadente; “A paixão de Ajuricaba” mostra que também os povos indígenas muitas vezes tiveram que decidir entre as consequências de seguir com a própria identidade ou se render às ameaças de um estado violento, assim como na primeira tragédia, cada uma dessas escolhas livres, à medida que se relacionam com o exterior, traz consigo um peso a ser carregado. No caso do Carcereiro, a perda do nome e das crenças em troca da sobrevivência, já em Ajuricaba a perda da vida pela liberdade e pela eternidade, consequência essa, provavelmente imprevisível para o guerreiro.

[Ajuricaba] — Vós, meu carcereiro, sois também um índio?

[Teodósio] — Nasci tukano em Wapui-Cachoeira e me chamaram Dieroá. Fui catequizado pelos irmãos carmelitas e me batizaram Teodósio, hoje não sou mais índio.

[Ajuricaba] — Nem tampouco branco.

[Teodósio] — Por que não aceitas as leis do rei de Portugal, poderoso rei dos Manau?

[Ajuricaba] — As leis do rei de Portugal são contra as leis naturais.

[Teodósio] — Que é isso? Lei natural?

[Ajuricaba] — É o instinto que nos faz sentir a justiça.

[Teodósio] — Justo? Injusto? Como compreender isto?

[Ajuricaba] — Olha para o universo inteiro, ele te dará a resposta.

[...]

[Ajuricaba] — O pior é quando os espíritos embrutecem com ganância.

[Teodósio] — E o que é mais importante?

[Ajuricaba] — O povo.

(Souza, 2005, p.52-53)

Ajuricaba se nega a apagar a própria história, assumindo e decidindo a partir de ações que ele mesmo se arrepende. Mesmo as práticas que se envergonha de praticar são um ponto de orientação para o seu percurso. Diferente de Teodósio e do povo de Micenas, Ajuricaba e Orestes optam por enfrentar maldições, mortes, luto em busca de jamais ceder de todo o seu passado em troca de um futuro vazio. Para ambos perder a liberdade significa renunciar à própria história, esquecer as raízes, tornar-se um mecanismo da vontade do outro.

Toda a historiografia literária indígena foi produzida com a mesma finalidade, igualmente à literatura de seus aliados. É por isso que, além da analogia aos galerosos de nosso tempo, podemos também compreender a figura de Ajuricaba como alguém que defendia os mesmos princípios desses intelectuais contemporâneos. Escritores igualmente expostos às imprevisibilidades de sua história e decisões, ao julgamento exterior e às consequências desse contato com ideias e indivíduos antagônicos; mas estão também sujeitos à glória heroica dos povos de uma floresta que tanto sacrifício tem demandado para sobreviver.

4.1 Herdeiros de Ajuricaba

Em julho de 2014, Davi Kopenawa veio a público para divulgar à imprensa as ameaças de morte que vinha sofrendo desde maio daquele ano. O Xamã relatava ter os lugares que frequentava vigiados por pessoas que perguntavam sobre o seu paradeiro e que garimpeiros revoltados com as denúncias sobre invasões das terras Yanomami, feitas pelo líder indígena, diziam que ele não chegaria vivo ao fim daquele ano. Desde que se tornou xamã e aprendeu a se comunicar em língua portuguesa, Davi Kopenawa usa todos os recursos possíveis para clamar pela proteção das terras Yanomami e pela sobrevivência da sua etnia. O povo ao qual essa grande liderança pertence não para de sofrer ataques oriundos das práticas de garimpo em suas terras, às vezes mais, outras menos abandonados. Muitas vezes, em épocas de maior penúria, o próprio Davi chegou a anunciar que seu povo iria desaparecer por estar consumindo água e produtos envenenados com substâncias tóxicas residuais do garimpo.

Durante a sua biografia, texto que já entrou para a história da literatura brasileira, alvo de estudos no Brasil e no mundo, Davi comenta sobre o conflito de convicções gerado pelo contato com a cultura urbana: o desejo de ter certos produtos, refletir uma imagem, vestir as roupas desse lugar, usar um relógio surgirá em algum momento. Porém ele também aponta para os riscos relacionados à própria identidade que esse intercâmbio gera, muitos Yanomami renegam sua cultura para se aproximar dos outros, desejam ser outra coisa, não se importam com a floresta.

Além desses conflitos culturais e geracionais, Kopenawa também utiliza a própria história para fixar no papel e espalhar, através dele, o imaginário espiritual de seu povo, responsável pelo fabuloso aspecto mágico, lírico, surreal do texto. Soma-se a isso um cenário de genocídio interminável causado pelos conflitos com os garimpeiros, doenças e demais penúria que surgem como consequência do garimpo. Não faltaram oportunidades para que Davi se tornasse, assim como o carcereiro de Ajuricaba, um agente das vontades do mundo da mercadoria, como o próprio descreve em seu livro; mas o xamã escolheu a justa trajetória da proteção da história e da vida do seu povo. Kopenawa é, hoje, aclamado e um grande representante da causa Yanomami, sofrendo, em vida, as consequências da sua liberdade.

Para o líder Yanomami, inclusive, a terra está se vingando contra os atos de violências cometidos em seu corpo. O aquecimento global é, para ele e seu povo, uma resposta à sociedade extrativista, consumista, que fere o planeta com os seus modos de existência. Tal qual Ajuricaba lutava pela defesa de uma lei natural, a lei do instinto na peça de Márcio Souza, Davi Kopenawa afirma que as mudanças climáticas são uma forma de justiça natural; compreendendo assim,

que a nossa liberdade é uma relação não só entre humanos interna e externamente, mas também um entrelace de juízos entre diferentes formas de vida e consciência: animal, vegetal, mineral, espiritual.

Todos os napëpë ficam falando de proteger as florestas. Falam de mudanças climáticas, desmatamento, poluição dos rios, mercúrio, doenças, mineração. Assim, Lula atentou para essas questões. Outras pessoas, os europeus, falam sobre as mudanças climáticas, fazem reuniões. Mas as pessoas não resolvem isso, não resolveram nada. Esse termo, “mudanças climáticas”, para mim é outra coisa. Eu chamo mesmo de “vingança da Terra”, de “vingança do mundo”, é assim que eu digo. Os napëpë chamam de “mudanças climáticas”, mas nós, Yanomami, quando fazemos xamanismo, chamamos de “transformação do mundo, tornar o mundo ruim já que os napëpë causam a revolta da Terra”. Os napëpë incendeiam as árvores; a Terra-floresta está com raiva, está se vingando, está fazendo chover muito, ter grandes ondas de calor, em alguns lugares está faltando água e em outros está chovendo demais, e outros ainda estão frios. Foi pelo fato de as pessoas dizerem isso, por termos ficado falando sobre isso, que Lula abriu seu pensamento. Ou melhor: talvez tenha aberto seu pensamento (Kopenawa, 2022).

Kopenawa acredita na agência das palavras quando defende os efeitos das falas sobre às ameaças frequentes ao povo Yanomami, além dos rituais xamânicos, é com elas que ele enfrenta toda o cenário de devastação que envolve o seu território, mas também a nossa era; as catástrofes ambientais estão longe de pertencer apenas aos territórios indígenas, apesar de eles também sofrerem com elas. As violências são muitas: só em 2021 morreram por conflitos no campo no estado de Roraima, em 2023 crianças Yanomami foram acusadas de roubo, sequestradas e ameaçadas por garimpeiros. Não envolvendo batalhas violentas como no período colonial, os indígenas sofisticaram suas técnicas de resistência à servidão, o uso da produção literária, do mercado bibliográfico, dos círculos literários (também resistentes e frequentemente ameaçados) é uma dessas tecnologias por eles desenvolvidas.

Outro grande nome da literatura contemporânea com os mesmos motivos de Davi Kopenawa é Ailton Krenak. Figura ativa na militância indígena desde a assembleia constituinte de 1987, Ailton busca, com suas palavras, conscientizar as pessoas da necessidade de apaziguarmos a ira do planeta contra nossa espécie para que não vejamos um mundo inóspito para os humanos. Igual a Kopenawa, Krenak tem uma trajetória marcada por desastres ambientais causados pelo garimpo no território de seu povo, vítima, dentre tantos outros moradores da região, da tragédia ocorrida em Mariana (MG), cujo rompimento de uma barragem desapareceu com vidas e com o rio Doce, entidade espiritual do povo Krenak.

Seus livros tematizam a defesa da conservação dos modos de vida indígenas, que envolvem, é claro, a permanência em seus territórios, e a preservação da saúde desses terrenos. Ele mostra, a partir disso, como muitas convicções dos seus corroboram com teorias científicas avançadas. Ailton comprova que a convicção dos Krenak de que o Rio Doce, na verdade,

mergulhou abaixo da lama tóxica é reforçada por hidrólogos estrangeiros. Além disso, o ativista também defende que o mundo urbano, além de preservar a natureza que resta, precisa também rever seus modos e aprender com as técnicas e conhecimentos ameríndios. Sem isso, para esses dois autores, seus povos e muitos outros, o fim da vida no planeta é iminente. Defender, então, a vida, a história e o território desses povos é preservar toda a humanidade, tem peso semelhante a evitar a temida 3ª grande guerra.

Assim como os heróis literários da primeira seção desse capítulo, Kopenawa e Krenak sabem que o passado não pode ser refeito, que seus mortos não voltarão à vida e que as possibilidades de mudanças drásticas no mundo da mercadoria são ínfimas, quase impossíveis. Mas, enquanto o planeta e a floresta ainda se vingam, eles seguem em briga discursiva pela conservação dos seus conhecimentos, narrativas, hábitos e, claro, do seu povo.

Verenilde Pereira é uma das grandes aliadas dos movimentos indígenas na literatura e fora dela. Respeitada e elogiada por Ailton e por Davi, foi uma das vítimas e sobreviventes da ditadura militar por causa de seu trabalho jornalístico indigenista na época. A escritora, desde jornalista, documenta, transforma em história algumas das inúmeras, imensas e microscópicas violências sofridas pelos povos indígenas da Amazônia, além de contar também as tragédias, dramas naturais sofridos pelos moradores da floresta, ribeirinhos, caboclos; registrando, assim, as narrativas que borbulham da selva amazônica. Ao contar sobre a trajetória da sua militância, Verenilde confessa uma vergonha causada por má compreensão do contexto em qual se inseria. A escritora lembra de participar de manifestações em defesa da rápida construção da rodovia que atravessa a terra Waimiri Atroari. Estudiosa do jornalismo e produtora de textos jornalísticos, deixou-se levar pela opinião comum, descobrindo um equívoco de opinião após o aprofundamento de suas pesquisas.

[Em] 1995, eu fazia o mestrado em comunicação, em jornalismo. Eu sou jornalista. E a minha dissertação, o meu tema, seria sobre a cobertura da mídia hegemônica sobre questões indígenas. Mas eu queria falar especificamente sobre a questão dos indígenas Waimiri Atroari, que vivem no norte do Amazonas e sul de Roraima.

É bom lembrar que década de 1960 o lema era “Amazônia integrar para não entregar”, “é muita terra para pouco índio”, “a modernização da Amazônia”. E esses indígenas viviam bem no meio da estrada Manaus-Boa Vista, a BR-174. Eles já vinham sofrendo com a aproximação de funcionários, de trabalhadores, de invasores, de madeira, de mineração, de caçadores. Eles já vinham sofrendo uns surtos acelerados de epidemias – era febre, era tuberculose, era pneumonia – e morria muita gente. E a explicação era feitiçaria dos brancos.

Na década de 1960, com a construção dessa estrada em outubro de 1968, vai um missionário italiano em uma expedição chamada expedição Padre Calleri. Com a boa vontade, a generosidade, o medo de que a construção da estrada dizimasse fisicamente os Waimiri Atroari, ele vai lá pacificá-los, tentar retirá-los do meio da estrada.

A estrada era tida de uma forma como se aquilo fosse resolver os problemas da humanidade. A expedição é composta de dez pessoas.

Quando eles chegam lá, os índios, já assustados pelas epidemias constantes, se escondem, não aceitam a aproximação. O missionário começa a escrever um diário

onde ele acha que os índios não se aproximavam porque eram covardes, eram arrogantes. Quando ele vê a aproximação dos Waimiri Atroari, para anunciar a chegada, no primeiro dia ele dá oito tiros pro alto. Os índios já estavam assustados. No segundo dia, ele dá mais quatro tiros pro alto. Então você percebe esse encontro desencontrado. Segue-se aquela relação muito conflituosa.

Os indígenas, os Waimiri Atroari, começam a mexer nos equipamentos, nas bacias, nas colheres, nos equipamentos de rádio, e o padre vai dizendo que é necessário proibir. Ele escreve em alto e bom som no diário dele “proibir que os índios mexessem nas mercadorias, porque isso está no nosso direito de gente superior”. “Isso está no nosso direito de gente superior”. Você percebe todo o etnocentrismo, toda a forma de comunicação distorcida que iria acontecer.

E chega um dia em que os indígenas tiram as colheres lá do acampamento, e o padre levanta e diz “padre maripar”, [que] quer dizer padre castiga, padre mata. Conclusão: em um desses conflitos, os Waimiri Atroari mataram nove pessoas da expedição. Restou o mateiro Álvaro Paulo da Silva, que ajudou a reconstruir essa história.

E a partir desse momento, a mídia hegemônica começou a dizer que os Waimiri Atroari eram os criminosos, assassinos, os incivilizados, os bárbaros, os brutos, cruéis e, do outro lado, os heróis, aqueles que iam pacificar, os bons, os que sofriam a ingratidão dos indígenas.

Manaus, naquela época, tinha cerca de 200 mil pessoas, então eu lembro, eu era criança. E aquele pavor que [foi] a cidade, porque eles pegavam os helicópteros em voos rasantes com os sacos dos corpos da expedição. Então ficou muito essa divisão entre o bem e o mal. E eu lá, em um desses rituais na Catedral Metropolitana, com meu cartaz cor-de-rosa pedindo a invasão da estrada, porque era isso que eu estava condicionada (Pereira, 2023).

Se, por um lado, durante sua infância, Verenilde chegou a defender que o território Waimiri Atroari fosse cortado por uma estrada que, de fato, foi construída mesmo com a resistência indígena, pautada pelo embate físico, como relembra a autora; por outro, lembra de seus atos e assume-os, apesar da distância temporal, tornando-os parte de sua trajetória. A produção literária da autora, por sua vez, cuida de representar de forma bastante sensível, uma compreensão da subjetividade individual de indígenas que passaram por processos de desapropriação, negação da própria língua, do nome original e chegaram, mesmo assim, à pior designação humana do mundo ocidental: a marginalidade.

As margens do país, além de serem o que está longe do centro, são também o que foi apartado da dignidade fornecida pelo poder vigente. Quando falamos dos povos indígenas, vemos que, aparentemente, todos os caminhos levam ao mesmo lugar. Tanto Ajuricaba quanto o seu carcereiro aculturado são marginalizados pelo processo colonial. Um resiste e ataca, conseguindo retardar o extermínio de seu povo, mas não o impossibilita; o outro cede a todas as imposições por conta do medo, buscando se manter vivo, mas com isso, perde todo o seu passado, tornando-se um corpo possuído pelos desígnios europeus e cristãos e, como diz Ajuricaba, nunca se torna um branco de verdade. Vemos esse movimento se repetir na literatura e na história dos escritores ameríndios.

São muitas as mudanças produzidas pelos movimentos de resistência indígena: Ailton Krenak assumiu uma cadeira na Academia Brasileira de Letras, Sônia Guajajara é a primeira ministra dos povos indígenas, Célia Xakriabá é deputada federal, Joenia Wapichana é a primeira

indígena a presidir a FUNAI. Concomitantemente, esses povos seguem lutando por demarcação de seus territórios, sofrendo inúmeras e absurdas violências causadas pela mineração e produção de latifúndios na floresta, além da perseguição religiosa e de mazelas sociais como desnutrição, dificuldade de acesso à saúde, questões já levantadas no texto.

Tudo isso caminha junto a esses protagonistas e norteia suas ações. Do mesmo modo que vimos Orestes, em diálogo com a irmã, justificar que não era capaz de trazer seus mortos à vida, mas que poderia, com coragem e liberdade, manter viva a sua história, o destaque crescente dos movimentos indígenas é também fruto de coragem e liberdade, mas não modifica todos os extermínios pelos quais passaram, segue buscando cessar, ou ao menos reduzir toda essa marginalização. Todas essas personalidades, seja na política, na literatura, ou onde quer que estejam, trazem consigo histórias que justificam toda a sua bravura. Vemos isso acontecer na biografia de Eliane Potiguara:

A sua história tem raízes aqui no Estado da Paraíba, principalmente com seu bisavô Chico Sólon. Como isso começou e o que aconteceu?

O que minha avó e minhas tias avós falavam é que meu bisavô, Chico Sólon, tinha desaparecido. Naquela época, o desaparecimento se dava por conta da neocolonização. Esses neocolonizadores tinham uma fábrica de algodão, em Rio Tinto, onde a mão de obra indígena era utilizada quase como mão de obra escrava. Naturalmente, meu bisavô foi convocado para trabalhar, porque naquela época pegavam os indígenas, e aquelas pessoas que não queriam eram mal vistas e, se questionasse, havia todo um processo de contestação por parte de quem chamava. Nesse processo do meu avô não querer trabalhar e lutar contra essa violência, ele desapareceu e a gente conclui que ele foi exterminado. Conta-se que, naquela época, quem não aceitasse trabalhar e reivindicasse seus direitos, eram colocados para o extermínio com sacos na cabeça e jogados ao mar, com pedras amarradas nos pés.

Após isso, como sua família se estabeleceu no Rio de Janeiro?

A minha família chegou ao Rio de Janeiro e foi morar, literalmente, na rua, na zona do Morro da Providência, próximo à Central do Brasil. Ali tinham não só os indígenas que vinham do Nordeste, mas também de outras áreas e lá se constituiu um contingente de indígenas em meados da década de 1950. Nessa região chegavam também os imigrantes da Segunda Guerra Mundial. Era uma área constituída de prostitutas, os judeus que vinham da Europa, população negra, trabalhadores mais pobres como carvoeiros e bananeiros, basicamente se formou um gueto, uma região de populações marginalizadas (Potiguara, 2022).

Até se consolidar como uma grande voz ameríndia na literatura contemporânea, Eliane sofreu com cenários muito semelhantes à vida de Rosa Maria. Após inúmeras violações, foi parar nas ruas da cidade como a protagonista do livro de Verenilde Pereira. As técnicas de resistência das populações marginalizadas se aprimoraram com o passar dos séculos, o bisavô de Potiguara, sacrificado pela lógica da exploração de mão de obra do mercado de trabalho, assim como o herói Ajuricaba quando decide se negar a auxiliar na captura de escravos, teve a sua trajetória preservada pelo trabalho da bisneta.

O poema a seguir traz consigo o drama trazido pelo carcereiro de Ajuricaba, mesmo com todas as suas concessões, o personagem não pode ceder seus traços físicos em detrimento

ao rosto dos brancos, perdendo o lastro histórico e cultural do seu povo, resta, no entanto, a cara, deixando-o inevitavelmente em uma posição subserviente à cultura que o despersonalizou. O eu-lírico, do poema, por sua vez, assume a postura heroica de carregar com esse rosto, um grito contra o massacre que ele não apagou de sua memória.

Brasil

Que faço com a minha cara de índia?
E meus cabelos
E minhas rugas
E minha história
E meus segredos?

Que faço com a minha cara de índia?
E meus espíritos
E minha força
E meu tupã
E meus círculos?

Que faço com a minha cara de índia?
E meu Toré
E meu sagrado
E meus “cabocos”
E minha Terra?

Que faço com a minha cara de índia?
E meu sangue
E minha consciência
E minha luta
E nossos filhos?

