



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
DEPARTAMENTO DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



CARLA PATRÍCIA RIBEIRO NOBRE

**NARARDOR AUTODIEGÉTICO EM MAMA GUGA –
CONTOS AMAZÔNICOS, DE FERNANDO CANTO:
retratos da cultura amazônica**



MACAPÁ-AP

2023

CARLA PATRÍCIA RIBEIRO NOBRE

**NARARDOR AUTODIEGÉTICO EM MAMA GUGA –
CONTOS AMAZÔNICOS, DE FERNANDO CANTO:
retratos da cultura amazônica**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLET) da Universidade Federal do Amapá, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Linha de Pesquisa: Literatura, cultura e memória

Orientador(a): Yurgel Pantoja Caldas

MACAPÁ-AP

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca Central/UNIFAP-Macapá-AP
Elaborado por Mário das Graças Carvalho Lima Júnior – CRB-2 /1451

N754 Nobre, Carla Patrícia Ribeiro Nobre.

Narrador Autodiegético em Mama Guga - contos amazônicos, de Fernando Canto: retratos da cultura amazônica / Carla Patrícia Ribeiro Nobre. - Macapá: 2023.
1 recurso eletrônico. 90 folhas.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Amapá, Programa de Pós-Graduação em Letras, Macapá, 2023.

Orientador: Yurgel Pantoja Caldas.

Modo de acesso: World Wide Web.

Formato de arquivo: Portable Document Format (PDF).

1. Fernando Canto - Escritor - Amapá. 2. Conto. 3. Narrador autodiegético. I. Caldas, Yurgel Pantoja, orientador. II. Universidade Federal do Amapá. III. Título.

CDD 23. ed. – 410

NOBRE, Carla Patrícia Ribeiro. **Narrador Autodiegético em Mama Guga – Contos Amazônicos, de Fernando Canto** : retratos da cultura amazônica. Orientador: Yurgel Pantoja Caldas. 2023. 90 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal do Amapá, Macapá, 2022.

CARLA PATRÍCIA RIBEIRO NOBRE

**NARARDOR AUTODIEGÉTICO EM MAMA GUGA –
CONTOS AMAZÔNICOS, DE FERNANDO CANTO:
retratos da cultura amazônica**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLET) da Universidade Federal do Amapá, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Linha de Pesquisa: Literatura, cultura e memória

Orientador(a): Yurgel Pantoja Caldas

Data da aprovação: 30/01/2023

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador(a): Prof. Dr. Yurgel Pantoja Caldas
Campus Marco Zero
Universidade Federal do Amapá

Membro Titular: Prof. Dr.: Rafael Senra Coelho
Campus Marco Zero
Universidade Federal do Amapá

Membro Titular: Prof. Dr. Gerson Rodrigues de Albuquerque
Campus Centro de educação, letras e artes
Universidade Federal do Acre

Local: Campus Marco Zero do Equador
Universidade Federal do Amapá
Macapá-Amapá

DEDICATÓRIA

À minha mãe Maria Deolinda Ribeiro Nobre, porque luta pela vida e do seu modo nunca me deixou desistir de nada.

À minha querida aluna de graduação da UEAP, Miraselma, que gentilmente me cedeu sua pesquisa sobre a obra de Fernando Canto.

À pequena Lucy, porque a vida tem sempre razão.

Às memórias de minha tia Creuza, de minha prima Rita Alfaia e de meu primo Manoel Alfaia, que, vítimas da Covid-19, não poderão estar comigo nessa conquista; mas nos deixaram Marco e Néia, para acreditarmos na família e na vida.

Aos que estiveram comigo nessa jornada: Rai Amorim, Pedro Henrique, Danilo, Luíza, Edu Gomes, Lua Maria, Lene, Ivaneli Guimarães, Joana Morais e Ana Anspach. Sem vocês eu não sorriria tanto...

À minha família: Junior Nobre, Camila, Marcelo, Carol, Pedro, Gabriel.

Ao Ernesto Luiz, à Bárbara Marina e à Anita Maria, que impulsionam minhas conquistas e aturam meu stress cotidiano. Que nossa família siga forte e que vocês nunca desistam, nem de mim, nem da vida. Nunca mesmo! Eu estarei sempre aqui nessas páginas, a mostrar que podemos recomeçar.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Amapá pela acolhida e pelo compromisso de acreditar nesta pesquisa como contribuição importante para os Estudos Literários do Estado do Amapá.

Aos queridos professores e professoras do PPGLT, especialmente por nos mostrarem que é possível pesquisar na Amazônia, mesmo com as inúmeras dificuldades.

À professora Juliana Santini, por me ensinar a amar as narrativas.

Ao Fernando Canto e à Sônia Canto, pelo amor.

Ao Coletivo Juremas pelo compromisso com a literatura no Estado do Amapá.

Ao Prof Dr. Yurgel Caldas, mestre e orientador, companheiro de lutas por uma universidade democrática. Sem sua valorosa contribuição, este trabalho não seria o mesmo.

Aos meus colegas de turma: Juliana, Jorlaíne, Bruna e Kerllyo. Vocês foram minha inspiração e nunca me deixaram na mão. Gratidão imensa!

RESUMO

Este estudo tem como foco analisar as memórias dos narradores autodiegéticos da obra *Mama Guga: contos amazônicos*, de Fernando Canto, considerando a relação dessas memórias com a cultura amazônica. Como objetivos específicos, discutimos o(s) conceito(s) de cultura(s) amazônica(s), avaliando a história de ocupação desse espaço e as relações dos seus habitantes com o espaço ocupado; em seguida, examinamos os conceitos de conto, narrador autodiegético e memória, para, enfim, analisar um mapa de memórias com palavras apresentadas nas narrativas dos contos, verificando sua relação com a cultura amazônica. Assim, dentre outras referências teórico-críticas, foram utilizadas as de Canto (2017), Massey (2008), Benchimol (1999), Veríssimo & Pereira (2014), Hall (2006), Bhabha (1998), Eliade (1972), Candau (2019), Ecléa Bosi (1979), Halbwachs (2004), Bergson (2006), Caldas (2019), (2007) e (2017), Cândido (2014), Nenevé, Silva e Gama-Khalil (2015), Cortazar (1974), Gotlib (2006), Alfredo Bosi (1999), D'Onofrio (2002), Moisés (1999), Genette (1995), Reis e Lopes (1988), Rosenfeld (2018), Eagleton (2019), Segolin (2006), Zérafra (2010) e Loureiro (1995) e (2008). Para a análise, foram escolhidos três contos, com foco em seus respectivos narradores, procurando-se investigar as memórias dos narradores autodiegéticos nas narrativas, buscando um conjunto de significados no âmbito das ideias, dos sentimentos e da cosmovisão desses narradores. O grupo de palavras que formam o mapa de memória de cada conto apresenta aspectos relevantes do espaço amazônico e também as vivências dos seres ficcionais. Nos três contos analisados, vemos que a palavra “ouro” está presente. Em dois deles, essa palavra surge de forma explícita e em um ela representa os esforços empreendidos para encontrar o tesouro numa cidade encantada. Nos três contos, a presença de mitos e dos mistérios da Amazônia se fazem forte e atuam no destino dos narradores e dos espaços geográficos.

PALAVRAS-CHAVES: Fernando Canto. Conto. Narrador autodiegético.

ABSTRACT

This study focuses on analyzing the memories of the autodiegetic narrators of the work *Mama Guga: contos amazônicos*, by Fernando Canto, considering the relationship of these memories with the Amazonian culture. As specific objectives, we discuss the concept(s) of Amazonian culture(s), evaluating the occupation history of this space and the relations of its inhabitants with the occupied space; then, we examine the concepts of short story, autodiegetic narrator and memory, to finally analyze a map of memories with words presented in the narratives of the short stories, verifying their relationship with the Amazonian culture. Thus, among other theoretical-critical references, those of Canto (2017), Massey (2008), Benchimol (1999), Veríssimo & Pereira (2014), Hall (2006), Bhabha (1998), Eliade (1972), Candau (2019), Ecléa Bosi (1979), Halbwachs (2004), Bergson (2006), Caldas (2019), (2007) and (2017), Cândido (2014), Nenevé, Silva and Gama-Khalil (2015), Cortazar (1974), Gotlib (2006), Alfredo Bosi (1999), D'Onofrio (2002), Moisés (1999), Genette (1995), Reis e Lopes (1988), Rosenfeld (2018), Eagleton (2019), Segolin (2006), Zérafra (2010) and Loureiro (1995) and (2008). For the analysis, three short stories were chosen, focusing on their respective narrators, seeking to investigate the memories of the autodiegetic narrators in the narratives, seeking a set of meanings within the scope of the ideas, feelings and cosmovision of these narrators. The group of words that form the memory map of each story presents relevant aspects of the Amazonian space and also the experiences of fictional beings. In the three short stories analyzed, we see that the word “ouro” is present. In two of them, this word appears explicitly and in one it represents the efforts undertaken to find the treasure in an enchanted city. In the three tales, the presence of myths and mysteries of the Amazon are strong and act on the fate of the narrators and geographic spaces.

KEYWORDS: Fernando Canto. Tale. Autodiegetic narrator.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
1 O UNIVERSO DA OBRA <i>MAMA GUGA</i>: A(S) CULTURA(S) AMAZÔNICA(S)	17
1.1 O conceito de cultura(s) amazônica(a).....	17
1.2 O espaço mítico da(s) cultura(s) amazônica(s).....	22
1.3 As identidades do ser amazônico e seus mitos.....	32
1.4 Cultura(s) amazônica(s), identidade e espaço nos contornos da literatura amapaense.....	36
1.4.1 O autor Fernando Canto no cenário literário amapaense	39
1.4.2 A obra <i>Mama Guga – contos amazônicos</i>	44
2 CONTO, NARRADOR E MEMÓRIA: CAMINHOS DE ANÁLISE PARA A COMPREENSÃO DA OBRA <i>MAMA GUGA</i>: <i>CONTOS AMAZÔNICOS</i>.....	46
2.1 Conto: conceito, gênese e autores	46
2.2 O narrador autodiegético e o narrador-personagem	52
2.3 O papel da memória na narrativa	56
3 ANÁLISE DOS CONTOS – Mapa de memórias	61
3.1 Conto <i>Mama Guga</i>	61
3.1.1 Descrição geral do conto <i>Mama Guga</i>	61
3.1.2 Descrição do narrador autodiegético do conto <i>Mama Guga</i>	62
3.1.3. Mapa de memórias do narrador autodiegético <i>Mama Guga</i>	64
3.2 Conto <i>As mulheres-peixe do meu garimpo</i>.....	67
3.2.1 Descrição geral do conto <i>As mulheres-peixe do meu garimpo</i>	67
3.2.2 Descrição do narrador autodiegético do conto <i>As mulheres-peixe do meu garimpo</i>	70
3.2.3. Mapa de memórias do narrador autodiegético <i>As mulheres-peixe do meu garimpo</i>	71
3.3 Conto <i>A cidade encantada sob a pedra</i>	73
3.3.1 Descrição geral do conto <i>A cidade encantada sob a pedra</i>	73
3.3.2 Descrição do narrador autodiegético do conto <i>A cidade encantada sob a pedra</i>	76
3.3.3. Mapa de memórias do narrador autodiegético <i>A cidade encantada sob a pedra</i>	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
REFERÊNCIAS.....	86

INTRODUÇÃO

Compreender a literatura de um povo significa entender a sua formação e a sua identidade, considerando que seu produto é, entre outras coisas, também um elemento cultural e estético. E a necessidade, posterior à sua criação, de tornar tal produto um campo epistemológico remonta a Aristóteles e sua *Arte Poética*¹, que também se ocupou em explicar a função da literatura e suas características intrínsecas.

Do herói das epopeias, que precisava ser perfeito, forte e valente, mesmo quando cometia erros, passando pelas novelas de cavalaria, que retratavam um modo de vida ainda necessitando de belos combates e um grande amor impossível, até o surgimento do romance moderno, que aponta o protagonismo do homem comum, com vícios e virtudes, a literatura vem conseguindo ordenar, classificar, caracterizar espaços e comunidades, projetando nosso futuro, com sua capacidade de trazer à memória o passado e o presente como âncoras de reflexão.

Assim, quando um autor concebe sua obra, ele possui um objetivo individual; mas quando essa obra alcança o leitor, esse objetivo é diluído em dados que se tornam incontrolláveis quando do nascimento da obra. Assim, Mario Ruoppolo, personagem do filme *O carteiro e o Poeta*², ao ser chamado a atenção pelo personagem de Pablo Neruda, por usar, indevidamente, sua poesia, afirma que “a poesia é para quem precisa dela”. Não seria essa, uma verdade sobre a literatura, como um todo, depois de concebida pelo autor?

Consideradas essas reflexões iniciais, cabe destacar a presença das narrativas na literatura. Orais ou escritas, as narrativas encantam pela rede de tramas e enredos que focalizam personagens que, por suas vez, se movimentam no espaço e possuem características onde se visualiza a própria sociedade que é ali representada. No seio das narrativas, temos o gênero “conto”, que foi denominado pela língua inglesa como *short story*³ por se caracterizar como uma narrativa curta, o que lhe confere uma grande densidade dramática⁴.

¹ É um conjunto de anotações das aulas de Aristóteles sobre poesia e arte, tendo seu registro provável entre os anos de 335 e 323 a.C.

² Filme lançado em 1994, Direção: Michael Radford
Roteiro: Anna Pavignano, Michael Radford, Furio Scarpelli, Giacomo Scarpelli e Massimo Troisi, baseado em livro de Antonio Skármeta

³ Ver D’Onofrio (2002).

⁴ Ver D’Onofrio (*Op. Cit.*).

Os contos sinalizam para uma espécie de interpretação do mundo, desde a pequena e atrevida Chapeuzinho Vermelho, de Perrault, até o jovem e misterioso Uscher, de Poe; as personagens que protagonizam aventuras em histórias curtas têm sido comumente estudadas. Nesse contexto, tal gênero também possui, na Amazônia, nomes importantes, como Inglês de Sousa e João Marques de Carvalho, por exemplo. Na literatura amapaense, o autor Fernando Canto, desde a consolidação de sua carreira literária, com o conto “O bálsamo”, vem se destacando na prosa de histórias curtas. Por outro lado, é correto afirmar que há uma escassez de leituras críticas aplicadas às obras literárias produzidas na região amazônica, em especial no Amapá; e o pouco que há circula ainda de forma restrita e tímida⁵.

Assim, esta pesquisa se propõe a analisar uma das obras do escritor Fernando Canto, na qual ele traz contos sobre a cultura amazônica. Este trabalho examina, em específico, um dos elementos da narrativa que é o narrador, mais especificadamente os narradores autodiegéticos, da obra *Mama Guga – contos amazônicos*, considerando a forma como tais narradores se articulam em relação à cultura amazônica.

Cabe destacar que não são muitos os trabalhos acadêmicos em nível de pós-graduação realizados no estado do Amapá, voltados para a análise dos narradores enquanto elemento da diegese. Diante dessa realidade, é importante dizer que a análise que aqui apontamos privilegia o narrador enquanto personagem e como produtor de memórias sobre a região de onde se fala e da qual se fala na diegese, compreendendo o narrador no espaço da(s) cultura(s) amazônica(s).

Portanto, o tema deste trabalho é a obra do escritor amapaense⁶ Fernando Canto, *Mama Guga: contos amazônicos*, que desemboca no título da pesquisa – **“NARRADOR AUTODIEGÉTICO EM MAMA GUGA – CONTOS AMAZÔNICOS, DE FERNANDO CANTO: retratos da cultura amazônica”**.

Selecionamos três contos para a análise dos narradores, tendo como orientação o seguinte problema: considerando o subtítulo da obra, que aponta para a cultura amazônica, de que forma é possível perceber, nos narradores de *Mama Guga - contos amazônicos*, a composição de um mapa de memórias dessa cultura? Assim, como hipótese inicial, apontamos que, nos contos da obra, é possível que os narradores apresentem suas memórias relacionadas à cultura amazônica, de onde apontamos para a existência de cultura(s)

⁵ Ver Fernandes e Corrêa (2007).

⁶ Apesar de não ter nascido em Macapá, o escritor já possui título de cidadão local.

amazônica(s). Para essa abordagem, utilizaremos a pesquisa qualitativa, de base fenomenológica, com análise literária, através da formulação de um mapa de memórias organizado em um esquema de ciclo e utilizando palavras e/ou expressões contidas nos contos analisados.

Faz-se pertinente mencionar que o primeiro capítulo lança mão, em linhas gerais, de apresentar conceitos-chave acerca da nossa opção em considerar a existência de cultura(s) amazônica(s), além de seus elementos sobre identidade e espaço mítico. Há, ainda, neste capítulo, uma discussão teórica de referências que dialogam entre si, sem perder de vista conceitos sobre literatura amazônica, considerando a presença do escritor Fernando Canto no Amapá e o universo da obra *Mama Guga*.

No segundo capítulo, a discussão continua conceitual, desta vez sobre o gênero conto e o narrador, especificando-se o narrador autodiegético e o narrador-personagem, além de questões relacionadas à memória.

Por fim, no terceiro e último capítulo, iniciam-se as análises dos seguintes contos da obra *Mama Guga: contos amazônicos*: “Mama Guga”, conto que também nomeia o livro; “As mulheres-peixe do meu garimpo” e “A cidade encantada sob a pedra”. Para cada um desses três contos, escolhidos para a análise, no movimento analítico que propomos, é apresentado também um respectivo mapa de memórias, com palavras selecionadas nesta pesquisa.

A escolha do autor Fernando Canto para essa análise se dá em virtude de o mesmo possuir 17 (dezesete) obras onde surge um cenário no qual se pode reconhecer o espaço amazônico e/ou amapaense, nos gêneros poema, conto e crônica. Canto tem sido premiado por algumas de suas obras, como “O bálsamo”, um de seus contos mais famosos, que foi premiado em primeiro lugar no concurso de contos da Região Norte, da UFPA em 1992⁷. Nessa perspectiva, o autor Fernando Canto pode ser considerado uma referência cuja obra reúne diversas condições para uma análise fecunda e aprofundada.

O objetivo geral desta pesquisa é investigar as memórias dos narradores autodiegéticos da obra *Mama Guga: contos amazônicos*, considerando a relação dessas memórias com a(s) cultura(s) amazônica(s). E como objetivos específicos temos: discutir o(s) conceito(s) de cultura amazônica, avaliando a história de ocupação desse espaço e as relações dos seus habitantes com o espaço ocupado. Além disso, examinamos os conceitos de conto, narrador

⁷ Ver orelha da obra *Mama Guga: contos amazônicos* (2017).

autodiegético e memória, para, enfim, mapear os elementos apresentados nas narrativas da obra *Mama Guga: contos amazônicos*, verificando sua relação com a(s) cultura(s) amazônica(s).

Cabe destacar que, neste trabalho, ao trazer o narrador autodiegético, privilegia-se o mesmo como personagem do enredo. Isso possui implicações teóricas e metodológicas para esta investigação, pois esse tipo de narrador traz suas memórias e sua vivência na narrativa. Através dele, é possível conhecer a história narrada e as percepções que ela desencadeia no próprio narrador. Portanto, foi necessário estabelecer um diálogo, no movimento de análise, que permitisse visualizar o contador da história não apenas como narrador, mas como participante da própria narrativa.

Este trabalho buscou compreender os domínios da obra *Mama Guga: contos amazônicos* (CANTO, 2017), através de seus narradores e suas respectivas relações com a(s) cultura(s) amazônica(s). Para tanto, apresentamos, a seguir, um painel dos autores que referenciam a pesquisa.

Foi necessário pensar sobre a literatura amapaense e sua inserção no contexto da realidade local. Para isso, é possível referenciar Cândido (2014), quando este discorre sobre o contexto da gênese da literatura brasileira. Também foi necessário buscar as referências na obra dos autores locais sobre a vida social da cidade, onde já que “[s]e não existe uma literatura paulista, gaúcha ou pernambucana, há sem dúvida uma literatura brasileira manifestando-se de modo diferente nos diferentes estados” (CANDIDO, 2014, p. 147). Nesse caso, pactuamos do critério de que não está em jogo o local de nascimento do autor, mas sua “participação na vida social e espiritual da cidade” (*Id. Ibid.*).

Também trazemos autores que ajudam a compreender as relações entre o ser humano e o espaço (Amazônia), suas tessituras, angústias e medos, numa região tão potente de enredos ficcionais, recorrendo a estudos como o de Fernandes e Corrêa ([orgs.], 2007), que trazem análises de narrativas de prosadores paraenses, os quais podem colaborar na análise proposta para esta pesquisa. Os estudos de Nenevé, Silva e Gama-Khalil (2015) também serão importantes para esta análise, bem como o de Caldas (2007) sobre o poema Muhuraida.

Isso é de fundamental importância para situarmos o lugar que a prosa de Canto (2017) ocupa no cenário literário local, considerando a influência que a Amazônia exerce sobre ela, pois Cortazar (1974), outro autor que figura em nossas referências afirma que não pode faltar a um contista, por mais veterano que seja, uma motivação estranhável que não tenha nascido

de uma profunda vivência. Dessa forma, é ainda em Cortazar (1974) que abordamos questões relacionadas ao conceito do gênero conto. Neste tema, também temos Gotlib (2006) e Bosi (1999) que também são fundamentais para se conceituar esse gênero literário, seus percursos e seus elementos.

Para abordar o narrador autodiegético, adotamos os conceitos de Genette (1995), que apresenta os narradores e seu papel na existência ficcional das personagens, destacando que, muitas vezes, o narrador também está presente na narrativa como um de seus personagens. Para compreender melhor o autor, recorreremos aos estudos de Reis e Lopes (1988). Sobre a questão do narrador como personagem, trazemos Rosenfeld (2018), Eagleton (2019), Segolin (2006) e Zéraffa (2010).

Afim de abordar questões relacionadas à(s) cultura(s) amazônica(s), foi importante buscar em Loureiro (1995) uma contribuição na qual o autor referencia que é possível apreender, nessa região, os ensinamentos e a grandeza cultural que as comunidades partilham, já que

[n]a Amazônia, as pessoas ainda veem seus deuses, convivem com seus mitos, personificam suas ideias e as coisas que admiram. A vida social ainda permanece impregnada do espírito da infância, no sentido de encantar-se com a explicação poetizada e alegórica das coisas (1995, p. 103).

O referido autor afirma que o homem da Amazônia, ao viver as experiências da floresta, cria uma nova natureza, enquanto se recria constantemente como seu habitante. Ele também aponta caminhos para se compreender a influência das águas na obra de Canto (2017), quando afirma que o rio é um elemento especial no imaginário amazônico. Ao mesmo tempo em que esse rio está em tudo, “dele dependem a vida e a morte, a fertilidade e a carência, a formação e destruição e terras, a inundação e a seca, a circulação humana e de bens simbólicos” (LOUREIRO, 1995, p. 121).

Afinal, a vida na Amazônia é onde se “segue governado pelos sentidos, atento a tudo, sensível aos odores, às luzes, aos sons, às estrelas, às margens, às nuvens, aos ventos, às cores, aos brilhos [...] e ao mistério das coisas” (LOUREIRO, 1995, p. 82). Ou seja, o habitante ribeirinho cria a sua própria lógica de convivência com o espaço e desenvolve formas diversas de ocupação desse espaço.

Esta pesquisa aponta três questões que são relevantes para se entender a literatura produzida na Amazônia: a visão do espaço geográfico, a compreensão das idiosincrasias das populações que ocupam esse espaço, sua relação com o mítico e as relações estéticas entre

saberes locais e universais. Essa tríade formada pela história da ocupação da Amazônia atravessa os personagens, os narradores e as tramas das narrativas locais, dando vida a elementos simbólicos que foram se fundando na oralidade e nas crenças das populações que habitam a floresta.

Portanto, para analisar a literatura amapaense, é necessário recorrer a conceitos que definem cultura, identidade e espaço. Assim, para examinar o espaço na narrativa de Canto (2017), temos em Massey (2008) a perspectiva de pensar o(s) espaço(s) amazônico(s) como elemento de permanentes diálogos e interações, onde espaço e tempo se combinam e se alteram mutuamente, provocando mudanças constantes e ressignificando o modo de vida das populações. Algumas questões econômicas e sociais também são relevantes para compreender o espaço amazônico e a inserção dos narradores de *Mama Guga* como habitantes desse espaço. Para isso, temos os trabalhos de Cunha (2019), Monteiro (2020) e Veríssimo & Pereira (2014). Também utilizaremos matérias de outras fontes, como portais de notícias e organizações não governamentais. Em Porto (2007), temos também algumas considerações relevantes sobre o Estado do Amapá.

Para compreender as idiossincrasias de pessoas e populações que ocupam este espaço, sua identidade, seu sentimento de pertencimento, suas relações estéticas entre saberes locais e universais, questões relacionadas à (de)colonização trazemos Benchimol (1999), Veríssimo & Pereira (2014), Hall (2006), Bhabha (1998) e Eagleton (2005). Nesse movimento, o

trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com "o novo" que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético ela renova o passado, refigurando-o como um "entre-lugar" contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O "passado-presente" torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver (BHABHA, 1998, p. 27).

Para a relação com o mítico a partir das narrativas, também temos Eliade (1972) e Rocha (2012), pois os

mitos, efetivamente, narram não apenas a origem do Mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também de todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje — um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras. Se o Mundo existe, se o homem existe, é porque os Entes Sobrenaturais desenvolveram uma atitude criadora no "princípio" (ELIADE, 1972, p. 13).

Trazemos Candau (2019), Ecléa Bosi (1979), Halbwachs (2004) e Bergson (2006) se completam para tratar sobre o conceito e a importância da memória.

Do ponto de vista metodológico, este trabalho trata da análise literária de uma obra da literatura amapaense com os objetivos já explanados. Para isso, trazemos autores que embasam a análise propriamente dita. Ela considera o texto literário e seus atravessamentos com a memória dos narradores dos contos e a(s) cultura(s) amazônica(s). Portanto, faremos uma análise literária que busca os entrelaçamentos entre texto, contexto e autor, partindo da própria obra, considerando que é a escrita “que permite o pleno vir-a-ser da literatura: em última instância não existe saber do objeto literário sem o escrever sobre ele” (DURÃO, 2019, p. 3).

