

A LITERATURA INFANTIL E JUVENIL

EM DIFERENTES TEMPOS E ESPAÇOS: PESQUISAS NA AMAZÔNIA

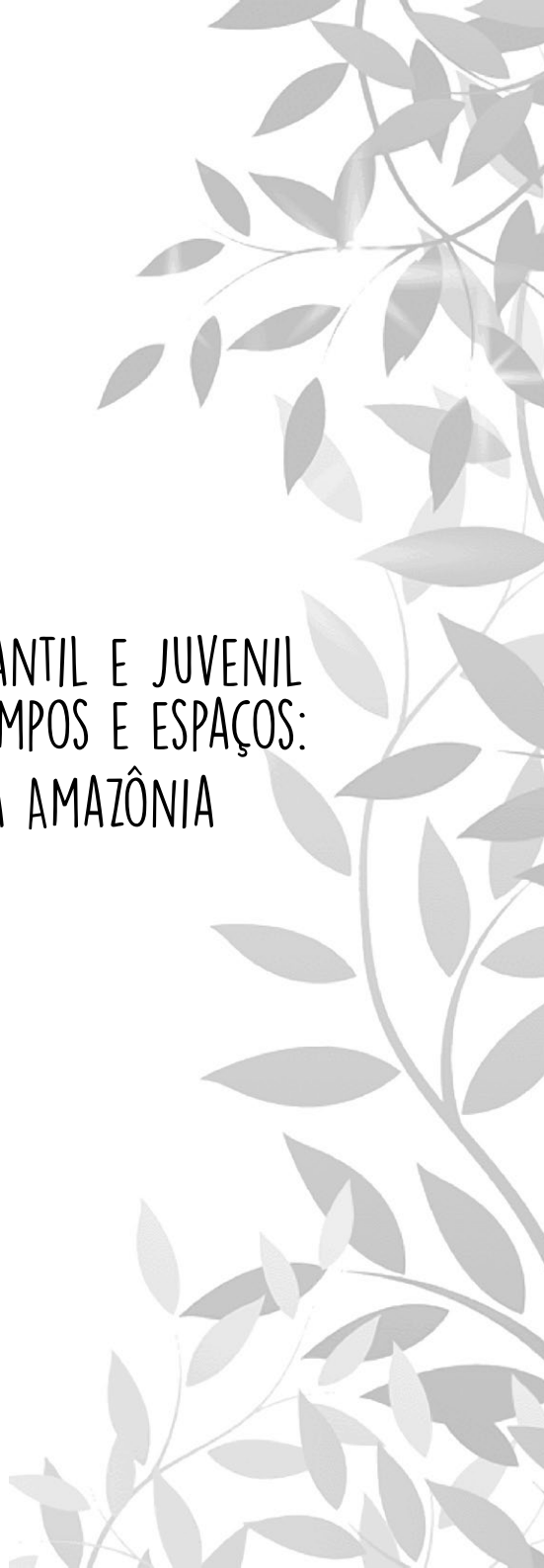
Josebel Akel Fares
(Organizadora)



Paulo Nunes
Renilda do Rosário Moreira Rodrigues Bastos
Marco Antônio da Costa Camelo
Danieli dos Santos Pimentel
Luiz Guilherme dos Santos Junior
Délcia Pereira Pombo
Eliete de Jesus Bararuá Solano


UEPA
EDITORA DA UEPA

A LITERATURA INFANTIL E JUVENIL
EM DIFERENTES TEMPOS E ESPAÇOS:
PESQUISAS NA AMAZÔNIA





UNIVERSIDADE DO ESTADO DO PARÁ

Reitor	Clay Anderson Nunes Chagas
Vice-Reitora	Ilma Pastana Ferreira
Pró-Reitora de Pesquisa e Pós-Graduação	Luanna de Melo Pereira Fernandes
Pró-Reitora de Graduação	Acylena Coelho Costa
Pró-Reitor de Extensão	Higson Rodrigues Coelho
Pró-Reitor de Gestão e Planejamento	Carlos José Capela Bispo