Brasil, o que faço com a minha cara de índia?
Não sou violência
Ou estupro
Eu sou história
Eu sou cunhã
Barriga brasileira
Ventre sagrado
Povo brasileiro

Ventre que gerou
O povo brasileiro
Hoje está só...
A barriga da mãe fecunda
E os cânticos que outrora cantavam
Hoje são gritos de guerra
Contra o massacre imundo (2018)

O movimento indígena e seus representantes encontraram, no conhecimento da cultura que os massacra, da língua que enterrou muitos dos seus idiomas, um caminho não violento para defender a sobrevivência dos povos que sobrevivem ainda hoje a um genocídio milenar. Diferente de Teodósio, o carcereiro, abdicar de seus modos de vida para se incorporar a outra sociedade não os fez negar a ancestralidade e seus semelhantes, mas preservá-los. Todavia estudaram em instituições brancas, adentraram o mundo do trabalho, se deslocaram de seus

territórios e não entraram em confronto físico e desigual, mas intelectual e dentro do terreno inimigo, munidos da sua história, carregada de todas as injustiças que sofreram.

Daniel Munduruku, outro grande nome da literatura indígena, iniciou os estudos para se tornar padre após passar por inúmeros silenciamentos. Porém a educação religiosa acabou levando o escritor para a literatura, a filosofia e a antropologia, tornando-o um expoente da intelectualidade ameríndia. A resistência desses povos soube, com o tempo, mediar força e resiliência de maneiras eficazes e menos amedrontadas ou apaixonadas do que no passado. Aprenderam a abrir um caminho de sobrevivência digna a partir da concessão atrelada à resistência, resultado de todas as suas batalhas ancestrais.

Na escola, durante a década de 1970, Munduruku é proibido de falar sua língua original e de praticar sua cultura, além de sofrer com o preconceito e a incompreensão por parte dos não indígenas. Com o término do ensino fundamental, Munduruku segue os estudos no seminário Salesiano, com o objetivo de se tornar padre, o que o aproxima da literatura.

Ao término do seminário, o escritor deixa de lado o projeto sacerdotal e se torna professor em Manaus. Em 1987, muda-se para Lorena, em São Paulo, onde inicia sua graduação em filosofia pela Universidade Salesiana de Lorena (Unisal).

Em 1992, ingressa no mestrado em antropologia social pela Universidade de São Paulo (USP), com pesquisa sobre o povo Munduruku no contexto cultural do Alto Tapajós. Durante a pesquisa, Munduruku retorna ao seu povo, volta a dar aulas e percebe que as histórias que conta aos educandos não estão escritas. Em 1996, interrompe sua pesquisa de mestrado e publica seu primeiro livro literário, *Histórias de Índio* (Enciclopédia Itaú Cultural, 2023).

Yaguaré Yamã torna essas estratégias e sua relação com a história evidentes em uma entrevista a uma das editoras de suas obras. O escritor explica que os povos originários trocaram as armas por razões de eficácia. Com isso moldaram lutas pacíficas alicerçadas no conhecimento e nas parcerias amistosas. O resultado foi bem diferente que o das guerras desiguais nas quais eram postos: eles criam e compartilham a beleza da literatura e da sobrevivência em vez de corroborar com uma tradição bélica produtora de mortes em massa e que difama a conduta desses povos.

Você acha que a visão dos brancos em relação aos povos originários está mudando? Oh, claro! Isso se deve muito à literatura indígena. Por esse motivo, a literatura que produzimos é a menina dos olhos desse movimento de desmistificação. Nada é melhor do que trocar armas que matam por armas que lançam amizade, conhecimento e sabedoria. É por isso que afirmo que a literatura indígena representa o que temos de melhor, mais belo e mais verdadeiro, o que levamos da aldeia para a cidade. As pessoas começam a se respeitar mais quando se conhecem, e é isso que tem faltado no relacionamento entre a população brasileira e os povos indígenas. Na escola, no meio social... muita coisa mudou devido a esse conhecimento (Yamã, 2024).

Desse conhecimento compartilhado resultam importantes conclusões que demonstram a importância do conhecimento desses povos para todo o planeta. Sua permanência apesar de todo o morticínio é uma vitória para eles e para toda forma de vida na terra. Um dos grandes

motes usados pelas lideranças indígenas, profundamente verdadeiro, defende que a preservação de seus territórios bem como o respeito e interesse por toda a sabedoria dessas nações é uma das mais potentes soluções para as ameaças a vida humana causadas, principalmente, pela destruição ambiental em massa da sociedade industrial.

No capítulo a seguir, ver-se-á de que forma a tradição humanista europeia, muito criticada por intelectuais indígenas como Ailton Krenak e Davi Kopenawa, põe as demais formas de vida, dentre elas a animal, em condições extremamente degradantes. É fundamental para a visão de mundo de muitos povos originários o respeito a subjetividade animal e aos seus sentimentos, de modo que essas relações se tornem bem mais profundas e complexas, envolvendo todo o cotidiano dessas culturas, indo muito além da necessidade alimentar; atravessando temas como espiritualidade, festividades e até mesmo humanização desses bichos em contextos específicos. Isso, além de promover dignidade animal, cria formas de relação menos autoritárias com outros seres vivos, menos hierárquicas, mais familiares e bem menos destrutivas à natureza.

5. Bovinos e equinos, botos, ratos e urubus da floresta

Na cultura Sateré Mawé a figura do boto, protagonista de uma das narrativas indígenas mais famosas do país, também aparece em histórias menos divulgadas, mas não menos instigantes e bem construídas. Em um desses episódios o boto não se metamorfoseia em homem para seduzir humanas, mas para se vingar do homem que matou a sua esposa bota. O bicho bate à porta do homem e o leva para o fundo do rio, onde estaria condenado a viver para sempre. Porém, apiedado com o sofrimento da mulher do pescador, permite que ele retorne à terra firme, desde que nunca mais coma carne.

Além da curiosa variação em torno do mito, onde, em ambos os casos, o boto adquire características humanas, mostrando como o leque de narrativas sobre o golfinho de água doce é diversificado; podemos usar essa narrativa como ponto de partida para algo recorrente nas culturas originárias: a maior proximidade relacional entre humanos e animais. Isso não ocorre apenas com o boto, mas com todas as espécies que dividem a floresta com os povos ameríndios. No caso dessa narrativa específica, porém, vemos o mamífero aquático protestar contra o tratamento desumano aplicado à sua esposa. O importante aqui é a importância parental do animal morto, nenhum pouco considerada no momento da caça, pois o pescador não encontrava peixes.

– O seu marido matou a minha esposa. Para ser libertado e voltar à superfície, precisará aprender que o que vocês chamam de animais nós chamamos de seres com

sentimentos. Eu o deixarei livre, mas nunca mais poderá matar algum animal: viverá de frutas e raízes, escondido; nunca mais deverá aparecer aos nossos olhos, porque, se um dia o virmos de novo em um rio ou próximo de algum poço de água, nós o mataremos! (Yamã, 2007, p.109)

A autonomia com a qual o boto é descrito nessas histórias é uma antítese do que se lê em narrativas amazonenses sobre os animais domesticados nas fazendas e pequenas propriedades da região. Assim como acontece com algumas plantas em Astrid Cabral – onde a força humana atropela os sentimentos e vontades, além da própria natureza de algumas árvores – em Benjamin Sanches, bois, burros, touros; inversamente ao boto, que mesmo cercado de violações, é representado como um animal de sexualidade mágica e livre; são moldados até em seu gênero e papéis por eles desempenhados ao longo da vida. Um touro, depois de numerosa prole é castrado e depois tornado carne de vaca a bel prazer das demandas financeiras do seu proprietário. Portanto a leitura comparada dessas narrativas pode mostrar tanto possíveis desses animais bovinos, equinos, cercados, com a floresta; assim como perceber, a partir das diferenças, possíveis detalhes importante sobre a agropecuária na região.

Não é à toa que o boi-bumbá foi tão bem recebido pelo povo amazônico e mesclado às identidades, musicalidades e mitologias ameríndias. Boa parte da poesia cantada nessas canções do festival de Parintins, falam menos sobre a criação de gado e a rotina campesina do que sobre histórias indígenas, sua ancestralidade e a situação desses povos na contemporaneidade. A valorização e exaltação do boi nessas festas é muito semelhante ao trato desses povos com os animais e bem diferente de como são tratados pelas grandes fazendas. Veremos que há uma forte relação das comunidades tradicionais em geral, não só indígenas, ligada pela liberdade e autonomia dos animais, ainda que sejam usados para alimentação, transporte e outras coisas. Esse é, inclusive, um dos motes do livro, *A Terra dá, a Terra quer*, de Antônio Bispo dos Santos (2023), do Piauí, sobre os modos de vida quilombolas. Para o autor, o trato dos latifundiários com o gado é análogo aos movimentos de colonização e escravização aplicado aos humanos. Com isso, ele acaba novamente criando um parentesco com os animais a partir da domesticação e violação de direitos.

Quando completei dez anos, comecei a adestrar bois. Foi assim que aprendi que adestrar e colonizar são a mesma coisa. Tanto o adestrador quanto o colonizador começam por desterritorializar o ente atacado quebrando-lhe a identidade, tirando-o de sua cosmologia, distanciando-o de seus sagrados, impondo-lhe novos modos de vida e colocando-lhe outro nome. O processo de denominação é uma tentativa de apagamento de uma memória para que outra possa ser composta.

Há adestradores que batem e há adestradores que dão comida para viciar, mas todos são adestradores. E todo o adestramento tem a mesma finalidade: fazer trabalhar ou produzir objetos de estimação e satisfação. Contudo, não são todos os animais que conseguimos adestrar. Alguns ficam atrofiados fisicamente – quando se exige do animal um esforço físico para além do que é capaz. Outros ficam atrofiados

mentalmente – quando o animal recebe um choque mental violento (Bispo, 2023, p.07).

Além disso, Bispo explica como o avanço da agropecuária impossibilitou as criações tradicionais de gado pelos quilombolas. Seus animais eram criados livres, em contraponto às plantas que, por não se moverem, ficavam resguardadas em cercados. Os bichos por sua vez se alimentavam da vegetação nativa, praticamente extinta pelo crescimento dos latifúndios. Ou seja: apenas de se beneficiarem da criação, os quilombolas prezavam pela liberdade, um dos grandes temas relacionados ao ativismo contemporâneo pelos direitos animais.

Bispo demonstra que o processo de aculturação não acontece apenas com humanos, outros modos de vida são profundamente afetados pelo avanço da produção industrial para as cidades. Para ele, então, algumas humanidades são tratadas da mesma forma que os bichos por colonizadores que se reconhecem humanos. O autor expande até mesmo a noção de racismo, dada a seleção específica de alimentos vegetais e animais em detrimento de outros que acabam extintos por conta desse processo. Algumas espécies de peixes e plantas são cultivadas preferencialmente, tirando, assim, o espaço de outros.

Da mesma forma, inúmeros povos indígenas se relacionam com outras formas de vida a partir de movimentos de autorreconhecimento no outro. Vimos isso na tese de Karen Shiratori em relação às plantas e o xamanismo vegetal do povo Jamamadi. Davi Kopenawa também demonstra a série de acordos, negociações espirituais e truques sociais utilizados na captura das caças. Esses relacionamentos se expandem em outras sociedades ameríndias, como os Krenak, os Marubo, os Pankararu, os Makuna, os Kisêdjê... Além disso, seus territórios ultrapassam a Amazônia, algumas dessas etnias são do nordeste do país, iguais aos quilombolas retratados por Antônio Bispo.

Ailton Krenak, em boa parte da sua obra: livros, palestras, entrevistas, tece duras críticas ao humanismo europeu. Para ele, a noção de humanidade aplicada por essa teoria é extremamente excludente, não só com outras vidas, mas também com os próprios humanos e devastadora por solapar todas essas visões de mundo e de convivência entre espécies a uma única concepção social. O escritor explica as consequências dessa filosofia: troca-se a valorização do ambiente e sua subjetividade, dos animais e seus sentimentos, pela aquisição excessiva de bens de consumo. Em vez de cuidarmos do planeta e de toda a vida e sua complexidade que nele há, consumimos e produzimos, silenciando montanhas, rios, árvores e bichos.

Fomos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos a humanidade. Enquanto isso – enquanto seu lobo não vem –, fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a

Terra e a humanidade. Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza (Krenak, 2019, p.10).

O autor explica que, para ele e seu povo, montanhas tem humor variável, que deve ser levado em consideração das atribuições diárias: se ela está nublada é porque acordou de mau humor e o dia será difícil, se ela acorda bonita e ensolarada é momento de festejar. Da mesma forma, Krenak defende que os rios falam uma língua incompreensível para nós e tudo isso rege o cotidiano e os hábitos de seu povo e de muitos outros.

Na visão de mundo Marubo, povo habitante das proximidades do rio Javari, no Amazonas, humanos e animais dividem clãs e compartilham noções semelhantes de configuração dos corpos e das subjetividades. Animais não tem formas inferiores de constituição e compreensão do mundo, alguns deles, inclusive, possuem duplos considerados como a pessoa a qual pertence a carcaça do bicho.

“Animal” e “humano” são entidades multifacetadas e devem ser entendidas com cuidado também. O que chamamos de animal é compreendido pelo pensamento Marubo como uma configuração composta, por um lado, de “seu bicho” (awê yoini), “sua carcaça” (awê shaká) ou “seu corpo” (awê yora), isto é, o “seu duplo” (awê vaká), que é o dono (ivo) de seu bicho/carcaça/corpo. O emprego do possessivo (awê) é, portanto, essencial: um corpo é sempre *de* um determinado duplo. Com os pássaros (e também com alguns animais) ocorre uma disjunção espacial: seus duplos/pessoas (chai vaká) não estão dentro de suas carcaças, mas fora (Cesarino, 2011, p.33-34).

Para muitos povos indígenas, os animais são, além de dotados de consciência humanizada, autônomos e afetivos; muito necessários para a produção e conservação de relações harmônicas no ambiente, seja ele amazônico ou sertanejo, caatingueiro, da mata atlântica. Esse reconhecimento é expresso a partir das visões de mundo, como vimos acima, por narrativas mitológicas, por festas de agradecimento pelas suas funções. No mundo Kisêdjê, animais são compostos por diferentes camadas materiais e subjetivas e, dentre essas camadas, uma parte delas é considerada como pessoa. Os humanos, por sua vez, participam de clãs aos quais também pertencem alguns animais. No clã azulão encontram-se aves e pessoas. Assim, pessoas e bicho se organizam e relacionam cósmica e politicamente para organizar as movimentações do seu mundo em comum.

De maneiras variáveis, encontra-se na mitologia, em textos escritos por indígenas, por antropólogos, uma recorrência desse modo de compreender os animais como indivíduos dotados de poder e sabedoria, que precisam ser levados em consideração cotidianamente nas decisões alimentares, comunitárias, filosóficas, espirituais. Por outro lado, alguns desses bichos são vistos pelo mundo urbano como asquerosos. É o caso dos ratos e dos urubus. Ou pior: mesmo os tolerados e queridos, como ocorre com o boto, penam criticamente, com as

consequências da ação, ou descaso, humanos. Na seca de 2023, agravada pelos efeitos da devastação ambiental, contabilizou-se a morte de cerca de 200 botos nos rios amazônicos.

Nas histórias, hábitos e celebrações originárias, a importância dos animais para a história dos povos é sempre lembrada. Por essa relevância, os agradecimentos são tão intensos que resultam, muitas vezes em montagens onde pessoas reproduzem as formas de ser do animal aclamado, vestindo indumentárias, criando cenas e coreografias. O povo Pankararu tem coreografias montadas a partir de alguns animais, como o urubu e o cachorro. Muitos povos da floresta têm suas próprias formas de agradecer aos urubus pelo serviço de limpeza que eles realizam na mata. Para eles, com razão, não fossem os urubus, a selva seria um lixão de carniça a céu aberto. Uma dessas formas é a dança:

Na dança do urubu, por exemplo, enquanto os praiás circulavam o terreiro com os braços abertos, de mãos dadas com suas parceiras, eles faziam um ziguezague imitando o voo dessa ave. Na do cachorro, todos os praiás saem do terreiro, enquanto um dos jovens do grupo entra nele (Cunha, 1999 apud Richard, 2018).

Para o povo Kisêdjê, os ratos são figuras populares do imaginário, além de conhecidos por roerem o milho da colheita, são famosos por ensinarem seus ancestrais a se alimentarem da mesma planta. Um hábito irritante para caber como argumento para vilanizá-los, torna-se um rastro do longínquo passado mitológico daquele povo e das espécies que os circundam. A festa do rato é uma cerimônia de iniciação ao canto para os meninos e se pauta na história do roedor que ensinou uma mãe indígena a comer e preparar o milho. Nela, os homens de metamorfoseiam em ratos e dançam uma coreografia ao redor de uma criança que representa o filho da indígena. Nota-se que na cultura dessa sociedade, mesmo os animais que competem conosco por alimento são vinculados às pessoas através dessa comida de modo a reconhecer sua inteligência e perspicácia.

Na palha do teto, as baratas farfalham. Uma orquestra de mosquitos zumbe em volta de nossos mosquiteiros. Em uma das pontas da casa, um homem conta a sua mulher e seus filhos a história de como o rato deu o milho a uma mulher e ao filho dela, e de como eles, ao fim e ao cabo, contaram tudo ao resto da aldeia (Seeger, 2015, p.50).

Eles também têm a festa do Veado-Campeiro, uma figura igualmente lembrada e afirmada por Nêgo Bispo (2023) quando tece sua crítica a agropecuária e seus hábitos coloniais. Para ele, a devastação da vegetação alimentícia, além do cercamento de boa parte do território desses animais, fez quase desaparecer uma espécie fundamental para a subsistência do povo quilombola. Enquanto Bispo é do Piauí, os Kisêdjê são do Mato Grosso. Vemos que para todos esses povos, a noção de saber, de conhecimento, de pensamentos, as tomadas de decisões, o processo de aquisição de informações e técnicas são movimentos que atravessam a mente das pessoas entre tempos diversos e se alocam em inúmeros suportes materiais vivos: humanos,

plantas, animais ou até mesmo minerais. Não são apenas os humanos que sentem, pensam e tomam decisões, tudo isso abrange outros corpos não-humanos e só se realiza como uma rede interconectada entre eles.

Benjamin Sanches (1998) dedica alguns contos do seu livro aos animais do campo. Corpos bastante presentes na Amazônia desmatada. Dentre as histórias, uma fala sobre o boi-bumbá, outra, sobre uma burra improdutiva e a terceira, sobre um touro transformado em vaca por interesses comerciais. Em todos os casos, mesmo no primeiro, onde uma mulher veste a fantasia de boi, eles são sacrificados, mas no boi-bumbá, tradicionalmente, o animal ressuscita. Nas narrativas tradicionais, o boi é morto para saciar a fome de uma mulher grávida, Catirina. Pai Francisco, seu esposo, sacrifica o boi de estimação da filha do fazendeiro, deixando-a desesperada. Por isso um pajé é convocado para devolver à vida o boi. No conto de Sanches, a mulher, vestida de boi, é esfaqueada por alguém da plateia, interrompendo o fluxo do festejo. Ela, assim como o boi da tradição, é salva, mas no hospital.

Quando nos deslocamos das culturas originárias, permanecendo em ambiente amazônico, encontramos narrativas sobre os animais dos pastos. Esses outros bichos – habitantes de um ambiente bem diferente da mata densa; mas que compartilha, ou invade os territórios indígenas – são também tratados através de outra perspectiva de mundo. No boi-bumbá, esses mundos dialogam.