Estabelecida a obra *Mama Guga: contos amazônicos* como o tema de pesquisa, optamos pelo recorte da utilização de 03 (três) de seus contos, todos com narradores autodiegéticos, que possuem a característica de contar a sua história, sendo, portanto, uma personagem de potencial interesse para a produção de sentido do texto literário. Esse movimento teórico reconhece, ainda, que o

cerne da pesquisa em literatura acontece em torno da interpretação. Não há uma receita ou fórmula, nada dado de antemão que assegure um ato interpretativo eficaz. Nesse sentido, qualquer metodologia em literatura conterà sempre algo de falho e insuficiente (DURÃO, 2019, p. 6).

Assim, como estratégia metodológica, faremos uma análise de cada conto escolhido, separada em tópicos de interpretação, os quais serão:

- a) Descrição de um painel geral do conto: aqui será apresentada uma síntese sobre a narrativa, dando destaque para a apresentação que o narrador faz das personagens envolvidas e de suas relações com a cultura amazônica;
- b) Descrição do narrador autodiegético dos contos: é importante destacar que o narrador autodiegético é também uma personagem que vive e participa da história do conto. Neste caso, trata-se de uma personagem fundamental para a história contada e que potencializa a presença da memória nos contos. Este narrador é o único filtro que temos sobre o conto em tela, já que ele é o contador da história.
- c) Por fim, a análise apresenta o que estamos chamando de *mapa de memórias* do narrador autodiegético: esse mapa será composto a partir de cinco (05) palavras e/ou expressões escolhidas pela pesquisadora e que trazem as recordações do narrador, buscando, em cada conto, as unidades de sentido das palavras e/ou expressões que

compõem este mapa. Assim, as memórias são apresentadas em formato de um esquema cíclico, onde

a análise não deve ser da palavra pela palavra, mas da palavra como intermédio entre o leitor e um conteúdo de ideias, sentimentos e emoções que nela coagula. Assim entendida [...] a palavra surge como um ícone, um objeto gráfico, pleno de sentidos, variável dentro de uma escala complexa de valor (MOISES, 1999, p. 26).

A opção em analisar os narradores autodiegéticos dos contos, enquanto personagem que conta sua história, se dá em virtude do interesse da pesquisadora em compreender como esse elemento da narrativa funciona na literatura amapaense, e como ele traduz a(s) cultura(s) amazônica(s) – assunto pouco debatido quando se trata de análise das obras locais.

Sobre a análise dos narradores, Moisés (1999, p. 86) aponta como alternativa a microanálise partindo de elementos particulares da prosa de ficção como, por exemplo, as personagens das quais o autor afirma que “a investigação de uma personagem encerra uma microanálise, ou análise de uma micro estrutura”. Mais adiante, o mesmo autor explica que as microestruturas seriam a parte que se vê, que aparece, das macroestruturas. Moisés também avalia que é necessária a visão do conjunto para se compreender uma obra, pois apenas a análise microscópica pode não conseguir apresentar o valor da ação que se desenrola e de todo o processo vivido pela personagem no decorrer da narrativa.

A pesquisa foi qualitativa de base fenomenológica, considerando que o

par fenômeno/percebido caracteriza a concepção fenomenológica de realidade e de conhecimento e solicita que a descrição e o que expressa sejam analisados e interpretados, atentando-se para a ambiguidade própria da linguagem, dada a densidade de sentidos que ela transporta. Não se tem, *a priori*, um quadro de categorias de como se deve interpretar o relatado, mas há que se ficar atento ao rigor para não se cair prisioneiro do “achismo”, pontificando-se sobre o que ali está dito a partir de visões particulares... (BICUDO [org.], 2011, p. 20).

Dessa forma, o texto é visto, nesta pesquisa, como fenômeno a ser pesquisado a partir das vivências dos narradores nos contos. Essas vivências compõem os *mapas de memórias* que possam representar imagens da(s) cultura(s) amazônica(s). A criação do mapa de memórias vai estabelecer unidades de significados, as quais, segundo Bicudo (2001, p. 57), “são postas em frases que se relacionam umas com as outras, indicando momentos distinguíveis na totalidade do texto da descrição. Elas não estão prontas no texto, mas são articuladas pelo pesquisador.

O mapa de memórias, com a escolha das cinco palavras e/ou expressões, foi pensado a partir do conceito de topofilia, preconizado por Tuan (1980). Este pesquisador criou um

neologismo que significa o elo afetivo entre a pessoa e o lugar, pois “os estímulos sensoriais são potencialmente infinitos: aquilo a que decidimos prestar atenção (valorizar ou amar) é um acidente do temperamento individual, do propósito e das forças culturais que atuam em determinada época” (TUAN, 1980, p. 129).

Esse conceito nos parece interessante, já que consideramos, a partir de tudo o que foi dito até agora, que as memórias dos narradores dos contos analisados apresentam uma relação com a(s) cultura(s) amazônica(s). Para Tuan (1980, p. 91), a percepção do espaço depende da experiência individual, sendo organizada a partir da história de vida de cada um, pois o “meio ambiente natural e a visão do mundo estão estreitamente ligadas”. Esse seria o lugar que habitamos, nosso lar, nosso *locus* de reminiscências, nosso meio de ganhar a vida, considerando-se ainda as relações que se abrem para diversas possibilidades de sentimentos.

Para o conceito da topofilia, devemos considerar que a “consciência do passado é um elemento importante no amor pelo lugar” (TUAN, 1980, p. 89). Tal consciência sempre será associada a um sentimento de intimidade com o espaço. Assim, considerando que nossa pesquisa possui um olhar atento para o espaço habitado pelos narradores, o conceito de topofilia é acessado com possibilidade de melhor compreensão do nosso objeto de estudo.

Nesse sentido, os estudos de Bachelard (2005), pensando uma poética do espaço, contribuem para alargar essa compreensão, pensando no espaço habitado como influências no ser humano, que permitem a criação de afetos e memórias. Para esse pensador, “é preciso dizer como habitamos o nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num canto do mundo” (BACHELARD, 2005, p. 24).

Logo, esta pesquisa pretende encontrar caminhos na ficção, enquanto lugar privilegiado para apreender as nuances do real, para analisar os narradores, destacando as suas relações com a cultura amazônica e compreendendo a formação da literatura amapaense como componente de uma identidade e de um lugar de riquezas variadas, que ultrapassa o exótico da região e alcança o universal. Tal movimento é representado por personagens variadas que travam lutas diárias para viver e fixar uma memória coletiva de pertencimento.

1 O UNIVERSO DA OBRA *MAMA GUGA*: A(S) CULTURA(S) AMAZÔNICA(S)

1.1 O conceito de cultura(s) amazônica(s)

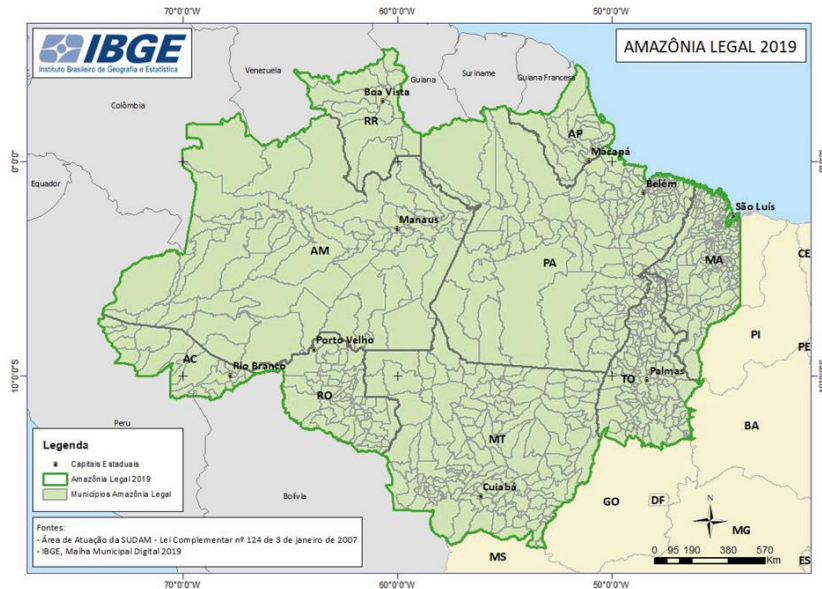
A palavra “cultura” possui, por si só, um significado ligado a diversas áreas do conhecimento, o que a torna de complexa definição. Assim, falar da cultura de um lugar implica mobilizar conceitos diversificados e delimitar caminhos cheios de atalhos, o que não assegura “uma” concepção definidora de cultura. Eagleton (2005) define “cultura” como uma das três palavras mais complexas da língua inglesa e busca apresentar um apanhado de como o conceito foi se organizando em torno das línguas que a definiram, sempre traçando um paralelo entre a natureza e as alterações em torno da temática. Assim, para o autor, a palavra “cultura” encerra ideias que se contrapõem, mas também se complementam, pois

[n]um único termo, os contornos de questões como liberdade e determinismo, atividade e resistência, mudança e identidade, o que é dado e o que é criado, surgem difusamente. Se cultura significa a procura ativa de crescimento natural, a palavra sugere, então, uma dialética entre o artificial e o natural, aquilo que fazemos ao mundo e aquilo que o mundo nos faz (EAGLETON, 2005, p. 11).

Em se tratando de cultura amazônica, a complexidade aumenta, tendo em vista a dinâmica de ocupação desse espaço, que também é abarcado pelo conceito de “cultura”. Na Amazônia, dentre a gama complexa de seus habitantes, há os povos tradicionais e as populações urbanas, além das comunidades ribeirinhas, por exemplo, cujo acesso geográfico (do ponto de vista da cidade) muitas vezes limita o contato e estabelece novas dinâmicas sociais no espaço da floresta, ainda que ela esteja próxima ao urbano. Cada comunidade guarda, portanto, suas idiossincrasias e regras sociais, seus conhecimentos e suas necessidades, que vão (re)organizando o espaço e o modo de vida, pois “[s]e somos seres culturais, também fazemos parte da natureza sobre a qual vamos trabalhar” (EAGLETON, 2005, p. 14).

Neste sentido, um caminho considerável seria construir uma percepção de que possuímos diversas culturas amazônicas, pois, em se tratando desse espaço, temos a Amazônia Legal, a Amazônia continental e a internacional, por exemplo, as quais já carregam inúmeras diferenças em cada uma dessa circunscrição geográfica. E, de acordo com o mapa abaixo, vemos que essa Amazônia possui relações geográficas muito diferenciadas e que isso também contribui para pensar nos diferentes contextos que a atravessam.

Imagem do mapa da Amazônia legal



Fonte: <https://brasilamazoniaagora.com.br/2020/ibge-atualiza-mapa-amazonia-legal/>

Além disso, considerando a Amazônia Legal, que compreende, segundo o IBGE⁸ e de acordo com a figura abaixo, os estados do Acre, Amapá, Mato Grosso, Roraima, Pará, Tocantins, Amazonas, Rondônia e uma parte do Maranhão; já podemos ter uma amostra da problemática que seria reduzir a um só conceito toda essa região. Somente o estado do Pará, por exemplo, possui cento e quarenta e quatro (144) municípios. Assim, já se pode considerar que refletir sobre a palavra “cultura”, no estado do Pará, já traria inúmeras questões que envolvem saberes e abordagens multidisciplinares.

Já o estado do Amapá possui apenas dezesseis (16) municípios, porém, cada um apresenta limites geográficos e questões históricas que, por si só, já mostram as diferenças culturais que cada um apresenta. O vale do Jari, no sul do estado, por exemplo, possui o extrativismo da castanha, como uma importante fonte de renda e de saber cultural. O Oiapoque, no norte do estado, é região de fronteira com a Guiana Francesa e possui várias etnias indígenas em seu entorno, vivendo em Terras Indígenas demarcadas e que compreendem diversas aldeias, possuindo assim outra realidade. Calçoene, que fica localizada próximo ao Oiapoque, possui o garimpo do Lourenço, uma região que explora o ouro há mais de um século e é considerado um dos garimpos em atividade mais antigos do norte brasileiro.

Assim, os espaços amazônicos são diversos, múltiplos e, portanto, apresentam continuamente relações culturais que se alteram e se movimentam ao longo dos anos. Sobre isso, Nenevê e Sampaio (2015) afirmam que quando se fala em culturas e Amazônias, no plural, quer-se enfatizar a necessidade de desmantelar a visão única sobre essa região e a

⁸ Ver mais em <https://brasilamazoniaagora.com.br/2020/ibge-atualiza-mapa-amazonia-legal/>

homogeneidade dos povos que a habitam, bem como uma perspectiva generalista sobre a natureza, que se relaciona com os processos históricos, geográficos e econômicos da população e do Brasil como um todo.

Assim, a dialética, pensada por Eagleton (2005) entre o artificial e o natural, é ainda mais pulsante e íntegra paisagem e ser humano, mitos e saberes tradicionais, necessidades e hábitos, numa região contraditória e complexa, na qual o exótico é quase sempre pautado numa visão selvagem, como em Cunha (2019, p. 6), onde a

Amazônia selvagem sempre teve o dom de impressionar a civilização distante. Desde os primeiros tempos da colônia, as mais imponentes expedições e solenes visitas pastorais rumavam de preferência às suas plagas desconhecidas. Para lá os mais veneráveis bispos, os mais garbosos capitães-generais, os mais lúcidos cientistas. E do tamanho do solo que se tentou afeiçoar a exóticas especiarias, à cultura do aborígene que se procurou erguer aos mais altos destinos, a metrópole longínqua demasiara-se em desvelos à terra que sobre todas lhe compensaria o perdimento da Índia portentosa.

Essa visão, ainda vigente hoje, colabora para ratificar uma Amazônia única, selvagem e mítica, onde é ignorada a afirmativa de Eagleton (2005), de que a cultura é uma dialética relação entre nós e o mundo. Ao contrário, tal ideia fortalece a visão de que a paisagem é imutável e que nós somos observadores pacíficos e passíveis num lugar em que a

volubilidade do rio contagia o homem. No Amazonas, em geral, sucede isto: o observador errante, que lhe percorre a bacia em busca de variados aspectos, sente, ao cabo de centenas de milhas, a impressão de circular num itinerário fechado, onde se lhe deparam as mesmas praias ou barreiras ou ilhas, e as mesmas florestas e igapós estirando-se a perder de vista pelos horizontes vazios; o observador imóvel que lhe estacione às margens sobressalteia-se, intermitentemente, diante de transfigurações inopinadas. Os cenários, invariáveis no espaço, transmudam-se no tempo. Diante do homem errante, a natureza é estável (CUNHA, 2019, p. 7).

Nesse sentido, para o autor de *Os Sertões*, a Amazônia seria o espaço do singular e do belo, lugar de deleite e mata fechada, cujos “horizontes vazios” sugerem o desbravamento. Tal discurso, entretanto, apaga as pessoas que habitam na região e supervaloriza uma única voz: a do observador. Em nosso entendimento, essa visão é reducionista e sobre ela Nenevé e Sampaio (2015, p. 21) afirmam que “ainda hoje muitas vozes são apagadas, desvirtuadas, aniquiladas ou negligenciadas porque o que se ouve são os rumores externos que se impõe sobre os internos”.

A Amazônia possui povos tradicionais que executam atividades peculiares dentro da floresta. Sobre um deles, Euclides da Cunha (2019, p. 22) afirma que o “seringueiro é, obrigatoriamente, profissionalmente, um solitário”. Essa referência revela um olhar de estranhamento sobre quem vive na floresta e trava com ela relações de identidade e

pertencimento, sendo que essas relações (re)constroem permanentemente o conceito de *cultura* nesse espaço mítico e desigual. Talvez Cunha ficasse surpreso ao pegar um ônibus no trecho Macapá – Laranjal do Jari (terceiro maior município do Amapá), e poder parar em plena floresta para comprar produtos diversos da safra da castanha e conversar com moradores locais da Reserva Extrativista do Rio Cajari.

É que pensar na(s) Amazônia(s) como lugar(es) que pertence(m) às pessoas significa também considerar esse(s) espaço(s) como cenário(s) de vivências diversas, tanto quanto os grupos que nele habitam. Afinal, são as pessoas que constituem o(s) espaço(s) amazônico(s) e que tecem a(s) cultura(s) do local, em um vai-e-vem constante que traça a história da ocupação da(s) Amazônia(s), bem como mostram formas de sobrevivência e de manutenção da(s) cultura(s), bem como suas transformações.

Nessa história, deve ser considerada a experiência de conflitos do passado e dos tempos atuais, que tem mantido e ressignificado uma ressonância de vozes muito mais amplas e visíveis para quem habita esse(s) espaço(s). Antes mesmo de Chico Mendes e sua luta político-ambiental, a(s) Amazônia(s) buscam se reinventar e se manter erguida em diversos discursos. Sobre isso, seu passado é retomado como questionador do que se quer para o futuro, já que o

trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com "o novo" que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético ela renova o passado, refigurando-o como um "entre-lugar" contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O "passado-presente" torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver (BHABHA, 1998, p. 27).

Logo, a(s) cultura(s) amazônica(s) são margeadas por paisagens exuberantes, conforme já situou Cunha (2019), que revelam essa nostalgia que muitas vezes encobre a luta dos povos que habitam no lugar e desafia novos modos de pensar a existência, considerando que essa nostalgia é parte também de um enfrentamento. O olhar exótico e “de fora” quer se maravilhar com o espaço, dançar os ritmos e comer as frutas e o pescado da região. O olhar cotidiano e “de dentro”, por seu turno, quer conviver/viver no(s) espaço(s), quer recuperar sua história, quer se aproximar e manter vivas suas tradições culturais. Não são apenas danças, frutas e peixes, mas são suas histórias que estão em jogo. São histórias que querem ter visibilidade e questionar o colonialismo que ainda sobressai nas políticas e nos discursos, numa relação tensa com os povos tradicionais.

Nessa perspectiva, a(s) cultura(s) amazônica(s), no século XXI, ecoam para o mundo nas vozes das pessoas que a tecem: “Enquanto estivermos vivos, vamos lutar”, disse o indígena Laércio Guajajara⁹ por ocasião das investigações numa recente emboscada ao grupo do qual faz parte intitulado “Guardiões da Floresta”. Esse indígena faz parte do povo Awa-Guajá, um dos povos mais vulneráveis do mundo, segundo a referida matéria. Nesse aspecto, chama atenção a ênfase de Laércio Guajajara, ao afirmar: “Nós indígenas temos a floresta em pé, temos casa lá. A caça é o nosso açougue, nossa terra é o que temos. Não precisamos estar destruindo a terra, vendendo madeira, tirando minério. Nós precisamos é estar dentro do território”. Ou seja, esse território é a sua cultura e o seu modo de vida – elemento primordial e matriz para seu pertencimento em relação a uma ancestralidade que, ao contrário do que acredita o senso comum, dialoga diretamente com o presente e o futuro de seu povo, como afirmou Bhabha (1998). Em outras palavras, trata-se daquilo que traduz a existência humana justamente num espaço onde se dá sua intervenção sobre o mundo.

A fala de Laércio Guajajara não só questiona o estereótipo do exótico, do belo e do idílico, que o discurso colonizador ainda propaga, mas também contrapõe a ideia corrente de que a Amazônia deve ser explorada. Além disso, na mesma entrevista, Guajajara questiona os valores sociais e os ganhos financeiros, que atravessa o colonialismo com um discurso ambiental, mas superficial diante do que pensam as populações locais, num mundo que se vê, cada vez mais, chamado a cuidar do planeta. Essa ideia do indígena também aponta para uma Amazônia que se reconhece culturalmente e valoriza suas práticas, seus saberes e sua história, desconstruindo o estereótipo do nativo retratado desde a Carta de Pero Vaz de Caminha, por ocasião do que se chamou de “descobrimento do Brasil”.

As pessoas que povoam a Amazônia e constroem sua cultura estão longe de simplificar o conceito de “cultura” representando formas fixas e lineares. Elas movem as relações, os espaços e as necessidades, trazendo à tona uma cultura viva, pulsante e em constante mudança. Numa rápida retomada ao mapa da Amazônia Legal do IBGE, inserido mais acima, podemos destacar que os nove estados que a compõem trazem um conjunto de vários municípios, com histórias, demandas e problemas muito diferenciados entre si, o que nos mostra que “[q]uando não se privilegia apenas uma visão canônica, externa ou colonial

⁹ Relato dado em entrevista ao Portal G1 (<https://g1.globo.com/ma/maranhao/noticia/2019/11/05/enquanto-estivermos-vivos-vamos-lutar-diz-indigena-sobrevivente-a-emboscada-de-madeireiros-no-maranhao.ghtml>., 2020)

acreditamos que há a possibilidade de diálogos, reimaginação e ressignificação” (NENEVÉ e SAMPAIO *in* ALBUQUERQUE, NENEVÉ & SAMPAIO, 2015, p. 34).

Portanto, não apenas questionar as representações colonizadoras do(s) povo(s) amazônico(s), mas compreender suas mudanças e suas interações no espaço da(s) floresta(s) constituem uma necessidade urgente em estudos pós-coloniais. Temos hoje novas configurações de ocupação do(s) espaço(s) amazônico(s) e suas múltiplas vozes, cada vez mais distintas, sobre ele (incluindo a floresta). Essas vozes trazem a riqueza dos processos vividos e apagados, experimentados e reconhecidos das pessoas que habitam o(s) espaço(s) amazônico(s), atuando sobre ele.

1.2 O espaço mítico da(s) cultura(s) amazônica(s)

Nessa história de ocupação da(s) Amazônia(s), são vários os relatos de insucesso e também de grandiosas descobertas. Esses relatos consideram, em primeiro plano, aquilo que a floresta oferece de mais rentável e paradisíaco.

Veríssimo e Pereira (2014) afirmam que há várias hipóteses para a ocupação da Amazônia. Uma delas remonta a indícios de 14 mil anos em que povos asiáticos teriam se deslocado ao que hoje chamamos de Amazônia, através do Estreito de Bering – movimento que os permitiu chegar à América do Norte e depois à América do Sul. Segundo as referidas autoras, esse período, conhecido como pré-colombiano, está dividido em três fases: paleoindígena, arcaica e pré-histórica tardia. É interessante considerar ainda a fase arcaica, onde

por volta de 8 mil a 3 mil anos, as populações indígenas estabelecidas ao longo do rio Amazonas começaram a fabricar cerâmica. Essa prática se intensificou no final desse período. As técnicas utilizadas para decorar as peças de cerâmica eram as de pintura e incisão. Algumas dessas peças apresentavam figuras geométricas nas cores vermelha e branca (VERÍSSIMO; PEREIRA, 2014 p. 19).

As mesmas autoras seguem explicando que, de acordo com estudos de arqueologia e história, é possível afirmar que, antes da chegada dos europeus à América e, especificamente, ao espaço amazônico (finais do século XV), provavelmente esta região já era habitada por mais de cinco milhões de indígenas cujas

populações desenvolveram uma rica diversidade cultural que incluía desde grupos nômades de caçadores-coletores até grandes aldeias de povos que praticavam

agricultura, pesca de larga escala e caça intensiva. Também criavam animais e realizavam comércio e viagens de longa distância (VERÍSSIMO; PEREIRA, 2014, p. 24).

Assim, é possível afirmar que o(s) espaço(s) amazônico(s) foram ocupados e organizados em torno dessas populações, que atuaram sobre ele e buscaram construir seu modo de vida, num espaço-tempo onde a água dos rios, os igarapés e seus furos eram sempre fundamentais. Nas cerâmicas encontradas em diversos sítios arqueológicos que explicam a vida dessas populações, é possível compreender um pouco de como eles se organizavam, ocupavam os espaços, produziam seus alimentos e, dentre outras coisas, enterravam seus mortos. Ante essa materialidade, as

pesquisas arqueológicas do século 20 indicam que essas sociedades indígenas mais complexas desenvolveram uma variedade de técnicas de uso da terra e de enriquecimento do solo compatíveis com as condições naturais da Amazônia. Elas conseguiram se adaptar à vida em cada um dos habitats amazônicos: florestas ao longo dos rios e lagos, planícies alagadas de várzea e matas de terra firme. Portanto, a paisagem da região vista pelos primeiros exploradores europeus no século 16 não era apenas um produto da natureza, mas também resultado do manejo humano ao longo de milênios. Entretanto, essa prática milenar indígena passou a ser afetada após a chegada principalmente de espanhóis e portugueses na região a partir do século 16 (VERÍSSIMO; PEREIRA, 2014, p. 25).

Nesse sentido, a Amazônia construiu seus modos de vida, seus símbolos e suas populações antes da chegada do europeu. Entretanto, no contexto colonial, muitos Estados europeus, como Portugal e Espanha, disputaram essa terra desde que a conheceram.

O Tratado de Tordesilhas, de 1494, por exemplo, buscou apaziguar os conflitos entre os dois estados ibéricos e impor uma ordem de ocupação colonizadora desse território recentemente descoberto. Observamos aí que as populações já habitantes do local não foram consideradas nessa política de ocupação e exploração econômica por parte de agentes externos.

Em Veríssimo e Teixeira (2014), vemos que Portugal colonizou o espaço amazônico de 1600 a 1823 numa história de conflitos não apenas com outros estados europeus, mas também com os povos nativos da região. Foram vários os movimentos de combate aos indígenas que resultaram, por exemplo, em uma ação nomeada de “descida”, que se dava quando os índios eram forçados a abandonar suas aldeias para viverem a serviço do processo de colonização lusitana da região. Isso significa que a

“descida” de índios para as vilas e aldeias portuguesas afetou as diferentes culturas e modos de produção das populações indígenas que viviam nas margens do rio Amazonas e seus afluentes. Nesse período houve esvaziamento das aldeias porque muitos indígenas deixavam de trabalhar para a sua própria família e comunidade para se dedicar às colônias e, principalmente, porque a grande maioria foi morta por doenças, guerras e excesso de trabalho (VERÍSSIMO; PEREIRA, 2014, p. 47).

Mas a “descida” não era fruto da decisão voluntária do indígena a serviço da Coroa portuguesa. Esse movimento muitas vezes tinha o papel de uma verdadeira guerra montada pelo colonizador estrangeiro para o “convencimento” de algumas populações indígenas em prol da vida fora das brenhas obscuras da selva. Assim, a história da ocupação da Amazônia possui uma linha do tempo que apresenta conflitos permanentes gerados por interesses opostos entre colonizadores e populações tradicionais, mas também mostra a construção de uma configuração no espaço amazônico, inclusive com a presença de populações negras, que ali chegam como sujeitos escravizados, dentro do contexto do sistema colonial, pois em

1755, após o terremoto de Lisboa, Portugal decidiu explorar ainda mais as riquezas da Amazônia e, por essa razão, intensificou o tráfico de escravos da África para a região. Estima-se que entre 1755 e 1815, cerca de 51 mil escravos africanos chegaram ao porto de Belém. No entanto, a população de escravos na Amazônia ainda era pequena, se comparada à de outras regiões brasileiras (VERÍSSIMO; PEREIRA, 2014, p. 63).