EDITORA DA UNIVERSIDADE DO ESTADO DO PARÁ

Coordenador e Editor-Chefe	Nilson Bezerra Neto
Revisão	Marco Antônio da Costa Camelo
Design	Flávio Araujo
Web-Page e Portal de Periódicos	Bruna Toscana Gibson
Livraria	Arlene Sales
Bibliotecária	Rosilene Rocha
Estagiários	João Lucas Ferreira Lima Natália Vinagre de Souza Souza

CONSELHO EDITORIAL

Francisca Regina Oliveira Carneiro
Hebe Morganne Campos Ribeiro
Jofre Jacob da Silva Freitas (Presidente)
Joelma Cristina Parente Monteiro Alencar
Josebel Akel Fares
José Alberto Silva de Sá
Juarez Antônio Simões Quaresma
Lia Braga Vieira
Maria das Graças da Silva
Maria do Perpétuo Socorro Cardoso da Silva
Marília Brasil Xavier
Núbia Suely Silva Santos
Robson José de Souza Domingues
Pedro Franco de Sá
Tânia Regina Lobato dos Santos
Valéria Marques Ferreira Normando

Josebel Akel Fares

(Organizadora)

A LITERATURA INFANTIL E JUVENIL
EM DIFERENTES TEMPOS E ESPAÇOS:
PESQUISAS NA AMAZÔNIA

Paulo Nunes

Renilda do Rosário Moreira Rodrigues Bastos

Marco Antônio da Costa Camelo

Danieli dos Santos Pimentel

Luiz Guilherme dos Santos Junior

Décia Pereira Pombo

Eliete de Jesus Bararuá Solano

Belém-Pará

2025

Realização
Universidade do Estado do Pará - UEPA
Centro de Ciências Sociais e Educação - CCSE/UEPA
Editora da Universidade do Estado do Pará - EDUEPA

Revisão **Marco Antônio da Costa Camelo e autores**
Projeto gráfico e editoração eletrônica **Andréa Pinheiro**
Apoio Técnico **Bruna Toscano Gibson**
Arlene Sales Duarte Caldeira
Assessoria Linguística do NUFI **Bruna Fernanda Soares de Lima Padovani**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
EDITORA DA UEPA - EDUEPA

L776 A literatura infantil e juvenil em diferentes tempos e espaços: pesquisas na
Amazônia / Josebel Akel Fares (Org.). - Belém : EDUEPA, 2025.
209 p.: il.

Inclui bibliografias
ISBN (e-book): 978-85-8458-071-2

1. Pesquisa - Amazônia Paraense. 2. Literatura infantil - juvenil. 3. Constelação
literária. 4. Conto de fadas. 5. Infância e memória. 6. Narrativa mítica indígena.
7. Literatura - saberes indígenas. 8. Projeto Primolius - Mayandeua. I. Fares,
Josebel Akel. II. Título.

CDD 808.068 - 22.ed.

Ficha Catalográfica: Rosilene Rocha CRB-2/1134

Editora filiada



Editora da Universidade do Estado do Pará - EDUEPA
Travessa D. Pedro I, 519 - CEP: 66050-100
E-mail: eduepa@uepa.br/livrariadauepa@gmail.com
Telefone: (91) 3284-9112

SUMÁRIO

Descortina-se o véu: Literatura infantil e juvenil, trajetos de pesquisas na amazônia JOSEBEL AKEL FARES	8
“É no vazio da jarra que se colocam flores”. Ou constelações literárias nos céus da educação PAULO NUNES	14
Acrísio Motta e os contos de fadas na Amazônia paraense RENILDA DO ROSÁRIO MOREIRA RODRIGUES BASTOS	26
A poética dos apólogos “do tempo em que animais e vegetais falavam na Amazônia” de Raimundo Moraes e a literatura infantil e juvenil MARCO ANTÔNIO DA COSTA CAMELO	58
A reinvenção da infância e da memória em Leandro Tocantins DANIELI DOS SANTOS PIMENTEL	86
O Projeto Primolius e o imaginário mítico de Mayandeua na literatura infantil e juvenil de Flávio de Britto LUIZ GUILHERME DOS SANTOS JUNIOR	108
Narrativa mítica indígena: interações literárias e ambientais DÉLCIA PEREIRA POMBO	144
Literatura e saberes indígenas ELIETE DE JESUS BARARUÁ SOLANO	174
DADOS SOBRE OS AUTORES	204