Diferente das narrativas indígenas, outras histórias amazonenses sobre bois, touros, vacas e burras, mostram animais revoltados silenciosamente por serem tratados pelos homens como um objeto de valor financeiro. Dessa forma, a vida do animal fica condicionada à sua produtividade e lucratividade. É como se dentro do pensamento, eles fossem bastante semelhantes a algumas representações ameríndias de bichos outros que humanos; no entanto são vistos por seus donos de outra forma. Nesse olhar, somente a vontade humana importa. Em relação a isso, Antônio Bispo dos Santos (2023) demonstra que a ancestralidade quilombola também vê as demandas animais como imprescindíveis para a harmonia social.

Ele justifica as técnicas agropecuárias dos quilombos a partir das necessidades animais, não as humanas. Quadrúpedes são criados soltos pois se movem, plantas não andam, portanto adaptam-se aos cercados. Elas, antes de alimentarem os homens, alimentam os animais. Apenas o que as pessoas conseguem salvar são para o seu consumo. Bispo diz ainda que isso é seguir os desígnios da terra, pois se dela brotam os alimentos, cabe a quem ela alimenta cuidar para que o equilíbrio permaneça e a comida não falte a nenhuma forma de vida que compõe esse ambiente.

Essas semelhanças mostram uma forma de comunicação cósmica, envolvendo o solo, os astros, os demais elementos naturais, as plantas e os seres vivos. Comunicação que atravessa

as práticas de convivência e sobrevivência de vários povos. Esse mesmo motivo os leva a se encontrarem filosoficamente, existencialmente. Conforme analisa Ailton Krenak a sociedade humanista, urbanizada trabalha para criar divisões entre todos esses elementos e um afastamento humano dos demais. A isso Nego Bispo (2023) destina o nome cosmofobia.

Se apartar dos desígnios da terra e dos seres que a constituem é, também, dar ao humano e a divindades humanas todo o poder de ação e decisão. Vemos isso acontecer nos contos *Somente a morte* e *Touro Guarujá*, de Benjamin Sanches (2023). No conto *Somente a morte*, Jorge sofre com a resistência de sua burra Esmérdia em fazer o trabalho do campo. Além de sustentá-la, ele precisa dar conta da roça, que está atrasada devido à falta de ajudantes. Jorge decide, então, aconselhado pelo amigo, pedir ajuda a São José e recebe o milagre da morte de Esmérdia, pois o Santo dissera que ela não teria outro jeito.

Se Antônio Bispo compara a criação de gado com a colonização humana, vemos, na história de Esmérdia, repetirem-se as ameaças coloniais de morte para quem se nega a trabalhar ou colaborar com as demandas impostas, como ocorreu com o avô de Eliane Potiguara e também com Ajuricaba.

Jorge, voltando, sentia a alegria circular no vazio de sua felicidade, no entanto, não demorou que a tristeza voltasse a segurá-lo com as suas unhas negras. ao chegar em sua casa, capotou arquejante quando lhe disseram que esmérdia acabara de morrer. esmérdia estava morta. não morta de cansada. não morta de sono. não morta de vergonha. – estava completamente morta. ir-re-me-di-a-vel-men-te morta. havia chegado sua hora das corujas e morcegos. o pobre homem horrorizado com a cor cinza do inesperado golpe, corre a procura de são José e em alucinantes queixumes conta-lhe o acontecido. — paciência – disse-lhe o bom santo – esmérdia veio ao mundo para cumprir aquela missão. trouxe no sangue aquela tendência, aquela tara. nasceu com o instinto e predestinação de viver a vida como burra braba, grosseira e volúvel. não havia meios de a recuperar, e deus, suprema sabedoria, teve que a matar para atender às tuas súplicas. somente a morte poderia ajustá-la. somente a morte (Sanches, 1998, p.87).

Na história, diferente das fábulas, Esmérdia não fala e nem pensa, de modo que não conhecemos suas razões. Ela apenas ignora as ordens de seu dono e ruminava até aparecer morta por São José, o santo protetor dos trabalhadores. Aparentemente, a Igreja interfere na vida de Esmérdia, seguindo o raciocínio de Nego Bispo, tal qual interferiu na vida dos povos originários, ameaçando a desobediência com morte por mãos divinas. À Esmérdia, sendo plenamente desobediente, só restou um destino.

O *Touro Guarujá* (1998), por sua vez, adorava ser útil à fazenda até que lhe substituíram por um touro mais novo para procriação. É aí que o seu drama começa. A princípio, os anseios do touro coincidiam com os do fazendeiro e ele era feliz. A partir do momento em que esses interesses se distinguem, percebemos que os sentimentos do Touro Guarujá são totalmente

ignorados e ele é apenas um produto da pecuária. Ele é castrado, engorda, perde seus traços masculinos, perde a autoestima e depois de morto, é vendido como carne de vaca gorda.

Vejo, nesse conto, certo paralelismo entre o touro de Benjamin Sanches a pintura *O Touro (Boi na floresta)* (1928), de Tarsila do Amaral, onde um sombrio touro entre imensos troncos de árvores olha assustado para o seu observador humano, como se estivesse paralisado, prevendo seu futuro entre cercas.

com lágrimas no pelo da cara, trocava coisas na sua ideia, enquanto o arrastavam, brutalmente, para dentro da indigência de um cercado, onde o abandonaram à sua sorte, sem nenhuma providência rezoatória ou profilática, como se fora um criminoso da pior qualidade. naquele dia, entre os pratos do almoço, estava o guisado de testículos de touro com batata doce. era pouco. não encheu ninguém. mas, todos provaram. estava bom. depois de muitos dias sombrios, de bicheira e febre, o invólucro, picado de moscas, caiu podre. mas consegui, mesmo dentro da forja da adversidade, que o acudisse o espírito da vida. quando voltou a correr no campo, haviam coado tudo o que ele tinha de bom. voltara sem aquele ardor antigo e pastava sob os olhares desprezativos das fêmeas. foi, vergonhosamente, afinando a voz e engordando mais, acentuadamente, nas traseiras, tomando a forma de vaca. vaca desvalorizada. vaca-sem-leite (Sanches, 1998, p.149).

Esmérdia, no seu não pensar, ofereceu mais resistência às ordenações que o humanizado touro. Ambos, porém, reduzidos por seus donos a uma força produtiva não deixam de expressar, com gestos e palavras não ditas, o descontentamento por serem ignorados nas decisões sobre suas próprias vidas. Ato esse, que o mundo urbanizado, industrializado, pós-colonial e em colapso ambiental repete com a floresta amazônica e com os demais biomas, como se eles não pensassem, gritassem, decidissem e agissem; mas além disso tudo, também perdem o controle sobre si, sofrem, são brutalmente explorados e também lutam até parados, como nos empates, como Esmérdia...

5.1. Livro-boi sem tripas:

O país de Benjamin Sanches é uma cidade guardada por serpentes de fogo

Conta-se, em muitas cidades da Amazônia brasileira (Itacoatiara, no Amazonas; Belém do Pará) uma história, a qual ninguém acredita. Apesar disso, capaz de; ao menos durante os períodos dedicados a ouvi-la, principalmente ao passarmos em frente a principal igreja do lugar; transformar o solo em abrigo de uma cobra com proporções colossais, podendo botar toda a

construção do município abaixo em instantes. A começar por rachaduras nas paredes do templo religioso (Oliveira, 2014).

A Cobra Grande não é a única narrativa oral envolvendo serpentes amazônicas que ainda faz parte do imaginário popular: Boitatá segue preenchendo o seleto grupo de mitos ameríndios replicados nas escolas brasileiras; sua relação com o fenômeno do fogo-fátuo – produzido a partir de matéria orgânica encontrada na beira dos rios, que, ao entrar em combustão, forma serpentes de fogo azul que desaparecem rapidamente (também presente no processo de putrefação de cadáveres) – faz da história um ótimo exemplo de transdisciplinaridade entre literatura oral e ciência.

Gostaria de me apropriar de algumas imagens produzidas por essas histórias para falar da relação entre um contista amazônico e os ecos do modernismo presentes na literatura amazonense, habitando seu subsolo, produzindo, assim, pequenos terremotos e focos de incêndio na cidade e na floresta. A publicação de *O Outro e Outros Contos* (Sanches, 1963) está quarenta anos distante da I Semana de Arte Moderna e bastante próxima da floresta amazônica. Enquanto os modernistas buscam renovar nossa rica mitologia a partir das cidades concretas, como indivíduos crescidos nessa paisagem; Benjamin Sanches encontra aí, portas e caminhos abertos para falar de tantas histórias enterradas debaixo dos centros urbanos amazônicos e que se renovam logo ao lado, no ainda vasto verde que os rodeia.

Verde que, já naquela época, era abrigo, além de ameríndios, ribeirinhos, grileiros, seringueiros, fazendeiros e mineradores, de muitos bois (e onças, macacos, pássaros, peixes, capivaras, insetos, cachorros, diversos felinos). Sanches, assim como os modernistas, fala a partir da cidade. Mas é preciso também que encaremos a proximidade dessa cidade, mundo do Benjamin, com a selva como um traço a ser observado em suas narrativas. Suas personagens transitam constantemente entre a mata densa e as feiras, mercearias, salões de beleza, hospitais. Voltar a floresta não lhes parece tão difícil quanto para o *Macunaíma* (2013), do Mário. Mas é depois de *Macunaíma* (1928) e *Cobra Norato* (Bopp, 1931) onde se forma terreno relativamente fértil para a publicação do amazonense.

Podemos enxergar, de um lado, o Modernismo se construir dentro de uma cidade encrustada de mitos e, do outro, *O Outro e Outros Contos* surgir dentro de uma floresta encrustada de bois. Boi bovino e boi, que pode ser o prefixo de cobra, em tupi, de onde surgem termos como Boiuna (Cobra Grande) e Boitatá (Cobra de Fogo).

O amor ao bicho gritava: bôôôô!
ali estava o centro dos mundos seus, deixando transparecer as emoções sentidas e incompreendidas. era vê-los arrebentando a noite, numa caravana de toadas de barulhos e ruídos estranhos, no rolar de vozes que o tempo cobrira

de fuligem. o dizer do canto dava o anonimato de serpentes de fogo com as quais lutavam sem as ver nem escutar (Sanches, 1998, p.100).

As personagens do conto *O Miolo* (Sanches, 1998, p.99) só veem o boi; são cegas para as serpentes de fogo abrigadas e agindo no submundo de suas histórias. Há uma distância e proximidade tão estranhas ao pensamento ameríndio – as cobras de chamas agem pelo contato, pela luta – ao ponto de transparecer um conflito entre diferentes dimensões no mesmo espaço. De um lado, temos os festivos e gritantes participantes da festa, agindo violentamente sobre a noite por meio de ruídos estrondosos; do outro, esse mesmo canto funciona como evocação intuitiva, anônima de uma serpente/labareda (se confundindo com as tochas acesas, citadas em outro momento), que age, também violentamente sobre os brincantes, sem que esses “vejam”, tomem consciência.

É comum às suas narrativas a sobreposição visual entre os planos físico e espiritual; do mesmo modo, humanos carregando fortes características animais, ou mesmo incorporando-os, brotam aqui e ali. Entre bovinos e tartarugas, as personagens se movem e modificam a si mesmas e aos outros; mas a presença e a imagem da serpente carregam mais que essas possessões, elas são as responsáveis pelos laços e trançados entre os dois planos. Parecendo, por isso, amalgamar um conhecimento invisível, aparentemente inorgânico, que se espalha pela cidade e pela floresta.

Essas relações não são nada pacíficas: comumente, os múltiplos planos são sobrepostos em situações limiáres, de iminência da morte, ou ela propriamente dita. Em alguns casos, esses momentos coincidem com celebrações festivas banhadas a sangue humano. O cenário sacrificial dá o tom das construções desses corpos indefinidos entre homem/mulher e outros animais, é preciso um dilaceramento físico para que essas unidades de misturem, todavia, dentro de seus limites, estão sempre se esbarrando.

Há, então, duas características comuns ao livro de Benjamin Sanches – mas não só: comuns também ao pensamento de quem vive na floresta, ou mesmo comuns aos mitos que dão origem a nossa sociedade ocidental – a serem introduzidas aqui: a relação entre contexto sacrificial e acesso ao mundo mítico (aquele onde humanos e animais se conversam, misturam e negociam); a concepção do corpo como algo que se desmonta e remonta a partir da relação com o espaço e com outros corpos (humanos, animais, vegetais, espirituais). A partir disso, farei uma leitura do conto *O Miolo*, buscando compreendê-lo como encenação da experiência literária dentro de um país fundamentalmente ameríndio.

Cesarino, no texto *Corporalidades Heterotópicas* (2016), traça uma linha mitológica que passa por Grécia, Índia, Espanha, México, chegando à filosofia clássica e moderna, para demonstrar a profundidade de algumas histórias pertencentes às sociedades amazônicas,

quando relacionadas a uma compreensão do corpo como elemento reorganizável e desmontável. Todos esses lugares utilizam a imagem do corte, do esquartejamento, para falar dessas remodelagens. Dionísio é reduzido a cinzas para, então, ser refeito; Ganesha tem a cabeça decepada para ganhar seu rosto de elefante.

As imagens artísticas e divinas antes mencionadas são, efetivamente, modos de figuração do corpo que colocam em risco a unidade do ser humano, que comprometem a sua autonomia e individualidade. Falaremos aqui desse desafio ou, em outras palavras, de configurações do corpo que oferecem um contraponto à estabilização do indivíduo humano característica do Ocidente. Trataremos, mais especificamente, de modos de hibridização, de composição e de recomposição do corpo que indicam um estatuto ontológico do humano diferente daquele marcado pela distinção entre natureza e cultura e suas derivações (Cesarino, 2016, p.159,160).

Para os povos Yanomami e Marubo, exemplificados pelo Cesarino, essa dimensão mítica não habita apenas as narrativas de tempos imemoriais. Técnicas corporais dominadas pelos xamãs os tornam aptos a também acessar esse espaço e se conectar com outros corpos, não sem que passem antes, por uma série de experiências bastante dolorosas, jejum, dietas rigorosas, isolamento, abstinência sexual, ingestão de psicotrópicos; uma desmontagem. Para os xamãs, essas são experiências de morte, que podem trazê-los de volta, marcados pelo renascimento.

Outra característica atravessada por essas narrativas é a construção de carcaças, máscaras animais utilizadas com o fim de incorporar alguns traços desses bichos. Desde as bacantes (história também invocada n' *O Miolo*) até, extrapolando o texto de Cesarino, os mitos de origem dos grafismos Huni-Kuin (Lagrou, 2007), utiliza-se pele de animais, ou a simulação destas para ter acesso a visões outras que a do paramentado em seu estado humano. O conto de Benjamin Sanches transforma a personagem alma em um boi de festa, atravessado por uma faca e por uma serpente de duas cabeças (formada pelo caminho traçado entre os chifres e o rabo) que se confunde ao seu corpo.

na enfermaria o clorofórmio vai esvaindo-se e, pouco a pouco, os golpes começam a comichar, transformando-se em leves dores que, morosamente, ajudam a ressurgir a fulguração do espírito. recorda-se que era o miolo, e, o miolo, a alma dele. os chifres, ornados com flores e dois bem ajeitados laços de fita, traçavam espirais que se enroscavam no bolor da noite, em movimentos cadenciados, que se evaporam e desciam, mansamente, para uma pausa de vírgula. recobrando o fôlego, subiam num furor de cólera, deixando o rabo passar bem rente ao chão. o veludo alvonegro acolchoava a armação de ripas, vazia de estrume, que, a passos lentos, era levada pelos pés da alma. a estrela na testa, ora descia ora erguia-se dentro da bola de luz formada por uma dezena de tochas, queimando o querosene e abrindo a passagem onde se acotovelava toda aquela gente,

cujas avelhantadas canções, aplicadas no novo tempo, saíam cozinhadas de calor para se resfriarem na neblina da noite (Sanches, 1998, p.99-100. Grifo nosso.).

Miolo, é o preenchimento da roupa, a pessoa que dará vida ao bovino festivo, característico das festas de boi-bumbá. Curiosamente, a personagem não chega a ser nomeada em nenhum momento, ficamos com a alcunha de alma. Mais à frente, o narrador comenta que a festa deixa os brincantes fora de si e, alma, após o golpe que a joga para a fronteira entre a vida e a morte, alcança o limite dessa saída do próprio corpo. Ao entrar no corpo do boi, sendo mulher, a personagem já praticou um ato de corte profundo na realidade: todas as personagens do boi-bumbá costumavam ser interpretados por homens, inclusive as femininas, como Catirina. Essa transformação atinge o corpo de alma através da massa amorfa do público, não sabemos o autor do golpe, removendo-a bruscamente do que ainda lhe restava de unidade, ou autonomia. Removida do corpo do boi, alma é devolvida a si mesma no hospital, onde segue tentando sobreviver até o fim do conto.

No livro *Contos de Sagração*, Nícia Zucolo (2011) dá a ver a estrutura sacrificial que atravessa as narrativas d'*O Outro e Outros Contos* (1998), usando o episódio d'*O Miolo* para pontuar uma dessas ocorrências. Há, para autora, uma associação da festa com a liberação temporária de um processo de cristianização vitorioso, momento fictício de retorno ao tempo mítico, a animalização; até que, enfim, dê-se um sacrifício real no meio do caminho.

Calcando-se nessa ideia, pode-se, então, afirmar que o ciclo estava completo: a festa tinha cumprido sua função de aplacar a fúria da multidão mediante o sacrifício do boi, morto pelo desejo de carne, vencido pela ressurreição de um corpo físico, travestido de animal (Zucolo, 2011, p.101).

Citado por Cesarino (2016), o texto das Bacantes, de Eurípides, guarda bastante semelhança com a passagem final d'*O Miolo*. Nela, os brincantes, assim como as seguidoras de Dionísio, vão se transformando em feras conforme sua embriaguez evolui, ao ponto de ferirem a carne de alma, possuídas pelo desejo de sangue vindo da terra. Não fosse o hospital, o conto de Sanches poderia ter-se tornado uma narrativa de canibalismo. Há, claramente, a intervenção do mundo civilizado, ou da medicina ocidental, com o intuito de devolver a unidade de alma e extirpar o sofrimento bovino da personagem.

êêh boi.
por baixo, a alma mortal e, ao derredor a gente boa e obreira, transformando-se em feras devorando feras, para no escorrer da realidade da luta, rangendo os dentes e fervendo no crime atroz, ferir a carne que a terra espera num desejo demoníaco.
êêh boi. êêh boi.
(Sanches, 1998, p.101)

O espaço mítico aberto pelo ferimento do miolo, une, no mesmo contexto, o imaginário fundador da cultura ocidental; o imaginário popular criado a partir da cultura agropecuária; o imaginário indígena, o mais sutil, caracterizado pela serpente de fogo citada ao início dos festejos e pelo desenho da cobra de duas cabeças, formado pelos chifres, coluna, e rabo do boi, capazes de unir, nas duas extremidades, noite e chão. Há outros entrelaçamentos entre o boi/cobra e o boi-bumbá, além do nome compartilhado. Jeremy Narby (2018) demonstra, em sua pesquisa a respeito do uso xamânico da Ayahuasca, a importância atribuída pelos xamãs a uma serpente, aparecendo, às vezes, com duas cabeças, detentora e difusora do conhecimento universal. Além disso, ela é também responsável pela ligação entre diferentes planos (material e espiritual, terrestre e celeste). Benjamin Sanches posicionou-a perfeitamente na paisagem noturna.