Já em 1835, a Província do Grão-Pará, criada em 13 de junho 1621 por Carta Régia, é uma das últimas regiões do Brasil a aderir à Independência do país e, para isso, organiza a Cabanagem, numa revolta popular, extremamente violenta. Assim, novamente, novas configurações espaciais são formadas no espaço amazônico.

Toda essa história de conflitos, não se esgota no período imperial, nem mesmo com a Independência. Ainda em Veríssimo e Pereira (2014) vemos que, de 1890 até 1912, a Amazônia vive o Ciclo da Borracha. Nesse momento, a população de Belém e Manaus cresceu, passando a desta última de 10 mil pessoas, em 1890, para 50 mil habitantes em 1900 – assim a cidade era considerada a “Paris dos Trópicos”, por conta do processo de urbanização que essas cidades passaram no contexto da riqueza gerada pela extração da borracha – uma riqueza, entretanto, concentrada em pequenos grupos da elite econômica e política da região, como os chamados “barões” da borracha. Nesse período foi construída a estrada de ferro Madeira-Mamoré, que hoje se encontra abandonada e tombada pelo Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Para a construção dessa ferrovia, o

espaço amazônico se reconfigura e pessoas de diversas partes do país chegam à Amazônia para efetuar algum tipo de trabalho.

No período da segunda mundial, a partir de 1940, na Era Vargas, a Amazônia começa a receber outro tipo de atenção de campanhas como a Marcha para o Oeste e o Novo Eldorado, as quais atraíram pessoas, principalmente do Nordeste, para trabalharem nos seringais da região. Esses migrantes ficaram conhecidos como Soldados da Borracha, atendendo demandas de uma geografia internacional.

Com o declínio do Ciclo da Borracha – que já se insinuava desde as primeiras décadas do século XX – e a construção de estradas, novas frentes se formavam para o domínio da Amazônia. Assim, a

partir de 1960, a Amazônia começou uma nova etapa de sua história com a abertura de estradas, descoberta de minérios e início da colonização agropecuária. Nesse período, a BR-010, ligando Belém a Brasília, e a BR-364, de Cuiabá até Rio Branco, começaram a ser construídas. No caso dos minérios houve descobertas de cassiterita (matéria-prima do estanho), em Rondônia, e de ouro no rio Tapajós (Pará), além da descoberta da maior mina de minério de ferro do mundo na serra dos Carajás (Pará) em 1967 (VERÍSSIMO; PEREIRA, 2014, p. 107).

Esse cenário vai reorganizando o espaço amazônico e gera novas ambições, até que,

[n]a década de 1970, a Amazônia passa a ser prioridade para o governo militar da época. Os objetivos eram atrair agricultores do Centro-Sul e do Nordeste para ocupar grandes extensões de florestas da região, extrair riquezas minerais e iniciar o aproveitamento do seu potencial hidrelétrico (Ibid, p. 109)

Hoje, de acordo com o Governo Federal (BRASIL, 2019), a Floresta Amazônica possui 60% de sua área no Brasil e, desde 1996, foi instituída a Amazônia Legal Brasileira, que é uma região administrativa compreendendo os estados de Acre, Amapá, Amazonas, Mato Grosso, Pará, Rondônia, Roraima e partes do Tocantins, Maranhão e Goiás. Essa área representa 53% da área terrestre total do país e possui números grandiosos e surpreendentes, que por si só, apresentam uma região multifacetada, ainda misteriosa e com diversos potenciais de riquezas naturais, bem como de exploração econômica e social.

O caso recente da tragédia humanitária envolvendo as terras indígenas dos Yanomami é um exemplo da exploração que a Amazônia continua vivendo.

O Amapá, nesse contexto, inicia sua história oficial em 1943, quando se torna Território Federal do Amapá, só se tornando Estado a partir da Constituição Federal de 1988. O Estado do Amapá seria o primeiro a experimentar a exploração mineral na Amazônia, mas,

para Porto (2007), essa atividade, apesar de bastante atuante na economia local em 1939, possuía uma fiscalização deficiente e que gerava inúmeros problemas. Porto (2007) explica que no contexto regional, a implantação do Território Federal do Amapá foi sugerida em 1920, a partir da criação do Território Federal do Acre, com um duplo objetivo, pois de um lado, visava organizar economicamente essa área, de forma administrativa. De outro lado, com um objetivo de cunho militar, se desejava proteger militarmente essa área, que também é uma zona de fronteira.

O mesmo autor explica ainda que, no início do século XX, a siderurgia era uma atividade econômica rentável através da qual o Brasil teve uma participação fundamental no fornecimento do manganês aos EUA. Nessa condição, a “instalação da ICOMI marcou o início da produção industrial e extrativa mineral na Amazônia, com a venda do minério voltado ao mercado norte-americano, com o apoio financeiro da rede bancária” (PORTO, 2007, p. 120). Em diálogo com essa posição, Monteiro (2020, p. 2) aponta que a “atividade suscitou questionamentos acerca da sua capacidade de impulsionar processos de desenvolvimento regional, tendo sido alvo de críticas de diversas ordens”.

Para viabilizar o projeto econômico de exploração do manganês, o ainda Território Federal do Amapá continuou vivenciando uma história de ocupação com múltiplos conflitos e contradições inerentes ao capitalismo como meio de produção econômica, desprezando as populações locais e negligenciando os ganhos sociais para a região. Nesse período, para escoar a produção mineral no Amapá, foi construída a estrada de ferro, com

193 quilômetros de extensão [...]. Ela parte da Serra do Navio e corta uma área de floresta tropical densa. Aproximadamente sete quilômetros depois da Serra do Navio, a ferrovia transpõe o primeiro dos cinco rios que cortam seu trajeto [...]. Depois de percorridos mais de 80 quilômetros, a paisagem deixa de ser a floresta tropical e é substituída pelo cerrado. Aproximando-se da costa, a 55 quilômetros do porto, a estrada de ferro ultrapassa o rio Frechal, para então chegar a Santana, seu destino final. Lá se localiza o embarcadouro de minérios construído pela ICOMI, a 22 quilômetros de Macapá, situado à margem esquerda do canal norte do rio Amazonas, em frente à ilha de Santana, hoje no município de Santana (MONTEIRO, 2020, p. 9).

Porto (2007, p. 112) explica que, após a década de 1940, três áreas geoeconômicas se destacaram na organização do espaço amapaense: o Norte, o Centro e o Sul, sendo que o “Norte Amapaense teve duas atividades econômicas em destaque na década de 1940: o garimpo do Cassiporé e a base aérea norte-americana”.

Além da atividade mineral, Porto (2007) afirma que merecem destaque, na economia do Estado do Amapá, o extrativismo vegetal, a agropecuária e a pesca. Sobre esta última, o autor afirma que se deve ressaltar a importância do estuário do rio Amazonas, pois a atividade pesqueira garante alimentação para a população ribeirinha, que dispõe de uma diversidade na pesca artesanal.

Esse breve histórico apresenta os movimentos realizados na(s) Amazônia(s) e o contexto de nascimento do Estado do Amapá, após a experiência de décadas como Território Federal, revelando um espaço que está longe de ser um paraíso perdido ou mesmo uma paisagem estática.

Mas é nesse espaço, com a influência de várias culturas, com conflitos de toda ordem, com uma riqueza mineral e madeireira exuberante, que se formam os elementos visuais e corpóreos da realidade externa e da paisagem, mas também onde ainda circulam os mitos de populações locais, muitos deles originados na cultura indígena, revelando a importância dos primeiros habitantes desse espaço, com sua experiência ancestral, que adentram temas das mais variadas perspectivas, possibilitando um olhar que nasce no local e atinge uma dimensão para além da circunscrição regionalista. Assim, os

mitos, efetivamente, narram não apenas a origem do Mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também de todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje — um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras. Se o Mundo existe, se o homem existe, é porque os Entes Sobrenaturais desenvolveram uma atitude criadora no "princípio" (ELIADE, 1972, p. 13).

Esse universo mítico está presente pela diversidade amazônica, onde pessoas em comunidade fazem circular, através das narrativas orais, os ensinamentos dos seus antepassados que são atualizados cada vez que essas histórias circulam. Nesse aspecto, Loureiro (1995) afirma que a poesia e o mito assumem o papel histórico complementar de memória estética dos homens, o que contribui para situar o presente em relação ao passado e reorganizar o futuro, esclarecendo que o

poético e o mítico sempre apresentaram constantes afinidades. Algumas vezes parecem imagens de espelhos paralelos. O mito, muitas vezes, expressa a poética das coletividades humanas, ao relatar sua história idealizada. O poético, por seu lado, mitifica as palavras e os sentimentos, no ato de torná-los poetizados. Mítico e poético são produtos de um imaginário estetizante e, no entanto, apresentam-se como verdades aparentes ou formas de verdade, legitimadas pelo livre jogo entre a imaginação e o entendimento (LOUREIRO, 1995, p. 66).

Ao focar esse poder estetizante e nomeador dos mitos e do poético, Loureiro afirma que o mundo real não se faz somente por dados estatísticos ou acontecimentos históricos, mas também se constrói nas subjetividades humanas, recriados em suas experiências empíricas. Portanto, os números grandiosos e reais da Amazônia são trespassados pelo universo mítico que ela nomeia e recria incessantemente¹⁰.

Essas experiências são vividas em espaços diversos. No caso da Amazônia, esse espaço traduz um imaginário onde a mitologia indígena ocupa lugar central, como uma narrativa fundante de realidades e ocupando um lugar de importância, condensando experiências cotidianas, criando seres e explicações para as vivências das pessoas que moram nesse espaço, considerando que “o mito é, então, uma narrativa especial, particular, capaz de ser distinguida das demais narrativas humanas” (ROCHA, 2012, p. 2).

As metáforas que se estabelecem, a partir do espaço amazônico plural, conflituoso e diverso, nascem da relação entre as pessoas e as simbologias ricas e diversas da(s) Amazônia(s), região que atrai para si lendas, mitos, personagens, perigos, discursos, contradições e contemplos que são constantemente revisitados por diversos discursos, incluindo o literário, e evidentemente pelos que vivem por essas terras. Pois a

Amazônia é percebida por quem a contempla, como uma grandeza pura: é grande, é enorme, é terra-do-sem-fim. Sua concepção está associada a outros qualificativos: rica, incomparável, bela, misteriosa, inferno, paraíso. Algo que, embora próximo, está distante, como um outro mundo. *Lócus* do devaneio, cujas medidas físicas desaparecem e cujos contornos se tornam sfumatos, **graças a um livre pacto entre imaginário e realidade** (LOUREIRO, 1995, p. 95 [grifo nosso]).

Quando o autor aponta esse livre pacto entre imaginário e realidade, é possível estabelecer uma relação entre as pessoas e a floresta, que cria e recria experiências e discursos ao longo dos acontecimentos. Ser parte do *povo da floresta* encerra um modo de vida que carrega uma visão única de mundo, justamente como alerta a letra da canção “Jeito Tucuju”, de Val Milhomem e Joazinho Gomes: “Quem nunca viu o Amazonas, jamais irá entender o jeito de ser do povo daqui”¹¹.

¹⁰ O nome “Amazônia”, por exemplo, é uma construção sócio-histórica que corporifica e resgata o imaginário europeu da lenda das mulheres guerreiras (Amazonas) lideradas por Pentesileia. Esta figura já aparece como personagem em *Ilíada*, de Homero. Nessa narrativa, Pentesileia é morta por Aquiles. Dessa forma, o Rio das Amazonas é assim batizado pelos espanhóis em fins do século XV.

¹¹ Composição: Nilson Chaves / Val Milhomem

Mas então, qual é o lugar da(s) população(ões) amazônica(s) e como ela(s) preenche(m) esse espaço? Tomando por referência as populações tradicionais que habitam o espaço amazônico, não se pode negar a influência indígena e os seus múltiplos olhares, que formam um caleidoscópio de conceitos e discursos. Entre eles, é inegável a presença mítica, que chega impregnada de sentido e da realidade circundante, pois

[h]á, no mundo amazônico, a produção de uma verdadeira teogonia cotidiana. Revelando uma afetividade cósmica, o homem promove a conversão estetizante da realidade em signos, através dos labores do dia-a-dia, do diálogo com as marés, do companheirismo com as estrelas, da solidariedade dos ventos que impulsionam as velas, da paciente amizade dos rios (LOUREIRO, 1995, p. 63).

Nesse discurso, diversos signos surgem representando uma Amazônia múltipla, pois muitos são os olhares de quem interage com ela, numa relação de afastamento e envolvimento, mas também numa perspectiva de denúncia e exploração, já que o

que também se percebe no tipo de convivência histórica do homem com a Amazônia, é que diante da presença mais do que real de rios e floresta, mesmo mantendo com floresta e os rios tão estreita relação de vida e trabalho, a dimensão do cotidiano comportou sempre a leveza do etéreo, a sutileza de encontrar maravilha nas coisas. Isso vem permitindo à vida cultural amazônica a incorporação sutil e constante do sentido da imensidão única, misteriosa e auratizadora e, ao mesmo tempo, ricamente significante, numa relação estetizada tão dominante, que muitas vezes se converte numa ética de relações sociais. Uma ética que decorre da sensibilidade das vivências comuns ou pulsações de co-existência, reflexo da penetrante presença do imaginário com função estético-poetizante no cotidiano da vida social (LOUREIRO, 1995, p. 99).

Nesse lugar amazônico, o(s) espaço(s) pode(m) ser concebido(s) nas três proposições estabelecidas por Massey (2008): na primeira, reconhece-se o espaço como produto de inter-relações; na segunda, o espaço é a esfera onde coexistem trajetórias distintas; por último, na terceira proposição, ele é um lugar em permanente construção. Isso é fundamental para compreender o espaço amazônico, considerando a sua pluralidade de populações e as visões de mundo que se constroem a partir das interações estabelecidas. A mesma autora afirma que o espaço jamais está acabado ou fechado.

Assim, ela considera que talvez pudéssemos imaginar o espaço como “uma simultaneidade de histórias-até-agora” (MASSEY, 2008, p. 33). Massey (2008) ajuda ainda a pensar no(s) espaço(s) amazônico(s) enquanto lugar(es) de permanente diálogo e interações, onde espaço e tempo se combinam e se mudam mutuamente, alterando e ressignificando o modo de vida das populações.

Se avaliarmos a afirmativa de Benchimol (1999), de que indígenas e caboclos da Amazônia retiravam dela (e retiram ainda hoje) muito do que precisam para viver, podemos inferir que essa interação com a própria floresta traduz também uma espécie de atuação sobre ela e com ela, onde ser humano e natureza se modificam numa dinâmica própria, com suas identidades e seus modos de vida. A floresta, dessa forma, não aparece estática e inerte esperando a ação humana, mas também conduz as festas, as cobiças, as vestimentas e os adornos de seus habitantes, influenciando na configuração dessas identidades.

Na instigante e esclarecedora reflexão de Márcio Souza (2019), a região experimentou, em cada etapa histórica, os experimentos da modernidade, desde a implantação da organização exploratória das “drogas do sertão” por parte do Jesuítas, com um fluxo comercial ligado diretamente à Europa. Depois, no período pombalino, com a agricultura capitalista de pequenos proprietários em 1760 e anos seguintes. Em seguida, a economia extrativista exportadora com o chamado Ciclo da Borracha (1890). Já no século XX, a implantação da Zona Franca de Manaus, com sua estrutura industrial eletrônica a partir da década de 1970, deu o tom de “modernidade” à Amazônia, culminando com os complexos mineral-energéticos e seus desdobramentos na cadeia produtiva.

Percebem-se historicamente pelo menos duas compreensões de Amazônia que vão se encadeando e confrontando-se, visibilizando dois modelos de desenvolvimento que conformam a identidade regional. De um lado, o olhar exógeno, desde o Estado português e que continua predominante com o Estado Republicano e neoliberal, incidindo as questões de soberania, de guarda das fronteiras frente a um iminente inimigo, de ocupação de um suposto vazio demográfico, com projeções econômicas, transformando o território amazônico em um tabuleiro de exercícios de grupos sociais externos à região, que não possuem responsabilidade com o futuro de seus habitantes e de suas riquezas. Por outro lado, sempre esteve presente uma visão local, construída a partir dos habitantes locais, na valorização de sua convivência mais harmônica com o mundo da floresta, na crença de uma autonomia e empoderamento dos sujeitos amazônicos (BENJAMIN, 2019).

Pensar a(s) Amazônia(s), portanto, requer a acolhida dessa contradição entre as duas visões, externa e externa, atravessadas historicamente e que agudizam em pleno mundo contemporâneo, quando vemos toda uma agenda ambiental global, diante da catastrófica crise climática, valorizar as pautas defendidas pelas populações locais e povos tradicionais amazônicos. Atores locais e atores internacionais interagem freneticamente, onde os

interesses externos e internos geram diversos protocolos de luta, de resistência, de estratégias e de efetivos projetos na vida socioambiental da região.

O Estado brasileiro não titubeou em absorver a Amazônia ao projeto chamado Brasil, imprimindo e formatando um modelo econômico que tão somente visa destruir suas riquezas, abusando e ofendendo uma sociedade e sua cultura peculiar. Cada vez mais há um esfacelamento estratégico e exterminador do que há de melhor na região. As mazelas da prótese de uma modernidade nacional envolveram o cenário amazônico de horizontes nefastos, como por exemplo o maior processo de urbanização predatória do planeta (SOUZA, 2019). Os centros de maior concentração populacional, como as capitais, pequenas e médias cidades, atingem o patamar elevadíssimo de mais de 80% de sua população habitando um espaço completamente urbano. Há um intenso fluxo migratório interno, impactado pela desterritorialização forçada. Mais do que nunca constatamos a triste atualidade da famosa expressão paradoxal de uma das mais acuradas pesquisadoras da Amazônia, a geógrafa Berta Becker (UFRJ), quando indicava que a Amazônia se transformou em uma “floresta urbanizada”¹².

As fronteiras internas e externas da região estão em constante esgarçamento, não apenas compreendendo a dimensão geográfico-econômica, mas também do ponto de vista linguístico, cultural, ideológico, e, antes de tudo, ecológico, onde tudo será interceptado e cooptado pela sedutora vida urbana. Pequenos povoados são transformados, em pouco tempo,

¹² Em relação a esse contexto, cabe destacar que a agenda ambiental do governo Bolsonaro, sobre a defesa da biodiversidade e dos povos da floresta, acumulou diversas e inúmeras problemáticas, revelando um desmantelamento das políticas socioambientais que alçaram o Brasil a um patamar de referência mundial, desde a Conferência Mundial do Meio Ambiente, a Rio-92. A gestão do ex-ministro do Meio Ambiente, Ricardo Salles pode ser classificada de, no mínimo, desastrosa, diante de incêndios florestais, escândalos de propina, ausência de políticas públicas continuadas, desmonte dos órgãos de fiscalização, etc, massivamente divulgados pela mídia nacional e internacional, que acabaram resultando em várias notícias crimes contra o Ministro e também em sua exoneração, o que não significa um recuo e nem alteração da política ambiental do atual governo. Pelo contrário, já em janeiro de 2023, o novo governo assume com a tragédia humana e ambiental nas terras indígenas dos Yanomami, revelando um cruel cenário. O Plano Amazônia 2021-2022 está disponível no site <https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/resolucao-n-3-de-9-de-abril-de-2021-314033004>

Sobre a tragédia do povo yanomami, sugiro a leitura de

<https://www.socioambiental.org/noticias-socioambientais/o-que-voce-precisa-saber-para-entender-crise-na-terra-indigena-yanomami#:~:text=O%20territ%C3%B3rio%20yanomami%20foi%20um%20dos%20mais%20afetados.&text=Quando%20os%20ind%C3%ADgenas%20come%C3%A7aram%20a,acr%C3%A9scimo%20de%20309%25%20no%20per%C3%ADodo.>

em cidades com extenso aglomerado urbano. São novos circuitos de mercados e atividades produtivas que servem às diretrizes do capital neoliberal.

Deve-se reconhecer que o cenário urbano e suas adjacências de influência, em sua dicotomia, abriga diversas atividades, com suas universidades, centros e institutos de pesquisas, com acúmulo de saberes qualificados e respeitados por toda a comunidade internacional; uma gastronomia e cozinha de sabores apreciadíssimos; uma literatura fascinante, uma musicalidade vibrante e colorida, uma rica e persistente expressão religiosa, como resquícios frutuosos das tradições culturais dos povos ancestrais e das tradições culturais que vieram do outro lado do Atlântico. Por outro lado, ocorreu uma trajetória de tremenda desigualdade social, favelização, analfabetismo, precária qualidade sanitária e uma verdadeira catástrofe que varre do consciente social qualquer resquício de tradição cultural, de respeito ecológico, da memória histórica, sem discernimento crítico frente à mortífera indústria cultural televisiva que adentra suas casas sem pedir licença ou que gere um processo dialógico e intercultural.

Com esta trajetória secular, em um cenário complexo de ocupação, a Amazônia carrega simultaneamente dois traços marcantes: a biodiversidade e a sociodiversidade. Aquela região que sempre ocupou um lugar especial no imaginário mundial, possuidora de uma floresta misteriosa e em seu ventre riquezas incomensuráveis – concentrando a parte mais significativa de biodiversidade do planeta – também é a região que acolheu diversas populações que criativamente e briosamente edificaram um jeito de ser compatível e adaptado às especificidades do bioma tropical.

1.3 As identidades do ser amazônico e seus mitos

Numa região tão peculiar quanto a(s) Amazônia(s), as identidades se tornam ainda mais complexas e moventes. Nessa região imensa e múltipla, os rótulos são frequentes e a redução do valor social dos povos tradicionais, por exemplo, é presente nos discursos hegemônicos, desconsiderando o modo de vida dessa população, que está, como afirma Caldas (2007, p. 48) “acostumada a um tipo de produção tradicional, artesanal e familiar, às vezes de cunho nômade ou seminômade”.

Em Hall (2006), vemos a distinção de identidade nos seguintes contextos: 1) sujeito do Iluminismo, com uma identidade individual, fixa e interna; 2) sujeito sociológico,

apresentando a necessidade da interação, ainda numa identidade individual, mas que já traz a complexidade da pós-modernidade. Para Hall (2006, p. 11), esse sujeito “é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem”; e 3) sujeito pós-moderno, cuja identidade torna-se o que o autor chama de “celebração móvel”, reconhecendo que a identidade é

é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato existente na consciência no momento do nascimento [...] Ela permanece sendo incompleta, está sempre em “processo”, sempre “sendo formada” (HALL, 2006, p. 38).

Essa síntese mostra que o conceito de identidade atravessa mudanças necessárias para comportar as diversas realidades sociais, questionando, entre outros pontos, o papel do colonizador e do colonizado e suas interações, no contexto de exploração econômica do espaço.

Na(s) Amazônia(s) – espaço cujo discurso colonizador sempre retratou como uma imensa floresta de habitantes selvagens, conferindo principalmente aos índios essa identidade fixa –, resta a pergunta sobre qual o lugar dos seus povos, tão diferentes entre si, a partir de uma discussão que leve em conta a crítica pós-colonial. Nesse sentido,

a imagem oficial do índio exposta pela tradição histórica dá conta de que ele fora dispensado logo cedo do trabalho por sua própria incompetência, inabilidade, indolência e ferocidade, características construídas pela experiência do homem branco europeu e incorporada pela tradição nacional (CALDAS, 2007, p. 50).

Homi Bhabha (1998), por sua vez, afirma que o discurso colonial existente nega a singularidade dos povos, criando estereótipos e delimitando a identidade – pensamento que retoma Hall (2006) com a discussão sobre identidade fixa. Assim, se pensarmos a(s) Amazônia(s) como uma terra que possui uma memória histórica de lutas, conflitos, mitologia indígena e crenças caboclas, é possível observar um espaço que se (re)organiza incessantemente em torno do que foi e do que deseja ser. Pois, nesse contexto, o

objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução. Apesar do jogo de poder no interior do discurso colonial e das posicionalidades deslizantes de seus sujeitos (por exemplo, efeitos de classe, gênero, ideologia, formações sociais diferentes, sistemas diversos de colonização, e assim por diante), estou me referindo a uma forma de governamentalidade que, ao delimitar uma “nação sujeita”, apropria, dirige e domina suas várias esferas de atividade. Portanto, apesar do “jogo” no sistema colonial que é crucial para seu exercício de poder, o discurso colonial produz o colonizado como

uma realidade social que é ao mesmo tempo um "outro" e ainda assim inteiramente apreensível e visível (BHABHA, 1998, p. 111).

É dessa forma que as identidades – sempre no plural, sempre diversas, sempre em mudança, naquilo que Hall (2006) chamou de celebração móvel – vão se alternando e se reconstruindo, movendo-se em torno dos discursos. Retomando Caldas (2007), a imagem do índio que precisa ser domesticado, e era preguiçoso para o trabalho, se ressignifica quando se toma posse de outros discursos que contrapõem a ideia hegemônica, no contexto da colonização.

São inúmeros os exemplos de pessoas e grupos que se dedicam a uma luta pelo direito de viver na floresta e por mantê-la de pé, redefinindo e ressignificando a identidade das comunidades que interagem com o espaço onde vivem. Assim, a identidade de quem habita na Amazônia é perturbadora da ordem natural e questionadora das verdades vigentes. Trata-se de uma identidade que, nesse sentido, extrapola a geografia do lugar e compreende a Amazônia como um espaço de múltiplos conflitos e interesses, pois a

luta contra a opressão colonial não apenas muda a direção da história ocidental, mas também contesta sua ideia historicista de tempo como um todo progressivo e ordenado. A análise da despersonalização colonial não somente aliena a ideia iluminista do "Homem", mas contesta também a transparência da realidade social como imagem prendada do conhecimento humano. Se a ordem do historicismo ocidental é perturbada pelo estado colonial de emergência, mais profundamente perturbada é a representação social e psíquica do sujeito humano (BHABHA, 1998, p. 68).

Assim, é equivocado falar em *uma* cultura amazônica ou de *um* conceito de unidade, sem distinguir interesses de grupos variados e desejos multifacetados das subjetividades que compõem as populações desse vasto espaço. Neste sentido, para Benchimol (1999), os saberes na Amazônia foram, primeiramente, um processo que se origina com os indígenas e que compreende um encontro de valores e culturas com os demais povos que se estabelecem no espaço da floresta. Esse encontro é fruto dos diversos programas de ocupação que os governos promovem, como vimos anteriormente, e também da própria teia de relações que o próprio espaço amazônico estabelece. Assim, pode-se dizer que são encontros de conflitos num espaço em que o processo de colonização também ressignificou o espaço e sua população.