DESCORTINA—SE O VÉU:

literatura infantil e juvenil, trajetos de pesquisas na Amazônia

Josebel Akel Fares

Este livro é dedicado aos trabalhos produzidos sobre literatura infantil e juvenil no estágio pós-doutoral do Programa de Pós-Graduação em Educação, linha de pesquisa Saberes Culturais e Educação da Amazônia, que investiga temas educacionais relacionados ao contexto cultural brasileiro e amazônico, refletindo sobre saberes, representações, imaginários, conhecimentos e poder e objetiva contribuir para a construção de práticas socioculturais e educacionais inovadoras.

A referida linha de pesquisa tem como um dos eixos temáticos linguagem, imaginário, poética e educação na Amazônia: neste particular realiza estudos sobre diferentes linguagens, no campo linguístico, literário, lúdico e religioso, a partir de temas ligados à produção e recepção poética, memória, cultura e imaginário (ver Portfólio do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGED/UEPA).

Os temas ligados às poéticas, do eixo citado, derivam do campo da estética, do sensível, da arte, espaço onde se incluem as literaturas de diferentes matizes, sejam as canônicas ou as contra canônicas. Ambas são matérias de estudo do campos das letras, das artes, da educação, das ciências humanas e sociais. Na estética do sensível, a história da Literatura Infantil se cruza com a história da leitura. A ascensão da burguesia e as discussões em torno da infância modificam essa atitude: os

“pequenos” passam a ocupar uma realidade diferente do mundo dos “grandes”. Então, o universo infantil não mais se imiscui no universo adulto, a escuta das conversas de adultos é interditada, os olhares reprovam a ação.

Todavia, antes, bem antes, de se agregar o adjetivo “infantil” ao termo “literatura”, as crianças já tinham acesso ao letramento de mundo, esse acesso se dava tanto por vias do texto oral, da voz, como por vias do texto impresso, da letra. Em síntese, seja por meio de um texto vindo da voz, seja pela modalidade escrita, antes do advento da chamada Literatura Infantil, a criança era considerada como adulto-pequeno, não se separavam os dois mundos. No medievalismo, por exemplo, as rodas de histórias, geralmente, conduzidas por vozes de adultos, eram conhecidas como serões e aconteciam em volta das fogueiras. Ali eram narradas as peripécias de cavaleiros e se trazia o labor cotidiano, como forma de evasão do duro mundo do trabalho. Não havia histórias específicas para crianças, por isso lhes era permitido participar dos eventos dos adultos, em sua maioria, repletos de vozes contaminadas ora de magia, ora de aspereza.

Em relação ao texto escrito, as obras clássicas alcançavam os ouvidos das crianças e dos jovens pela voz de seus preceptores, profissionais que trabalhavam na educação das crianças da nobreza. Depois, a partir dos trabalhos de compilação de Charles Perrault e dos irmãos Grimm, citados no texto de Renilda Bastos, se teve acesso aos textos de tradição oral, coligidos e adaptados por eles, e, como não havia a separação de leitores por faixa etária, as narrativas caíram no agrado das crianças. Os repertórios do reconto vinham da boca de populares e não da elite.

Desse modo, como observam os teóricos da Literatura Infantil e Juvenil, somente no século XVIII, a criança passa a ser considerada diferente do adulto e, então, é apartada do mundo dos mais velhos. Anteriormente, os preceptores orientavam as crianças da nobreza, e eram os responsáveis pela educação, agora, com a ascensão da burguesia, a Pedagogia toma assento na preparação do futuro dos cidadãos e Literatura é também chamada para educar. Daí o porquê de a Literatura Infantil e Juvenil, inicialmente, ser mais uma cartilha para ensinar normas de comportamento, boas maneiras e moralidade, do que literatura propriamente dita.