Além disso, a própria cerimônia do boi-bumbá segue princípios semelhantes a mitologias que relacionam a serpente ao conhecimento dos grafismos indígenas. Do mesmo modo que alma adentra as vísceras vazias do boi, sendo assim, tratada como um; algumas histórias contam de personagens que trançam vestes de cobra para adquirir determinadas características em contextos de crise social, ou que são seduzidas, possuídas por serpentes, adquirindo, assim, seus talentos, como a arte dos desenhos geométricos. Do mesmo modo que o boi das festas de boi-bumbá anda sobre duas pernas, algumas serpentes xamânicas, de acordo com Narby (2018), também se movimentam desse modo, com pernas humanas. Sendo assim, podemos dizer que alma, além de boi e ela própria, torna-se, também, uma serpente? Vinda para ensinar sobre a inclusão das mulheres no teatro de Catirina e Pai Francisco, fato corriqueiro nos dias de hoje, onde muitas personagens femininas (cunhã-poranga, sinhazinha, morena bela, porta-bandeira) são alvo de adoração do público nas festas de boi-bumbá.

Elsje Lagrou (2007), no livro *A Fluidez da Forma*, reúne uma série de mitos Huni-Kuin contando sobre as relações ancestrais entre a jiboia e a arte do desenho. A princípio, isso se deve ao aspecto de trançado de suas escamas e à beleza das imagens por elas criadas e, até mesmo, ao modo como ela se move. A jiboia ensina esse povo a produzir desenhos, redes, cestarias; sendo responsável tanto pelo caráter utilitário, quanto estético dos objetos.

A agência da jiboia se manifesta através do aumento da capacidade da visão; ela (ou ele) passa aos humanos a capacidade de gerar desenho e o desenho fornece a moldura e a condição para a geração de qualquer tipo de forma. Essa ideia será extensivamente ilustrada com exemplos no texto a seguir. Quero por ora questionar a lógica da predação aqui proposta: será que a jiboia é realmente um bom representante da alteridade para os Huni-Kuin?

Uma possível resposta será encontrada no mito do grande dilúvio. Enquanto o resto da humanidade e dos artefatos desapareceu ou se transformou em animal, um casal, deitado em

rede com desenho, se transformou em sucuri. Este é também o mito de origem da humanidade atual. Somente uma mulher sobreviveu. Nete, que deu luz aos primeiros novos humanos. A consubstancialidade de humanos e da grande jibóia/sucuri já era, portanto, dada no mito. Isto é, a sucuri já foi humana, e mais, era a combinação de um homem e uma mulher que estavam fazendo amor quando surpreendidos pelo dilúvio: a cobra mítica ou o yuxin da jiboia/sucuri combina agência feminina e masculina. A humanidade na sua forma atual, por outro lado, só foi produzida depois do dilúvio. Neste sentido, sucuris e humanos são realmente muito diferentes; a interação entre estes diferentes tipos de seres implica em perigos inerentes ao lidar com a alteridade e se dá nos termos da predação: mata-se a jiboia (Lagrou, 2007. p.74).

Ao mesmo tempo que o animal é parte fundamental da produção do conhecimento histórico e artesanal dos Huni-Kuin, modelando corpos e utensílios; produzindo significações ritualísticas, sua alteridade é sempre um perigo. Assim como foi se vestindo de sucuri que seus ancestrais aprenderam a desenhar, ou se salvaram do dilúvio; a cobra também pode se caracterizar aos modos de uma pessoa e seduzir um Huni-Kuin para o seu mundo. Assim, é preciso reafirmar as posições predatórias. Costuma-se sacrificar uma cobra durante a iniciação de uma artesã nos grafismos (Lagrou, 2007). Da mesma forma, alma, enquanto voz de um conhecimento (serpente), digamos, feminista, contrasta com o restante do elenco e sua diferença é reafirmada a partir do sacrifício. O que ela ensina, no entanto, passa a fazer parte, de fato, da festa do boi-bumbá.

Foucault (2013), no seu *Corpo Utópico*, transforma em texto nossa inapreensibilidade sobre nossa própria unidade. Pensar nos limites do próprio corpo seria dilacerá-lo, posto que jamais poderíamos nos observar em terceira pessoa, ou perceber a nós mesmos a partir de outro. A única saída mora também na saída de si, a partir do extremo contato com o fora, no sexo, o limite máximo de transbordamento dos nossos contornos. O corpo seria, então, uma utopia pois a sua unidade é inalcançável. Nossa relação com o mundo nos quebra em partes, só vemos, de nós mesmos, mãos e pernas soltos no espaço, se movendo e movendo outros corpos, objetos. Tanto o contato quanto a ausência dele são violentos. E, na floresta, a relação de seus habitantes ancestrais (que costumam se enxergar como unidade coletiva: “nós” e o “outro lado”; “nós” e “os brancos”, “nós” e o “contrário”) com o outro, o visitante, o explorador, o catequizador ou colonizador é bastante tensa, sabemos, todos.

N’*O Miolo*, de Sanches temos, então, uma mulher: alma, vestida como miolo do boi; esse boi, de veludo alvinegro e chifres ornados com coroas de flores, é atravessado pela imagem de uma serpente de duas cabeças – de origem ancestral e xamânica, comum aos iniciados dos rituais ayahuasqueiros – que liga a narrativa a um tempo mítico, não apenas greco-latino, mas

também ao ameríndio; afinal, estamos falando de uma cidade ficcional fincada dentro da floresta amazônica.

Sanches também foi certeiro a colocar a festa do boi-bumbá em um contexto bastante carnavalesco, de praticamente histeria coletiva, dada a gravidade do crime ocorrido. A evolução dessa celebração na Amazônia, principalmente em Parintins (AM), adquiriu muitos traços do carnaval carioca, inclusive em relação ao número de turistas. Candace Slater (2001) comenta a respeito do soterramento de uma série de relatos orais mitológicos da região a partir da modernização do festival; pouco ainda se guarda em relação a lenda do boto, suas variações e aos espíritos das matas e rios, chamados de encantados, ainda vistos, raramente, por algum observador atento, ou inventor de histórias.

Os ornamentos chamativos e a gritaria embriagada, em contraponto às misteriosas serpentes que se movem nas sombras da narrativa diz muito a respeito da visibilidade dessas figuras no espaço do imaginário popular. Entretanto, ambos os bois, principais concorrentes do festival (destacados dos demais da cidade), Garantido e Caprichoso, dedicaram canções e alegorias ao Boitatá e à Boiuna ao longo dos anos. De modo que, até nos festejos reais, as serpentes se fazem presentes e recebem homenagens.

Gostaria então, compreendendo a metamorfose de alma em boi e serpente, de sugerir um possível desdobramento presente no título da narrativa. Alma, ou o miolo do boi, ocupa um lugar que poderíamos caracterizar como bem semelhante aquele da cobra no subsolo da cidade. Serpenteando embaixo da carcaça, é ela quem movimenta o boi, causando, assim, em interação com o público, também deslocado da normalidade, o próprio dilaceramento.

Experimentamos sentimento semelhante no ato da leitura, se pensarmos que o miolo do livro, assim como o boi-bumbá, não tem vísceras próprias. Precisa das nossas para dar movimento aos cenários e personagens que o compõem. Aos modos de alma, dilaceramos nossa unidade de sujeitos ocidentais em função de animar vidas feitas a partir do tecido do papel. Vestimos os livros, esquarterados em quantos personagens ele suportar e saímos a serpentear nossa realidade com as palavras de outrem, conhecimento que nos foi dado graças a essa incorporação. Nós somos o miolo, e ele, o miolo do livro, a carcaça da serpente.

Enquanto isso, Cobra Norato repousa embaixo da cidade d'O Outro.

Considerações finais:

A escrita desta tese foi uma jornada longa, iniciada na decisão de mudar minha linha de pesquisa. Escolha que levou o trabalho a começar bastante embrionário. Além do conhecimento

em literatura amazonense adquirido na graduação cursada no Amazonas, do meu convívio familiar com a floresta e de pesquisas voltadas para a história dos meus parentes, havia pouquíssimo embasamento prévio sobre esse tema desenvolvido.

Mas foram esses primeiros conhecimentos os responsáveis pela escolha dessa pesquisa. É emocionante poder compreender de forma detalhada e imersiva a relação da própria história com algo tão imenso como a floresta amazônica. Julguei que todo esse vínculo afetivo me engajaria na pesquisa e faria superáveis todos os percalços da escrita de uma tese.

Além dos pressentimentos abstratos, eu não poderia imaginar que um desses percalços seria uma pandemia. Acompanhar o anúncio de massacres a comunidades indígenas, assassinatos de ambientalistas, o desequilíbrio ambiental na Amazônia, os efeitos disso nas cidades e ter que lecionar durante a pesquisa eram os desafios para os quais eu me preparava.

Mas a literatura e a escrita foram suportes que tornaram esse período menos tenebroso. As imagens mágicas dos textos, a sensação de estar a navegar pelo espaço sideral, pelos tempos, causadas por muitas histórias e visões de mundo originárias (que reverberam na ficção amazonense) transformam a compreensão de nossa triste história em algo sublime, impressionante. Quem primeiro me trouxe esses sentimentos com narrativas da floresta foram meus familiares ribeirinhos: minha mãe, minha vó, meus tios e tias.

Estando há tanto tempo na minha vida, imaginei que esses e muitos outros conhecimentos vindos dos habitantes da floresta e dela mesma, que rodeia as cidades amazonenses, poderia também estar na literatura escrita no Amazonas, de autores das cidades, também de escritores da floresta, alguns habitantes de terras indígenas de dentro do Amazonas. Por isso, muitas vezes durante o texto, a literatura originária se confunde entre objeto e suporte teórico. Veio deles a ideia de buscar nos textos amazonenses a descrição de uma floresta que pensa. Proposta encontrada de modo literal em alguns textos, como os de Astrid Cabral e Márcio Souza e de maneira mais abstrata em outros, como Benjamin Sanches e Verênilde Pereira.

Eventualmente saímos da região amazonense, chegando em outros lugares do Norte do país, ou em algumas ocasiões, até o Nordeste, Centro-oeste ou Sudeste. Isso se deve também pela proposta do texto e das filosofias ameríndias de pensar uma terra-floresta como um ente feito de redes conectadas interna e externamente. Nos anexos, essa proposta corre mais livre, por serem textos criados antes da estruturação da tese; mas nela mesma vemos esse movimento acontecer de modo mais coeso.

Desde o início desse projeto, soube que descrever a floresta amazônica atravessaria inúmeras formas de existência animais, vegetais, minerais e que, para muitos povos ameríndios, há uma noção de pensamento e sociabilidade em cada uma delas. Mas acreditei que me ater às

plantas, indígenas e amazonenses seria o bastante. Logo a água se impôs como importante figura dessa proposta.

Usar os fenômenos hídricos do Amazonas para falar de literatura foi também uma forma de homenagem a uma figura muito importante durante a minha vida, um objeto de adoração desde a infância: os rios, a água. Essa escolha me trouxe outras surpresas pouco agradáveis e muito relacionadas à pesquisa: a seca histórica dos rios amazonenses em 2023, onde registrou-se imagens de imensos campos abertos com rachaduras no solo, onde antes havia água e a trágica cheia que devastou o estado do Rio Grande do Sul.

Certamente esses acontecimentos tiveram seus impactos no texto e na minha memória sobre a pesquisa e esse período. Mas a escrita foi um cultivo esperançoso do por vir, de coletar histórias e pensamentos que espero ainda repetir muitas e muitas vezes para dizer que, de onde eu vim, isso aqui é mais do que isso, o mundo, a paisagem, o espaço, os corpos são suportes imprescindíveis, capazes de nos fazer criar, pelas palavras ditas, cantadas, dançadas, desenhadas, pensadas, infinitos outros lugares e gentes que alteram, variam e constroem conosco o nosso mundo.

Posteriormente vieram os bois, animais habitantes e estrangeiros da floresta, por viverem em outros sistemas de criação. Percebi que eles estavam nos textos amazonenses, logo, também precisavam ser abordados como parte desse grande ente. A saída encontrada foi fazer um entrelaçamento de narrativas de vários outros animais para compreender a existência desses quadrúpedes no texto, com isso surgiu a cativante burra Esmérdia, que entrou na trança e o aclamado boi-bumbá.

Espero também que essa pesquisa se estenda além da repetição. Há algumas abordagens que ficaram de fora por limites temporais e espaciais, espero desenvolvê-las em outros trabalhos, como a leitura atenta da obra de Ytanajé Cardoso, o detalhamento de alguns pontos da historiografia amazonense e um olhar mais atencioso para as poéticas e narrativas do boi-bumbá. Acredito que essa linha de pesquisa, que hoje julgo dominar relativamente, ainda me renderá interesse e múltiplos e intensos sentimentos para uma vida inteira.

ANEXOS

Apresentação

Durante o estudo das disciplinas obrigatórias do doutorado, realizei boa parte das leituras necessárias para a confecção da tese. Junto a isso e à produção dos trabalhos finais, fiz alguns exercícios de manejo destes textos. Ainda sem um planejamento exato da elaboração deste trabalho, escrevi algumas análises literárias, voltadas para a literatura brasileira de modo abrangente, pois obras como as de Franklin Távora e Ana Cristina Cesar vieram ao meu pensamento enquanto estudava a bibliografia teórica.

Acredito que esses exercícios são importantes para o meu trabalho final pois demonstram a diversidade da aplicabilidade do conceito de pensamento da floresta, não apenas para a literatura amazonense, mas para a teoria literária em muitas linhas de pesquisa. Pensar em autores urbanos, de outras regiões do país é uma forma de apontar para a importância da floresta mesmo em lugares onde ela se faz ausente, seja pela transmissão das culturas indígenas, que atravessam vários biomas; seja pela devastação ambiental, causada pelo processo de urbanização.

Dessa forma, os textos a seguir são também exemplos de aplicabilidade dessa tese em outros contextos, bem como um compartilhamento de material que pode ser de interesse do leitor da minha produção.

1.0 A vingança dos passarinhos:

Agência (nem tão) espectral da cultura ameríndia no romance *O Cabeleira*, de Franklin Távora

A obra de Franklin Távora – nome do cânone literário nacional, habitante de certo limbo da memória romanesca do país – parece ter sofrido, com o tempo, maiores efeitos da crítica ao nacionalismo romântico, em comparação ao seu contemporâneo José de Alencar. Além dos conhecidos pressupostos românticos e realistas, vistos na obra de Távora, por Antônio Cândido (2004) como reprodução de estereótipos literários regionais; as propostas mais radicais do escritor – que fugiam ligeiramente dos moldes de sua época – padeceram de certa incompletude. Em parte pelo descaso de seus colegas de movimento a suas ideias, mas também pela estranheza causada pelo carácter não encerrado dos escritos.

Sua defesa por uma literatura do Norte se limitou ao prefácio d'*O Cabeleira* (1973) (ainda que outros romances façam parte dessa fase). *Os Índios do Jaguaribe* (1870) não teve a continuação mencionada no posfácio. Porém, o tom crítico, quebrado e educativo do romancista e político encontra bastante eco em reflexões da crítica contemporânea. Se a forma bem estruturada dos romances Alencarianos encaixa sem dificuldade nos manuais literários, obras como os *Índios do Jaguaribe* (1870) e *O Cabeleira* (1973), por sua vez, são compostas por uma linguagem que se move entre o discurso político, a narrativa histórica, a poesia, descrições emocionadas e verborrágicas da natureza e da violência, alinhadas a um pensamento claramente positivista, mas também ambíguo.

Ouso dizer que, além de um proto-realista, Távora é praticamente um escritor experimental, alcunha diferente de uma escrita descuidada, como sugere Antônio Cândido (2004). Tendo isso em consideração, releituras detalhadas de sua obra podem ser profícuas, pois muitas dessas quebras e propostas a desenvolver seguem dois vieses importantes: caracterizam noções e impasses bastante atuais sobre a ideia de nação (questão ressaltada n'*Os Índios do Jaguaribe* (1870)), abrem espaço para leituras em diálogo com o pensamento de povos fundacionais das culturas nortistas e nordestinas: mais que retratadas, certa bibliografia recente torna essencial que sejam também referencial teórico da crítica literária.

Essa pesquisa se volta para o seu romance mais aclamado: *O Cabeleira* (1973) contudo, *Os Índios do Jaguaribe* (1870) fornece alguns pressupostos que auxiliam nossa proposta de interpretação do primeiro. A releitura da estética medievalista, unida a necessidade de invenção de uma identidade cultural ao país são pontos importantes destacados por Ana Márcia Alves (2007), Cândido aponta certas falhas na escrita de Távora que devem ser consideradas. Entretanto, a concepção de amor atribuída a narrativa por Alves (2007) pode ser contestada se conflitarmos algumas vozes do texto. Delineando as diferenças entre a fala de Luisinha e as impressões do narrador, os afetos da personagem ficam mais condizentes ao seu drama.

O modo com o qual a mocinha (religiosa, de origem humilde) trata o anti-herói após o seu sequestro e assassinato de sua família, além de estar claramente ligado a uma educação cristã, revela vazios na personalidade de Cabeleira. Essas ausências, vide a proposta de uma literatura nortista do autor, também visibilizam os buracos deixados pelo extermínio da cultura originária do, agora, bandido.

As letras têm, como na política, um certo caráter geográfico; mais no Norte, porém, do que no Sul abundam os elementos para a formação de uma literatura propriamente brasileira, filha da terra.

A razão é óbvia: O Norte ainda não foi invadido como está sendo o Sul de dia em dia pelo estrangeiro.

A feição primitiva, unicamente modificada pela cultura que as raças, as índoles, e os costumes recebem dos tempos ou do progresso, pode-se afirmar que ainda se conserva ali em sua pureza, em sua genuína expressão.

Por infelicidade do Norte, porém, dentre muitos filhos seus que figuram com grande brilho nas letras pátrias, poucos têm seriamente cuidado de construir o edifício literário dessa parte do Império que, por sua natureza magnificente e primorosa, por sua história tão rica de feitos heroicos, por seus usos, tradições e poesia popular há de ter cedo ou tarde uma biblioteca especialmente sua (Távora, 1973, p.27).

Távora usa alguns termos problemáticos ao mencionar os povos originários: “feição primitiva”, “pureza”; ainda assim, reafirmando o caráter nocivo da invasão estrangeira para a preservação dessas culturas e, posteriormente, a importância dessas identidades para o desenvolvimento econômico, cultural e educacional do Brasil. Mesmo sua noção de progresso não exclui a função desses povos. Ainda pensando no prefácio deixado por Távora, a relação de Cabeleira e Luisinha figura uma boa alegoria para o genocídio e a miscigenação cultural sofrida por indígenas e negros no nordeste do país, sob uma ótica ameríndia que age de modo subterrâneo. Dada a ausência de uma figuração imagética para essa mensagem no romance (a imagem da dupla não se relaciona a nenhum sentido ambíguo, ou deslocado, mas seus destinos), optamos pela definição de “metáfora enunciado” (Ricoeur, 2000), função que adentra o terreno da alegoria.

A diferença entre metáfora e alegoria não será senão entre palavra e frase, como se propõe aqui, mas consistirá em que o enunciado metafórico comporte termos não-metafóricos (“terminar seus dias na Etiópia”) com os quais o termo metafórico (“o barco ébrio”) está em interação, ao passo que a alegoria apenas comporta termos metafóricos. A tensão não está então na proposição, mas no contexto. É o que faz crer que a metáfora concerne apenas às palavras e que somente a alegoria está em conflito com um referente. Mas a diferença de estrutura dos dois enunciados não impede que a redução do absurdo siga a mesma via: como a leitura da frase completa não oferece sentido aceitável ou interessante no nível literal, procura-se saber, impulsionado por essa decepção, “se por acaso uma segunda isotopia menos banal poderia existir” (Ricoeur, 2000, p.264).