Em torno dos povos indígenas e de outras populações tradicionais que habitam a Amazônia, criaram-se comunidades, lugarejos, vilas... cercados de uma vida ribeirinha, mesmo na área urbana, onde os habitantes são transeuntes que viajam e dialogam com os

viajantes. Sobre isso, Benchimol (1999) faz uma lista de 27 contribuições da herança cultural indígena/cabocla, onde o espaço e o que aparece nele, como os rios, a fauna e a flora, é o que fundamenta e organiza a vida na floresta. O pesquisador afirma que

o seu ciclo de vida [da população cabocla] se adaptava às peculiaridades regionais, dela retirando os recursos materiais de subsistência e as fontes de inspiração do seu imaginário de mitos, lendas e crenças. Especiarias, drogas do sertão, ervas medicinais, madeiras, óleos, essências, frutos, animais, pássaros, bichos de casco e peixes constituíram um mundo novo e exótico que exacerbava a cobiça do colonizador e excitava o paladar dos novos senhores. No fundo desse quadro, centenas de nações e etnias indígenas, divididas pelas falas, linguagens e rivalidades (BENCHIMOL, 1999, p. 296).

Partindo do pressuposto que a(s) Amazônia(s) abriga(m), logicamente, povos tradicionais que vivem *na* e *da* floresta e, com ela, mantém uma relação de pertencimento e identidade, a afirmação de Benchimol aponta para as relações que são construídas e os sujeitos que as constroem: catadores de castanha, ribeirinhos, pescadores, extrativistas, parteiras, quilombolas, mas também colonizadores e senhores, capitalistas, donos de grandes empreendimentos comerciais. O mesmo pesquisador afirma, ainda, que a Amazônia nasce mais índia do que lusa, porém forte o suficiente para influenciar quem nela chega.

Isso configura um espaço que busca se reordenar a todo instante em face dessas relações, mas também mostra um lugar vivenciado por todos, onde encontros são forjados numa teia de relações (muitas vezes) conflituosas. A luta pela colonização do índio foi e tem sido uma constante na Amazônia. Várias, como se viu anteriormente, foram as estratégias de conquistas forçadas e/ou maquiadas de boa convivência, como a que aponta Caldas (2007, p. 94):

Ao se tornarem “quase brancos”, àqueles índios descidos e civilizados era conferida uma representação mímica da colonização no interior da Amazônia: exteriormente, eles ganhavam um nome português (por meio do batismo), uma função produtiva ou mesmo um cargo administrativo de pequeno escalão e pouco poder de decisão, enquanto interiormente eles perdiam sua identidade, pois o colonialismo em si instituíra um poder baseado na história.

Essa estratégia detalhada acima é um exemplo interessante, pois reflete sobre as relações conflituosas, mas expõe as tentativas de negociação e a busca de relações que mantinham o poder colonial. Há, neste ponto, a questão da necessidade que o colonialismo sempre teve de manter escravos e subalternos. Portanto, a identidade do povo amazônico é também fruto dessas negociações.

Para compreender quem é esse povo, deve-se ainda considerar a presença dos rios que margeiam os lugares da Amazônia. A população local possui no elemento água um forte elo com o mundo exterior. As águas guardam e protegem seus mitos e lendas, como o boto, a mãe d'água e a cobra grande. Os rios amazônicos são fonte de mistério e também responsáveis pelo suprimento alimentar das populações. Tudo isso forma uma ideia, ao mesmo tempo, estereotipada e reveladora sobre a região. Nessa linha,

Todas essas aventuras, com destruição ambiental e humana e deslocamentos forçados de populações indígenas, tiveram em grande medida os rios da Amazônia como caminhos fundamentais para a ocupação dos espaços “vazios” [...]. Esses caminhos aquáticos foram se hegemonizando como elementos fundamentais de comunicação com o mundo “civilizado”, redes de trânsito de gentes e mercadorias em ritmo frenético de lucros, explorações, dizimações de nativos, misturas e apagamentos de linguagens, relações hierárquicas e de poder nas sociedades que vão se formando de maneira improvisada e impulsiva (SILVA, 2015, p. 208-209).

Portanto, a identidade da população amazônica passa pelo rio. Nesses caminhos líquidos, formam-se encontros culturais de pessoas diferentes entre si e que compõem o mosaico amazônico, construindo seu vocabulário, o uso da terra, a forma de se reconhecer e atuar em sociedade. Dessa maneira, não há como criar, *per si*, uma dicotomia sujeito x natureza, pois esses dois mundos, na Amazônia, se imbricam e modelam a cultura dessas populações.

Dessa forma, compreender as peculiaridades do povo amazônica exige uma compreensão que considere o conflito como centro, já que a “Amazônia saiu do isolamento por um movimento centrípeto e não centrífugo [...]. Uma recorrente e paradoxal situação de fronteira, conflitando a cultura. Ela vem sendo desisolada por uma estratégia de ocupação” (LOUREIRO, 2008, p. 178).

1.4 Cultura(s) amazônica(s), identidade e espaço nos contornos da literatura amapaense

Nessa região mítica que são a(s) Amazônia(s), sua literatura se forma trazendo um espaço carregado de significados e símbolos, capazes de nomear os medos e as solidões que os personagens fictícios apresentam na mimese dos seres reais. Neste sentido,

observamos [...] a negligência da academia em relação a estudos de obras que tem importância para investigações sobre a região, mesmo obras colonizadoras, de escritores que escreveram a serviço da colonização precisam ser conhecidas,

estudadas, discutidas e criticadas para melhor compreendermos a Amazônia (NENEVÉ e SAMPAIO, *in* ALBUQUERQUE, NENEVÉ SAMPAIO, 2015, p. 31).

Essa constatação dos autores acima revela, primeiramente, que se conhece e se estuda pouco as obras que tratam da Amazônia, depois que há obras com visões colonizadoras e escritas por colonizadores sobre a região, e elas não devem ser negligenciadas, pois, conforme Bhabha (1998), retomando, por sua vez, Bakhtin, o diálogo é uma relação entre discursos, podendo ser um espaço de luta entre vozes sociais e de negociação entre essas vozes. Logo,

a literatura que nos ensinaram a pensar como exclusiva, a cultura que acreditávamos singular, passam receber intervenções de outras vozes, de outros espaços outras perspectivas. Quando não se privilegia apenas uma visão canônica, externa ou colonial acreditamos que há a possibilidade de diálogos, reimaginação e ressignificação (NENEVÉ e SAMPAIO *in* ALBUQUERQUE, NENEVÉ e SAMPAIO, 2015, p. 34)

Quem seriam, então, os personagens que aparecem nas histórias literárias modernas escritas no Amapá? O que eles desejam? Como se relacionam tais personagens com a cultura amazônica? Por que a forte presença literária em trazer elementos do sobrenatural para explicar as relações e as vivências mais banais e cotidianas no espaço amazônico? Para entender essas e outras questões, a proposição de Gama-Khalil (2015, p. 135) explica que a “simbiose entre o natural e o sobrenatural constrói a História do homem, desde os tempos mais primitivos à nossa contemporaneidade”. Caldas (2007, p. 89), por sua vez, amplia esse olhar quando afirma que a

história literária da América Latina está repleta de exemplos de narrativas que se movem num espaço físico onde são encenadas lutas muitas vezes ferrenhas entre a barbárie concreta de uma geografia desconhecida e o homem moderno e civilizador. Com a necessidade de domar tal espaço, precisando transformar um ambiente completamente hostil num local útil aos meios de produção capitalista, o colonizador pensa e age de acordo com os projetos de modernização aplicados às áreas consideradas atrasadas economicamente.

Essa afirmação aponta que há uma busca do escritor em ligar o imaginário e o mundo civilizado (materializado na ideia de cidade moderna e seu aparato de consumo de bens, serviços e produtos), melhor compreendido pelo discurso do colonizador. Além disso, há a necessidade de domínio do desconhecido e da compreensão estética dos fenômenos mitológicos, como na lenda do boto, onde esse cetáceo amazônico

remete a esferas sociais e imaginárias permeadas pelo mito. De maneira homeomorfa ao golfinho, o boto relaciona-se ao deus da beleza, Apolo, que seduz as mulheres por sua indizível beleza. A ideia de beleza, aliada às de sedução e fertilidade, encontram-se na base do imaginário do boto na Amazônia, uma vez que

sua fertilidade é atestada da paternidade de muitas crianças ribeirinhas (GAMA-KHALIL, *in* ALBUQUERQUE, NENEVÉ e SAMPAIO, 2015, p. 133-134).

Assim, três questões são relevantes para se entender a literatura produzida na Amazônia: a visão do espaço geográfico; a compreensão das idiossincrasias de sujeitos e grupos que ocupam esse espaço; e as relações estéticas entre saberes locais e universais. Essa tríade formada pela história da ocupação da(s) Amazônia(s) atravessa os personagens e as tramas de algumas narrativas locais, dando vida a elementos simbólicos que foram se fundando na oralidade e nas crenças das populações tradicionais que habitam a floresta.

A presença dos rios, por exemplo, nas narrativas amazônicas, representa um signo permanente e instigante, criando, na literatura da região, considerando que as estradas da Amazônia são, na maioria das vezes, líquidas –, apresenta então a imagem recorrente e privilegiada do rio nesse espaço, apontando para disputas, piratarias, roubos, encantarias e amores... desmitificando a visão exótica do rio caudaloso e utópico da imaginação turística e criando rios vivos e moventes, que movimentam as histórias e seus personagens, alterando o curso dos seus destinos. E sendo o rio o espaço da ação, dos acontecimentos narrativos, é preciso sempre voltar a ele e trazer as chaves para interpretar as mensagens das tramas.

Nesse sentido, analisar a produção literária da Amazônia, em especial, a do Amapá, é um necessário estudo a partir de apontamentos pós-colonialistas, que colocam em jogo a relação binária linguagem/poder, já que “a imposição linguística constitui uma estratégia de conquista colonial, o domínio formal do uso da língua passa a ser também um instrumento de manutenção do poder” (CALDAS, 2007, p. 112).

Considerar o estudo de personagens fictícios amazônicos é enxergar uma história contada a partir de uma fala não hegemônica, lembrando que a “colonização cria, por meio da ordem, uma representação hegemônica da nação que deve prevalecer, de preferência, via imagem homogeneizante” (CALDAS, 2007, p. 114). Essa colonização necessita fortalecer seus símbolos europeus, no caso da Amazônia, que desde o início foi forçada a se adequar aos costumes dos que ali chegavam. Essa busca pela representação hegemônica procurou difundir heróis e costumes europeus numa região tropical, onde era necessário fazer um apagamento da luta indígena e cabocla, por exemplo.

Assim, essa identidade fixa, a partir de um sujeito preso ao modelo europeu de racionalidade, luta para apagar as histórias que correm nas vilas e nas comunidades, com as

visagens¹³ que habitam o imaginário de homens e mulheres – sujeitos conhecedores das ervas da floresta e de seu potencial de cura e relação com o sagrado. Todavia, esses saberes orais e domésticos se contrapõem a um discurso que marginaliza a(s) vida(s) amazônica(s) por se ancorar numa lógica eurocêntrica.

Assim, podemos considerar que a literatura é o campo do saber que pode dar voz às diferenças, numa região que ainda busca suas tradições e seus saberes. Como observa Benchimol (1995, p. 214-215),

a Amazônia está sofrendo um grande processo de mudança e transformação. Mudança, tanto no sentido econômico, pela ampliação e surgimento de novas atividades produtivas, como no campo cultural, pela absorção de novos grupos humanos, que para aqui se deslocaram ao longo de mais de um século. Só uma coisa permanece constante: a extraordinária capacidade que a sociedade amazônica demonstra em acolher, absorver, assimilar e integrar povos e culturas diferentes. E, sobretudo, nesse contínuo processo de adaptação, de renovar-se a si mesma, influenciando e se deixando influenciar, sem perder o seu caráter e a sua identidade brasileira e tropical.

Nesse sentido, cabe destacar que a crítica literária de obras especificamente amapaenses tem sido fortalecida pela presença de cursos de Letras nas universidades federal e estadual, e em faculdades particulares. Sendo assim, é necessário dar mais visibilidade a esses trabalhos, bem como ampliar sua crítica, lembrando que “[n]ão é questão de validar de um modo fascinado, como de alto valor, qualquer texto que se escreva, mas de não rejeitar a validade de um texto literário ou um conhecimento simplesmente por ser produzido fora do centro” (NENEVÉ e SAMPAIO, 2015, p. 31). Sobre isso, os referidos autores esclarecem ainda que essa tarefa auxilia “a enxergar o não percebido e a desconstruir uma visão única, uma história solo sobre uma região tão complexa” (NENEVÉ e SAMPAIO, 2015, p. 33).

1.4.1 O autor Fernando Canto no cenário literário amapaense

Fernando Canto nasceu em Óbidos (PA), em 1954, mas vive em Macapá desde os sete anos de idade¹⁴. Em 1962, o autor se muda para Macapá e desde 2007, pela Assembleia Legislativa do Estado do Amapá, ele é cidadão amapaense, tendo recebido o título presencialmente apenas em 2017. Ele também é jornalista e pesquisador, mestre em desenvolvimento regional (UNIFAP) e doutor em sociologia (UFC).

¹³ Visagem: termo utilizado pelas comunidades ribeirinhas para referir-se a seres encantados, lendas, almas de outro mundo que aparecem para assombrar os vivos.

¹⁴ Informações disponíveis em <https://www.blogderocha.com.br/fernando-canto-enfim-cidadao-amapaense/>

Fernando Canto possui, hoje, uma série de elementos que o projetam numa lista de escritores amapaenses com vasta publicação, tendo dezenove (19) obras no cenário da literatura amapaense, nos gêneros poema, conto e crônica.

No ano de 1962, Fernando Canto chega ao então Território Federal do Amapá e já conhece o cenário desbravado pelos primeiros escritores e veículos de comunicação local. Seu surgimento no meio artístico amapaense dá-se em 1971 ao participar do Festival Amapaense da Canção. No ano seguinte, conquistou o segundo lugar no mesmo festival e em 1974 foi premiado em Belo Horizonte e em Ubá (MG).

Fernando Canto, em 1985, publica seu primeiro livro de poemas, intitulado *Os periquitos comem manga na avenida*. Sobre o lançamento, o poeta Ivo Torres escreveu em jornal da época:

Não só desceu como ascendeu. Porque Fernando Canto estreia, entretanto não é estreante. Trata-se de valioso poeta: claro, apurado, instigante, esperto inventor. Às vezes amargo, amargurado, triste; outras vezes alegre, cordial, amoroso. Mas sempre digno intérprete do chão e da chama da sortilégica região norte brasileira. Mais ainda: o autor mergulha passional, responsável e competente, na temática amazônica, sem atoleimar-se contudo, na pieguice, na empáfia discursiva, tão comuns aos que se aventuram a cantar ou contar o regional. (CAVALCANTE, 2020, p. 01).

A obra poética de Fernando Canto se insere em uma pesquisa sobre a vida na Amazônia. Especialmente no gênero poema, o autor traz a ressignificação das palavras e a sua inclusão em contextos novos e renovados.

No poema “Igual ao barco”, por exemplo, de *Os periquitos comem manga na avenida* (s/d, p. 31 [grifo nosso]), já se vê a influência da Amazônia e o sentimento de pensar o mundo através de sua visão da realidade, não bastando para isso ser meramente humano, mas um sujeito que se identifica com um dos instrumentos mais significativos das águas amazônicas: o barco.

Igual ao barco
Tenho leme e a vela – o substrato
[...]
Tenho no entreposto da alma
A vigília das feridas
E o tempo das cicatrizes
[...]
E uma pequenina flor
Nascida dos sapatos

Assim, o poeta desse estudo traz o lugar e a visão de mundo de um eu lírico para pensar o local e a presença humana nele. Nesse sentido, as mitologias se confundem com o eu interior de quem habita o espaço vivido. O pertencimento e o deslocamento são condições inevitáveis e necessárias nesse movimento. Por isso, Canto (s/d, p. 23) ratifica que “Só se aprende o mundo/ se se sai do fundo/ Só se sai do fundo/ se se aprende o mundo...”.

Do primeiro livro físico aos dias atuais, muito tempo se passou. Os recursos tecnológicos foram se avolumando e hoje o autor é colaborador em diversos *sites* e *blogs*, o que o mantém sempre em leitura semanal junto a seu público fiel e continua publicando livros de temáticas tão importantes quanto variadas para o cenário literário amapaense.

Canto também foi fundador do Grupo Pilão. O surgimento desse grupo musical se dá em 1975 e a produção literária de Fernando Canto se fortalece nesse contexto, pois ele afirma: “Comecei escrevendo pequenos textos, para fazer música. Comecei fazendo composições, tenho músicas gravadas” (NAFES, 2020, p. 1).

É no Grupo Pilão o lugar que Canto encontra para dialogar sobre a arte e para exercitar sua criatividade:

Nosso grupo surgiu em 1975, em uma participação num festival de música usando um pilão como instrumento musical e, por isso o nome, na música Geofobia. Produzimos três CDs. O objetivo nosso, na verdade, era valorizar o que nós tínhamos de música local, como marabaixo, batuque e, durante o processo de gravação desses CDs, de pesquisa, todos os membros do grupo pesquisaram e correram atrás, fizemos uma espécie de mapeamento musical na época... (*Idem.*, p. 02)

Assim, o grupo também foi uma etapa importante no seu processo geral de criação e também para seu amadurecimento como artista.

As duas obras mais recentes do autor são: *Fortaleza de São José de Macapá: vertentes discursivas e as cartas dos construtores* e *O centauro e as amazonas*. A primeira é uma obra oriunda da dissertação de mestrado do autor, que reúne e articula diversos discursos, tanto textuais quanto gráficos, sobre um dos principais pontos turísticos do estado. A segunda é mais uma obra de contos fantásticos, onde Fernando Canto expande sua narrativa.

No gênero conto, Fernando Canto possui uma larga experiência. Em 1995, sua obra “O bálsamo”¹⁵ foi premiada em um concurso literário da Universidade Federal do Pará (UFPA). Este conto foi diversas vezes indicado para leitura de vestibular na Universidade Federal do Amapá, o que colaborou para uma maior divulgação das obras do autor, inclusive com uma tradução desse conto para a língua francesa. Essa também foi a obra que trouxe ao escritor algumas premiações locais.

Os personagens que atuam na galeria narrativa de Fernando Canto são como agentes de reflexão social, numa necessidade permanente de releituras e descobertas a partir do enredo original. A galeria de personagens do autor traz à tona um painel para pensar a Amazônia. No conto “O bálsamo”, por exemplo, ele traz um enredo que permite uma leitura pós-colonialista numa ficção com um rico cenário da(s) Amazônia(s).

Fernando Canto se destaca na prosa, com histórias curtas de características interessantes, tais como: a) o jogo entre a síntese de uma situação única e um apanhado de vários momentos da vida de seus personagens; b) narrativas que decorrem de longo espaço de tempo e/ou buscam apresentar espaços mais amplos nos textos, não demarcando espaços mais restritos no conto; c) presença do elemento fantástico ou realismo mágico; e d) figuras marcantes como imagens dos rios amazônicos e das suas populações.

Sobre a presença da categoria *tempo*, no item b) acima mencionado, é necessário explicar que, mesmo apresentando histórias que atravessam um longo espaço de tempo, como em *Mama Guga*, por exemplo (um dos contos que será analisado neste trabalho), podemos considerar que a temática é condensada, pois trabalha apenas a visão do filho mais novo, enteado da personagem Mama Guga, diante da experiência vivida por ele. Assim, o “conto conserva [...] a economia do estilo e a situação e a proposição temática resumidas” (GOTLIB, 2006, p. 10).

¹⁵ Em Pereira (2023), vemos que “Nesse conto, um narrador, tomando como perspectiva o presente, conta o percurso de uma comunidade de albinos de um único olho no meio da testa [...] vivem e assumem-se como proscritos no meio da selva amazônica, mantendo curtos contatos com membros de outras comunidades, invariavelmente apenas para concretizar pequenas trocas comerciais. Porém, um certo dia, recebem a visita de alguns indivíduos denominados tunicas de seda, de aparência muito distinta em relação aos proscritos: a pele apresenta uma tonalidade ouro-arroxeadada, são desengonçados ao andarem, calvos e com estatura quase três vezes maior que o mais alto habitante da vila dos proscritos.”

Ver mais em <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2654>

Em “O bálsamo”, por exemplo, o fantástico e o realismo mágico¹⁶ também se fazem presentes. O espaço é a floresta e uma pequena comunidade de homens albinos que possuíam um único olho na testa. Por esse motivo, eles viviam isolados numa comunidade, mantendo raros contatos com outras pessoas, o que se dava somente para efetuar pequenas trocas comerciais. Porém, certo dia os albinos recebem a visita de indivíduos denominados “túnicas de seda”, com aparência muito distinta em relação aos albinos isolados, apresentando a pele com uma tonalidade ouro-arroxeadada, desengonçados ao andar, calvos e com estatura quase três vezes maior que o mais alto habitante da vila dos albinos. Mesmo assim, os túnicas de seda inspiravam confiança e aplicavam nos albinos um bálsamo que lhes aliviava o cansaço e as dores:

A droga que nos punham ao deitarmos para dormir lenificava o corpo e a alma. Na realidade era um óleo tão suave e perfumado que nossos sonhos desconexos passaram a ser lineares e coloridos. Acordávamos sempre dispostos ao trabalho. Percorríamos léguas dentro da floresta para coletar castanhas e extrair azeite de andiroba. O perigo rondante não nos intimidava mais. Ficamos destemidos. (CANTO, 1995, p. 1).

Assim, Fernando Canto apresenta espaços amazônicos com narrativas que, para além dos cenários paradisíacos ou infernais, mostram um complexo agonístico dos personagens que convivem com lendas e mitos dos lugares narrados, mas também estão inseridos no mundo do trabalho e sistema capitalista.

Para situarmos o lugar que a escrita de Fernando Canto ocupa no cenário literário local, é necessário considerar a influência que o espaço amazônico exerce sobre sua obra, o que ratifica o compromisso do escritor com a vida social e local. Sobre isso, Cortázar (1974, p. 160) afirma que “[p]or mais veterano, por mais hábil que seja um contista, se lhe faltar uma motivação estranhável, se os seus contos não nasceram de uma profunda vivência, sua obra não irá além do mero exercício estético”.

Ao trazer para essa pesquisa a investigação dos narradores dos contos de Fernando Canto (2017), através da representação que tais leituras e interpretações possuem da cultura amazônica, busca-se desvelar esse tema (o espaço amazônico), compreendendo o imaginário

• ¹⁶ Ver mais em <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2654> Neste artigo, a pesquisadora Tânia Maria Pantoja Pereira, da UFPA, insere o conto nesta classificação. Porém, ela não é objeto desta pesquisa.

sobre essa região também pelos olhos de personagens ficcionais criados a partir daquele espaço e dentro dele. Logo, o tema de um conto pode contribuir para se compreender um lugar onde a trajetória dos personagens se desenrola. Assim, em torno dos personagens reside um contexto social, político e cultural que traduz e é traduzido por um modo de vida. Sobre isso, Bosi (1990, p. 11) afirma que

Guimarães Rosa foi mestre na passagem do fato bruto ao fenômeno vivido, da descrição à epifania, da narrativa plana à constelação de imagens e símbolos, mas tudo isso ele o fez com os olhos postos na mente sertaneja, remexendo nas relações mágicas e demoníacas que habitam a região rústica brasileira.

Portanto, o tema que o escritor abarca em seus contos também conceitua sua obra e sua trajetória. Mas não se trata da criação de um novo mundo, senão de uma forma de compreensão de um mundo à nossa volta, pois as

obras de ficção [...] podem fazer referências a fatos que quase todo mundo está cansado de saber, contando pela enésima vez [...]. O que confere a essas obras um caráter ficcional é o fato de que tais dados são apresentados não por eles mesmos, como um manual de medicina, nem para qualquer finalidade prática. São utilizados para ajudar a construir uma certa maneira de enxergar. Assim, as obras de ficção podem torcer os fatos para se adaptarem a essa finalidade (EAGLETON, 2019, p. 127).

Fernando Canto constrói em seus contos, maneiras de enxergar a Amazônia, trazendo sua percepção individual do espaço e das experiências, vividas ou não por ele, que a própria Amazônia lhe apresenta. O autor passeia pelos rios da Amazônia em sua ficção, como ele próprio o faz na vida real, ao sair de Óbidos (PA) e se deslocar para viver em Macapá (AP). Assim, sua ficção nasce impregnada do olhar que o autor foi construindo sobre a região e das histórias orais que ele recolheu ao longo dos anos, numa tentativa, talvez, de mapear as pessoas e suas experiências, transformadas em matéria para a escrita ficcional.

1.4.2 A obra *Mama Guga – contos amazônicos*

A obra *Mama Guga – contos amazônicos*, de Fernando Canto, possui 26 histórias, cujo cenário preferido são as águas da Amazônia. A leitura preliminar da obra permitiu identificar que, dos contos que compõem *Mama Guga: contos amazonicos*, 14 apresentam narrador autodiegético, sete contos têm narrador heterodiegético e cinco se encaixam mais no gênero crônica do que propriamente no conto. Dos contos analisados com narrador autodiegético, 11 possuem um narrador claramente do sexo masculino.

Assim, percebemos uma preferência do autor pelo tipo de narrador que nos propomos a analisar neste trabalho, já que, como afirma Bicudo (org., 2011, p. 11), esse é um cuidado

prévio que deve ser perseguido pelo pesquisador, pois “[t]oda investigação solicita que se fique atento às concepções concernentes à realidade do investigado”.