No Brasil, para exemplificar, Olavo Bilac (1865–1918), em *Ao leitor*, e no Prefácio da 1ª edição de *Poesias Infantis* explica o caráter pedagógico dos poemas e as normas do “manual”: amor à Pátria e ao trabalho, devoção à família, respeito aos animais, eliminação do maravilhoso, versos simples, sem dificuldades, sem futilidades. Explica ainda o autor que é o trabalho de um brasileiro que quer contribuir com a educação moral das crianças do país e não de um artista.

É um livro em que não há os animais que falam, nem fadas que protegem ou perseguem crianças, nem feiticeiras que entram pelos buracos das fechaduras; há uma descrição da natureza, cenas de família, hinos ao trabalho, à fé, ao dever; alusões ligeiras à história da pátria, pequenos contos em que a bondade é louvada e premiada [...]. O autor deste livro destinado às escolas primárias do Brasil, *não quis fazer uma obra de arte: quis dar às crianças alguns versos simples e naturais, sem dificuldades de linguagem de métrica, mas, ao mesmo tempo, sem a exagerada futilidade com que costumam ser feitos os livros do mesmo gênero* (Bilac, 1952, p. 9-10, grifos meus).

Esse quadro só se modifica com o Modernismo. O *Sítio do Pica-Pau Amarelo* rompe com os cerzidos apertados do pretenso texto infantil, desamarra os nós e elabora outros mais frouxos, desatáveis pelos leitores. Monteiro Lobato (1882–1948) inaugura uma nova literatura para criança e a considera na sua forma mais plena, independente do mundo dos adultos, que será continuada por muito dos nossos bons escritores do “gênero”. E, apesar da execração de Lobato, hoje, pelos seus posicionamentos políticos e pelas questões relacionadas à arte, é importante e necessário pensá-lo em determinado tempo e contexto, não se pode tirar dele o mérito de ter inaugurado a nova literatura infantil no Brasil.

Ainda sobre a história da Literatura Infantil (escrita) importa dizer que até hoje, alguns reconhecem a existência do gênero, outros refutam a ideia. Independente da aceitação do rótulo, todos sabemos que, muitas vezes, as faixas etárias induzem determinados tipos de leituras e as preferências do leitor, mas, conforme o título deste livro indica, apresenta diferentes faces da literatura infantil e juvenil, conceito bastante discutido no mundo da arte e da educação, uma vez que estas questões são demarcadas pela recepção da obra. E como podemos prever o leitor da obra literária? Pelo escritor, pelo

editor, pela forma de apresentá-la, pela ilustração, projeto gráfico...? O máximo que se pode intuir é o leitor virtual. Dito isso, consideramos infantil e juvenil as narrativas em que as vozes autorais indicam serem voltadas para esse público, ou seja, o texto que o autor assim o considere, ou que se inscreva em algum gênero canonizado pelo tempo como tal, como, por exemplo, os apólogos, os contos de fadas, etc., ou ainda o texto aceito e que seja do gosto do público indicado.

Neste debate, ainda importa considerar questões sobre as literaturas das margens, as adjetivadas como infantil, indígena, africana, oral, regional, nomeadas como marcação temática, que estão em diálogos abertos, uma se imiscuindo na outra, sempre em trânsito. Assim, entendemos a chamada Literatura brasileira de expressão amazônica. As pesquisas apresentadas privilegiam poetas invisibilizados na 1ª metade do sec. XX, e a poesia oral dos indígenas e de ribeirinhos, tesouros esquecidos em baús sem chave, mas quase desconhecidos.

Nenhum dos três livros estudados apresenta ou é “empacotado” como o livro infantil de hoje. Todos guardam ilustração ou projeto gráfico, que marcam uma época histórica do livro infantil, contendo muitas vezes gravuras calcadas em textos visuais da tradição, como se vê no livro de apólogos, analisado por Marco Antônio Camelo. Em relação ao texto oral, quando compilado ou quando as matrizes orais são transcritas, muitas vezes, o autor intenciona seu leitor, daí a forma de contar ser diferenciada. No caso dos fanzines de Flávio de Brito, estudados por Luiz Guilherme dos Santos Jr., o autor confessa buscar no imaginário da Ilha de Mayandeuá os temas para as produções, em sua maioria, destinadas a seus alunos. Nas narrativas indígenas, a ancestralidade, elemento primordial desta literatura, narram sobre a natureza e a cultura, personagens da mitologia, como explicam as pesquisas de Dêlcia Pombo e de Eliete Solano, que ao estudarem a literatura indígena, entendem que a voz e o grafismo configuram a poética desenvolvida na comunidade Tembê — aldeia Teko-Haw, onde ambas investigaram.