Ricoeur estende a estrutura metafórica da palavra para o enunciado, demonstrando que a sobreposição/substituição de sentidos depende também da estrutura que a comporta. Desse modo, além da analogia de uma palavra a uma imagem que não corresponde ao seu sentido original, a metáfora pode também abrigar essa transferência de significado através de uma figura de sentido. Denominação relativa aos contornos dados a determinada mensagem para que se torne inteligível além do pensamento, ganhe forma de discurso.

Essa metáfora discursiva, no romance, abriga alegorias, como a imagem do passarinho que atravessa a narrativa, tornando-se um elo central com o pensamento Marubo e com a violência que atravessa a história do país e sua relação com os animais; mas também comporta uma série de figuras de sentido, vide as inúmeras nuances das falas e atitudes de Cabeleira e Luisinha, delineadas e abertas para leituras que vão do medievalismo, aos estudos de gênero e decoloniais.

A defesa pela cisão entre norte e sul do país, se vista como tentativa de regionalismo estereotipado, acaba atenuando a consciência histórico-política de algumas personagens, principalmente femininas. Luisinha, apesar da pouca fala, enfrenta a própria má sorte com sangue frio, aconselhando e encaminhando o próprio algoz. A mestiça Catharina, d’*Os Índios do Jaguaribe* (1870), por sua vez, desfaz, com um discurso refinado, uma série de preconceitos esbravejados contra os povos ameríndios por seus amigos:

- Era tão firme a fé dos gauleses na vida ulterior que até se contrahiam dividas pagaveis além tumulo – acrescenta por demais del Sarto. N’este ponto creio serem mais selvagens estes que os incolas da America.
- Os druidas sabiam a physica, a metaphysica, a medicina, e possuíam outros muitos conhecimentos.
- Justamente como os pages, Pedro, que são medicos, astronomicos e physicos – prossegue a mixtiça. O que não sabem eles de botanica? Aproveite-os o doutor e verá que não há de perder seu tempo (Távora, 1870, p.167).

A proposta do autor, se pensarmos na concepção das próprias personagens, é algo diferente de uma divisão geográfica clara, norte e nordeste também são invadidos pela cultura europeia (traço que Távora aponta como fundamentalmente sulista). A necessidade de

preservação das culturas originárias do país em, ao menos, algumas regiões, é uma proposta que justifica essa cisão estilística, mais que política ou geográfica. Luisinha e Catharina demonstram isso nas histórias.

Para Ana Maria Alves (2007), em sua leitura relacionando o sequestro de Luísa por Cabeleira ao amor cristão, “a jovem apaixonada pelo protagonista satânico é levada à morte (p. 88)”. Sendo, o Cabeleira, um herói do mal, como, aliás, contam as cantigas sertanejas em torno da famosa personagem, cabe a Luisinha o papel de jovem apaixonada, mesmo porque a certa altura da narrativa, ela aceita o pedido de noivado do sequestrador. Entretanto, a visão absolutamente traumatizada e pessimista sobre o próprio destino que sua fala demonstra algumas vezes, indica, mais do que um amor repentino, uma estratégia de sobrevivência, ou prolongamento de sua já aguardada morte. Porém, a voz narrativa reitera a tese de Alves, enquanto a voz de Luísa contraria.

– Quero-lhe muito bem, meu amor – *acrescentou a moça com a profunda ternura que, quando verdadeiramente quer e sente o que quer, a mulher sabe ter no olhar, no gesto, na voz.* – Mas quando o vejo como agora de arma em punho, ameaçando com certos golpes, quais são os seus, a vida de alguém, sinto tão grande dor, que você não pode compreender o meu padecimento (Távora, 1973, p.149. Grifo nosso).

No correr da narrativa, a personagem demonstra afeto por seu sequestrador, no entanto, todas essas declarações vêm marcadas por conjunções adversativas, onde Luísa demonstra que tudo aquilo onde Cabeleira se apoia (crime, violência, valentia) a desagrada profundamente, acentuando sua dor e adiantando sua morte. De modo que os sentimentos por ela expressos parecem, ou de origem infundada, ou pautados na esperança de que seu assassino mude de personalidade. A segunda possibilidade coincide com o fato de que Luísa anuncia a própria morte ainda na metade da narrativa, mostrando que a mocinha nunca esperou construir, de fato, uma vida com o homem:

– Está cansada, não é, meu amor? – perguntou o Cabeleira.
– Estou para morrer. Sinto uma dor imensa no coração, e dores insuportáveis na cabeça (Távora, 1973, p.147).

Távora traça pontos de vista díspares das personagens pelo narrador, das personagens por si mesmas e quando vistas por outras. De modo que construir uma imagem verossímil de Luísa é algo mais complexo do que aparenta. Homens recolhem seu cadáver dizendo que Cabeleira matou a única mulher que *quis* acompanhá-lo. O narrador reforça, sempre que pode, o amor da vítima por seu algoz, enquanto Luísa segue repetindo que a vida é uma sucessão de desgraças. Apesar de demonstrar satisfação ao ver Cabeleira abandonando seus instrumentos à

beira da morte, ainda aí, Luisinha fala de modo adversativo às suas esperanças relativas à conversão do homem.

– Não esmoreças, meu bem – disse o mancebo. – Havemos de ser felizes.
 – Onde? Neste mundo? – perguntou ela com incredulidade. – Na terra não há felicidade, Cabeleira; na terra só há dores e prantos, saudades e remorsos (Távora, 1973, p.153).

O que Luisinha espera, mesmo sabendo que morrerá, é que ele largue as armas e aprenda a rezar. Algo bem mais próximo de um exorcismo que de uma paixão. Cabeleira larga as armas, porém, deposto do mal, nada lhe sobra. Além de representar, como observa Alves (2007), a figura do desterrado (desnaturalizado), o anti-herói vai, cadenciadamente, perdendo sua humanidade. O bandido evolui de homem à onça a passarinho, uma caça cada vez mais vulnerável. Ele é visto pela polícia e parte da população como uma ameaça perigosíssima, mesmo quando já perdeu todas as forças e é um simples corpo, esfomeado, desarmado e fraco, escondido no meio da plantação. O narrador pontua, desde o início do romance, essa gradação, usando para isso a imagem de animais:

Aos sete anos de idade o pequeno já sabia matar passarinhos com seu bodoque, presente que lhe fizera o pai com expressa recomendação de amestrar-se em seu uso para que viesse a ser mais tarde um escopeteiro consumado.
 – Ó, José, ouve bem o que vou te dizer. Quando o sanhaçu ou o bem-te-vi não cair morto na bala do bodoque, mas só com uma perna ou uma asa quebrada, não lhe apertes o pescoço para que não esteja penando. Faze um espetinho de cabuatã, e crava-o na titela do passarinho. *Tu não sabes que os passarinhos são diabinhos que nos perseguem, furando as laranjas e destruindo as bananas do quintal?* (Távora, 1973, p.63. Grifo nosso).

Ainda na infância, Cabeleira tem suas primeiras lições de crueldade, aprendendo, com o pai, a caçar pequenas aves sem dó. Além da própria caça, seu pai também ressalta que aquilo é, de fato, uma espécie de treinamento para que o menino, futuramente, também mate pessoas. Além de ser a primeira aparição dos passarinhos no romance, outra informação curiosa que o excerto traz é o sentimento de rivalidade com os bichos que o pai da personagem cultiva, chamando-os de diabinhos por se alimentarem das frutas do quintal. Ainda que soe como uma justificativa para a crueldade do homem (a necessidade alimentar, tanto da família, quanto dos pássaros, passa longe de sua fala), esse tratamento ganha novos contornos ao fim da história, quando entrelaçado ao pensamento ameríndio.

O Cabeleira, entretanto, atravessava matos, riachos e tabuleiros por novos caminhos que, infatigável e ousado, ia abrindo, em direitura ao lugar do seu nascimento. Sentia-se atraído para esse lugar por uma saudade infida, por uma confiança enganosa e fatal.
 Parecia-lhe que ninguém, nem a justiça dos homens nem a de Deus, na qual desde os mais verdes anos o tinham ensinado a não acreditar, teriam poder para arrancá-lo desses sombrios e protetores esconderijos, dessas grutas insondáveis, perpetuamente

abertas às onças e a ele, perpetuamente fechadas ao restante dos animais e dos homens que não se animavam a transpor-lhes o escuro limiar com receio de ficarem sepultados para sempre em tão medonhos sarcófagos (Távora, 1973, p.145).

Já na fase adulta, após infindáveis crimes de roubo, morte, sequestro, estupro, em estado de fuga, embrenhado nas regiões que formam o caminho da casa de seus pais, Cabeleira é comparado às onças por sua destreza em habitar esconderijos sombrios, além de ser realmente forte e ameaçador, outra semelhança com a fera. Porém, o desgaste e fracasso da jornada fazem o homem perder a confiança em si, as armas, as forças, ficando cada vez mais suscetível aos ataques da polícia e da população, afastando-o dessa comparação até que se torne uma presa de pequeno porte:

– Eu não digo uma coisa por outra. Vi-o (Cabeleira) com estes olhos que a terra fria há de comer. Falei com ele como estou falando com você agora. Lá o ele ter voado como passarinho, ou ter-se metido pela terra adentro como tatu ou jararaca, é caso à parte (Távora, 1973, p.162-163).

A partir dessa gradação, encontramos uma série de eventos da narrativa que são, digamos, regidos por um pensamento e um mundo, um país, ameríndio, além de cristão. As próprias pesquisas e propostas de Távora apontam para isso. *N'Os Índios do Jaguaribe*, o autor dispende algumas páginas para descrever as práticas xamânicas dos indígenas da região.

Inharé, de torvo aspecto, esfrangalhadas as raras octogenárias melenas em torno do craneo abaçanado, sobre o qual o céu mandava a inspiração, como era crença, nos fulgurantes vehiculos dos raios do sol recenado, sacudia o maracá por entre negros novelões de fumo espêsso com que bafejava o rosto de cada um, a quem segredava, em voz misteriosa e feição desfigurada por mil exquisitos esgares, palavras sibyllinas de sentido enigmático. Mudez de tumulto dominava a roda - solemne respeito rendido ao acto, e mais ao sacerdote inspirado nos *espíritos benfeitores*.

Finda a operação miraculosa com todos esses aparatosos preliminares, que tinham a virtude de fazer baixar sobre as intelligencias os sabios avisos de Tupana, foi o pagé ocupar logar ao lado de Jaguary.

Este, acceso o cachimbo disforme em cuja caçoula ardia o pitume derramando odores acres, absorvia a densa fumaça que depois expellia pela bocca e pelas ventas durante o decurso de seu discurso (Távora, 1870, p.132. Grifo nosso).

Apesar disso, suas fontes são um tanto obscuras. Tanto ele, *n'Os Índios do Jaguaribe* (1870), quanto Alencar, em *Iracema* (2009), se apropriam do nome de Jurupari como sendo um guerreiro e líder político de etnias do litoral, enquanto a personagem é, na verdade, um mito que atravessa diversos povos. Essa nebulosidade e liberdade com que Távora manipula as próprias pesquisas em torno das identidades originárias do país na ficção e a pulverização real de diversos povos, crenças e costumes, dada a movimentação desses grupos pela floresta, torna possível e plausível a associação de certas estruturas da narrativa a conceitos de uma sociedade localizada ao Norte do país, os Marubo, residentes das margens do rio Javari, no Amazonas.

Além disso, os conceitos de duplicação, pessoa múltipla e a relação espiritual desses povos com determinados animais, em suas variações, fazem-se presentes em diversos troncos linguísticos ameríndios. Ainda assim, mesmo Antônio Cândido defende a possibilidade de associação de obras a pensamentos, bibliografias que não estejam, necessariamente, atreladas ao projeto do autor, desde que sejam congruentes aos seus pressupostos.

Uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente. [...]

Esta não é afirmada abstratamente pelo romancista, nem apenas ilustrada com exemplos, mas sugerida na própria composição do todo e das partes, na maneira por que organiza a matéria a fim de lhe dar uma certa expressividade (Cândido, 2004, p.16).

Desse modo – partindo da ideia de que Luisinha não está apaixonada por seu algoz, mas se vê como responsável pelo futuro das ações do homem, sabendo que está a morrer, e de que Cabeleira é construído pelo narrador para que vá, gradativamente, perdendo as forças e a humanidade – buscaremos uma leitura do romance que posiciona Cabeleira como uma pessoa múltipla, em desarmonia com seus duplos e Luisinha, em vez de exorcista, tenta fazer de seu discurso um canto de cura para o bandido.

Uma pessoa pode ser compreendida como um ente ou uma singularidade, mas não como um indivíduo: um “bicho”, assim como um humano ou uma árvore, é a rigor uma configuração ou composição específica de elementos que o determinaram diferenciam. “Animal” e “humano” são entidades multifacetadas e devem ser entendidas com cuidado também. O que chamamos de animal é compreendido pelo pensamento Marubo como uma configuração composta, por um lado, de seu “bicho” (awe yoini), sua “carcaça” (awe shaká) ou seu corpo (awe yoka) e sua carne (awe nami) e, por outro, de “sua gente/pessoa” (awe yora), isto é, o seu duplo (awe vaká), que é o dono (ivo) de seu bicho/carcaça/corpo. O emprego do possessivo “awe” é, portanto, essencial: um corpo é sempre de um determinado duplo. Com os pássaros (e também com alguns animais) ocorre uma disjunção espacial: seus duplos/pessoas (chai/vaká) não estão dentro de suas carcaças, mas fora, vivendo em suas malocas (a vaká shovō shoko rivi) que, de nosso ponto de vista, se apresentam como árvores. De lá, ficam a vigiar seus corpos/bichos por intermédio de um longo caniço de inalar rapé, o rewe, um potente instrumento de mediação. Ao indicar um pássaro e dizer, como é comum, que ele é um shane-nawavo, isto é um membro do povo azulão, ou simplesmente que é um yora (gente), um xamã não está se referindo a este animal visível diante de nossos olhos, mas a sua coletividade personificada que vive em outra parte. Os conflitos derivados da relação entre pessoas “videntes” (kayakavi) e animais derivam disso. Quando agride um determinado bicho, a pessoa não se dá conta de sua gente, que vive em outra parte e, de lá, vigia atentamente “seu bicho”. Prontas a se vingar (kopía) dos videntes pelas ofensas causadas às suas carcaças, as gentes/duplos dos diversos animais acabam por causar doenças (Cesarino, 2011, p.34-35).

As distinções entre corpo e alma, para muitas sociedades ameríndias, são bastante moventes. O corpo, no pensamento Marubo, é um espaço organizado para ser habitado, ou visitado, por uma série de entes que não são todos plenamente destacáveis da carne. Eles

estabelecem vínculos com esse espaço, tornando-se, também, parte do indivíduo. Por isso a noção de duplicação. Porém, visto que cada corpo é agenciado por bem mais de um desses duplos, a noção de pessoa múltipla é fundamental. O corpo Marubo é composto por, no mínimo, quatro variantes: a pessoa propriamente dita, hiper-humanos, infra-humanos e extra-humanos. No pequeno resumo de Cesarino, duas explicações serão centrais em nossa proposta: a de que a pessoa Marubo se constitui de atravessamentos e habitações, a coletividade pássaro, responsável por vigiar, de cima de uma árvore, seus corpos.

Espíritos animais, yove e yochi atuam no temperamento do indivíduo. Logo, se um corpo não está organizado, cuidado para abrigar e receber um espírito yove (benfazejo), ou, caso se torne um espaço desagradável para seu duplo animal, passa a atrair espíritos yochi que estejam próximos. Sendo parte importante da constituição do sujeito, os yochis são, também, responsáveis por doenças e brigas. Contrários ao pensamento positivista, alicerces do romance realista, bem e mal, aqui, também são concebidos de modo movente, não maniqueísta. A maloca, o corpo dependem dos espíritos yochi para funcionar plenamente. Porém, concomitantemente, a “carcaça” deve manter espaços habitáveis para duplos yove e animais. Caso contrário, ficando passível de perder o próprio pensamento - ou peito-pensar, lugar onde é abrigado – e, posteriormente, a vida.

Sendo assim, Cabeleira, só tendo aprendido a violência e o roubo, não tendo domínio de outro conhecimento, nem casa, nem terra e comida, não consegue construir um relacionamento amoroso. Tem o corpo tomado por duplos maléficos e, sequer, imagina uma realidade diferente. Luísa consegue “abrir espaço” no pensamento de Cabeleira. Esse momento é descrito de modo bastante perceptível. O discurso violento e desesperado do homem muda, no exato momento em que ele larga as armas. Seu peito-pensar começa a ser habitado para ser, novamente, desterrado com a morte de Luísa.

– Não levantarei mais minha mão contra ninguém, Luisinha. Quer uma prova desta resolução? Veja, é a maior que lhe posso dar.

Tirou o fuzil e a pedra do bacamarte, os quais meteu na algibeira da véstia [...]

– Pois eu te mostrarei que se pode ser feliz no deserto, no fundo das brenhas. Não matarei mais a ninguém, meu amor. Bem dentro da mata virgem, em um lugar que só eu conheço, há um olho d’água, que nunca deixou de correr. Junto deste olho d’água há uma chã, no fim da chã um bosque, e por detrás do bosque uma montanha imensa que rompe as nuvens. O Olho d’água nos matará a sede todo o ano; na chã levantarei uma casinha de palha para nós; no meio do bosque abrirei um roçado que nos há de dar farinha, macaxera, feijão e milho com abundância; e quando a seca for muito forte, como esta, subiremos a serra, e aí passaremos dias melhores.

– Se assim fosse... Se assim pudesse ser... – Balbuciu Luísa.

– Por que não?

– Por quê? Porque a desgraça está aí para desmentir o seu sonho, Cabeleira (Távora, 1973, p.154).

Luísa obtém sucesso em sua empreitada fúnebre. Mas a condição absolutamente vulnerável de Cabeleira demonstra que um corpo desprovido de yochis também sucumbe à morte. A estrutura da narrativa, olhada por essa lente, não só contesta o maniqueísmo cristão e positivista ainda nas raízes do realismo, como aponta uma alternativa plural no pensamento ameríndio. Além de suas vítimas, Cabeleira também sofre na jornada por conta dos ensinamentos e desavenças familiares. Se pensarmos na configuração do corpo-pássaro no pensamento Marubo, pode-se concluir a desventura final do assassino como uma vingança desses animais. O homem, de certo modo, “herdou” a rivalidade do pai com os passarinhos, aprendizado que culminou no desenvolvimento da própria encarnação do mal, como contam as canções populares em seu nome. Ou na ocupação total de seu corpo por espíritos maléficos, expulsando, assim, o pensamento de seu peito.

A constante, entretanto, é a seguinte: toda morte é causada por outrem, por retaliações, roubos de almas/duplos, desejo de viver alhures, envenenamento, feitiçaria. Por intermédio dos cantos *iniki*, através dos quais os espíritos relatam aos viventes o que ocorre em outras partes, bem como pela atuação de seus espíritos auxiliares, os *kechixo* se esforçam por identificar e neutralizar os agentes agressores que assediam o doente. Enquanto isso, os demais parentes traçam conjecturas (Cesarino, 2011, p. 259).

Cabeleira, apartado de sua história cultural, é invadido, sem muitas alternativas de mudança, por yochis. Luísa, de religião cristã, busca, por meio de seus conhecimentos, que o homem abandone pensamentos e atos ruins, porém, o discurso da mocinha finda por tornar o sequestrador absolutamente vulnerável sem armas, matando-o. Ambas as personagens – sem o conhecimento ameríndio que Távora parece ter adquirido nas pesquisas, viagens e processos criativos – transitam em fuga pela paisagem. Sem consciência dessas forças que regem suas vidas, a violência e a desgraça, por sua vez, são naturalizadas, de modos diferentes, na trajetória de ambos. Ao menos os passarinhos venceram a disputa. Materialmente, desigual.