Em todo o livro de Canto vemos a influência das águas como espaço de importância decisiva na narrativa. Sobre isso, Loureiro (2008) afirma que o rio é um elemento especial no imaginário amazônico. Ao mesmo tempo em que está em tudo, “dele dependem a vida e a morte, a fertilidade e a carência, a formação e destruição e terras, a inundação e a seca”. Assim, em resenha sobre a obra, Caldas (2019, s.p.) afirma:

Um lugar de importância nos contos da coletânea é a orla de Macapá, a famosa “frente da cidade”, também conhecida como Beira-Rio da única capital brasileira banhada pelo Amazonas (“A cidade encantada sob a pedra”, “Tsunami”, “O sanitarista”). Quando os acontecimentos não ocorrem predominantemente na orla, ao menos ela é citada pelo narrador ou personagem como ponto de referência (“A pulseira de Das Dores e seus vizinhos vulturinos”, “Dias iguais”, “Cornucópia de desejos”). Mas o espaço que prevalece nas narrativas dessa coletânea é mesmo a Amazônia fluvial com sua geografia líquida que evoca tanto o mundo social e de trabalho do seu povo (“Mama Guga”, “Estrelas da tarde”, “De volta à casa de praia”) quanto o encantamento de acontecimentos estranhos, que revelam a linha fantástica na escrita ficcional de Fernando Canto (“Anjo viajante”, “As mulheres-peixe do meu garimpo”).

Ou seja, o rio, melhor dizendo, as águas da Amazônia, são sua fonte inesgotável de riqueza e pobreza – lugar de onde as pessoas retiram sua subsistência para sobreviver materialmente e também seu alimento para a alma, através dos mitos e da poética que colhem nos mistérios da Amazônia.

A vida na Amazônia é onde se “segue governado pelos sentidos, atento a tudo, sensível aos odores, às luzes, aos sons, às estrelas, às margens, às nuvens, aos ventos, às cores, aos brilhos [...] e ao mistério das coisas” (LOUREIRO, 2008, p. 82). Ou seja, o habitante ribeirinho cria a sua própria lógica de convivência com o espaço e habita nele também simbolicamente.

Portanto, é possível destacar a presença do rio no espaço da narrativa de Canto como uma figura essencial, no sentido de que ele é o responsável pelo destino de todos os personagens envolvidos e tece a teia de tramas da narrativa. Essa temática se dá de maneira permanente na obra do autor, que busca traçar sua geografia na obra *Mama Guga*, especialmente entre as cidades de Macapá e Belém.

2 CONTO, NARRADOR E MEMÓRIA: CAMINHOS DE ANÁLISE PARA A COMPREENSÃO DA OBRA *MAMA GUGA: CONTOS AMAZÔNICOS*

2.1 Conto: conceito, gênese, importância e autores

A narrativa é um gênero literário que abarca em seus elementos estruturais outros gêneros narrativos como o romance, o conto e a crônica, por exemplo. O campo narrativo é o que interessa neste trabalho, analisando mais especialmente o gênero “conto” e um dos seus elementos estruturais: o narrador. Para Reis e Lopes (1988), o conto possui características de brevidade e (em certos casos) de relato oralizado, considerando certas circunstâncias de comunicação e de público, como uma narrativa que se consuma numa única narração, um receptor infantil ou culturalmente menos exigente, por exemplo.

Para Moisés (1999), o conto acolhe, ao mesmo tempo, a intensidade e a densidade. Essa densidade, para o autor, resulta mais da totalidade do que das minúcias. Para ele, o conto se constitui numa célula dramática correspondendo a uma cena ou ao que o autor chama de uma “tomada”, que, para nós, pode ser uma fotografia ampliada daquela cena. Isso é bastante comum nos contos que serão analisados do escritor Fernando Canto, na coletânea *Mama Guga: contos amazônicos*.

Os contos se inscrevem nas narrativas e, para Barthes (2011), são inumeráveis as narrativas do mundo, as quais podem ser articuladas por diversas linguagens, em formas quase infinitas e com uma enorme variedade. Para D’Onofrio (2002, p. 53), as narrativas são “todo discurso que nos apresenta uma história imaginária como se fosse real, constituída por uma pluralidade de personagens, cujos episódios de vida se entrelaçam num tempo e num espaço determinados”. Já para Genette (1995, p. 159) a palavra *narrativa* é ambígua e sua “função [...] não é dar uma ordem, formular um desejo, enunciar uma condição, etc., mas simplesmente, contar uma história, logo “relatar” factos (reais ou fictícios)”. Todorov (2013), por sua vez, sentencia que é inútil procurar a origem das narrativas no tempo, pois é o tempo que se origina com elas, que elas continuaram depois de nós e que existem antes de nós.

O conto, por exemplo, nasce num universo cultural que possui a oralidade como fonte. Trata-se de um gênero narrativo, que se assenta na coletividade, buscando satisfazer a necessidade humana de partilhar experiências e saber. Nesse contexto, temos o nascimento do conto de fadas, com orientação prática, didática e moralizante. Vemos que, em Braga (2013, p. 6), o conto nasce na tradição popular, com complexidade de ficção e trazendo uma espécie de sondagem da maneira de ser de um povo e sua linguagem apresenta

na prosa falada, espontânea, pitoresca, descritiva e dialogada, cujos efeitos não se podem reproduzir, nem se devem imitar. Para conservar-lhes o caráter de documento humano, como diria Zola, é preciso ver nestas narrativas mais do que um texto para estudo de dialetologia popular, e fugir dos retoques artísticos.

Assim, para Braga (2013), os contos de tradição popular são numerosos e carregam em si a visão de mundo de um povo. Porém, ele assume que o intuito pedagógico roubou a naturalidade do conto, onde perdeu-se a intuição da beleza tradicional, da singeleza popular e da poesia espontânea do passado, com o exclusivo fim moral e pela invenção pedante dos mestres.

Na linguagem popular existem muitas designações para estas narrativas novelescas, como: Histórias, Casos, Contos, Exemplos, Lendas, Patranhas, Ditos, Fábulas, sintetizando-se todas na locução de Contos da Carochinha, da mesma forma que em França há a expressão genérica de Contes de la mère Oie e Contes du vieux Loup. Embora o povo confunda essas variadas designações, existem entre elas diferenças conforme a narrativa é maravilhosa, anedótica ou moral (BRAGA, 2013, p. 9).

Braga (2013) afirma ainda, sobre os contos tradicionais, que eles eram importantes para a educação das crianças e que era, extraordinário, o seu alcance como documento de psicologia popular.

O conto, enquanto gênero narrativo, foi aos poucos se desenvolvendo, até chegar na configuração contemporânea. Neste movimento, o referido gênero atravessou a fronteira do oral para o escrito, afastando-se da novela e trazendo temáticas diversas. Seu percurso atravessa, assim, as narrativas orais, depois o registro escrito, onde o

conto popular cristalizava-se na tradição oral dos povos, atuando como veículo de transmissão de ensinamentos morais, valores éticos ou concepções de mundo, sendo fortalecido na memória de consecutivas gerações, a cada noite, a cada serão, espécie de legado passando de pais a filhos (MARIA, 2004, p. 8).

O conto nasce através de relatos populares os quais teriam originado os contos de fadas, trazendo o elemento maravilhoso para encantar e ensinar as crianças com personagens de um universo de fantasia que, envoltos em outra esfera de realidade (o mundo maravilhoso), poderiam oferecer lições de vida importantes para o crescimento e a educação dos menores. Em Bosi (1999, p. 8), “o conto tende a cumprir-se na visada intensa de uma situação, real ou imaginária, para a qual convergem signos de pessoas e de ações e um discurso que as amarra”.

Os contos percorrem em espécie de linha evolutiva como gênero que privilegia contar algo de forma curta e certa. E assim segue seu caminho desde os contos maravilhosos até os relatos modernos, sendo que “um conto, em última análise, se move nesse plano do homem

onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo, e o resultado dessa batalha é o próprio conto” (CÓRTAZAR, 1974, p. 150).

Neles veem-se as batalhas diárias e cotidianas que perseguem o coração humano. Podem ser lastros de um acontecimento efêmero ou uma experiência vivida que, anos depois, traz à tona divagações sobre a vida, como em *Missã do galo*¹⁷ de Machado de Assis, cujo personagem Inácio assim inicia a narrativa: “Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta”, mostrando como o sentido de uma vivência passada pode permanecer incompreendido pelo sujeito que a relembra, bem como mostrando que o passado acompanha e permanece no sujeito. Do mesmo Machado, o famoso Bentinho, de *Dom Casmurro*, afirma: “Não, não, a minha memória não é boa”¹⁸, possivelmente já buscando uma explicação para deixar, no seu relato, lacunas que jamais poderemos preencher. Assim, a memória é também aquilo que nos falta e aquilo que não sabemos explicar.

A tensão entre a vida e a expressão escrita dessa vida, mencionada por Córtazar (1974), permanece no gênero conto até hoje. Logo, do maravilhoso até a contemporaneidade, o conto alcança temáticas e funções variadas, querendo dizer algo, mas se afastando da moralidade que lhe abençoou o nascimento e aproximando-se da reflexão sobre as experiências humanas.

Atualmente, o conto busca também compreender a natureza humana, como em *Olhos d’agua*¹⁹ de Conceição Evaristo: “Uma noite, há anos, acordei bruscamente e uma estranha pergunta explodiu de minha boca. De que cor eram os olhos de minha mãe?” A pergunta persegue a narradora que busca, com a resposta, compreender a própria existência. Assim, podemos afirmar que os contos, enquanto gênero literário, também questionam a existência, já que nossa sociedade fragmenta, luta e se desconecta permanentemente, mostrando que o

que era verdade para todos passa ou tende a ser verdade para um só. Neste sentido, evolui-se do enredo que dispõe um acontecimento em ordem linear, para um outro, diluído nos feelings, sensações, percepções, revelações ou sugestões íntimas... Pelo

¹⁷ Disponível em

<http://www.biblio.com.br/defaultz.asp?link=http://www.biblio.com.br/conteudo/MachadodeAssis/missadogalo.htm> (Acesso em 21/05/2021).

¹⁸ Disponível em

http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=1888 (Acesso em 21/05/2021).

¹⁹ Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/literafro/24-textos-das-autoras/929-conceicao-evaristo-olhos-d-agua> (Acesso em 21/05/2021).

próprio caráter deste enredo, sem ação principal, os mil e um estados interiores vão se desdobrando em outros (GOTLIB, 2006, p. 17).

O conto foi alcançando novas temáticas e ganhando configurações diversas, como nos contos populares e folclóricos, que apresentam universos regionais e modos de vida peculiares de uma determinada comunidade. Há ainda o conto fantástico, que, ultrapassando o maravilhoso, ousa unir os dois mundos – aquele inexistente dos contos de fadas e o das experiências reais e palpáveis – numa pretensa “harmonia”. Em todos esses momentos de transição e novas configurações, é correto afirmar que o conto esteve pautado pela ficção, por modos de ver, analisar e contar uma situação e nelas encontrar tempo, espaço e personagens que se organizem no corpo do relato. Dessa forma, um

conto parece ser, a partir de um fragmento da realidade, a partir de um episódio fugaz, a partir de um dado extraordinário mas muitas vezes despercebido do real, a partir de um fato qualquer e, por que não?, a partir de fato nenhum, a construção de um sentido que produza no leitor algo como uma explosão, levando as comportas mentais a expandirem-se, projetando a sensibilidade e a inteligência a dimensões que ultrapassem infinitamente o espaço e o tempo da leitura. E este efeito tanto pode resultar da natureza insólita do que foi contado, tanto pode resultar da feição surpreendente do episódio, como pode resultar do modo como se contou, do aspecto absolutamente inédito que a genialidade do autor pode ter denunciado no “já visto” (MARIA, 2004, p. 15 e 16).

Portanto, a arte da narrativa está ligada aos acontecimentos improváveis e aos comportamentos gerados por esses acontecimentos, reconhecendo que tais universos ficcionais trazem histórias que surpreendem, pois, sem compromisso extremo com a informação e com o real, exploram sentimentos de mundo, já que

[c]ada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres de histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte da narrativa está em evitar explicações (BENJAMIN, 1986, p. 203).

Isso significa que a arte da narrativa também se faz da surpresa e do insólito. O narrador pinça uma situação e nela traça uma teia de relações e reflexões, que passam a constituir uma nova situação, dessa vez reconfigurada pelo olhar estético, mas que não explica, ou antes convida a pensar sobre o que está posto. Genette (1995) parece concordar com tal proposição, pois afirma que a narrativa tem seus graus de informação, podendo dar ao leitor mais ou menos dados, de acordo com o ponto de vista adotado na forma de se contar o enredo.

Gotlib (2006, p. 26) refere-se aos contos de Maupassant, nesse sentido, pois afirma que eles “trazem o acontecimento que flui, naturalmente, sem nada de excepcional [...] traz uma fácil fluência natural do acontecimento, com precisão e descontraída firmeza, produto de uma intensa elaboração”. Ou seja, o conto literário é um processo rico de organização da linguagem para comprimir, em uma história curta, aquilo que o autor deseja comunicar, sendo que, para Todorov (2013, p. 108), “não há narrativa natural; [pois] toda narrativa é uma escolha e uma construção; é um discurso e não uma série de acontecimentos”.

Em Gotlib (1990, p. 8) ainda se vê o alerta: “o conto, no entanto, não se refere só ao acontecido. Não tem compromisso com o evento real. Nele, realidade e ficção não têm limites precisos. Um relato, copia-se; um conto, inventa-se”. Portanto, a autora reafirma o compromisso ficcional do conto na abordagem de seus temas e na composição dos seus elementos, já que, como afirma Bosi (1990, p. 8), a

invenção do contista se faz pelo achamento [...] de uma situação que atraia, mediante um ou mais pontos de vista, espaço e tempo, personagens e tramas. Daí não ser aleatória ou inocente, como às vezes se supõe, a escolha que o contista faz do seu universo.

Esse universo ficcional que o contista constrói, em torno de sua escrita, traduz uma visão de mundo, no qual se apresentam personagens e temas em torno das vivências de uma sociedade.

O gênero literário conto foi denominado pela língua inglesa como *short story* (D’ONOFRIO, 2002) por se caracterizar como uma narrativa curta, o que lhe confere uma grande densidade dramática. Para Bosi (1999, p. 7), “se comparada à novela e ao romance, a narrativa curta condensa e potencia no seu espaço todas as possibilidades da ficção”. Assim, esses dois teóricos confirmam duas questões relevantes para se compreender os contos: a primeira é que se trata de uma narrativa curta, portanto, não se deve esperar uma larga descrição dos elementos tradicionais da narrativa, como personagem e espaço, por exemplo; a segunda é que se trata de um texto com potência ficcional. Logo, são textos cuja relevância para a análise literária demonstra que o

conto cumpre a seu modo o destino da ficção contemporânea. Posto entre as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as seduções do jogo verbal, ele tem assumido formas de surpreendente variedade. Ora é quase-documento folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa voltada às festas da linguagem (BOSI, 1999, p. 7).

Dessa forma, o conto apresenta uma elasticidade estética na temática e nos formatos. Tanto é assim que a atualidade e as redes sociais abriram cada vez mais espaço para os mini contos – escritos mais concisos e mais condensados, que apresentam os elementos formais da narrativa, mas em um espaço mínimo para o seu desenvolvimento. Isso demonstra como o gênero vem se adaptando ao longo dos anos, buscando também conquistar mais leitores.

Para Gotlib (2006), o que caracteriza o conto é o seu movimento enquanto uma narrativa através dos tempos. Essa autora mostra que houve uma mudança de técnica, mas não de estrutura, pois o conto permanece com a mesma linha básica estrutural do conto antigo. Mesmo assim, Gotlib (2006) considera, a partir de alguns teóricos, que teríamos então uma evolução do modo tradicional para o modo moderno de narrar. No modo tradicional, a ação e o conflito passam pelo desenvolvimento e seguem até o desfecho, com conflito e resolução final. Já a maneira moderna de narrar possui uma narrativa que desmonta o esquema anterior e se fragmenta numa espécie de estrutura invertebrada. Com essas e outras graduações, o conto segue firmando-se como gênero literário e alcançando uma grande diversidade de autores, reconhecendo-se que se torna

difícil precisar o momento em que surgiu entre nós o primeiro conto com características genuinamente literárias. Afinal, quando se trata do surgimento ou decadência de uma manifestação artística, não é possível registrar dia exato como se faz em História quando se fala da morte do rei ou da queda do regime. Mas, durante as primeiras décadas do século XIX, mais precisamente a partir de 1830/40, aparecem com certa frequência na imprensa cotidiana produções muito próximas do gênero. Isto significa dizer que o conto, em sua feição literária, teria surgido entre nós quando aqui se firmavam os ecos do Romantismo (MARIA, 2004, p. 32).

O certo é que o gênero conto se firmou no Brasil e na Amazônia, contando com nomes importantes, como Inglês de Sousa e João Marques de Carvalho, por exemplo, que mapeiam, através de suas histórias, o quanto a Amazônia é matéria viva e potente como espaço literário para a prosa e suas formas narrativas. Já na literatura amapaense, o conto também se faz um gênero bastante utilizado. O escritor Fernando Canto, desde o início da carreira, elege o conto como um gênero importante para a construção de sua obra.

Para Maria (2004, p. 96), é certo afirmar sobre o conto, que “[m]udam-se as maneiras do contar, alteram-se as funções do contar, inventam-se novas formas do contar, mas persiste, irrevogável, o fascínio de CONTA”. Isso pode ser verificado na persistência do gênero até os dias atuais, bem como na variedade de títulos a disposição do leitor. Por exemplo, uma rápida

consulta numa conhecida editora nacional²⁰ mostra 384 títulos diretamente ligados à palavra conto.

Por fim, cabe destacar o pensamento de Bosi (1999), para quem o melhor conto brasileiro tem buscado trazer a dimensão metafísica e atemporal das realidades, sendo um poliedro capaz de refletir as mais diversas situações e o lugar no qual o homem contemporâneo precisa acessar a fantasia, pois a reportagem crua, por exemplo, no relato jornalístico, não basta para compreender seu ser e estar no mundo.

Nesse sentido, Benjamin (1986, p. 215) explica que, por exemplo, o “conto de fadas nos revela as primeiras medidas tomadas pela humanidade para libertar-se do pesadelo mítico”. Assim, o autor aponta para a criatividade criadora e libertadora da literatura, indicando que o “feitiço libertador do conto de fadas nos põe em cena a natureza como uma entidade mítica, mas indica a sua cumplicidade com o homem liberado” (BENJAMIN, 1986, p. 215).

Assim, o conto é essa narrativa capaz de evocar uma diversidade de afetos que surgem no caminho de cada personagem, de cada narrador que possui uma história para contar, ou digna de ser contada por alguém.

2.2 O narrador autodiegético e o narrador-personagem

O narrador de um texto, mais do que testemunhando uma situação, pode atuar vivendo uma experiência, podendo até mesmo se constituir uma personagem central da trama, como o protagonista. Para Benjamim (1986, p. 205), a

narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio artesão – no campo, no mar e na cidade - é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou relatório. A narrativa mergulha na vida do narrador para depois retirá-la dele.

Assim, nossa pesquisa primeiramente considera o narrador com um papel central na própria narrativa; em segundo lugar, a pesquisa não pode se limitar a falar especificamente sobre o narrador, mas necessita enxergá-lo como um personagem da trama, aquele que está mergulhado na narrativa. Neste ponto, encontramos, no conceito de *narrador autodiegético*,

²⁰ Ver <https://www.companhiadasletras.com.br/Busca?q=contos&x=0&y=0>

aquele que melhor atende à nossa análise. Em se tratando desse conceito, adota-se aqui o caminho de Genette (1995), o qual, de acordo com a explicação de Reis e Lopes (1998, p. 118 [grifo nosso]), considera o narrador diegético aquele que

designa a entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: **aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história.** Essa atitude narrativa (distinta da que caracteriza o narrador homodiegético [...] e, mais radicalmente ainda, da que é própria do narrador heterodiegético [...] arrasta importantes conseqüências semânticas e pragmáticas, decorrentes do modo como o narrador autodiegético estrutura a perspectiva narrativa, organiza o tempo, manipula diversos tipos de distância.

Esse narrador possui uma focalização onisciente, que permite enxergar e julgar os personagens da sua narrativa, além de trazer ao leitor a série de acontecimentos que desencadeiam a sua vivência. Ele está inserido na tipologia de narrador-personagem, adotada por outros teóricos, ou ainda, como narrador-protagonista, categoria “onde o eu que narra se identifica com o eu da personagem principal que vive os fatos” (D’ONOFRIO, 2006, p. 62).

Esse narrador também articula dois tempos: o da fala, onde ele narra acontecimentos que pode ter presenciado ou não, mas possui conhecimento deles, e outro tempo, que é o da vivência dele próprio, ao lembrar do tal episódio que naquele momento narra. No tempo da fala, o narrador organiza os fatos e dá uma cronologia de dados que oferecem uma espécie de fotografia dos demais personagens da trama, numa focalização externa. Já no tempo da vivência ele faz uso de uma focalização interna, onde traz uma atitude de avaliação e reflexão sobre os personagens da trama e os acontecimentos.

Sobre isso, Rosenfeld (*in* CANDIDO *et al.*, 2018, p. 32) afirma que a “nossa visão da realidade em geral, e em particular dos seres humanos individuais, é extremamente fragmentária e limitada”. Assim, a tarefa de desvelar esse narrador permite compreender seu ponto de vista e, de certa forma, experimentar as sensações que a sua experiência desencadeou, pois, em Benjamim (1986), sabemos que a arte de narrar é a nossa faculdade de intercambiar experiências, realizando, assim, uma troca com o outro.

Portanto, uma análise do narrador autodiegético, que é também uma personagem do enredo, aponta para a possibilidade de apreender um universo único no texto literário produzido na Amazônia e por um autor amazônida. Nesse caso, vale a pena recorrer ainda a Rosenfeld (*in* CANDIDO *et al.*, 2018, p. 35), que ensina que “a ficção é o único lugar – em termos epistemológicos – em que os seres humanos se tornam transparentes”.

Assim, em que medida os signos que a obra de Fernando Canto, *Mama Guga*, apresenta através de seus personagens para apresentar a cultura amazônica? De que maneira essas personagens atravessam as identidades de habitantes amazônicos? Na orelha do referido livro, lê-se, sem atribuição de autor especificado:

A Amazônia e seus mistérios circundantes exercem profunda influência na obra de Fernando Canto. É nas águas amazônicas que o autor se banha diariamente, absorvendo delas razões e motivos para escrever, pois se considera um brasileiro impregnado da cultura popular, de onde vem toda a matéria-prima de sua obra. Ele vive a aventura de estar numa região fantástica e cheia de (i)realidades cotidianas (CANTO, 2017).

De outra forma, não se pode também negar que a vivência do autor, com as histórias que ele ouve e sua experiência social, podem influenciar em sua criação literária, ratificando que essa “aventura fantástica e cheia de (i)realidades cotidianas” deve impregnar as personagens dos contos, que

como seres humanos encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana (ROSENFELD *in* CANDIDO *et al*, 2018, p. 45).

Portanto, personagem e narrador se cruzam e se entrelaçam nesta pesquisa e nos ajudam a compreender o universo ficcional dos contos de *Mama Guga*, permitindo que cada leitor possa se conectar com outras experiências de vida, existentes apenas nas folhas de papel, mas que alcançam o imaginário mais amplo, ressignificando visões de mundo.

Considerando que o narrador a ser analisado é também uma personagem dos contos, vale a pena apresentar algumas questões relativas ao conceito de personagem, destacando que, de acordo com Segolin (2006), qualquer pretensão de abarcar tipologicamente a personagem moderna em sua complexidade seria estranha, já que este elemento da narrativa apresenta inúmeras características e aparece em variados gêneros, que se torna complexo formatá-la em modelos únicos.

Segolin (2006) oferece, a propósito, um painel de como a personagem foi vista ao longo do tempo. O autor aponta a personagem na mimese aristotélica, apostando na sua capacidade de verossimilhança. Já em Horácio, a compreensão de personagem esteve ligada a uma faceta moralizante. Para os formalistas russos, os seres narrativos não se explicam em função de suas relações com um modelo humano, mas são fruto das relações que mantêm com os demais componentes da estrutura narrativa. Já em Propp, por exemplo, a personagem

gerava um feixe de funções. Em sua análise, Propp defende que a personagem passa a ser também, ao criticar o modelo das funções, uma personagem-estado, aquela que supõe “uma combinatória livre para seu feixe de atributos alheio à implicatividade funcional” (SEGOLIM, 2006, p. 123).

Ainda em Segolim (2006, p. 87), vemos a explicação sobre a personagem-texto, aquela que, segundo ele, está submetida ao texto, ou seja, “é o próprio texto feito personagem e sujeito de um jogo textual” (Ibid. 87). E, por fim, ele apresenta o que seria a anti-personagem, aquela que, com suas contradições e negatividades, quer repensar criticamente os seres narrativos, negando sua natureza. Nesse caso, “a personagem, não se orientando mais em direção a um fim ou objeto determinado, caracterizando-se antes de tudo como um agente cujo fim ou objeto inexistente, não chega a se definir nem como agente, nem como sujeito” (Segolim, 2006, p. 101).

Esse conceito apresentado por Segolim (2006) permite compreender a personagem enquanto pura possibilidade. Isso seria “a forma-abertura de uma nova visão do homem e do mundo, de uma nova ideologia, que ela não define, nem prega, nem defende, mas, a nosso ver, anuncia e profetiza” (SEGOLIM, 2006, p. 124-125). Assim, a anti-personagem se caracteriza por ressignificar o ser humano e sua experiência social. Rosenfeld (*in CANDIDO et al.*, 2018) parece ir nesse mesmo caminho, ao afirmar que, através dos recursos utilizados na narrativa, como um discurso que traz opacidade e irrisórdia, o autor torna a personagem inesgotável e insondável, realizando o mistério do ser humano, pois os “seres são, por natureza, misteriosos, inesperados” (*in CANDIDO et al.*, 2018).

Ainda em Rosenfeld (*in CANDIDO et al.*, 2018), vemos que uma personagem permite não apenas a contemplação estética da obra de arte literária, mas uma intensa participação emocional, colaborando para que o leitor viva possibilidades humanas que a sua vida pessoal não permitiria. Cândido *et. al.* (2018, p. 59) afirmam que o escritor delimitou a curva de existência da personagem e a natureza de seu modo de ser, organizando, assim, sua lógica existencial. Isso não significa, continua Cândido, que a personagem seja menos interessante ou menos profunda, pois graças ao que conhecemos, dado pelo narrador sobre a personagem, podemos configurá-la diante de nós e apreendê-la como um ser contraditório e rico em possibilidades, compreendendo que a

ficção é um lugar ontológico privilegiado : lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo, lugar em que, transformando-se imaginariamente

no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação (ROSENFELD in CANDIDO *et al.*, 2018, p. 48).

Assim, podemos primeiramente considerar que o lugar da personagem é a ficção; em seguida, compreender que seu espaço de atuação alcança o leitor e se mistura com a história de sua vida, contribuindo para que o ser humano apreenda também suas próprias limitações e complicações dialéticas e únicas.