As pesquisas em questão estudam obras do passado (sec. XX) e do presente e vêm imantadas da tradição oral, mesmo nos textos mais autorais, que implicam nos processos de criação dos autores. Em todos os textos estudados a memória é um

traço singular, no caso, a memória coletiva é responsável pela matéria discursiva, pois trazem memórias com enfoques de diferentes retornos à memória sociocultural das comunidades estudadas, como a infância e a memória na pesquisa de Danieli Pimentel. As investigações giram em torno de autores paraenses de diferentes regiões, tempo e espaço estão em conjunção.

As Literaturas Infantil e Juvenil sempre foram um dos meus objetos de estudo, seja como professora de Literatura ou de Formas de Expressão e Comunicação Humana (UEPA/ISEP, 1992), seja como produtora e “proprietária” da Livraria Infantil Fadas e Duendes, um coletivo composto pelas irmãs-professoras Josse, Joséa, eu e o professor e poeta Paulo Nunes, seja como aluna da Especialização em Literatura Infantil (PUC/MG, 1992), época em que mergulhei nos estudos da poesia oral através da manifestação literária infantil.

Faz mais de 40 anos que constituímos em Belém um grupo de trabalho com objetivo de estudar a Amazônia a partir de sua poética, uma opção política. E ainda que, como professora, as aulas seguissem os programas tradicionais, em que há omissão da literatura local nos conteúdos curriculares, não daria para fugir do que está inscrito na pele. Cavamos a terra, cravamos nas unhas o humus, bebemos, banhamos e nos afogamos nas águas ora turvas, ora claras dos nossos rios, igarapés ou qualquer outro acidente aquático, nos embrenhamos na mata de símbolos, com animais da nossa fauna e as enormes e longevas árvores, lemos muito, muito o que estava escrito, fomos em busca de livros fora de catálogo em sebos, bibliotecas públicas e privadas, livrarias e o livro voz viva. Andamos em busca destes, estabelecemos diálogos incessantes com moradores de lugares encantados, que riam da nossa ignorância, mas nos deram suas mãos para ensinar caminhos, para contar suas histórias, dizer do seu dia a dia, da poética do cotidiano, às vezes até sem palavras. O olhar sensível do outro sensibiliza o meu, como escrevi certa vez, e para que isto aconteça é necessário estar poroso,

depor as armas instituídas e se abrir para construção de novos roteiros e novas formas de caminhar. E ao encontrar o inusitado precisa-se ter disponibilidade para mudar rumos e tempos programados [...] compreender que o alvo para


onde a mira aponta, não é a única forma de ver, mas que o olhar periférico, desfocado, comunica significados relevantes, configura o homem com menos disfarce e menos pose (Fares¹, 2003, p. 78).

Foi assim que também construímos nossas bibliotecas orais, ouvindo muito, várias vezes, as vozes pesquisadas por nós e por outros pesquisadores.

Para finalizar, destaco que este livro é meu último trabalho formal no Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGED), da Universidade do Estado do Pará (UEPA), local onde durante um pouco mais de vinte anos pesquisei, orientei, ministrei disciplinas, propus atividades, costurei amizades, aproximando uma discussão sobre os diferentes saberes, sempre com ênfase na inserção da Educação Poética como um eixo temático teórico-prático da educação. Hoje, um eixo de trabalho presente e reconhecido, construído na luta de um coletivo composto por docentes e discentes, que compreenderam a importância da educação sensível para o processo de avanço do Programa.