2.0 Trançados de Éter:

Os Desenhos de Ana Cristina César e Benjamin Sanches

A história das funções da palavra éter na ciência e na filosofia é composta por um belo entrecruzamento entre ciência e religião que sustentam a estrutura dessas reflexões. Os sentidos do éter vão desde as noções cristãs e pagãs do céu como morada de deuses, ninfas, anjos e espíritos; passando por um sentido muito próximo de Imaginário: lugar dos sonhos, da imaginação; até às teorias científicas que investigam substâncias de difícil apreensão e que

parecem permear toda a existência. Assim, por meio dele, descobriu-se a gravidade, o modo como a luz se movimenta, os espaços “vazios” que compõem a matéria, a radiação.

Gosto de pensar o éter como sendo o território, morada do incorpóreo, ou inapreensível. Uma substância que é a própria ausência de substância. Transmutável: pode vir a ser corpo, ou ser compreendida. Marcos Santos (2015) destaca a importância dessas descobertas para as investigações sobre como a matéria propriamente dita se movimenta no espaço e não só, também exercendo forças de atração e repulsão de outros corpos. Isso é importante porque o modo de agir com esses pesos alicerça nossa realidade, porém gostaria de explorar, na literatura, as possibilidades de manipulação desses lugares e das figuras que por eles se movem:

O éter foi proposto por pensadores da antiguidade como sendo uma substância sutil, imperceptível, que preencheria todo o espaço do universo, pois uma região onde não existe nada, nenhum tipo de matéria, era algo impensável, seria o não ser. Esse espaço vazio, o vácuo, portanto não poderia existir.

É lógico que, naquela época, não se sabia o que havia em grandes altitudes, nem do que a matéria era constituída, além da influência da religiosidade no pensamento dos homens, muito abaixo dos deuses em todos os sentidos. Tentou-se, então, explicar de onde vinha a matéria e o que havia no espaço longínquo com a introdução dessa substância divina, conquanto imperceptível pelos humanos, e com propriedades específicas, diferente das propriedades do ar, respirado pelos homens e animais.

Usado para explicar algum fenômeno onde havia interferência de algo que não se pudesse detectar o que seria, como, por exemplo, a sustentação dos astros no cosmo, o éter foi, assim, ganhando força. Como Terra, Ar, Água e Fogo eram os elementos formadores de toda a matéria terrestre, o éter era o Quinto Elemento, formador dos planetas e do Sol, o elemento respirado pelos deuses, que se encontrava além das estrelas e possuía movimento circular, pois esse movimento era perfeito (Santos, 2015, p.4).

A concepção do éter na antiguidade não correspondia a dois sentidos, como parece tão claro agora: um físico e um imaginário. Ao mesmo tempo, enquanto matéria, sustentava os planetas e servia como fonte de respiração dos deuses. São interpretações que, de certo modo, coexistem hoje, como veremos posteriormente. Enquanto a descoberta de partículas como o átomo e outras ainda menores, o desenvolvimento de tecnologias bastante eficientes no controle e produção de energia ganhavam visibilidade, as especulações físicas em torno do éter perderam espaço. Mesmo antes disso, a teoria da gravidade e o conhecimento das ondas de luz trouxeram nomenclaturas novas para descrições semelhantes da mesma substância, como pneuma. Todavia, em 2011, teóricos como Harold Aspden ainda defendem e pesquisam a existência do éter e mesmo dão-lhe novas características e utilidades: cristais capazes de gerar energia:

De acordo com Aspden, é possível obter energia do éter utilizando-se o equipamento correto e que o próprio Sol foi criado a partir da rotação do éter. Afirma ainda que o motor criado por Tesla funcionou utilizando-se desse princípio de rotação. Para o

autor, deveriam ser feitos mais investimentos na pesquisa para se obter energia do éter, o que traria mais benefícios para a humanidade do que pesquisas sobre o Big Bang.

Infelizmente, não se tem os projetos desse suposto carro de Tesla, não há provas sequer que ele existiu e se realmente utilizava a energia do éter, pois os relatos mais indicam que o veículo era movido por bateria elétrica, o que já seria algo extraordinário para a época. O mais importante é perceber como há pessoas com um bom nível de estudo que ainda acreditam no éter e que ele pode ser utilizado como fonte de energia, algo que não era cogitado em tempos remotos. Seria uma fonte de energia inesgotável e gratuita, um verdadeiro sonho. Harold Aspden, por exemplo, é físico teórico, membro do Instituto de Física Britânico, engenheiro elétrico e autor de várias teorias ligadas ao éter e a sua utilidade. Estudou nas melhores instituições inglesas e é um autor de boa reputação (Santos, 2015, p.55).

Tesla, o inventor da comunicação sem fio, também morreu defendendo a existência do éter (Santos, 2015). A definição do termo como morada de seres espirituais, imaginários, por sua vez, permaneceu pouco alterada. Mesmo porque, com o avanço da ciência, as ciências humanas têm demonstrado continuamente a importância estrutural que a imaginação, a vida espiritual, que seres desprovidos de corpo fixo (dinheiro, CNPJ's), ou mesmo mortos exercem sobre a vida na terra.

Outra especificidade do termo éter, que não está tão aparente nas palavras céu e imaginário, mas pode até ser estendida a elas, é sua capacidade de atravessar e ligar a matéria. Algo, de fato, semelhante ao ar, mas que cobre o universo inteiro. Temos, então, um elemento que une e se movimenta por todo o espaço, que já foi visto como fonte de respiração dos deuses, e um espaço indetectável onde depositamos desde nossas crenças, aparições, personagens fictícias, figuras mitológicas, bíblicas, nossos mortos, até finanças e pensamentos.

Fabián Ludueña Romandini (2018) percorre boa parte da história dessas (in)existências, dando ênfase, porém, a elas próprias, não ao “espaço” que habitam, denominando-as espectros. Seu abrigo não deixa de ser questionado pelo autor. Ludueña chega a demonstrar as semelhanças desse não-espaço dos espectros àquilo que denomina “lugar do pensamento”. O autor, porém, afirma ser um ambiente pouco desbravado.

Apesar de todas as distâncias que aparentemente poderiam haver em relação a outras escolas (como a aristotélica ou a neoplatônica), o espectro não deixa de aparecer como “simulacro”, isto é, como imagem em uma metafísica materialista do aparecer. Não obstante, nesse gesto, devem ser sacrificadas todas as propriedades do espectro, desde a Voz até a capacidade metamórfica ou sua estranha (e inexplorada) relação com o pensamento. Entretanto, o fenômeno é admitido dentro das categorias próprias da ontologia da manifestação.

Tanto para afirmar sua existência positiva como para reduzi-la a um fenômeno a mais da natureza, a filosofia apenas pode, em todos os casos, recorrer a uma *optologia* que marcará duradouramente a conceitualização do espectro e, por isso mesmo, mostrará, por sua vez, os limites da topografia que pode ser explorada pela metafísica do Ser como mostração e ocultamento. O espectro, resto incômodo de toda ontologia, continua em sua errância territorial (Romandini, 2018, p.100).

Do mesmo modo que Ludueña (2018) aproxima o indetectável lugar do pensamento ao território dos espectros, os eu-líricos de Ana C., as personagens de Benjamin Sanches e Davi Kopenawa reproduzem experiências de morte, viram espírito para acessar espaços imateriais que modelam o mundo, mas, ao mesmo tempo, se apoiam no corpo e no pensamento para existirem. O éter, em todos esses autores, é tanto o espaço dos espíritos, ou xapiri, ou espectros, quanto lugar onde se decidem importantes questões relacionadas ao mundo dos vivos, onde o pensamento age.

2.1 Asas translúcidas: ver a terra de cima

*materializo minha morte, chego tão perto que
chego
a desaparecer-me,*

Ana C.

Tais reflexões elucidaram, ou estenderam os sentidos de alguns versos de Ana Cristina César, iluminando certos traços que parecem se relacionar e manter um padrão simbólico que atravessa diversas cenas dos poemas. Ana usa termos como éter, céu, transe e expressa até mesmo aspectos físicos, sensoriais desses conceitos no correr de sua poética.

Quando Chegar

Quando eu morrer,
Anjos meus,
Fazei-me desaparecer, sumir, evaporar
Desta *terra* louca
Permiti que eu seja mais um desaparecido
Da lista de mortos de algum campo de batalha
Para que eu não fique exposto
Em algum necrotério branco
Para que não me cortem o ventre
Com propósitos autopsianos
Para que não jaza num caixão frio
Coberto de flores mornas
Para que não sinta mais os afagos

Desta gente tão longe
 Para que não ouça reboando eternos
 Os ecos de teus soluços
 Para que perca-se no *éter*
 O lixo desta memória
 Para que apaguem-se bruscos
 As marcas do meu sofrer
 Para que a morte só seja
 Um descanso calmo e doce
 Um calmo e doce descanso (César, 2013, p.141. Grifo meu).

O poema descreve de modo linear a desmaterialização do corpo rumo ao *éter* a partir de um eu-lírico em primeira pessoa do presente, falando sobre seu futuro e o de todo ser vivo. Logo, o eu-lírico usa a escrita como forma de experimentar a morte, fazendo do corpo e das palavras materiais capazes de reproduzir performaticamente um movimento de passagem, de metamorfose do corpo em nada.

As posições comuns entre *terra* e *éter* estão invertidas no texto: a terra ocupa o plano superior, demonstrando, assim como argumenta Romandini (2018), a inapreensibilidade do lugar de certas coisas que modelam nossas existências. Acredito que esse solo posto acima do céu representa, na verdade, o movimento do corpo rumo ao chão para, só então, alcançar o terreno do incorpóreo. O eu-lírico, masculino, do poema demonstra mais afeição pela morada dos espíritos do que por seu corpo, aparentemente, chagado pelos sofrimentos de uma guerra (“*algum* campo de batalha”) despersonalizada e generalizada pelo pronome indefinido.

Outros poemas de Ana Cristina, por sua vez, tratam do mundo espectral inserindo percepções relacionadas a técnicas corporais realizadas com o intuito de reorganizar o plano físico: “Agora, imediatamente, é aqui que começa o primeiro sinal do peso do corpo que sobe. Aqui troco de mão e começo a ordenar o caos” (César, 2013. p. 303). O eu-lírico descreve uma movimentação de mãos a manipular algo e de um corpo em ascensão. No texto, essa performance é capaz de agir na organização do mundo.

Outros chegam a lugares diferentes: revelam a confusão linguística e ambiental causada por esses trânsitos: “Então eu disse com um sorriso que me amava: “*O céu*, quando entra em mim, o vento não faz, voar, esses papéis” (Idem, 2013. p.261. Grifo meu). O poema descreve uma resposta a um interlocutor cuja voz não temos acesso; a frase solta em seu sentido literal tem forte teor surrealista e, novamente, descreve um sujeito de estreitas relações com materiais etéreos que interferem na movimentação de objetos terrenos.

Ana Cristina teve uma educação formal de alto nível, fazendo intercâmbios em Londres, formando-se em boas universidades brasileiras (PUC-RJ /UFRJ), trabalhou na tradução de escritoras como Katherine Mansfield, Sylvia Plath, que devem ter marcado seus projetos

autorais. Todo esse ambiente oriundo de uma cultura que busca delimitar fronteiras eficientes entre vida/arte e suas linguagens. A arte contemporânea busca questionar esses limites de forma bastante contundente, porém muitas definições ainda são carregadas de uma história eurocêntrica. De modo que, enquanto os poemas de Ana C. são facilmente classificáveis dentro de nosso sistema literário, com todas as suas inovações e curiosidades biográficas; a biografia de Kopenawa transborda desses limites, chegando claramente à antropologia, ao poema em prosa, a pontos fulminantes da política atual.

Nosso eu-lírico, ao contrário de Tesla e Aspden, não precisa confirmar por vias matemáticas, físicas, suas viagens ao éter. Tudo é licença poética. Kopenawa trabalha fora dessas delimitações em um mundo, brasileiro e indígena, carregado de seres e matérias invisíveis aos olhos comuns. A partir disso pude enxergar determinadas formas de uso do corpo e dos ambientes nos textos de Ana C. bastante próximos a alguns episódios da jornada de Davi entre a cidade dos brancos e sua aldeia.

A associação entre certos modos de criação que remetem a cultura ameríndia à produção de Ana C. pode ser encontrada em diferentes espaços nos quais a poeta deu o ar de sua graça: Álvaro Faleiros (2019) dedica parte do texto *Traduções Canibais* a apontar, nas traduções de Baudelaire, Plath e em comentários feitos pela autora – tanto pela escolha dos próprios poemas, como pelo modo como foram traduzidos – uma forte presença da consciência multiposicional da prática tradutória, formada a partir do estudo de observação da sobreposição de vozes experienciadas no canto e transe xamânicos.

Na sua biografia *A Queda do Céu* (2010), produzida junto ao antropólogo Bruce Albert, Davi Kopenawa, ao descrever suas primeiras experiências de trânsito para outros planos – onde vivem os diversos espíritos que compõem o mundo Yanomami (muitos deles, como os *xapiri*, habitantes da esfera celeste) – comenta sobre o desmaio, cair desacordado na terra, na floresta, como um dos acontecimentos primordiais de sua história. Para alcançar esses seres minúsculos, etéreos e brilhantes, Davi precisou desabar no chão (Kopenawa, Albert, 2010. p.144).

No poema *Quando Chegar*, comentado acima, há um movimento de queda, assim como a descrita por Kopenawa, espelhada, onde céu e terra se confundem e invertem dando leveza ao corpo de modo perigoso, podendo resultar em morte. Uma das experiências mais intensas do xamã Yanomami acontece em sua primeira visita ao mundo dos brancos e diz, de modo totalmente diverso, de uma sensação análoga ao poema de Ana C.

Para um xamã, voar em direção à terra espelho dos espíritos que descem até ele e ver-se de repente cara a cara com eles significa correr o risco de morte imediata. Mas nossos *xapiri* são muito sábios e não permitem que isso aconteça! Ninguém pode ir para o lugar de onde eles vêm! Se um xamã se dirigisse para a terra-espelho deles à

sua revelia, eles a esconderiam assim que ele se aproximasse. Então, em vez de atingi-la, ele continuaria avançando no vazio e acabaria passando por ela sem jamais tê-la visto!

Foi o que me aconteceu durante essa primeira viagem à terra dos antigos brancos. No momento de aterrissar lá, vi da janela do avião um enorme espelho com reflexos ofuscantes vindo ao meu encontro em alta velocidade. Foi muito amedrontador, pois na época eu não sabia nada dessas coisas! Meus olhos ficaram cativos daquela intensa luminosidade por muito tempo. Fui tomado de vertigem e um profundo torpor me invadiu. Compreendi então que estava me aproximando de uma terra de espíritos muito poderosos. Aí, senti que desmaiava. Mas, no exato momento em que eu achava que ia atingir o espelho e morrer, ele se virou, para tomar, em outra parte, o lugar da terra de onde eu vinha. É verdade! Os *xapiri*, ao me verem chegar, fizeram-no girar diante de mim, para eu poder passar adiante sem me chocar com ele. E quando o avião estava prestes a pousar, seu caminho já se assentava sobre uma nova terra, que eles tinham estendido à minha frente. O imenso espelho ofuscante sumiu de repente, foi se desvanecendo atrás de mim, enquanto um outro chão tomava seu lugar diante de meus olhos. De modo que, em vez de desmaiar e morrer em seguida, senti apenas profunda sonolência. Se os espíritos daquelas regiões distantes não tivessem girado seu espelho para tirá-lo do meu caminho desse modo, meu corpo teria sido levado de volta a Watoriki logo depois, para os meus, aos prantos, o amarrarem na floresta e depois queimarem meus ossos (Albert, Kopenawa, 2018, p.400)!

Kopenawa explica o caminho à terra dos espíritos como uma experiência de morte que o faz virar espírito. Seus *xapiri* o protegem e permitem-no voltar em segurança. O eu-lírico do poema *Quando chegar* também narra um trânsito entre a vida e a morte através do próprio corpo, ele *vira espírito* a partir das palavras; diferente de Kopenawa, que as utiliza para transmitir suas histórias. Para os Yanomami, esses seres habitantes do mundo espiritual, ou céu, ou éter, se relacionam com os xamãs, existem e possuem respectivos territórios e habitações. Ou seja, apesar do peso poético e da importância literária adquirida por suas construções linguísticas, a obra de Kopenawa habita um terreno de trânsito pelo mundo dos brancos, usando o corpo dos livros, os papéis e as instituições para se relacionar com uma cultura diferente da sua. Nesse mesmo movimento, sua obra escrita desestabiliza algumas cristalizações da historiografia literária.

A Queda do Céu (2018) além de demandar uma série de publicações importantes da crítica brasileira atual, também lançou luz a uma diversidade de produções indígenas que preenchem esses estudos. Propostas de leitura da cultura e história ameríndias acompanham a literatura brasileira desde suas cartas fundacionais e sermões; a presença do indígena como, além de protagonista, produtor e detentor do pensamento estrutural de algumas dessas obras também acompanhou o desenvolvimento da nossa historiografia literária. As publicações de Marília Librandi (2012, 2018) desenvolvem uma série de novos pressupostos para a construção de uma crítica literária fundamentalmente ameríndia com fortes raízes no modernismo brasileiro. Os textos de Kopenawa, Eliane Potiguara, Ailton Krenak, Daniel Munduruku apenas reforçam o peso dos povos indígenas na produção e nas reviravoltas do nosso imaginário literário. As duas edições do livro *Literatura Indígena Brasileira Contemporânea* (Dorrigo;

Danner; Danner, 2018; 2020) trazem um rico apanhado de textos que versam tanto a respeito dos autores indígenas, quanto da infiltração de suas poéticas na política e na história da literatura brasileira como um todo, possibilitando profícuas leituras contextualizadas de obras, mesmo não-indígenas a priori.

A leitura da *Queda do Céu* preenche e traz novas visões a respeito de um espaço que parece bastante explorado na literatura. Se, por um lado, vemos com frequência o etéreo ser tratado como lugar de esquecimento, desaparecimento, ou de sonhos, ficções, crenças; o uso desse espaço para fins mágicos é um traço bastante reforçado pela obra de Kopenawa e pode ser ponto de partida para a percepção dessa leitura em outros autores e textos. Enquanto Ana C. cria eu-líricos que manipulam esse espaço das mais diversas formas; Benjamin Sanches, o segundo autor analisado nesse texto, constrói personagens que lidam de modo desajeitado com o além à medida que se afastam ou negam subserviência às forças da floresta; Kopenawa, por sua vez, até auxilia os xapiri na construção de suas casas celestes:

Quando se morre pela primeira vez sob efeito da yãkoana, os xapiri que vieram fazer sua dança de apresentação para nós ainda não tem casa onde possam se instalar. Depois de terem cantado e dançado por muito tempo, ficam de pé, ou agachados, pensando: “*Hou!* Se este lugar continuar vazio, se não houver habitação para receber-nos, não ficaremos aqui”. Por isso nossos xamãs mais velhos fazem dançar em primeiro lugar os *xapiri* que vêm abrir a clareira onde será erguida a casa de espíritos do iniciando. [...]

Por fim conseguem enfiar a ponta das estacas do teto no peito do céu com tal vigor que o perfuram com um enorme estalo. Nesse momento, os espíritos macaco-aranha pegam suas extremidades e as torcem, para amarrá-las juntas, com cordas besuntadas de piche celeste (Kopenawa, Albert, 2010, p.158).