Aqui, é necessário mencionar que os estudos de Cândido (CANDIDO *et al.*, 2018) não tratam especificamente da personagem do conto como gênero literário. Porém, se aceitamos que o campo de vida da personagem é o da ficção, o conto se encaixa como gênero literário tanto quanto o romance, que é o gênero analisado pelo autor na obra citada. Dessa forma, destacamos que, ainda em Cândido (2018), vemos que são as personagens que vivem o enredo e as ideias e os torna vivos, e, mesmo fictícias, comunicam a impressão de uma verdade existencial, criando o que Cândido (2018) chama de “a lógica da personagem” e essa lógica possibilita compreender a existência humana em sua potencial riqueza.

Para concluir esta sub-seção, o narrador que desejamos analisar é aquele que conta a sua história, um narrador que participa dos fatos, numa palavra, um narrador-personagem. Alguém que traz na memória uma situação, uma experiência vivida; que se apresenta como uma personagem insodável, misteriosa, opaca e verdadeiramente indefinida. Mas também alguém que, sobretudo, criado na ficção, apresenta o universo da cultura amazônica em sua experiência, como é o caso de personagens de *Mama Guga: contos amazônicos*, de Fernando Canto.

2.3 O papel da memória na narrativa

A memória é uma faculdade fundamental para o ser humano. Inúmeros são os trabalhos que versam sobre ela e sua presença em nosso cotidiano. Compreender como se formam as memórias e o que elas representam é tarefa que tem, desde sempre, levantado hipóteses variadas, sem que, contudo, tenhamos uma única resposta para o tema. Assim, a memória guarda seus mistérios, como seria, aliás, próprio de uma figura que também está presente na mitologia grega, seguindo cotidianamente cada indivíduo, pois a

memória não é uma faculdade de classificar recordações numa gaveta ou de inscrevê-las num registro. Não há registro, não há gaveta, não há aqui, propriamente falando, sequer uma faculdade, pois uma faculdade se exerce de forma intermitente, quando quer ou quando pode, ao passo que a acumulação do passado sobre o passado prossegue sem trégua. Na verdade, o passado se conserva por si mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante (BERGSON, 2006, p. 47).

Assim, estando presente em nosso cotidiano, a memória guia nosso fazer, ser e estar no mundo. Ao acordar, lembramos que é preciso escovar os dentes, lavar o rosto, fazer a higiene pessoal. Ao dormir, criamos rituais importantes, como apagar a luz, ajeitar o travesseiro e, talvez, se for o caso, fazer uma oração. Isso tudo está relacionado à memória. Porém, ela é ainda muito mais do que isso. Ao dormir, por exemplo, sonhamos. Sonhos que por vezes não lembramos no dia seguinte, ou sonhos que lembramos e nos causam medo ou estranheza. Ou seja, a memória cria laços e conexões que não são apenas de cunho objetivo. Ela trabalha com nosso consciente, mas também com o inconsciente. Bergson (2006) explica que a consciência é invenção e liberdade, atribuindo-lhe, assim, um poder criativo que só o ser humano possui.

Já para Benjamin (1986), a memória seria, enfim, a musa da narrativa, através da qual deixamos nossa herança de sentimentos, acontecimentos e experiências. Ainda em Benjamin (1986, p. 9), a memória é a mais épica de todas as faculdades, no sentido de guardar os acontecimentos e tecer entre eles relações diversas, pois a

reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se articula na outra, como demonstraram todos os outros narradores, principalmente os orientais. Em cada um deles vive uma Scherazade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando.

Em Bosi (1979, p. 3), vemos que a “memória é um cabedal infinito do qual só registramos um fragmento”. Por sua vez, para Candau (2019, p. 60), perder a memória é perder a identidade, já que, sem ela, o sujeito se esvazia e fica sem a percepção de sua gênese, pois “[c]ada ser humano, de fato, constrói sua identidade no correr do tempo que, simultaneamente, altera-o”.

Portanto, podemos concluir que a memória é quase sempre uma experiência pessoal, sem desconsiderar sua criação coletiva. De toda forma, a memória está ligada à identidade de um indivíduo, ao que ele pensa e sonha do mundo e sobre o mundo.

Avançando um pouco mais no tema, na obra de Maurice Halbwachs, vemos a afirmação de que a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva, posto que todas as lembranças são constituídas no interior de um grupo. Os estudos do sociólogo, no início do século XX, trouxeram uma ruptura fundamental com a ideia que se tinha até então sobre memória. Anteriormente, acreditava-se que o indivíduo era o único responsável pelo que guardava em suas lembranças; que somente ele poderia fazer um resgate de seu próprio passado. Isso significa entender que a memória era regida exclusivamente por leis biológicas.

Porém, as ideias de Halbwachs trouxeram ao estudo da memória uma compreensão voltada para fatores sociais, abordando a existência de uma relação entre o individual e o coletivo. A lembrança, de acordo com o referido autor, é uma imagem engajada em outras imagens. Já Bergson (2006) afirma ainda que não temos o que fazer com a lembrança das coisas enquanto temos as próprias coisas, ou seja, a ausência aciona a lembrança e a ressignifica.

Nesse sentido, as lembranças compõem também nosso passado e nossas experiências, contribuindo para nossa identidade, mas também nos inserindo em um determinado contexto social. As lembranças revividas em um tempo diferente das ações decorridas podem provocar reflexões sobre a existência de uma pessoa e/ou de um grupo social, instaurando uma nova visão sobre os acontecimentos vividos. Tal percepção pode estar relacionada à rememoração do evento e com potência de descobertas e análises sobre o passado.

Dessa maneira, Halbwachs criou a categoria de *memória coletiva*, que postula que o fenômeno de recordação e localização das lembranças não pode ser efetivamente analisado se não forem levados em consideração os contextos sociais que atuam como base para o trabalho de reconstrução da memória. Nesse sentido, o social se destaca nas lembranças e se refere a um grupo, não apenas a um indivíduo, o que infere um alcance ainda maior da memória sobre as pessoas. Nessa categoria (*memória coletiva*), o autor afirma que a memória deixa de ter apenas uma dimensão individual, tendo em vista que as memórias de um sujeito nunca são apenas suas, sem interferência ou presença de outras, destacando que nenhuma lembrança pode coexistir isolada de um grupo social. Assim, podemos concluir que as lembranças se cruzam, se imbricam e se entrelaçam criando uma memória que nunca é apenas individual porque se expande para o coletivo.

Assim, podemos concluir que a experiência e a formação cultural de alguém são o resultado do seu desenvolvimento, a partir de processos de socialização de um repertório que, compartilhado com os seus grupos sociais, viabiliza sua existência e permanência no coletivo. Logo, indivíduo e grupo existem porque partilham um repertório de significados, que torna possível a identificação entre si.

Numa comunidade onde há predominância da oralidade como transmissão de conhecimento, a memória coletiva é fundamental, pois, em sociedades de tradição oral, a memória coletiva – tomada na sua acepção de fator que contribui para a coesão, a coerência e a identidade de um grupo – é predominantemente uma memória humana, interna, sem apoios adicionais, “encarnada” nos indivíduos, como afirma Halbwachs (2013). Tal pensamento ratifica que a memória coletiva não é uma imposição, mas uma adesão afetiva em relação a um grupo social. Nesse caso, para Halbwachs (2013, p. 12),

[p]ara que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que eles nos tragam seus testemunhos: é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum.

Vejamos o caso da etnia indígena Wajãpi, localizada no Amapá. De acordo com os pesquisadores Wajãpi, no livro que sistematiza a sua uma formação²¹, cada Wajãpi tem o seu grupo de origem, chamado *wanã*. Os antepassados de cada *wanã* são diferentes. *Wanã* não é a mesma coisa que aldeia, posto que aqui se trata de um grupo de pessoas que não moram todas juntas, mas em diferentes aldeias. Mas todas as pessoas de um mesmo *wanã* conhecem sua região e seus caminhos.

Os pesquisadores explicam que cada *wanã* sabe do jeito de seus antepassados, ou seja, traz na memória aqueles que já se foram. Quando uma criança nasce na aldeia, ela ganha o nome dos seus antepassados, num ritual memorialístico que mostra uma maneira de preservar a própria memória, a qual é mantida de forma velada pela comunidade, mas revelada apenas no momento do ritual (espécie de batismo).

Nesse sentido, Candau (2019) afirma que conhecer sua origem não é suficiente para organizar as representações identitárias de uma memória. Para o autor, é necessário que ocorram acontecimentos capazes de marcar o indivíduo e, assim, impregnar suas memórias.

²¹ ORGANIZAÇÃO SOCIAL WAJÃPI. Disponível em https://www.apina.org.br/documentos/Jane_reko_mokasia-Organizacao_social-wajapi.pdf (Acesso em 21/05/2021).

Por isso, a repetição de rituais comunitários, além de fortalecer os laços fraternos entre cada um dos seus participantes, ajuda na permanência de experiências do passado (o nome dos antepassados na nova criança que renova a comunidade indígena) reconfigurando a própria ideia de tempo (cíclico), atualizado a cada ritual e a cada criança que nasce sob essas leis, as quais são também uma maneira de regular a vida social desses indígenas.

Assim também é a importância da memória para a literatura. Virgílio²² suplica: “Musa, recorde-me as causas desses acontecimentos”, nas primeiras páginas de Eneida. Camões – que elegera justamente o poeta latino Virgílio como modelo formal de poesia épica – pede inspiração às ninfas do Tejo antes de narrar os acontecimentos de *Os Lusíadas*, talvez por considerar que humanamente seria impossível lembrar tantas proezas e percepções. Já Bertoleza, personagem de *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, prefere suicidar-se a ter que viver novamente como escrava, pois ela lembrava tudo o que sofrera. Assim, a lembrança também pode matar, mas ela também salva, como em *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, personagem que sobreviveu a todos os martírios para ter sua vida de volta. Não foi a vingança que o moveu, mas as lembranças do que ele havia perdido. Assim, não só tudo o que ficou guardado na memória, mas aquilo que nos faz lembrar algo, em determinado momento, molda nossos caminhos. É assim que, para Halbwachs (2013, p. 26),

nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É, porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós, uma quantidade de pessoas que não se confundem.

Dessa forma, retomando o conceito de memória coletiva, a existência da memória individual de um personagem ganha, portanto, uma dimensão maior, posto que assim ele organiza e seleciona as experiências coletivas e reorganiza seus pensamentos e suas ações, refletindo também o pensamento e a ação de quem viveu antes dele. Portanto, as representações do passado e do presente, bem como as idealizações do futuro, também convivem na memória, conferindo a cada indivíduo uma identidade cultural e grupal. E as personagens fictícias traduzem essa representação: “para algumas lembranças reais, junta-se assim uma massa compacta de lembranças fictícias” (HALBWACHS, 2013, p. 28).

Nos contos de Fernando Canto (2017), analisados neste trabalho, temos o narrador autodiegético, que, em tom confessional, narra uma parte de sua própria história. Para esse

²² Ver <https://docero.com.br/doc/xsces>

narrador, a memória possui uma relevância marcante, pois ela o guia na forma de apresentar os acontecimentos e pontuar as lembranças, apresentando-as ressignificadas por um tempo diferente de quando viveu os acontecimentos. Benjamim (1986, p. 213) avisa que “[q]uem escuta uma história está na companhia do narrador, mesmo quem a lê partilha dessa companhia”; logo, quem escuta ou lê uma história partilha também as lembranças de quem a conta e ingressa num universo fictício onde a memória coletiva e individual se apresentam pontuadas pelos acontecimentos e cruzando a existência daquele ser fictício que as seleciona daquela forma e naquela ordem, apresentando seu mundo a quem ouve ou lê.

3 ANÁLISE DOS CONTOS – MAPA DE MEMÓRIAS

3.1 Conto *Mama Guga*

3.1.1 Descrição geral do conto *Mama Guga*

O conto *Mama Guga* traz quatro personagens: Mama Guga, o pai, o avô e o filho mais novo. Este último é também o narrador do conto. A história conta como se deu a relação entre o pai do narrador e Mama Guga, desde quando os dois se conheceram até o dia em que o filho mais novo é incubido a ir atrás de sua madrasta pelos rios amazônicos. A partir disso, é a história do narrador – o filho mais novo – que ganha espaço. Ele narra a sua aventura para encontrar a madrasta e finaliza trazendo os restos mortais de Mama Guga e entregando-lhes ao pai, vendo o mesmo se besuntar com o óleo da mulher morta e, assim, se religar ao místico que o avô tanto queria.

O narrador retrata o pai, logo no início da trama, como um homem contraventor e fora da lei, que enviuvou muito cedo e precisava, então, dar conta da educação e da vida de seus quatro filhos e que, até a chegada de Mama Guga em sua vida, não teve outra mulher em casa. O narrador afirma que o pai era um homem ligado ao cósmico pela influência do avô.

Já no segundo parágrafo, vê-se que, depois de aprender sobre a rota martíma, o pai começa a viajar muito e se envolver em negócios pelos rios amazônicos que trazem lucro e perigo para sua vida. Mas é no rio que o pai traça a sua vida e é nele que consegue juntar riqueza. Porém, tudo muda quando ele é roubado e também torturado, revelando a violência das experiências marítimas das águas amazônicas. É, neste momento, que Mama Guga entra na vida do pai, pois ela é deixada, pelos piratas, no barco, após o roubo.

A trama apresneta uma transformação que se dá no pai, pois ele estava afastado de sua dedicação ao cósmico, erguido apenas pela ganância. Mas, ao receber o óleo da defunta e amada Mama Guga, ele se besunta: “O rosto dele iluminou-se de felicidade quando um fogo fez seu corpo entrar em combustão e o ouro transmutar-se em uma diáfana camada de névoa amarelada” (CANTO, 2017, p. 28).

O avô é um personagem muito interessante, pois seu retrato, dado pelo narrador, mostra que ele é libanês, o que aponta para as sempre presentes relações de imigração na região amazônica, que geraram a diversidade cultural e as relações de identidade e poder. Além disso, o avô é o personagem responsável pelo universo mítico do filho, tendo-o iniciado em uma Ordem Mística do Oriente. Assim, no decorrer da narrativa, o narrador revela a preocupação do avô com a vida que o pai levava, prevendo desgraças e tristezas.

É esse personagem que tranquiliza os filhos quando o pai se religa ao divino, através do óleo de Mama Guga, agora morta e viva ao mesmo tempo. Isso remete à ideia de que o pai precisava daquela imersão irreal, onde fosse possível ligar o desejo do avô pela evolução de sua divindade e também o desejo do pai de manter acesa a chama das suas aventuras nas águas da Amazônia. Nessa etapa da narrativa, é possível identificar que a realidade da vida humana é menos produtiva do que permite o universo ficcional, já que é

precisamente a ficção que possibilita viver e contemplar tais possibilidades, graças ao modo de ser irreal de suas camadas profundas, graças ao quase-juízos que fingem referir-se a realidades sem realmente se referirem a seres reais; e graças ao modo de aparecer concreto e quase-sensível deste mundo imaginário (ROSENFELD *in* CÂNDIDO, 2018, p. 46).

Assim, as tramas do conto “Mama Guga” se encerram com essa atmosfera diáfana, mas também de missão cumprida do avô em relação ao pai do narrador, que é um personagem de elo de ligação entre todos e demarca também a terceira geração daquela família de homens.

3.1.2 Descrição do narrador autodiegético do conto *Mama Guga*

No conto “Mama Guga”, percebe-se que o filho viveu a vida toda com o pai. A partir dessa vivência, o filho traça sua interpretação sobre os fatos que ocorrem em suas vidas, mas é com a viagem para encontrar Mama Guga, que esse filho, de fato, compreende a vida que ambos levavam. Esse narrador, que é o filho do pai e enteado de Mama Guga possui um papel especial, pois tanto vivencia a história como se torna protagonista dela, enquanto testemunha

e ratifica os fatos através dos quais é possível conhecer melhor a vida de Mama Guga, reconhecendo o amor que ela nutriu pelo pai do rapaz, como um sentimento verdadeiro.

O narrador, a princípio, não deseja realizar a viagem em busca da madrasta, mas, diante da insistência do pai, ele acaba cedendo:

Mas eu fui o escolhido para procurar e trazer Mama Guga [...] Protestei de início e argumentei que era muito franzino para enfrentar uma aventura e **nunca tinha viajado de embarcação**, ainda mais pelo mar, inclusive era conhecido no bairro por filé de borboleta. Porém, não convenci o velho. Fui convencido, porque arranhava um pouco de francês. **Então parti pelo mar**. (CANTO, 2017, p. 26 [grifos nossos]).

Assim, o filho não tem outra escolha, senão ir atrás de Mama Guga – momento em que fica claro que essa será a sua primeira aventura nos rios amazônicos, que é considerado “mar”, pela imensidão de água. Sua indecisão em viajar, lembra que personagens

como seres humanos encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana (ROSENFELD In CÂNDIDO, 2018, p. 45).

A indecisão do narrador, mas também a sua partida, revelam que ele titubeava quanto ao destino. Esse sentimento parece ter-lhe acompanhado durante todo o percurso, mas é revisto na chegada em casa, quando ele reúne a família e narra suas aventuras, agora já floreando detalhes.

Dessa forma, o narrador do conto vive sua experiência na história e – pelo que descobre sobre a vida da sua madrasta, sem tecer qualquer elogio a ela, mas com a atitude de dar ao pai o ouro e o óleo da defunta – desloca-se de enteado a uma espécie de personagem solidária com o sofrimento do outro, atitude que ela própria não poderia ter.

Pode-se inferir, a partir desses dados, que a escolha do narrador mostra, portanto, uma riqueza no emaranhado das relações daquela família: Mama Guga, além de estrangeira, era a madrasta, ou seja, alguém cercada não somente por um universo misterioso, mas também negativo. O narrador aponta para isso, afirmando que ela só fora aceita pelo fato de o pai ser viúvo e por ele ter autoridade na família. Entretanto, sendo o filho mais novo, o responsável em ir em busca da história daquela mulher misteriosa, é ele (o filho, o narrador) também, com sua inocência e delicadeza, que, trazendo o ouro e o óleo da defunta, apresenta uma face de Mama Guga desconhecida por todos, até mesmo pelo pai, resguardando assim a memória daquela mulher e religando o pai com as forças místicas que ele havia abandonado.

Logo, o narrador, no decorrer de sua viagem, acaba se tornando solidário à mulher estranha que o pai amava e, com suas aventuras e descobertas, coloca o leitor diante de uma *Mama Guga* muito mais viva e sincera, diferentemente do que se fosse ela própria a relatar a sua história.

A escolha desse narrador, que não conhece os rios amazônicos, não poderia se mostrar melhor como estratégia de nos apresentar a personagem que dá nome ao conto, bem como informar ao leitor sobre o cenário amazônico.

No início da trama, é possível verificar que esse narrador – apesar de, desde o início, contar com intimidade a história do pai e do encontro misterioso dele com *Mama Guga* – não possui ainda uma relação profunda com as águas da Amazônia. Mesmo quando protesta, o narrador revela receio de descobrir as aventuras “marítimas”, deixando ainda a inferência de que é preciso ser forte para suportar os desafios dos rios amazônicos, que, pela imensidão, são, muitas vezes, chamados de “mar”. Porém, a jornada oferece ao narrador seu ritual de iniciação nas águas barrentas e no(s) universo(s) amazônico(s). Se faltou a ele, no início da jornada, a motivação individual e o desejo intenso de conhecer os rios amazônicos, seu retorno da jornada se dá com o impacto de ter estado na Amazônia e, de fato, vivenciá-la.

Assim, utilizar um narrador autodiegético, que possui uma onisciência narrativa e também um filtro pessoal e subjetivo em relação a uma mulher desconhecida e estrangeira que o pai amava, foi uma opção acertada do autor do conto *Mama Guga*, para mostrar a delicadeza nas relações entre as pessoas.

As memórias do narrador trazem viva, o tempo todo, a maneira pela qual os rios amazônicos vão influenciando o destino dos moradores da floresta e os transformando. As relações, portanto, travadas entre esses personagens apontam para essa(s) Amazônia(s) mítica(s) e desigual(is), grandiosa(s) e misteriosa(s), que guarda e revela alguns rituais, misturando crenças, pátrias, religiões e destinos, formando o mosaico de identidades nos sujeitos que navegam em suas águas.

3.1.3. Mapa de memórias do narrador autodiegético *Mama Guga*

O mapa de memórias do narrador tem como ponto de partida a palavra **Mama Guga**, que nomeia uma das personagens do conto. É em torno dessa mulher que gira a aventura da trama, levando o narrador a compor a sua história. *Mama Guga* é a única personagem

nomeada na trama, além disso, nomeia o livro e também o conto, o que revela sua importância para as aventuras vividas pelo narrador protagonista.

Figura representando o mapa de Memórias do conto “Mama Guga”, de Fernando Canto



Autora: Carla Nobre

A palavra **embarcação** aparece em nosso mapa de memórias, pois é trazida pelo narrador várias vezes em torno da sua aventura pelos rios amazônicos. Isso sugere que o tempo decorrido na diegese também se movimenta pelas marés, pelas águas, que são estradas líquidas e misteriosas. Mama Guga vai sendo retratada, primeiramente como estrangeira e misteriosa, aquela que chega em uma situação estranha e triste. Logo em seguida, é aquela que se vê abandonada nos braços do pai do narrador, mas, ao longo da narrativa, vai mostrando que possui seu lugar e sua delimitação. Ocorre que esse lugar é o rio, onde a mencionada personagem se empolga com a possibilidade das novas aventuras ao lado do homem que aprendeu a amar.

Essa palavra (**embarcação**) também traz uma memória importante para o narrador, pois a última embarcação do pai do narrador recebe o nome de Mama Guga, numa homenagem óbvia, segundo ele. Para um leitor mais atento, a homenagem traduz também o papel dessa mulher na vida do pai, que não titubeia em voltar à vida de contrabando nos rios amazônicos em companhia dela, que agora era mais que companheira, mas a principal

ajudante do pai nas operações comerciais. Assim, “Mama Guga parecia rejuvenescer com a viagem” (CANTO, 2017, p. 23).

Porém, o rio mostra, mais uma vez, suas armadilhas e seus códigos de violências. Em um novo assalto ao barco, o pai fica gravemente ferido e Mama Guga é afastada novamente do lugar amoroso que encontrou ao lado do pai do narrador e some misteriosamente.

Assim, o filho mais novo é incubido de ir em busca da madrasta e retorna com o óleo de Mama Guga, já morta. Esse óleo faz com que, Mama Guga, alcance uma certa condição de imortalidade, dançando com o pai do narrador todas as noites, a partir do dia em que ele se besunta com seu óleo, numa demonstração de amor que o Chefe da Vila, onde ela morou os últimos dias de sua vida, revela: “ela sofria de melancolia, com saudade do seu amor do Brasil, o único homem que a valorizara em toda a sua vida, costumava dizer” (CANTO, 2017, p. 27).

É o espaço do *rio* que delimita a personagem Mama Guga é também relacionado à violência e ao preconceito. Logo que ela aparece na trama, Mama Guga é rotulada de “negrinha guianesa”. Depois, quando sua história de vida é revelada pelo Chefe da Vila onde morou depois da fuga, o leitor descobre que ela fora raptada, seus pais foram assassinados, ela fora vendida como escrava a piratas dos rios e quase foi estuprada por eles, até ser abandonada no dia em que roubaram o barco do pai do narrador. Dessa forma, Mama Guga revela a crueldade e os abusos que as águas turvas e imensas da(s) Amazônia(s), escondem.

O rio também aparece também como espaço de disputa, de pirataria de de roubo, desmitificando a visão da imaginário idílico e turístico sobre a região. Sendo o rio o espaço da ação e dos acontecimentos do conto, é preciso voltar a ele e trazer as chaves para decifrar os mistérios ainda pendentes, como faz o filho mais novo.

Assim, o narrador retorna da viagem com o **ouro** de herança de Mama Guga e também o óleo do **cadáver** dela e entrega para o pai. Essas duas palavras do mapa de memórias do narrador são as heranças deixadas por Mama Guga. O ouro, responsável pela riqueza, mas também pelos dissabores que ela enfrentou, e o suco do seu cadáver, que representava sua vida (ou o que havia restado dela) que agora permaneceria naquela família.

Esse óleo dá a coragem necessária para que o narrador faça a viagem de volta, transformando-o no decorrer do percurso de alguém que partiu não por decisão própria, mas por ter sido o escolhido para uma determinada missão, para alguém que afirma “Quando

cheguei a Belém, reuni a família, contei **minha aventura** floreando detalhes” (CANTO, 2017, p. 28 [grifo nosso]). Ou seja, o narrador retorna modificado e amadurecido, não mais lembrando ou comentando as aventuras do pai, mas as suas próprias que se contruíam durante a viagem, lembrando que

Desde as épocas remotas dos grandes exploradores, dos cronistas viajantes, dos naturalistas que a percorreram até os dias de hoje, enfim, para o viajante que vem de fora, contemplar a Amazônia exige deles um verdadeiro ritual: desejo intenso, ideias, planejamento, recursos financeiros, tempo, motivação, ato de presença para contemplá-la e vivê-la. Nada substitui o estar *diante dela* ou o *ter estado nela*. E como participar de uma cerimônia do imaginário (LOUREIRO, 1995, p. 61).

Portanto, as três palavras que fecham nosso mapa de memórias apontam para as descobertas feitas pelo filho mais novo (o narrador do conto) e que o levam a um processo de amadurecimento, a ponto de reconhecer aquela viagem como a sua aventura.

O conto *Mama Guga* não trata de uma série de acontecimentos, mas, como afirmou Todorov (2013), parte de uma escolha do autor para trazer um painel dessa(s) Amazônia(s) que vemos tão pouco pelas mídias e redes sociais, mas que existe(m) e conduz(m) a vida de sua(s) populações.

A memória do narrador deste conto é marcada pela presença das águas e das pessoas que ele conhece em sua aventura, partilhando, agora, um repertório de significados com o pai e construindo sua identidade também ligada à sua experiência pelos rios.

3.2 Conto *As mulheres-peixe do meu garimpo*

3.2.1. Descrição geral do conto *As mulheres-peixe do meu garimpo*

Temos na história cinco personagens em torno dos quais o conto se constrói: o narrador, um homem que possuía algumas terras no local e que manteve uma relação amorosa com as mulheres-peixe e que, agora conta a sua história; Edmer, que será assassinado logo no início do conto e que se gaba de ter tido um caso com as mulheres-peixe; o delegado, que investigará o caso e que mostra toda a sua ambição com relação ao ouro; os colonos feios, que aparecem sem fala, mas sua presença sugere questões relevantes; e as mulheres-peixe, que são o eixo que une todos esses personagens.

A apresentação dessas mulheres míticas se dá pela visão do narrador:

Não fazia muito tempo que eu tinha descoberto essa gruta e o lago e visto as mulheres-peixe se banhando. **Tinham a cor dourada** e eram largas. Suas barbatanas eram vermelhas, umas gracinhas. **Nem de longe pareciam com as sereias que eu já tinha visto em revistas**. Brincavam com as águas e sorriram quando me viram. Me chamaram para bem perto delas, e aí eu pude conhecer o verdadeiro valor do prazer sexual com aquelas mulheres, ainda que não fossem humanas. **Eu me acostumei com elas, e elas, comigo** (CANTO, 2017, p. 43 [grifos nossos]).

Nessa apresentação, chamam atenção alguns pontos que são o eixo da narrativa, como, por exemplo, o fato de as mulheres-peixe serem douradas, ou seja, da cor do ouro, que é o motivo da ambição dos homens que aparecem na história. Não eram mulheres delicadas, tampouco lembram as sereias das lendas europeias, mas possuem um toque de selvageria e também de amor sensual, que, ao lado do ouro, é o atrativo que faz o narrador, no fim do conto, sentir saudade delas.

Também chama atenção o fato de o narrador sugerir que houve uma espécie de convívio demorado entre ele e as mulheres-peixe, como quando ele afirma: “Eu me acostumei com elas, e elas, comigo” (CANTO, 2017, p. 43). Essa fala demonstra que o convívio com o mítico e o fantástico, aceito e vivenciado, sem questionamentos e em comum acordo, mostrando ainda a simbiose entre homem e natureza. Isso é ratificado quando o narrador do conto explica como se dá o fim da sua história com as mulheres-peixe: “O delegado me flagrou com as mulheres-peixe quando a gente estava *bacana*, tomando um Campari no meio do lago” (CANTO, 2017, p.43). Logo, é possível perceber que os encontros desse narrador com as mulheres-peixe se davam periodicamente e sem nenhuma preocupação.

Um pouco antes desse ocorrido, o narrador do conto afirma que não queria que ninguém descobrisse a existência dessas mulheres, nos seguintes termos: “Eu confesso que não queria que ninguém soubesse, ainda mais depois que elas me indicaram onde estava o ouro” (CANTO, 2017, p. 43). Assim, vemos a ambição que também cercava aquele homem, o que sugere o domínio dessas mulheres sobre a floresta. Elas então, enquanto guardiãs de segredos, se aproximam das diversas versões que circulam oralmente da lenda da mãe d’água, por exemplo, a que domina os pescadores desavisados e a que reina no fundo dos rios amazônicos. A morte do Delegado e seus homens remete também a essa lenda, pois deixa sublimado que o seu canto poderia matar quem se aproximasse

verem os tiras, as mulheres douradas foram tomadas de um pavor que eu jamais vira. Pareciam loucas, cantando e dançando e mergulhando. Assoviavam uma melodia tão forte que se eu não tivesse corrido pra fora da gruta meus tímpanos estourariam, assim como aconteceu com os policiais, que desmaiaram e morreram afogados (CANTO, 2017, p. 43)]

Apresentando as mulheres-peixe dessa forma, o narrador resguarda seus mistérios e traz uma memória afetiva com relação a esses seres, inclusive afirmando: “Elas salvaram minha vida, pois a ambição do delegado e seus subordinados não tinha limite” (CANTO, 2017, p. 43).

As mulheres-peixe são a causa da briga inicial no conto, e isso se dá pelo domínio que elas exercem no espaço principal da ambição masculina: o lugar onde se pode encontrar ouro. Todos queriam dominá-las, pois elas sabiam mais que eles sobre esse assunto, que de alguma forma recupera a lenda do Eldorado. Portanto, não é demais afirmar que as mulheres-peixe, ao lado do narrador, protagonizam a diegese e delas emergem os segredos para se achar o ouro e o prazer.

O conto termina sem que saibamos o destino final dessas mulheres fantásticas, mas o narrador oferece uma pista importante quando diz:

Agora que acabou a porra do ouro e do dinheiro, bate uma saudade daquelas mulheres lindas que nunca mais vou voltar a ver. Elas devem ter morrido com a presença de tantos garimpeiros feios no lugar que com certeza poluíram a gruta e o lago verdinho (CANTO, 2017, p. 44).

Ao imaginar que as mulheres-peixe morreram, o narrador acaba denunciando as mazelas sociais da(s) Amazônia(s) e quebrando a simbiose homem-natureza, clarificando relações desiguais e de domínio dos mais fortes sobre os mais fracos. Portanto, esse narrador mostra, ao rememorar os episódios ligados às mulheres-peixe, que elas se mantêm vivas em sua memória, onde, de acordo com Gagnebin (2009, p. 97), “nosso dever consistiria em preservar a memória, em salvar o desaparecido, o passado, em resgatar, como se diz, tradições, vidas, falas e imagens”.

Nesse sentido, de acordo com Iser (1996, p. 106), temos um não-dito sobre essas mulheres-peixe que chegam cheias de mistérios e somem da mesma forma da narrativa: “O não-dito de cenas aparentemente triviais e os lugares vazios do diálogo incentivam o leitor a ocupar as lacunas com suas projeções. Ele é levado para dentro dos acontecimentos e estimulado a imaginar o não dito como o que é significado”.

A trama do conto, desde o seu início, aponta para a presença das mulheres-peixe como a chave para se compreender as relações que são constituídas no espaço onde há a presença do ouro e da disputa por terras (questões atuais que cercam as distorções do capital na região amazônica).

Assim, a lembrança final das mulheres-peixe pelo narrador deixa um vazio na narrativa e, ao mesmo tempo, constitui para o leitor uma rede de projeções sobre todos que lá permaneceram próximos a elas, especialmente sobre os colonos feios do assentamento e, evidentemente, sobre os meios que elas encontraram de sobrevivência e convivência, se é que é possível aventar tal linha interpretativa para o conto.

3.2.2 Descrição do narrador autodiegético do conto *As mulheres-peixe do meu garimpo*

No conto *As Mulheres-peixe do meu garimpo*, temos um final delicado, que mostra a potência de significado da situação narrada e dos personagens que figuram na narrativa, trazendo à tona uma série de reflexões sobre o(s) espaço(s) amazônico(s).

Em síntese, a apresentação desse conto é marcada por uma história que traz um enredo de ambição em relação ao ouro que se pode encontrar na(s) Amazônia(s). Mas o mesmo conto é, sobretudo, uma história de saudade do narrador com relação a essas mulheres misteriosas que ele encontra e que guardam os segredos da floresta. O narrador de *As mulheres-peixe do meu garimpo* é, portanto, do tipo autodiegético, sendo um homem que não se apresenta formalmente, mas narra as situações numa espécie de síntese, apresentando as circunstâncias que o levaram a fugir do local onde vivia e ir para a capital.

A escolha do narrador não poderia se mostrar melhor como estratégia para apresentar ao leitor as mulheres-peixe, bem como para informar sobre um pouco do cenário amazônico. Esse narrador mantém intacto o mistério sobre as mulheres-peixe e apresenta seu afeto e respeito por elas.

A escolha de um narrador que vivencia os fatos mostra uma riqueza no emaranhado das relações, especialmente se levamos em conta, a palavra garimpo, que, neste conto pode ser questionada e ressignificada: afinal, qual seria o ouro da(s) Amazônia(s)? O metal propriamente dito, que gera a cobiça, ou os seres que vivem na(s) floresta(s)? Afinal, não à toa o narrador intitula sua história com *As mulheres-peixe do meu garimpo*, revelando várias intenções não-ditas e o desejo ou mesmo o sentimento de posse em relação a esses seres. Tuan, explorando seu conceito de amor pelo lugar, afirma que “As imagens da topofilia são derivadas da realidade circundante. As pessoas atentam para aqueles aspectos do meio

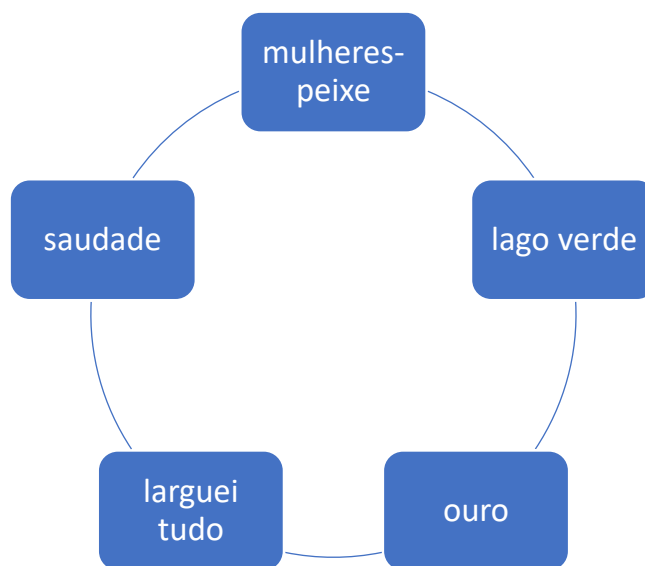
ambiente que lhes inspiram respeito ou lhes prometem sustento e satisfação no contexto das finalidades das suas vidas... ” (1980, p. 137).

Assim, utilizar um narrador autodiegético foi uma opção acertada do autor para construir um painel mais próximo do real e mais aprofundado nas emoções suscitadas no leitor, pois sem dúvida, enxergar as mulheres-peixe pelo olhar do outro, com uma incompletude narrativa, mantém intactos os mistérios dessas mulheres fantásticas ligados às águas da(s) Amazônia(s) e cantadas em verso e prosa, bem como em diversas lendas e mitos.

3.2.3 Mapa de memórias do narrador autodiegético do conto *As mulheres-peixe do meu garimpo*

O mapa de memórias para o conto “As mulheres-peixe do meu garimpo” será representado com a seguinte figura:

Figura representando o mapa de Memórias do conto “As mulheres-peixe do meu garimpo”, de Fernando Canto



Autora: Carla Nobre

A partir do esquema acima, é possível perceber o cruzamento das identidades do narrador autodiegético, protagonista da história, sendo atravessada pela memória das **mulheres-peixe**. Essa é a palavra que inicia nosso mapa, pois são elas que desencadeiam os fatos e conduzem as ações dos homens na narrativa. Como todos cobiçavam conhecer essas mulheres, o narrador, ao iniciar uma discussão com o personagem Edmer, afirma: “Eu também

namorei, quer dizer, cheguei a morar com uma delas” (CANTO, 2017, p. 46). Isso gera uma briga, uma morte e uma fuga, que obriga o narrador a se afastar das mulheres-peixe.

A localização das mulheres-peixe é o espaço descrito pelo narrador como uma gruta e um **lago de água verde**, tendo as mulheres-peixe vivendo nesse local indefinido e escondido. A imagem do lago aparece como espaço de disputa, de ambição, de roubo e de amor, desmitificando a visão exótica dos rios caudalosos e utópicos de certo imaginário que ainda permanece sobre a(s) Amazônia(s). Assim, as identidades se cruzam e se combinam no espaço do lago, para que possamos compreender as relações traçadas entre o narrador e o delegado, bem como a necessidade do segredo da localização dessas mulheres.

É possível inferir que o narrador só se realiza plenamente por meio do contato com essas mulheres, que possuem o segredo do **ouro** e lhe dão pleno prazer sexual. Os demais personagens também anseiam mais informações sobre as mulheres-peixe: “Quando o Delegado chegou pra pegar o meu depoimento, foi logo perguntando quem eram essas mulheres-peixe que tanto davam medo nos novos moradores do assentamento” (CANTO, 2017, p. 42).

Na combinação de informações que nos chegam, é possível sugerir que o narrador vivia um embate com os assentados, os quais são xingados de “feios pra caralho” (*Id. Ibid.*). O mesmo narrador vivia ainda a necessidade do segredo que precisava manter sobre a localização das mulheres-peixe, já que elas indicariam a localização do ouro naquela área:

Os lugares vazios indicam que não há a necessidade de complemento, mas sim a necessidade de combinação. Pois só quando os esquemas do texto são relacionados entre si, o objeto imaginário começa a se formar; esta operação deve ser realizada pelo leitor e possui nos lugares vazios um importante estímulo (ISER, 1996, p. 126).

Além disso, a presença do delegado e a fala do narrador, considerando a ganância do primeiro pelo ouro, apontam para uma memória de identidades cruzadas de interesses e cobiças diante da riqueza da Amazônia, das quais as mulheres-peixe tinham o domínio, pois elas sabiam a localização do ouro. Essas mulheres-peixe revestiam-se, portanto, de guardiãs de um segredo que jamais poderia ser revelado.

Esse fato sugere que o narrador vivia ainda a necessidade de manutenção do segredo (experiência mítica significativa) que ele precisava manter sobre a localização das mulheres-peixe, já que elas, como já dissemos, indicariam a localização do ouro. Isso que revela que

para o homem arcaico, o mito é uma questão da mais alta importância, ao passo que os contos e as fábulas não o são. O mito lhe ensina as "histórias" primordiais que o constituíram existencialmente, e tudo o que se relaciona com a sua existência e com o seu próprio modo de existir no Cosmo o afeta diretamente (ELIADE, 1972, p. 13).

A experiência mítica com essas mulheres sugere que o narrador, ao trazer no título do conto a expressão “meu garimpo”, fornece uma pista para compreendermos a memória afetiva que ele possui do lugar onde vivia. O pronome possessivo – meu, sugere também que o narrador poderia ter algum domínio (posse de terra) naquele lugar, mas que foi forçado a deixá-lo, como vemos no trecho: “Quando os policiais federais chegaram para me prender, eu já estava muito longe com o meu ouro. **Larguei tudo:** o sítio, os animais, os empregados, a mulher e os filhos” (CANTO, 2017, p. 46 [grifo nosso]). Assim, mais do que posse, aquele lugar era o lugar do narrador e de lá ele precisou sumir e se distanciar, abandonando tudo, ficando apenas a memória. Mas quando o narrador fala da **saudade**, não é o ouro, nem a terra que lhe faltam, mas as mulheres-peixe, ou seja, o sonho e a esperança que elas significavam, o que revela uma relação de afetividade com a experiência vivida na floresta.

A partir das memórias do narrador, outras relações são percebidas, como as das mulheres-peixe, que poderiam ser vistas como uma possibilidade de relação com outros mundos e outros saberes, que escapam da própria realidade humana. Além disso, há a presença do delegado e a fala do narrador que adverte para a ganância daquele em relação ao ouro, apontando para relações de identidades cruzadas de interesses e cobiças diante das riquezas da(s) Amazônia(s).

Trata-se, portanto, um conto que traz a complexidade da(s) cultura(s) amazônica(s) e mostra sua capacidade de marcar a história de um indivíduo, impregnando suas memórias com o lastro dos acontecimentos. O conto também aponta para a importância dos mitos na(s) Amazônia(s) e como eles se relacionam com as pessoas que vivem na região.

3.3 Conto *A cidade encantada sob a pedra*

3.3.1. Descrição de um painel geral do conto *A cidade encantada sob a pedra*

Este conto possui como personagens toda uma comunidade. Fazem parte dela seres humanos e seres não humanos, que o narrador nomeia de seres misteriosos. Entre os humanos temos o narrador, seu irmão Antonivo Juventerno, a esposa do narrador – Analana e seu filho – Esdroalado. Temos também os fazendeiros ricos. Dos seres misteriosos, temos como destaque a presença de Pretinho Chibante. A história narrada conta a aventura do narrador em

busca de um suposto tesouro perdido numa cidade encantada, localizada no fundo do rio Amazonas. Enquanto o narrador e seu irmão decidem ir em busca deste tesouro, acontece um massacre na comunidade e só as crianças sobrevivem. Assim, o narrador busca, mesmo desolado em ter perdido a esposa e os amigos, cuidar das crianças, enquanto o irmão é responsável em manter vivas as tradições.

A história possui dois tempos decorridos, nos quais vários anos se passam, tendo o narrador e seu irmão, neste tempo, vividos a viagem para a cidade encantada. Essa viagem se dá com a entrada deles na cidade encantada e depois com o retorno para a vila. É aí que surge o personagem Pretinho Chibante, chamado a atenção dos irmãos nos seguintes termos: “ – Cuidado mininhos. O tempo lá im cima é ôto. – disse, com um sorriso um tanto triste” (CANTO, 2017, p. 14).

O narrador conta que ele e o irmão vão em busca de um tesouro que está na cidade localizada sob a pedra do guindaste, ponto que antigamente servia de atracador de embarcações que aportavam em Macapá, capital do estado do Amapá. Atualmente, a Pedra do Guindaste é um monumento onde está posta a imagem do padroeiro da cidade de Macapá, São José. Uma das lendas mais famosas diz que a pedra protege a cidade e abençoa os que partem e os que chegam pelas águas do rio Amazonas. De acordo com Sardinha (2019, p. 39),
a

narrativa está ambientada num espaço não nominado, mas pela apresentação de alguns referenciais pode se inferir que se trata da vila de Macapá, mas do passado, reconhecível pelos elementos culturais e religiosos que fazem parte da história deste povo que estão bastantes presentes no texto.

O espaço da narrativa é uma vila de onde se avista a pedra do guindaste. Esse espaço contempla a religiosidade, as lendas e os moradores dos dois mundos.

O conto já começa com o narrador afirmando que, nessa cidade, vivem seres misteriosos que, de vez em quando, aparecem. O narrador segue descrevendo um ser que visita sua vila durante algumas festas e, logo após as celebrações, ele desaparece nas águas do Amazonas com uma lamparina no seu chapéu de casco de jabuti, sem que ninguém saiba de onde ele vem e para onde vai. Ele é o enigmático “Pretinho Chibante”:

EMBAIXO DA PEDRA DO GUINDASTE, lá na praia, há uma cidade encantada onde moram seres misteriosos que de vez em quando nos visitam. Um deles é o

pretinho chibante, moleque atrevido que só ele. Costuma aparecer nas festas do Divino Espírito Santo com um enorme chapéu de casco de tartaruga virado para cima, todo enfeitado de fitas, no qual carrega bombons de cupuaçu para vender às pessoas. As crianças acham uma maravilha o gosto do bombom. Depois que ele vende tudo, vai dançar marabaixo junto com a gente, alegre e risonho, parecendo até que bebeu enorme quantidade de gengibirra. Mas é só prosa. (CANTO, 2017, p. 9).

Essa passagem, localizando o espaço da cidade encantada logo no início do conto, já remete para a relevância da paisagem, como centro dos acontecimentos, inserindo o leitor na ligação entre os dois mundos existentes. Para Sardinha (2019, p. 48), o “conto traz o histórico de dominação dos negros escravos e seus senhores, aponta uma tentativa de libertação que recorre ao fantástico, ao sobrenatural em meio à realidade mágica promovida pela fé em suas crenças”.

Apesar do deslocamento de tempo da narrativa, o narrador faz questão de localizar os eventos em torno da festa do Divino e dos seres misteriosos, como se numa atmosfera cíclica, houvessem batalhas naquela comunidade, que se repetem e trazem esses pontos como protagonistas em torno da vila:

Foi num dia da Festa do Divino que os pais dos atuais fazendeiros chegaram não se sabe de onde. [...] aportaram dizendo que eram os herdeiros dos europeus desaparecidos, [...] nos reagimos, a luta foi cruel. Muita gente morreu, mas quando eles apontaram os canhões para a igreja uma legião de gente molhada vinda do fundo do rio intercedeu por nós matando os inimigos. [...] afundaram o navio de guerra dos invasores, pegaram suas armas e voltaram para a cidade encantada embaixo da pedra, [...] acompanhados da sombra de uma enorme pomba branca, [...] um dos seres que nos ajudaram na luta foi o Pretinho Chibante (CANTO, 2017, p. 10-11).

Em torno dessa atmosfera, o irmão do narrador – Antonivo Juventerno – o convence a embarcar numa viagem rumo à cidade encantada, com o objetivo de trazer o tesouro lá escondido. Porém, desde a entrada, eles já percebem que a cidade encantada, apesar de existir, não tinha exatamente os tesouros que eles haviam imaginado:

Ao chegarmos no local, [...] forçamos a porta menor do imenso portal e entramos numa antecâmara [...] vimos a cidade, em ruínas, aos pés de uma montanha de pedra. [...] Aparentemente, não havia viva alma na cidade. [...] As casas estavam cheias de limo, mesmo assim entramos em uma delas que parecia ser de alguém importante. Lá dentro, havia móveis, redes atadas nas varandas e oito pratos sobre uma mesa de madeira; tapetes com desenhos de cavaleiros caçando na floresta e telas pintadas a óleo, com mulheres com longos vestidos, soberbas, mas tristes, parecendo estar de luto (CANTO, 2017, p. 13).

Assim, compreende-se que o objetivo inicial da viagem não foi conquistado e eles tiveram que voltar para a superfície, mas já sentiam dificuldades na visão e na respiração. Nisso, eles foram ajudados pelo Pretinho Chibante; ao chegarem à Vila, os irmãos tiveram uma triste surpresa com tudo devastado e os moradores mortos, dando início a uma nova geração.

Para Sardinha (2019), o conto revela o espaço de acontecimentos únicos e mitológicos, capazes de fazer enlouquecer o narrador e os demais personagens, pois se vê o êxtase e o estado de delírio principalmente no irmão do narrador, o qual afirma que Antonivo “ficou meio desorientado depois da malograda aventura em busca do tesouro da cidade encantada sob a pedra” (CANTO, 2017, p. 16).

O conto termina com a apresentação de versos de ladrões de Marabaixo, os quais sintetizam a história e trazem seus personagens e suas inquietações, considerando que

Há também um grande ponto de contato entre o conto e os fatos históricos vividos pelos negros escravos trazidos durante a colonização da vila de Macapá. Toda a dominação, o apagamento das suas crenças religiosas a aculturação vivida por esses indivíduos através de uma crença religiosa institucionalizada e de discurso dominador, também apresenta o misticismo religioso oriundo da junção das duas crenças, a africana e a católica, onde o negro escravo teve que se submeter por imposição dominante (SARDINHA, 2019, p. 48).

Por fim, cabe observar que, neste conto, em especial, o autor se dedica a oferecer ao leitor um painel da cultura da cidade de Macapá, referenciando elementos da cultura religiosa e inserindo a dança do Marabaixo²³ num lugar privilegiado dentro da narrativa. Aqui, cabe explicar que o Marabaixo é mais que uma dança e mais do que versos de ladrões. É um modo de marcar a presença de matriz africana na sociedade amapaense com elementos que contam a história dos negros na chegada e permanência em Macapá, a partir da segunda metade do

²³ A memória coletiva que identifica o Marabaixo enquanto herança das ancestralidades africanas constitui fator basilar no caráter aglutinador da manifestação. Nesse sentido, sua prática possibilita a reafirmação dos laços de identidade, a formação de vínculos entre as comunidades por meio do estabelecimento de alianças, além das trocas de conhecimentos e de técnicas sobre modos de fazer diversos, a exemplo das diferentes formas de fabricação das caixas (instrumentos percussivos que são entoados para acompanharem os versos entoados por cantadores e cantadoras de Marabaixo). As prováveis origens do Marabaixo remontam aos tempos e aos lugares de significação precisos na elaboração e na afirmação da identidade afro-amapaense, a partir da segunda metade do século XVIII, no contexto da colonização de alguns lugares da América portuguesa pelo Norte do Brasil. Falamos aqui do tempo dos ancestrais que, em meio à condição de vida subumana, caracterizada pela escravidão, conseguiram resguardar suas ideias e, posteriormente, exercitá-las, ainda que ressignificadas a partir do contato com outros símbolos exteriores, possibilitando assim o surgimento, ao longo do tempo, de expressões culturais que marcam a sociedade brasileira de norte a sul, a exemplo o Marabaixo no Amapá. Assim, mais que realizar o Marabaixo para lembrar a dor da escravidão, o toque do tambor, o canto e a dança passaram a evidenciar o orgulho da história, das ancestralidades, da cor, da capacidade da superação frente às repressões e intolerâncias que, infelizmente, ainda se fazem presentes no cotidiano dessas comunidades. Para mais detalhes, ver http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DOSSIE_MARABAIXO.pdf Acesso em 10/10/2022

século XVIII. Nesse sentido, o narrador do conto afirma: “Cantamos nossos ‘ladrões’ para contar nossa história e não deixar arrefecer nossa razão de viver neste mundo desafiador” (CANTO, 2017, p. 16).

Dessa forma, pode-se compreender que a escolha do Marabaixo para criar a atmosfera do conto traduz o respeito por essa manifestação cultural e a insere num lugar capaz de traduzir as inquietações das personagens do conto “A cidade encantada sob a pedra”, bem como de perpetuar a memória de uma comunidade.

3.3.2 Descrição do narrador autodiegético do conto *A cidade encantada sob a pedra*

O narrador do conto “A cidade encantada sob a pedra” é pai de Esdroalado, marido de Analana e irmão de Antonivo Juventerno. Ele conhece sua terra, suas tradições e suas lendas. E isso pode explicar o fato de o narrador ter aceito o convite insistente do irmão para ir até a cidade encantada.

O tempo fantástico que dura essa aventura se mistura com o tempo real. Assim, ao voltar daquele tempo fantástico, o narrador se depara com a seguinte cena:

Na frente de casa, vi o esqueleto de Analana com uma flecha traspassada em seu peito, reconheci seus restos mortais pela aliança de prata que trazia na mão esquerda e pelos cabelos encaracolados semienterrados no que outrora foi nosso jardim. Meu filho Esdroalado, já crescido, parecia um filhote de periquito tremendo de frio e chorando baixinho. Junto a ele, estavam dezenas de meninos e meninas quase adolescentes, todos em andrajos, magros e famintos nos galhos da árvore. Eu não tinha nenhuma noção do tempo agora e estava atordoado. Ele me reconheceu e pulou nos meus braços. **Nunca fui tão feliz** (CANTO, 2017, p.14-15 [grifo nosso]).

A expressão que encerra a citação acima (“Nunca fui tão feliz”) talvez possa ser uma referência sobre a reflexão existencial do narrador em torno das experiências por ele vivenciadas. Afinal, ele foi em busca de um tesouro e, ao voltar, sem nada na mão, encontra sua família e sua comunidade devastadas. Nisso, apenas saber que seu filho sobrevivera a toda a devastação tornava feliz o narrador, como ele nunca fora.