Além disso, Davi também detalha uma série de procedimentos com o corpo para que esse, apesar de estrangeiro para os espíritos, possa dominar as técnicas de trânsito entre “mundos”, ou entre o céu e a terra. Kopenawa dá bastante ênfase a esse corpo que, nas palavras de Ana C., “sobe”. E sobe exatamente para reestabelecer a ordem da vida terrena, para evitar que o céu e todos esses espíritos caiam sobre nossas cabeças. Outro traço dessas movimentações é também o trânsito entre linguagens: para negociar com seus *xapiri* Davi precisa falar a língua deles, transforma sua fala em canto e dança.

Os Yanomamis resolvem parte das perguntas de Ludueña dando um território e um lar para seus espectros, em um espaço invisível para a maioria das pessoas, mas que pode ser acessado e modelado por alguns a partir de ensinamentos familiares. Acredito que alguns

poemas da Ana Cristina também questionam e procuram esse espaço. Seus eu-líricos usam o corpo, os objetos e os lugares (remédios, bulas, amigos, bilhetes, parques, velórios, missas, apartamentos, comidas) buscando construir lugares de passagem e armazenamento para o pensamento, a intuição, a criação, a memória, sendo muitas vezes interrompidos, barrados pelo excesso, ou mesmo pela falta desses objetos – quando o eu-lírico é impedido de estabelecer relações não-comerciais com seus interlocutores (César, 2013. p.288), ou perde a fome “de tanto pensar que comia” (César, 2013, p.335).

criação

A artista lava as mãos e senta à mesa posta. Toma do presunto sem cerimônia. Pega o presunto como o lábio de um homem desejado. Os dedos apalpam e a língua escala a gordura do presunto que é a carne lhe pertencendo, nova e boa virando sua. A artista lavou as mãos. A artista lava as mãos novamente na gordura do presunto. Olha os que comem com uma distância febril. A artista não come, possui. Não engole: se imiscui na textura vital. Já tarde a artista abre uma bula de vitaminas. Na bula indicações, precauções, apresentações nunca vistas. Na bula cápsulas contêm um fato intrínseco e potência estabelecida. A bula atrai a artista, a febre e fome noturna. Anemias megaloblásticas da gravidez. A artista se pergunta em que formas caberiam anemias megaloblásticas da gravidez. Toma casos rebeldes e estados de carência: a gravidez da artista? Os produtos tem número e vem de Nova York: mas antes de constatar as fontes a artista volta ao seu instrumento. A bula atrai como relíquias de frascos, sinais de intolerância e perturbações hipocrômicas. A artista e a bula. A artista tem um certo senso de humor e lê, relê curiosidades, subtrai formas imprecisas. A mesa não está mais posta. A artista resolve iniciar uma coleção de bulas (César, 2013, p.345).

O poema em prosa começa todo corpo: carne, sangue, fome. Saciada, a artista volta a atenção aos objetos na mesa ainda posta. O êxtase de vida e morte e saúde cede à linguagem das bulas de remédio. Esse texto não atrai o interesse de um doente, mas de uma artista, o objeto não serve agora para alguém buscando alívio, cura, etc, mas a um excesso de vida cercado de bulas. A poeta inverte a função do texto que analisa, abrindo espaço, mesmo ali, para a... poesia. É o *Ready Made* de Duchamp, que investiga meios de adentrar a produção em escala industrial e abrir espaço, mesmo ali, para o afeto, a fruição e possíveis relações que os objetos podem produzir quando não são tratados de modo puramente funcional e descartável.

Em outro momento, a perda de um objeto funciona como índice desses trânsitos do eu-lírico e, dentre outros tantos objetos e obrigatoriedades sociais, como encontrar assunto para responder a conversas, a narradora se desloca pela cidade, usando estruturas de concreto para escapar do excesso de estímulo dos corpos. A cidade, ao mesmo tempo em que protege o trânsito da personagem, empata em algumas passagens, deixando-a em um lugar que não é nem éter, nem matéria.

Circulando entre as frentes acesas do jardim. Antena Um em off: don't walk away. Tirou as botas, largou não sabe onde, tomou 10 comprimidos, foi dançar, de manhã fiquei conversando até que ele chegasse, arrancando assunto do fundo do meu peito de mulher aranha, tecendo teia telefônica, S.O.S solto que não peço. À noite no velório estou pensando onde foram parar as botas de pantera, no fundo da lagoa, no quintal da faculdade, na coxia do teatro? Não conheço mais ninguém no parque debaixo das montanhas, nem as botas encontrei num canto do banheiro, em equilíbrio, cano contra cano. Penso em desistir daqui, em esquecer todos os presentes, essa lufa-lufa do espanto de morrer, mas estou fixa atrás de uma coluna, sem piscar, em transe (César, 2013, p.268).

A coluna na qual a narradora do texto se esconde dá, ao mesmo tempo, estrutura para o prédio do qual faz parte e para o transe do eu-lírico. Ou seja, para não perder o controle frente aos 10 comprimidos ingeridos, escapando de uma movimentação social turbulenta, a personagem escapa do excesso pela mesma matéria que o compõe. A perda de controle dos objetos não faz, nesse texto, com que o corpo que narra se desloque por diferentes planos que formam sua realidade, ela demonstra um processo que fica por acontecer, um princípio de deslocamento que termina em paralisia antes de chegar a qualquer outro lugar.

Alguns poemas são repletos de objetos, atividades rotineiras em contraponto a outros momentos muito atentos a elementos de difícil apreensão: o tempo, o futuro, a lua, a ordem e o caos; cenas em que o deslocamento do eu-lírico se dá de modo bem-sucedido. Há uma série de outros poemas permeados por essa, digamos, técnica de deslocamento. Porém, enquanto Kopenawa tem plena consciência de suas funções sociais e políticas, lidando de modo franco com a história de suas experiências extra-mundanas, Ana C. produz personagens que veem na solidão um dos poucos espaços possíveis para abrigar tantas coisas que não cabem nem em uma mesa posta, nem em colunas de prédios, nem em repartições e salões de beleza, nem em apartamentos de amigos. Os trânsitos entre éter e matéria são tornados públicos e, algumas vezes, realizados através do texto. São eu-líricos que parecem forçar movimentos de abertura de espaços que abriguem seus pensamentos, suas memórias corporais e tentativas de manuseio da realidade. Como se isso tudo simplesmente não pudesse caber em um corpo.

Entre Davi Kopenawa e Ana Cristina, gostaria de usar um escritor habitante nem de uma metrópole, nem da floresta densa, que ambienta suas personagens em pequenas cidades fronteiriças a Amazônia, demonstrando, em suas narrativas, que essas relações políticas espectrais travadas pelas comunidades indígenas encontram um eco desajeitado e (ou) amedrontado nesses lugares. Enquanto a obra de Ana Cristina César dá certa ênfase nessa abertura de espaços de passagem e armazenamento de relações etéreas, Benjamin Sanches (1998), em *O Outro e Outros contos*, cria uma série de casos que apontam para uma presença e agência de forças imateriais, independentes da consciência humana, como acontece em tantas

outras histórias de terror, fantasmas, ou mesmo romances espíritas. Mas aqui, especificamente, são agências que parecem vir da floresta.

2.2. Fantasmas amazonenses

no pensar existir passou a existir no pensar

Benjamin Sanches

Algumas personagens de Benjamin Sanches se relacionam com o mundo espiritual e com os corpos que por ele transitam, ou nele vivem, a partir da negação destes, até serem golpeadas por um acontecimento capaz de trazer à tona, subitamente, um espaço de forças inapreensíveis. Há um paralelo detectável entre as tramas invisíveis que decidem seus destinos e o ato de tecer redes, tricô e ler o céu como trabalhos do corpo capazes de materializar o pensamento ao mesmo tempo em que ligam essas mãos a espaços etéreos, por serem atividades que requerem bastante esforço mental.

Ambientado em pequenas cidades amazônicas, rodeadas pela selva invadindo algumas histórias, *O Outro e Outros Contos* (Sanches, 1998) é composto por uma diversidade de figuras e lugares que invadem a floresta: homens metamórficos, prostitutas, mulheres histéricas, maridos assassinos, ladrões de peixes, apaixonados sem roupa para ir ao baile, pescadores, meninas saracoteando nas prateleiras do armazém, ou se transmutando em boi, namorados pobres e famintos, touros que viram vacas. Algumas personagens trabalham na floresta, outras tem contato próximo e há as distantes, frequentadoras de balneários, ou trabalhadoras formais que não dedicam muitas reflexões à selva.

Destacaremos aqui, três figuras de dois contos para traçarmos algumas ligações entre os textos estudados nas páginas anteriores: o pescador sem mãos, d' *O Estropiado*, o rapaz ansioso para um encontro e sua avó tricoteira, dona belinha, cheia de crendices, d' *A Roupa*. Dona belinha vem da floresta e cultiva por lá muitos relacionamentos, ao ponto de reclamar ter virado, sua casa, uma estalagem para familiares doentes vindos do interior:

– é o mal de morar na cidade – dizia dona belinha, dobrando o telegrama – qualquer parente que adoce, acha-se com o direito de hospitalizar-se aqui. não sei o que esta gente pensa. a iara vem com o filho morrendo. já é a terceira vez esse ano (Sanches, 1998, p.91).

Seu neto, morador da cidade, luta para renegar os conhecimentos da avó: ele quer sair de terno novo na terça-feira, mas, de acordo com ela, sair de roupa nova na terça causa morte.

O rapaz precisa decidir: ou perde a namorada Zuleide, ou morre, ou desacredita na avó. Enquanto dona belinha tricota, a história se desenvolve longe dos olhos das personagens em diálogo. Morre o preto sabá, incumbido pelo rapaz a estrear o paletó antes dele. Ficamos sem saber se é o além ou dona belinha quem decide as narrativas dos habitantes de sua casa. Pensar o ato de tricotar como esse espaço onde o pensamento ganha corpo e agência talvez seja a melhor resposta.

a velhinha, que retomara o seu trabalho, de instante em instante, desenfiava os olhos do tricô que escorria em seus dedos e olhava-o por cima dos aros de matéria plástica. Agora, tufou e teve que desentupir a garganta embuchada de palavras (Sanchez, 1998, p.92).

As publicações de Elsje Lagrou (2010, 2015) tornam reconhecível a familiaridade que muitas sociedades ameríndias compartilham em relação a agência dos objetos e o pensamento de seus artesãos, seres deste e outros mundos. A antropóloga delineia um robusto panorama das visões compartilhadas por diferentes povos que veem em seus artesanatos: grafismos, cestos de palha e cerâmica além da potência utilitária, vínculos míticos, musicais e estéticos que participam da elaboração de diversas cerimônias espirituais.

É verossímil pensar que dona belinha, sendo a personagem da narrativa de maior vínculo com a floresta, exerce função bastante semelhante aos artesãos indígenas. Posto que o utilitarismo de seu trançado sequer é explorado pelo texto; o ato de tricotar, seus pensamentos e crenças ganham mais ênfase. Sendo assim, podemos pensar que a velha, mais do que tecer um tricô, está realmente a manipular o destino das pessoas que fazem parte do seu contexto.

É exatamente esta distinção entre arte e artefato que a maioria das etnografias sobre a produção de artefatos e artes indígenas vem negando há mais de dez anos: não há distinção entre a beleza produtiva de uma panela feita para cozinhar alimentos, uma criança bem cuidada e decorada e um banco esculpido com esmero. Como afirmam os Piaroa (Venezuela), todos estes itens, de pessoas a objetos, são frutos dos pensamentos (a'kwa) do seu produtor, além de terem capacidades agentivas próprias: são belos porque funcionam, não porque comunicam, mas porque agem (Overing, 1991 apud Lagrou, 2010, p.17).

O pescador do conto *O Estropiado* (1998), por sua vez, subestima o rio onde trabalha e valoriza a tecnologia da bomba pela rapidez. Do mesmo modo ignora a funcionalidade das redes de pesca, se nega ao trabalho manual de produzi-las e conservá-las e foge de reflexões demasiado profundas sobre a existência. Sanchez nos dá alguns rastros capazes de demonstrar a aversão da personagem àquilo que não é materialmente perceptível, além disso, descreve a

pesca como uma atividade fundamentalmente espiritual: requer conhecimento das estrelas, hábitos manuais e mentais complexos capazes de tecer malhas. Vimos a importância dada às mãos tanto em Ana C. quanto em Sanches, a parte do corpo que trança e produz objetos, não é à toa que as bombas usurpam do pescador, exatamente, as suas mãos:

nunca teceu redes, não as estendeu para secar nem remendou as malhas rotas pela mistura do sacudido dos peixes ou pelos dentes das piranhas que caem naquele sorvedouro. aquilo achava ser uma prática apoucada e cansativa. sempre deu preferência à bomba. com ela conseguia melhor pesca com menos tempo e trabalho. mas, uma coisa sempre acontece para quebrar as vantagens que se leva e muitas vezes vem de um vazio onde acumulamos toda a nossa vigilância. são as faces múltiplas da vida, cuja poeira de ouro é-nos uma constante ameaça (Sanches, 1998, p.25).

Ainda no primeiro parágrafo, o narrador destaca a importância do “vazio”, da “poeira de ouro” que permeia a vida para os acontecimentos físicos, de modo a nos permitir inferir a função negativa do desprezo da personagem à função do espaço etéreo na produção dos objetos e corpos, resultando em vingança do mundo dos fantasmas. Diversos povos indígenas, de fato, dão suma importância às relações espirituais com o rio e seus habitantes, demonstrando, em diferentes autores (Lagrou, 2010, Cesarino, 2011, Kopenawa, 2018) a construção de um ambiente favorável à pesca e à caça a partir, não só, de indígenas, mas de suas negociações com essas entidades geológicas e animais. A confecção e uso de certos objetos também faz parte dessa organização físico-cosmológica, como a rede, ou os adornos xamânicos. O pescador estropiado utiliza alguns conhecimentos importantes para o contato com a paisagem, e mesmo nesse momento, suas observações terminam em um desfecho habituado ao ato violento contra o cenário, ele estraçalha o reflexo da lua:

seus olhos pincelaram o firmamento e, pela posição dos astros, viu que para atingir a entrada do lago antes da passagem do cardume, teria que acelerar as remadas que agora, com impetuosidade, passaram a estraçalhar a lua que àquelas últimas horas noturnas, ainda teimava lambar o lodo do remo (Sanches, 1998, p.26).

Somente após a morte, o estropiado faz as pazes com as forças etéreas atravessando sua existência e se confundindo ao próprio pensamento. É ao se tornar fantasma que o pescador toma gosto pelos exercícios mentais e criativos. Todavia, o narrador insiste na ligação entre o falecido e a matéria para essa continuidade, destacando, ao final, a, agora sutil, ligação do homem a grosseria dos objetos. Assim como Kopenawa precisa “virar fantasma”, materializar a própria morte para ter acesso aos seus xapiri, o pescador de Benjamin Sanches só passa a

cultivar o pensamento ao virar ele próprio pensamento, se transformando em fantasma, porém de surpresa e definitivamente, sem todas as técnicas do xamã Yanomami:

quando saiu daquele fulcro de trevas, onde agonizou o seu corpo e sem se afastar um segundo da vida em que esteve, vivia aquele instante sem traduzir os minutos anteriores. nem ao menos se recordava de ter ouvido o estampido que lhe despregara a cabeça e, talvez, em nada lhe importaria quaisquer recordações. perdera a vida, porém agora tinha a eternidade no bojo de sua canoa. não mais se ressentia da falta dos seus membros e julgava-se mais vivo do que nunca. sua mentalidade tornara-se mais ativa, procurando e criando as coisas desejadas, levando-o a viver no mundo espiritual, com os mesmos sentimentos que o dominavam na ocasião da morte. neste estado não encontrava dificuldades para dirigir a matéria tangível e grosseira, pois ficara, apenas, preso a um tênue laço que o ligava a ela (Sanches, 1998, p.28).

Aristóteles Barcelos Neto (2011), no texto *A Serpente do Corpo Repleto de Canções*, elabora, a partir da mitologia Wauja, uma exposição diversa cuja complexidade confirma a importância cosmológica que a produção de objetos, mesmo os utilitários, exerce em algumas sociedades indígenas. A pesquisa se debruça especificamente sobre a arte do trançado de cestos e demonstra a função imaterial desses objetos, encarregados de preservar, nos grafismos em palha produzidos pelos artesãos, canções que atravessam seu cotidiano. Neto (2011) desenvolve, a partir de alguns mitos, a rede de conexões com entidades animais, músicas e padrões visuais tradicionais envolvida na produção desses cestos, capazes de servir como recipientes de outros materiais, arquivo musical e narrativo concomitantemente.

Um desses mitos conta a história de Arakuni, um menino Wauja que enfeita o próprio corpo com grafismos denominados Kulupiene. A marca dos desenhos no corpo da irmã, Kamayulau, denuncia um incesto à mãe dos dois e o garoto é, então, expulso da aldeia. Arakuni passa a tecer uma cesto-roupa de cobra e canta enquanto isso. Seu desaparecimento no rio, ao vestir o cesto e se jogar na água, é a origem dos demais motivos gráficos Wauja. Nesse mito, o ato de tecer a estrutura musical e gráfica de uma cultura é ligado tanto a um objeto e a uma prática material de produção de cestarias, quanto a uma entidade animal incorporada por Arakuni. Há uma série de dimensões físicas e espirituais no ato de trançar. Dimensões também visíveis nos textos de Ana C. e Sanches, quando as personagens se põem a tentar organizar o mundo, provar a morte com as próprias mãos, ou se negam a fazê-lo.

Ao terminar a cobra e os cantos, Arakuni tinha criado uma série de motivos gráficos. Ao corpo da cobra foram adicionados dois objetos de suma importância: um cocar de penas de tucano, arara e harpia e, por fim, um chocalho na extremidade do rabo. O

primeiro, símbolo de seu status aristocrata (amunaw) e o segundo, de suas capacidades xamânico-musicais. Logo que tudo ficou pronto, Arakuni entrou no cesto-cobra, deslocou-se até um local profundo do rio, fez um estrondoso ruído e submergiu, desaparecendo para sempre (Neto, 2011, p.994).

Kopenawa, enquanto xamã, é encarregado de auxiliar a produção de moradias para os seres etéreos com os quais precisa lidar; artesãos, por sua vez, em diferentes povos, são responsáveis pela preservação de utensílios não-materiais – as músicas e os padrões gráficos, ensinados por serpentes mitológicas – feita a partir de técnicas manuais de tecelagem. Há uma estrutura física e outra etérea na produção desses materiais. Do mesmo modo, podemos compreender, a partir dessas visões ameríndias sobre o artesanato, a presença de trançados de éter permeando os textos de Benjamin Sanches e Ana Cristina César. Figuras encarregadas de tornar presente nos contos e poemas, com diferentes grafismos (dado os modos diversos – porém padronizados em cada autor – como lidam e constroem seus textos com esse espaço, seus habitantes e visitantes), essa matéria quase imperceptível, conotativa, que atravessa e manuseia as existências das personagens e eu-líricos. Dito de outro modo, esses autores transformam o livro em um cesto de palavras, guardador de desenhos espirituais.

O kulupiene foi o primeiro motivo feito por Arakuni – inicialmente pintado em seu próprio corpo e depois impresso na pele da sua irmã como consequência de sua união incestuosa – os demais motivos foram feitos enquanto ele cantava (ou encantava) e trançava a sua “roupa” no sentido da cabeça para a cauda. Mas não há aqui uma precedência do visual sobre o musical ou vice-versa. A produção de ambos é simultânea, uma verdadeira fusão sinestésica em que o que se vê é o que se ouve e o que se ouve é o que se vê. Há uma clara associação entre as técnicas do trançado e da tecelagem com as peles das cobras em várias partes da Amazônia. Em ambas as técnicas os desenhos surgem simultaneamente com o trançar/tecer, não havendo uma dicotomia entre suporte e desenho, como na cerâmica, no corpo ou em artefatos de madeira. Ademais, o trançado e a tecelagem são técnicas de natureza mimética: os seus produtos são como “peles de serpentes”. Nesse sentido, o trançado e a tecelagem são o inverso lógico da cerâmica, uma contraposição entre maleabilidade e fixidez e entre superfícies retilíneas que apontam para um continuum infinito e superfícies circulares espacialmente encerradas sobre si mesmas. Outra imensa relevância simbólica atribuída ao trançado e à tecelagem assenta-se na ideia de que, nos seus processos de produção, ambos tornam-se “naturalmente” desenhos, ou seja, em função das suas próprias especificidades técnicas, os desenhos surgem concomitantemente aos atos de trançar/tecer (Neto, 2011, p.995).

Cultivar, guardar, preservar e se dedicar a substâncias não-humanas, sejam elas etéreas, vegetais, minerais ou animais é um ponto central da fala de Ailton Krenak no ensaio *Ideias para Adiar o Fim do Mundo* (2019). O escritor demonstra a responsabilidade que o descaso com esses corpos tem sobre a série de catástrofes naturais e humanitárias pelas quais temos

passado. O extermínio dos modos de vida dos povos ameríndios também passa pela nossa ignorância a respeito daquilo que é fundamental para suas identidades. Desse modo, a estrutura gráfica espectral tecida por Ana Cristina César e Benjamin Sanches, vista aos olhos desses pensadores indígenas, pode ser compreendida também como uma proposta para adiar o fim do mundo, à medida que faz da produção literária, do corpo do livro, uma casa, um cesto capaz de guardar e tornar relacionáveis essas forças e imagens tecidas nas profundezas do texto.

Referências:

AIRA, CESAR. *Pequeno Manual de Procedimentos*. Curitiba: Arte & Letra, 2007.

ALCÂNTARA, Beatriz de. *Eliane Potiguara: o agronegócio é um projeto para destruir e entrar nas áreas indígenas*. João Pessoa: A União, 2022. Disponível em: <https://auniaio.pb.gov.br/noticias/entrevistas/eliane-potiguara-o-agronegocio-e-um-projeto-para-destruir-e-entrar-nas-areas-indigenas> Acesso em 23/06/2024.

ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: Ática, 2009.

_____. *O guarani*. 20ª ed., São Paulo: Ática, 1996.

AMARAL, Tarsila do. *Operários*. São Paulo: Palácio Boa Vista, 1993.

_____. *O Touro (Boi na floresta)*. Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia, 1928.

AMAZÔNIA Latitude. *Verenilde Pereira e o pioneirismo na literatura afroindígena brasileira*, 2023. Disponível em: <https://www.amazonialatitude.com/2023/07/31/verenilde-pereira-e-o-pioneirismo-na-literatura-afroindigena-brasileira/> Acesso em 23/06/2024.

ANTELO, Raul. *Las lenguas del archivo*. In *Las lenguas del archivo: Filologías para el siglo XXI*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2021.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

BACELLAR, Luiz. *Frauta de barro*. 5 ed. In: *Quarteto: obra reunida*. Manaus: Valer, 1998

BANIWA, Denilson. *A floresta casa derrubada a última maloca do fim do mundo*. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=12LamOY2PwU> Acesso em: 13 de fevereiro de 2023.

BARRUTI, Soledad. *O trem da Vale rumo ao esquecimento*. Sumaúma, 25/11/2022. Disponível em: <https://sumauma.com/floresta-mineradora-vale-maranhao-awa-guaja/> Acesso em: 16/07/2023.

BISPO, Antônio. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu, 2023.

BOPP, Raul. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

BRANCA, Violeta. *Reencontro: Poemas de ontem e de hoje*. Manaus: 1982.

CABRAL, Astrid. *Alameda*. Manaus: Valer, 2017.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

CARVALHO, André. *Amazônia pré-colombiana: como viviam os povos indígenas antes da chegada dos europeus*. UOL: São Paulo. Disponível em:

<https://www.uol/noticias/especiais/como-viviam-os-povos-da-amazonia-antes-da-chegada-dos-europeus.htm#amazonia-pre-colombiana> Acesso em: 26/01/2024.

CÉSAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. *Oniska: a poética da morte e do mundo entre os Marubo da Amazônia ocidental*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

_____. *Oniska – Poética do xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. Corporalidades Heterotópicas: Montagens e Desmontagens do Humano nos Mundos Ameríndio e Além. *Revista Brasileira de Psicanálise*, São Paulo, v. 50, n. 2, p. 158-175, 2016.

CERNICHIARO, Ana Carolina. *Antropofagia e perspectivismo: a diferença canibal em Meu tio o Iauaretê*. *Revista Landa (Vol.3)*, 2014.

COCCIA, Emanuelle. *A vida das plantas*. Tradução: Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

COSTA, Emily. *Estou sendo ameaçado de morte, diz líder indígena Davi Kopenawa*. Roraima: G1, 2014. Disponível em: <https://g1.globo.com/rr/roraima/noticia/2014/07/estou-sendo-ameacado-de-morte-diz-lider-indigena-davi-kopenawa-em-rr.html> Acesso em 22/06/2024.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Três, 1984.

DELPHINO, Plínio. *Fingi ser gari e vivi como um ser invisível*. Diário de São Paulo: 2008. Disponível em: <https://www.ip.usp.br/site/noticia/o-homem-torna-se-tudo-ou-nada-conforme-a-educacao-que-recebe-orquidario-cuiaba/> Acesso em: 15/11/2022.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução: Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIAS, Gonçalves. *Últimos Cantos*. Rio de Janeiro: Typographia de F. de Paula Brito, 1851.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *El archivo arde*. In *Las lenguas del archivo: Filologías para el siglo XXI*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2021.

DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira;

DANNER, Fernando (Orgs.) *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção*. Porto Alegre: Fi, 2019.

DORRICO, Julie; DANNER, Fernando; DANNER, Leno Francisco (Orgs.) *Literatura indígena brasileira contemporânea: autoria, autonomia, ativismo*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020.

DI CAVALCANTI, Emiliano. *Cena de rua*. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 1931.

_____. *Favela*. Pinacoteca de São Paulo, 1958.

_____. Feira Nordestina, 1951. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/coluna/arte-ao-redor/instituto-tomie-ohtake-di-cavalcanti/> acesso em: 21/03/2022.

_____. Figuras, 1956. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/coluna/arte-ao-redor/instituto-tomie-ohtake-di-cavalcanti/> acesso em: 21/03/2022.

_____. Mulata e pássaros, 1967. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/coluna/arte-ao-redor/instituto-tomie-ohtake-di-cavalcanti/> acesso em: 21/03/2022.

_____. Mulheres do Mangue, 1948. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/coluna/arte-ao-redor/instituto-tomie-ohtake-di-cavalcanti/> acesso em: 21/03/2022.

ENCICLOPÉDIA, Itaú Cultural. *Daniel Munduruku*. Belém: 2023. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa641354/daniel-munduruku> Acesso em 23/06/2024.

ÉSQUILO. *Oréstia*. Tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

EURÍPIDES. *Orestes*. Tradução Trupersa. São Paulo: Ateliê Editorial, 2017.

FALEIROS, Álvaro. *Traduções Canibais: uma poética xamânica do traduzir*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.

FARIAS, Elaíze. *Meu futuro é os Yanomami continuarem como Yanomami*. Amazônia Real: Manaus, 26/02/2023. https://amazoniareal.com.br/meu-futuro-e-os-yanomami-continuarem-como-yanomami/?fbclid=IwAR1bAmO9G5SLUbG7GPMqvNaSRWIBtQ77ky29r8qK1TPMOUisp_oYKhjeIXBM Acesso em: 16/07/2023.

FILGUEIRAS, Aldísio. *A dança dos fantasmas*. Manaus: Editora Valer, 2001.

_____. *Estado de Sítio*. Valer Editora: Manaus, 2018.

_____. *Nove Subúrbios*. Manaus: Valer Editora, 2006.

FOUCAULT, Michel. *O Corpo Utópico, As Heterotopias*. São Paulo: N1 – Edições, 2013.

GAMA, Basílio da. *O Uruguai*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

GARCIA, Maria Fernanda. *Crianças Yanomami são amarradas e ameaçadas por garimpeiros*. São Paulo: Observatório do terceiro setor, 2023. Disponível em: <https://observatorio3setor.org.br/noticias/criancas-yanomami-sao-amarradas-e-ameacadas-por-garimpeiros/> Acesso em 22/06/2024.

GIDE, André. *Os moedeiros falsos*. Tradução: Celina Portocarrero. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

HATOUM, Milton. *Relato de um certo oriente*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

INSTITUTO de Estudos para Políticas de Saúde. *Saúde Indígena perdeu R\$ 253 milhões entre 2013 e 2023, revela novo boletim do IEPS e Umane*. IEPS: 17/02/2023. Disponível em: <https://ieps.org.br/saude-indigena-perdeu-r253-milhoes-entre-2013-e-2023-revela-novo-boletim-do-ieps-e-umane/> Acesso em: 16/07/2023.

KALLIPOLITI, Ligia. *Return do Earth; feedback houses*. Cornell Journal of Architecture, 2011.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *O espírito da floresta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

_____. *A queda do céu*. São Paulo: Companhia das letras, 2018.

KOPENAWA, Davi. *Para mim, o termo mudança climática significa mudança da terra*. Sumaúma, 2022. Disponível em: <https://ihu.unisinos.br/sobre-o-ihu/78-noticias/624204-para-mim-o-termo-mudanca-climatica-significa-vinganca-da-terra-entrevista-com-davi-kopenawa> Acesso em 22/06/1991.

_____. *Bolsonaro despejou os garimpeiros em nossa terra*. Sumaúma, 13/09/2022. Disponível em: <https://sumauma.com/bolsonaro-desepejou-garimpeiros-nossa-terra/> Acesso em: 16/07/2023.

KRAUSS, Rosalind. *Os papéis de Picasso*. Tradução: Cristina Cupertino. São Paulo: Iluminuras, 2006. Disponível em: https://www.academia.edu/37574644/Return_to_Earth_Feedback_Houses Acesso em 11/09/2022.

KRENAK, Ailton. *Ideias para Adiar o Fim do Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. *Pandemia Ameaça indígenas, mas não é um deus nos acuda generalizado*.

Disponível em:

<https://gauchazh.clicrbs.com.br/ambiente/noticia/2020/05/pandemia-ameaca-indigenas-mas-nao-e-um-deus-nos-acuda-generalizado-diz-ailton-krenak-ck9ybv3yr006m015nf4hspzmd.html> Acesso em 21/03/2022.

_____. *Os rios e as cidades*. 2021. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=eeiWBxaZ2is> acessado em 15/11/2022.

KRUGÜER, Marcos Frederico, LEÃO, Allison. *O mostrador da derrota: estudos sobre o teatro e a ficção de Márcio Souza*. Amazonas: UEA Edições, 2013.

LAGROU, Elsje. *A fluidez da forma: arte, agência e alteridade em uma sociedade amazônica (Huni-Kuin, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

_____. Elsje. *Entre Xamãs e Artistas*. Revista Usina. 20. 2015. Disponível em:

<https://revistausina.com/2015/07/15/entrevista-com-els-lagrou/>. Acessado em: 15/09/2020.

LEÃO, Allison. *Representações da Natureza na literatura amazonense*. Tese (Doutorado em Estudos literários) Minas Gerais: UFMG, 2008.

_____; MOREIRA, Luana Aguiar; PÁSCOA, Márcio Leonel Farias Reis. *Da nascente à foz: itinerário crítico para um rio sem fim*. Opiniões Revista dos Alunos de Literatura Brasileira. São Paulo, ano 10, n.19, ago.-dez. 2021.

LEVENTI, Anamaria. *Sereias amazônidas nos muros da cidade*. D24am, Manaus, 08 de março de 2020. Disponível em: <https://d24am.com/plus/sereias-amazonidas-nos-muros-da-cidade/> Acesso em: 13 de fevereiro de 2023.

LIBRANDI, Marília. *Escutar a Escrita: por uma teoria literária ameríndia. O eixo e a roda*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. São Paulo: Círculo do livro, 1976.

_____. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

MINISTÉRIO DA SAÚDE. *Mortalidade infantil yanomami supera a de Serra Leoa, a pior do mundo*. UOL, 09/02/2023. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/colunas/carlos->

[madeiro/2023/02/09/mortalidade-infantil-yanomami-maior-do-mundo.htm](https://www.uol.com.br/madeiro/2023/02/09/mortalidade-infantil-yanomami-maior-do-mundo.htm) Acesso em: 16/07/2023.

_____. *Assassinato de três guajajaras no Maranhão causa terror em povo de ministra*. UOL, 04/02/2023. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/colunas/carlos-madeiro/2023/02/04/mortes-em-serie-de-guajajaras-causa-terror-em-povo-de-ministra-no-maranhao.htm> Acesso em: 16/07/2023.

MANCUSO, Stefano. *A revolução das plantas*. Tradução: Regina Silva. São Paulo: Ubu, 2019.

MARGULIS, Lynn. *Planeta Simbiótico: um novo olhar para a evolução*. Tradução: Laura Neves. Rio de Janeiro: Dantes, 2022.

MULLER, Adalberto. *El secuestro del tupí-guaraní en la formación de la literatura brasileña*. Universidad de Salamanca, 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_mblgQ1Pbsw Acesso em: 13 de fevereiro de 2023.

NARBY, Jeremy. *A serpente cósmica: o DNA e a origem do saber*. Tradução: Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Dantes, 2018.

NETO, Aristóteles Barcelos. A serpente de corpo repleto de canções: um tema amazônico sobre a arte do trançado. *Revista De Antropologia*, 54(2). Disponível em: <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2011.39653> Acesso em 15/11/2022.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OLIVEIRA, Ariana Silvia Souza de; AMBRÓSIO, Millana C.; GAVIRATI, Vitor F.; NEVES, Soriany; PESSOA, Sue Anne G. Cursino. *Cobra Grande*. Belém: Intercom, 2014.

OLIVEIRA, Inácio. *A Enchente*. Disponível em: <https://palavradofingidor.blogspot.com/search/label/Inacio%20Oliveira> acesso em 21/03/2022.

PEIRÓPOLIS. *Entrevista com Yaguarê Yamã, autor de outros contos da floresta*. São Paulo, 2024. Disponível em: <https://www.editorapeiropolis.com.br/entrevista-com-yaguare-yama-autor-de-outros-contos-da-floresta/> Acesso em 23/06/2024.

PEREIRA, Mirna Feitosa. *Projeto palafitas: uma abordagem semiótica e comunicacional das palafitas de Manaus*. Boa Vista: Intercom, 2008. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/norte2008/resumos/R13-0453-1.pdf> acesso em: 21/03/2022.

PEREIRA, Verênilde. *Um rio sem fim*. Brasília: Thesaurus, 1998.

_____. *Não da maneira como aconteceu*. Brasília: Thesaurus, 2002.

PINTO, Débora. *Desmatamento em áreas protegidas na Amazônia legal aumentou 94% sob gestão de Jair Bolsonaro*. O Eco, 26/01/2023. Disponível em: <https://oeco.org.br/reportagens/desmatamento-em-areas-protegidas-na-amazonia-legal-aumentou-94-sob-gestao-de-jair-bolsonaro/> Acesso em: 16/07/2023

POTIGUARA, Eliane. *Metade Cara, Metade Máscara*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Grumin Edições, 2018.

RAIZ Campos mistura arte indígena com arte urbana e desembarca no Rio de Janeiro. Portal Único, Manaus, 20 de janeiro de 2023. Disponível em: <https://portalunico.com/raiz-campos-mistura-arte-indigena-com-arte-urbana-e-desembarca-no-rio-de-janeiro/> Acesso em: 13 de fevereiro de 2023.

RANGEL, Alberto. *Inferno verde*. Amazonas: Valer, 2008.

RICHARD, Caio. *Festas e rituais: A performance dos rituais de iniciação na aldeia Pankararu*. Recife: Quarta Parede, 2018. Disponível em: <https://4parede.com/06-festas-e-rituais-a-performance-dos-rituais-de-iniciacao-na-aldeia-pankararu/> Acesso em 23/06/2024.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Tradução: Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

RODRIGUES, Caio César; GARCÍA, Maria Franco. *Garimpo: Extrativismo e precariedade das relações sociais de produção no Seridó paraibano*. São Paulo: Unesp, 2012. Disponível em: <http://www.proceedings.scielo.br/pdf/jtrab/n1/22.pdf> Acesso em: 18/02/2024.

ROMANDINI, Fabián Ludueña. *Princípios de Espectrologia: a comunidade dos espectros II*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

ROSA, Guimarães. *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SÁ, Lúcia. *Literaturas da floresta*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012.

SANCHES, Benjamin. *O outro e outros contos*. Manaus: Valer, 1998.

SHIRATORI, Karen. *O olhar envenenado da metafísica vegetal Jamamadi*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2018.

SIQUEIRA, Ana Márcia Alves. *O Cabeleira entre a tradição e o cientificismo: A construção do herói sertanejo e o projeto educacional de Franklin Távora*. USP: 2007. Disponível em:

bdt.d.ibict.br/vufind/Record/USP_77a7c17b76b02cd491ef0c7d81d5fd3e Acesso em: 28/02/2020.

SLATER, Candace. *A Festa do Boto: Transformação e Desencanto na Imaginação Amazônica*. Rio de Janeiro: Funarte, 2001.

SANTOS, Marcos dos. *Interpretações e Controvérsias nas Teorias do Éter e do Vácuo*. São Paulo: PUC, 2015.

SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2008.

SARTRE, Jean-Paul. *As moscas*. Tradução Nuno Valadas. Lisboa: Presença, 1965.

_____. *O ser e o nada*. Tradução Paulo Perdigão. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

SEEGER, Antony. *Porque cantam os Kisêdjê*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SOUZA, Márcio. *A ordem do dia*. São Paulo: Círculo do livro, 1983.

_____. *Galvez, imperador do Acre*. São Paulo: Marco Zero, 1984.

_____. *O brasileiro voador*. São Paulo: Círculo do livro, 1986.

_____. *O empate contra Chico Mendes*. São Paulo: Marco Zero, 1980.

_____. *Lealdade*. São Paulo: Marco Zero, 1987.

_____. *Mad Maria*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SOUZA, Maria Duarte de. *Qual a história por trás do massacre de garimpeiros da Ponte de Marabá*. São Paulo: Brasil de Fato, 2020. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2020/01/26/qual-a-historia-por-tras-do-massacre-da-ponte-de-maraba/> Acesso em: 31/01/2024.

STERZI, Eduardo. *Saudades do Mundo: Notícias da Antropofagia*. São Paulo: Todavia, 2022. _____ . “A terceira margem do rio” e a dialética da tradição. Revista Aletria, 1999. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/article/view/14954/9894> Acesso em 11/12/2024.

TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. São Paulo: Editora 3, 1973.

_____. *Os Índios do Jaguaribe*. Recife: Typografia do Jornal do Recife, 1870. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3942> Acesso em: 28/02/2020.

VALENTE, Rubens; PAIXÃO, Evilene. “*Os Yanomami continuam morrendo*”: emergência completou 1 mês, longe de acabar. Pública, 23/02/2023. Disponível em: <https://apublica.org/2023/02/os-yanomami-continuam-morrendo-emergencia-completou-1-mes-longo-de-acabar/> Acesso em: 16/07/2023.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. *Indígena*. Em Não se dissolve um levante. 40 vozes a favor dos levantes da terra. São Paulo: N1 Edições, 2023.

ZUCOLO, Nícia. *Contos de Sagração*. Manaus: Valer, 2011.