Assim, esse narrador é um homem transformado pela experiência, lembrando que, em Benjamin (1986), a memória preserva nossa herança de sentimentos, acontecimentos e experiências. Depois dessa experiência, o narrador se dedica a criar as crianças que sobreviveram ao massacre, para que se tornassem adultas e constituíssem as suas respectivas famílias. Talvez isso signifique a importância em se dedicar às pessoas que ama. Para o narrador, os

tempos são outros, sim, graças a nossa fé nos santos e suas bandeiras. Assim, eu fico matutando o que aprendi com minhas aventuras e desventuras. Eu vi que no fio da minha faca está o desafio do mundo, esse mundo que quer se equilibrar, mas fica sempre em movimento, porque as estrelas correm e piscam no céu sem lua, o sol nunca para o rio passa em suas marés diárias, às vezes manso, às vezes bravo. As aves voam para seus ninhos, e as embarcações chegam e partem no infinito da paisagem. E tudo vai se diferenciando no horizonte. Nada é igual. Perto ou longe, nada e ninguém é igual a alguma coisa. Somos todos flutuantes em nossas caminhadas pela vida porque pensamos e agimos diferentes uns dos outros (CANTO, 2017, p. 16).

Dessa forma, vê-se que o narrador, cujo nome não sabemos, busca preservar sua história e a memória de sua comunidade, mas também quis viver uma aventura, acreditando que os mistérios da Amazônia, de fato, guardam tesouros escondidos. Nesse sentido, Maria (2004) aponta para isso quando afirma que o conto pode surgir de um fragmento da realidade ou mesmo de um acontecimento fugaz, transformando-se numa explosão e trazendo à tona reflexões improváveis ou, ainda, aflorando a sensibilidade em torno da realidade.

Portanto, esse narrador de “A cidade invisível sob a pedra”, apesar de não desejar, num primeiro momento, ir em busca da aventura na cidade encantada, decide seguir seu irmão na empreitada. E para isso o narrador não mede esforços, participando ativamente do plano e conhecendo bem a aventura a que estava se propondo, como podemos ver no seguinte trecho:

Era tempo do equinócio das águas, época propícia para mergulhar e procurar o portal da cidade. Mas primeiro tínhamos que pescar uma piraíba das grandes, entrar em sua barriga e guia-la amarrando cordas fortes em suas presas, como se fossem as rédeas de um cavalo. As piraibas eram comuns no entorno da Pedra do Guindaste, e as pessoas diziam que serviam como guardiãs da cidade. Quando a maré secava, elas recuavam até o canal do rio e com as lançantes voltavam...

Conseguimos pescar uma bem cabeçuda usando um tuiuí depenado como isca. Preparamos as cordas de envira [...], colocamos os diversos utensílios em nossas mochilas, entramos em sua barriga e a deixamos se mover até cair na água (CANTO, 2017, p. 12).

Ou seja, o narrador se propõe a encarar a aventura com uma perspectiva de sucesso nessa empreitada. Porém, o enredo o surpreende, pois, como afirma Rosenfeld (*in* CANDIDO *et al*, 2018), as personagens enfrentam situações-limite na quais se revelam aspectos essenciais da vida humana. Assim, podemos observar que os valores que levaram o narrador a embarcar na aventura alteram-se durante o percurso da viagem, desde quando ele se viu sozinho até o momento em que conhece um pouco mais da madrastra pelo chefe da aldeia. Assim, chegando ao pai e podendo-lhe contar tudo o que descobriu inclusive floreando detalhes, como ele próprio afirma na narrativa, o leitor é levado a compreender um crescimento pessoal do narrador nesse processo. Nesse sentido, pode-se lembrar Candau (2019) ao afirmar que é necessário que ocorram acontecimentos capazes de marcar o

indivíduo e, assim, impregnar suas memórias, o que parece ter ocorrido de forma potente com o narrador de “A cidade invisível sob a pedra”.

Ao final do conto, o narrador informa: “Eu sento na soleira da minha porta e aprecio o céu encarnado. Entre um e outro gole de caimbé, vou respondendo o coro dos ladrões [de Marabaixo]” (CANTO, 2017, p. 17). Isso remonta ao que Candau (2019) diz sobre o fato de a escrita ser auxiliar de uma memória forte, reforçando o sentimento de pertencimento a um grupo ou a uma cultura. O autor explica ainda que o escritor local tem o poder de registrar os traços do passado, oferecendo ao grupo a possibilidade de se reapropriar desse passado através dos traços transcritos.

Pode-se aplicar isso ao fato de os ladrões de Marabaixo, expressão de uma cultura oral, primar pela vivência de uma comunidade cujos ensinamentos ela deseja perpetuar, consciente ou inconscientemente, sendo o cantador aquele que cria os versos de maneira improvisada, numa espécie de repente popular. Assim, ao finalizar o conto dizendo que responde ao coro, o narrador demonstra seu respeito pela tradição e o faz identificando um fim de tarde, paisagem lócus de saudade e tristeza, indicando um cronotopo que revela a transformação dessa personagem. Candau (2019, p. 121-122) afirma que

No Brasil, as lembranças africanas revividas se modificam ao mesmo tempo em que muda a sociedade global, mobilizada por uma luta de raças contra a alienação cultural dos negros e também na luta de classes de acordo com um esquema mais habitual. Essas lembranças encontram sua justificativa não apenas em assegurar uma continuidade fictícia ou real entre o passado e o presente, mas também em satisfazer uma lógica identificadora no interior do grupo, mobilizando deliberadamente a memória autorizada de uma tradição. O ato de memória que se manifesta no apelo à tradição consiste em expor, inventando se necessário, ‘um pedaço de passado moldado às medidas do presente’ de tal maneira que possa se tornar uma peça do jogo identitário.

Dessa maneira, pode-se afirmar que os versos do Marabaixo – também conhecidos por “ladrões”, pois são objetos de uma realidade “roubada” (capturada) pelo poeta – são uma forma de manter viva a luta travada e todo o seu significado na vida dos moradores de determinadas comunidades, da qual o narrador se torna uma espécie de guardião.

3.3.3 Mapa de memórias do narrador autodiegético *A cidade encantada sob a pedra*

Esse mapa de memórias é bastante interessante, pois o narrador do conto busca recuperar, desde o início da narrativa, a experiência dos seus antepassados, já que, para ele, “Nossa lembrança serve para que a gente saiba de onde veio” (CANTO, 2017, p. 16).

Figura representando o mapa de Memórias do conto “A cidade encantada sob a pedra”, de Fernando Canto



Autora: Carla Nobre

Nestas palavras pode-se compreender a importância que a cidade encantada possui para aquela comunidade, já que guarda a memória de outras épocas e também os mistérios que cercam essas memórias.

A expressão “cidade encantada”, extraída do título do conto, resume um mundo desconhecido, mas existente abaixo da pedra do guindaste. Ela motiva a aventura do narrador e seu irmão, e indica que aquela comunidade inicia sua jornada dialogando com os seres misteriosos.

Essa cidade abandonada no fundo do rio também pode ser o retrato da violência e das lutas travadas pela Amazônia como um todo. A ocupação do espaço é cercada de conflitos e batalhas, sendo também um solo de busca de minérios, como afirma Porto (2007), o que também justifica a busca de tesouros pelos irmãos. Porém, retomando Eliade (1972, p. 13), “[s]e o Mundo existe, se o homem existe, é porque os Entes Sobrenaturais desenvolveram uma atitude criadora no ‘princípio’”. E a cidade encantada preserva essa ligação entre os dois mundos, onde “o ar era rarefeito, mas respirável” (CANTO, 2017, p. 13). Assim, permitindo que os irmãos respirassem, a cidade submersa indica que seria possível viver ali.

A **cidade encantada** traz em seu significado, portanto, a possibilidade convivência entre humanos e seres encantados, mas também aponta para a violência contra um grupo e a necessidade de manter intacto os mistérios que cercam a Amazônia.

A escolha da palavra que leva o nome do irmão do narrador – Antonivo Juventerno – é muito importante para este mapa de memórias, pois ele é alguém que liga o narrador à tradição e à memória. Ele é o personagem que, nesse caso, protagoniza os saberes locais:

Nos seus momentos de lucidez, de vez em quando vai caçar na floresta e aproveita para trazer hastes da madeira do cacaueiro com as quais fabrica as bordas das caixas de Marabaixo. É um artista na feitura desses tambores. Ele põe fogo em pedaços de troncos de tucumãs até que fiquem ocós, raspa-os por dentro e pole, estica o couro de veado ou a pele de sucuri nas extremidades do cilindro e afina até achar que o som está perfeito. Quando termina tudo, passa um talabarte de corda de envira no ombro, pega as baquetas e sai pelas novas ruas da vila cantando para as crianças que o seguem em festa, levando bandeiras brancas e vermelhas com o signo do Divino e da Santíssima (CANTO, 2017, p. 15).

Essa passagem mostra o compromisso do irmão com a tradição, mas também sua responsabilidade em conduzir a comunidade no sentido desse mesmo compromisso e respeito. Além disso, através do irmão, o narrador consegue traçar um retrato de sua comunidade, delimitando a sua presença.

A festa do Divino²⁴ está presente em todo o conto, pois ela também se torna um elemento de ligação entre os dois mundos (o subterrâneo e a superfície), bem como atravessa a religiosidade e as tradições da comunidade. É nessa festa que o Pretinho Chibante se sente à vontade para passear pela comunidade, assim como é nela também que se vê o quanto a crença no Divino protege o povo, que consegue por si mesmo manter viva a tradição através das festividades:

Naqueles tempos, já não havia nenhum padre em nossa cidade. Éramos nós que zelávamos pelo templo e pelas imagens nele existente, deixadas há muito tempo, quando os religiosos e grande parte dos fiéis brancos pioneiros e seus escravos desapareceram em uma romaria que fizeram em direção ao rio, atraídos por um estranho chamamento (CANTO, 2017, p. 10).

²⁴ A festa do Divino Espírito Santo é uma manifestação religiosa muito popular no Brasil e na Europa, rica em devoção, comidas, alegria, dança e simbolismo. Este artigo visa descrever a trajetória da festa de adoração a Terceira Pessoa da Trindade desde Portugal até as terras Tucuju. A construção deste artigo foi feita através de estudos de outros pesquisadores, artigos de jornais e depoimentos. A Festa do Divino Espírito Santo no Brasil chegou com os portugueses no período colonial, mas obteve crescimento nas áreas urbanas e grande participação de africanos e açorianos no século XIX. Os elementos desta festa chegaram à Amazônia com a vinda dos açorianos para o projeto português de criação da vila de Mazagão. A festa do Divino Espírito Santo ou o ciclo do Marabaixo em Macapá é considerada uma manifestação cultural de grande expressividade, praticada nos bairros do Laguinho e Favela pelos descendentes de Julião Ramos e Gertrudes Saturnino. (Machado, Sândala Cristina da Soledade – artigo completo em http://rj.anpuh.org/resources/download/1415135900_ARQUIVO_FESTADODIVINO.pdf Acesso em 20/11/2022)

Já os seres misteriosos não podem faltar no Mapa de Memória, pois eles estão intimamente ligados aos moradores. Desses seres, o mais detalhado na narrativa, é o Pretinho Chibante:

uma pessoa doce, companheira e divertida, que tem um apelido meio errado para seu jeito de ser. [...], mas ninguém sabe explicar por que a lamparina que ele sempre leva na escuridão da madrugada no seu chapéu de casco de tartaruga não apaga quando mergulha nas águas. Fica um rastro de luz que parece incendiar o fundo do rio (CANTO, 2017, p. 11).

É também o Pretinho Chibante quem ajuda os irmãos a voltarem em segurança para casa, após a aventura na cidade encantada, o que demonstra que ele se preocupa com os humanos. Estes seres misteriosos são uma presença constante não só na narrativa de Canto, mas em toda a Amazônia, em diversas outras formas de narrativas, o que mostra a potência desses elementos:

Aos encantados no mundo amazônico foi reservado um lócus próprio: as encantarias, espécie de limbo onde as entidades dessa diversificada teogonia estariam reunidas. [...] Os encantados cultuados pelas regiões populares “são entidades” do mundo sobrenatural [...] muitas dessas entidades podem ser obscurecidas através de um termo genérico muito apropriado: são os encantados (LOUREIRO, 1995, p. 88).

Finalmente, a palavra que traz o nome do filho do narrador – **Esdrolado** – se revela interessante na medida em que é ele quem desperta o pai para uma nova realidade. E é também na figura das crianças que a comunidade se sustenta, após a tragédia, para não sucumbir definitivamente.

Todas essas palavras parecem estar ligadas para contrapor uma outra palavra “fazendeiros brancos”, aos quais o narrador nomeia de “invejosos”. Para o narrador, foram eles os autores do massacre contra aquela comunidade, vindos não se sabe de onde com seus cavalos ricamente ornados de fitas.

O adjetivo “invejosos” pode revelar que a presença dos moradores nunca foi aceita pelos fazendeiros ricos e brancos, os quais fizeram todo o possível para eliminar essa gente dali. Entretanto, é a força dos seres misteriosos que se aliam aos humanos que os fazem resistir e se manterem vivos aquilo que ambos acreditam: tradições vindas do povo negro.

Assim, podemos inferir que as palavras do mapa de memória do conto mostram que a cidade encantada é algo vivo entre aqueles moradores, que respeitam a sua fé e conhecem

suas mazelas e as lutas que precisaram travar para se firmarem enquanto comunidade tradicional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar na Amazônia como um lugar que pertence às pessoas significa considerar esse espaço como um cenário de vivências diversas, tanto quanto os grupos que nele habitam. Afinal, são as pessoas que constituem o espaço amazônico e que tecem a cultura do local, em um vai-e-vem constante de onde não pode desconsiderar a história da ocupação da Amazônia. Por isso, não se adotou, neste trabalho, uma visão única de Amazônia e falamos de cultura(s) amazônica(s).

Aliar essa região à memória se mostrou interessante para o campo dos estudos literários, pois foi possível abordar uma série de questões relevantes sobre a região através da memória dos narradores dos contos. Estes, como seres ficcionais, ampliam as observações acerca de espaços e vivências, que, muitas vezes cotidianas, passam despercebidas aos olhos e aos contextos reais.

E se é verdade que os contos sinalizam uma espécie de interpretação do mundo, podemos afirmar que o escritor Fernando Canto elabora uma literatura que não foge a esta regra. Os três (03) contos escolhidos para a análise deste trabalho, com foco em seus narradores, que também são personagens, apontam que investigar as memórias dos narradores autodiegéticos nas narrativas traz um universo de análise interessante e carregado de significado, apresentando as ideias, os sentimentos e a cosmovisão do narrador face à sua realidade.

Através dos narradores dos contos escolhidos, foi possível discutir o(s) conceito(s) de cultura(s) amazônica(s), avaliando a história de ocupação desse espaço e as relações dos seus habitantes com a geografia ocupada, através do mapa de memórias de cada narrador analisado.

Foi possível perceber ainda, no decorrer do trabalho, que a literatura amapaense possui uma inserção no contexto da realidade local abarcando o cotidiano e a história de um povo. Ou seja, é, de fato, necessário buscar as referências na obra dos autores locais sobre a vida

social da cidade, para compreender seu contexto e sua importância, pois os temas dos contos analisados apontam para o conhecimento da condição humana dos narradores e também mostram símbolos de uma ordem social e histórica, na qual a Amazônia se faz presente.

Nos contos analisados, foi possível atestar um pouco de como se constrói e reconstrói a identidade do ser humano que vive na(s) Amazônia(s), e como ele estabelece suas experiências com a floresta, a forma como cria e recria uma nova natureza, enquanto se faz como seu habitante. Nesses contos, a influência das águas amazônicas se faz presente, e não podemos deixar de citar o rio como elemento especial no imaginário amazônico.

Esses elementos associados permitem compreender a(s) Amazônia(s), não mais como paraíso terrestre, mas como local de ocupações e reordenamentos constantes, que traduzem a cobiça e a carga de violência que a floresta carrega, pois ainda em 2022 dados do Sistema de Alerta de Desmatamento (SAD) do Instituto apontam que, de janeiro a setembro desse ano, foram derrubados 9.069 km² de floresta, segundo a plataforma G1. E isso afeta quem vive na floresta e além dela.

Este trabalho também apontou três questões que são relevantes para se entender a literatura produzida na Amazônia: a visão do espaço geográfico, a compreensão das idiossincrasias das populações que ocupam esse espaço, sua relação com o mítico e as relações estéticas entre saberes locais e universais. Essa tríade formada pela história da ocupação da Amazônia atravessa os personagens, os narradores e as tramas das narrativas locais, dando vida a elementos simbólicos que foram se fundando na oralidade e nas crenças das populações que habitam a floresta.

Dessa forma, enxergar os narradores através de um mapa de suas memórias foi fundamental para a análise proposta, e se mostrou um campo de pesquisa muito interessante, já que trouxe para o centro elementos textuais da experiência do ser ficcional que narrava a história. Em “Mama Guga”, conto que também dá nome ao livro, escolhemos como formador do mapa de memórias cinco palavras ou expressões: “Mama Guga”, “minha aventura”, “embarcação”, “suco de cadáver” e “ouro” que ajudam no processo de interpretação do conto a partir da figura do narrador autodiegético. Já no conto “As mulheres-peixe do meu garimpo”, as palavras ou expressões escolhidas foram: “mulheres-peixe”, “saudade”, “lago verde”, “larguei tudo” e “ouro”. No último conto analisado – “A cidade encantada sob a pedra”, o mapa de memórias se compôs de: “cidade encantada”, “festa do Divino”, “Antonivo

Juventerno”, “Esdroaldo” e “seres misteriosos”. Essas palavras ou expressões traduziram um pouco do que pensa o narrador de cada conto sobre a(s) cultura(s) amazônica(s).

O grupo de palavras de cada conto para compor o respectivo mapa de memórias apresenta aspectos relevantes do espaço da(s) cultura(s) amazônica(s) e também as vivências dos seres ficcionais. Nos três contos analisados, vemos que a palavra “ouro” está presente. Em dois deles, ela aparece de forma explícita e em um ela é representada pela busca empreendida a fim de se encontrar o tesouro na cidade encantada. Nos três contos, a presença dos mitos e dos mitérios da(s) cultura(s) amazônica(s) se fazem forte e atuam nos destinos dos narradores e dos espaços geográficos. Sobre cada conto, é relevante aqui retomar algumas considerações:

Em “Mama Guga”, a escolha de um narrador que não conhece os rios amazônicos não poderia se mostrar melhor como estratégia de apresentar ao leitor a personagem que dá nome ao conto, bem como de informar sobre o cenário amazônico, já que o narrador busca mostrar o quanto aquela experiência o modificou em seu processo de amadurecimento, a ponto de reconhecer aquela viagem como a sua “aventura”.

No conto “As mulheres-peixe do meu garimpo”, não conhecer o final do destino dessas mulheres fantásticas mantém o mistério dos mitos amazônicos. Mas, ao imaginar que as mulheres-peixe morreram, o narrador acaba denunciando as mazelas sociais da(s) Amazônia(s) e quebrando a simbiose homem-natureza.

Já no conto “A cidade encantada sob a pedra”, vemos a saga de uma comunidade e a manutenção das tradições vivenciadas. Disso podemos inferir que as palavras ou expressões do mapa de memória do conto mostram que a cidade encantada é algo vivo entre aqueles moradores, que respeitam a sua fé e conhecem suas mazelas e as lutas que precisaram travar para se firmarem enquanto comunidade tradicional. Assim, cada conto nos apresenta um pequeno painel da riqueza e da angústia que permeia a cultura amazônica.

Também é necessário considerar que o autor Fernando Canto traz em sua trajetória caminhos para ser inserido em uma tradição, seu trabalho dá voz às populações ribeirinhas e às Amazônia(s) mítica(s) e desigua(is), com histórias de conflitos e uma ocupação carregada de domínio e lutas, numa construção estética que traz conhecimento acerca da região e também condensa vivências e credices míticas.

Encerrando esta etapa da minha vida acadêmica, não posso deixar de referir que esta pesquisa me proporcionou, enquanto pessoa que nasceu e vive na Amazônia, compreender

mais profundamente o potencial dos escritores que atuam na região e, em especial, no Estado do Amapá. Trazer Fernando Canto para o centro de uma pesquisa significa também potencializar o que produzimos aqui e firmar o compromisso de pesquisadora com os temas de investigação presentes na minha região. A leitura de um autor que navega pela escrita de forma a nos mostrar tantas questões norteadoras de um pensar sobre a(s) Amazônia(s), em um tempo onde ainda precisamos lutar por elementos básicos de sobrevivência dos povos da floresta, é fundamental para todo o país.

Por fim, este trabalho ganha importância, pois contribui para que a sociedade amapaense conheça mais a literatura que se produz no Amapá, enquanto estado da federação brasileira, sendo cada vez mais inserido nos estudos literários e ampliando os campos de pesquisa na área. Assim, nosso objetivo é de contribuir para o estudo das narrativas locais e trazer uma pequena amostra do potencial dessas narrativas através de um de seus elementos estruturais – o narrador, buscando ainda aproximar o conhecimento científico produzido na academia e a sociedade em geral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBURQUERQUE, Gerson Rodrigues; NENEVÉ, Miguel e SAMPAIO, Sônia Maria Gomes (Org). **Literaturas e Amazônias: colonização e descolonização**. Rio Branco: Nepan Editora, 2015.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRASIL, Ministério do Meio Ambiente. **Amazônia**. Disponível em <https://www.mma.gov.br/biomas/amaz%C3%B4nia.html> Acesso em 17/10/2019.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BENCHIMOL, Samuel. **Amazônia formação social e cultural**. Manaus: Valer, 1999.

BENJAMIN, Walter. **O narrador**. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Obras Escolhidas, v. 1).

BERGSON, Henri. **Memória e vida**. Tradução Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BICUDO, Maria Aparecida Viggini (org.). **Pesquisa qualitativa – segundo a visão fenomenológica**. São Paulo: Cortez, 2011.

- BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1999.
- BOSI, Ecléa. **Memória & sociedade: lembrança de velhos**. São Paulo, SP. T.A. Editor, 1979.
- BRAGA, Teófilo. **Contos Tradicionais do Povo Português – volume 1**. Portugal: Agrupamento de Escolas de Rio de Mouro, 2013.
- CALDAS, Yurgel. **A construção épica da Amazônia no poema *Muhuraida*, de Henrique João Wikens**. Belo Horizonte, 2007 (tese).
- CALDAS, Yurgel. **Resenha do livro *Mama Guga***. Disponível em <https://www.blogderocha.com.br/resenha-do-livro-mama-guga-texto-sensacional-do-amigo-yurgel-caldas/> Acesso em 27/04/2019.
- CANTO, Fernando. **Mama Guga: contos amazônicos**. Belém: Paka-Tatu, 2017.
- CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro Azul, 2014.
- CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. Literatura e personagem. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. Tradução: Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2019.
- CARDOSO, Rafael e PEREIRA, Sidney. **Entrevista exclusiva com Laércio Guajajara**. Disponível em <https://g1.globo.com/ma/maranhao/noticia/2019/11/05/enquanto-estivermos-vivos-vamos-lutar-diz-indigena-sobrevivente-a-emboscada-de-madeireiros-no-maranhao.ghtml>. Acesso em 10/01/2020.
- CORTÁZAR, Júlio. **Alguns aspectos do conto**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CUNHA, Euclides. **A margem da história**. Disponível em http://www.euclidesdacunha.org.br/abl_minisites/media/AMARGEMDAHISTORIA.pdf. Acesso em 23/09/2019.
- D'ONOFRIO, Salvatore. **Literatura ocidental: autores e obras fundamentais**. Rio de Janeiro: Ática, 1990.
- D'ONFRIO, Salvatore. **Teoria do texto – prolegômenos e teoria narrativa**. São Paulo: Ática, 2002.
- DURÃO, Fabio Akcelrud. **Reflexões sobre metodologia de pesquisa nos estudos literários**. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/delta/v31nspe/1678-460X-delta-31-spe-00377.pdf> Acesso em 27/04/2019.
- EAGLETON, T. Tradução: Sofia Rodrigues. **A ideia de cultura**. São Paulo: UNESP, 2005.
- EAGLETON, T. **Como ler literatura**. Trad. Denise Bottmann Porto Alegre: L&PM, 2019.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- FERNANDES, José Guilherme dos Santos e CORRÊA, Paulo Maués (orgs.). **Estudos de literatura da Amazônia**. Belém: Paka-tatu, 2007.

- GENETTE, Gèrard. Tradução Fernando Cabral Martins. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Veja, 1995.
- GOTLIB, Nádía Battla. **Teoria do conto**. (Série Princípios). São Paulo: Ática, 2006.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. 2ª ed. São Paulo: Centauro, 2013.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica – uma poética do imaginário**. Belém: Cejup, 1995.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A arte como encantaria da linguagem**. Escrituras: São Paulo, 2008.
- MASSEY, Doreen. **Pelo espaço – uma nova política da espacialidade**. Trad. Hilda Pareto Maciel, Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. São Paulo: Cultrix, 1999
- MONTEIRO, Murilo de Abreu. **A ICOMI no Amapá: meio século de exploração mineral**. Novos Cadernos NAEA v. 6, n. 2, p. 113 -168, dez. 2003, ISSN 1516-6481. Disponível em <https://periodicos.ufpa.br/index.php/ncn/article/view/90/141> Acesso em 12/01/2020
- PORTO, Jadson. **Amapá: Principais transformações econômicas e institucionais – 1943-2000**. Macapá: Edição do autor, 2007.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. **Dicionário da teoria narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.
- ROCHA, Everardo. **O que é mito**. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- SEGOLIM, Fernando. **Personagem e anti-personagem**. São Paulo: Olho D'água, 2006.
- SOUZA, Márcio. **História da Amazônia : do período pré-colombiano aos desafios do século XXI**. Rio de Janeiro : Record, 2019.
- TAVARES, Elton. **Fernando Canto, enfim, cidadão amapaense**. Disponível em <https://www.blogderocha.com.br/fernando-canto-enfim-cidadao-amapaense/> Acesso em 27/04/2019.
- VALENCY, Gisèle. A crítica textual. In: **Métodos críticos para a análise literária**. BERGEZ, Daniel et al. (Org). Tradução Olinda Maria Rodrigues Prata. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- VERÍSSIMO, Tatiana Correa ; PEREIRA, Jakeline. **A floresta habitada: história da ocupação humana na Amazônia**. Belém. Instituto do homem e do meio ambiente (IMAZON), 2014.
- TUAN, Yi-fu. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo/Rio de Janeiro : DIFEL, 1980.