Sobre os trabalhos apresentados nos capítulos deste livro, me vejo não apenas como uma supervisora que assina as pesquisas, como muitos na academia, e sim como coautora, pois acredito ter contribuído de diferentes formas em cada um dos trabalhos. Agradeço imensamente aos pós-doutorandos pelos diálogos nos diversos campos do poético e por acatarem as sugestões de temas para seus estudos. Dos trabalhos sob minha orientação no PPGED, juntam-se estas seis pesquisas de pós-doutorado, que fizeram do meu curso de trabalho uma narrativa circular, uma Ouroboros, a serpente que, ao morder sua própria cauda, indica um ciclo de contínua renovação.

¹ FARES, Josebel. *Cartografias marajoaras: cultura, oralidade, comunicação*. São Paulo: PUC, 2003 – tese de doutorado.



"É NO VAZIO DA JARRA QUE SE COLOCAM FLORES"

ou constelações literárias nos céus da educação

Paulo Nunes

1

"O triunfo do narrador é o triunfo da narrativa", diz-nos, oportunamente, Renilda Rodrigues Bastos, uma das autoras deste livro, o que equivale a dizer que o enunciador, o criador de artes ou ciência triunfará ante ao mundo *feiquenizado*, enviesado e desinformado. Eis uma reflexão que se torna fundamental, de que me utilizo como pretexto para iniciar esta conversa que, em síntese, deve servir de travessia para se chegar a esta constelação de estudos literários entrelaçados à educação. Antes, no entanto, quero abrir um parêntese, abertura que pode parecer, de certo modo, um tanto arbitrária, é, na verdade, um procedimento de "religare" com a proposta deste livro, que, em síntese, muito nos toca e a mim me arrebatou, como potencial possibilidade de cura.

O pensador coreano Byung-Chul Han (2024), no seu *Sociedade do cansaço*, afirma, em relação a nosso tempo: "Visto a partir da perspectiva patológica, o começo do século XXI não é definido como bacteriológico nem viral, mas neuronal. Doenças neuronais prevalecem, como [o TDH, TPL, SB] determinam a paisagem patológica do começo do século XXI". Em síntese, somos, no Ocidente, aglomerados humanos que caminham enfermos, sem perspectiva que aponte caminhos para cura no sistema capitalista

neoliberal, amordaçado pelas vias falaciosas da mercantilização da saúde, por meio das clínicas/hospitais particulares, o que apresenta, como consequência imediata, o crescimento de outro mercado, o dos laboratórios de medicamentos e suas *tiendas* de comércio de pílulas e ampolas. Exemplo: em nossa cidade, Belém, enquanto as livrarias de rua, quase todas, fecharam suas portas, as farmácias surgem em cada esquina, feito ratos à procura de saciar sua ganância. Este “estado de ser” denunciado por Chul Han, encerra o sentido do *pharmakos*, que no grego antigo significa uma espécie de cura que envenena, na medida em que nos esvazia de nossa humanidade.

Como curar-se neste contexto contraditório e desumano? Acredito, muitos acreditamos, que a literatura pode (e deve), afinal, ser um dos caminhos, as nossas veredas *metaphóricas*. Na grande floresta da educação escolar, a literatura, com seu caráter de poetização, constitui-se em uma (das várias) possibilidade de cura. Daí que ganha intensidade, em nosso *theatrum-mundi*-cenários-de-saber, a tendência das mediações literárias em espaços formais e informais. Dito isto, volto o meu olhar aos estudos aqui enCARTAdos, que acolhem pesquisas profundas, fruto de reflexões “pós-doutorais”, conduzidas pela experiência de Josebel Akel Fares (coautora, portanto, de todos os estudos), uma espécie de decano da literatura no PPGED-UEPA. Popularmente conhecida por Bel Fares, esta professora tem seu nome inscrito nas Letras de Belém, desde a ALLPA, Associação dos Licenciados em Letras do Pará, ligada ao Diretório Acadêmico de Letras, do antigo Centro de Letras da UFPA. Para quem desconhece, a ALLPA foi a instituição que, 1979, realizou o primeiro seminário de Literatura Paraense de que se tem notícias; naquele encontro acadêmico, estudiosos e estudiosas debatiam a obra de autores e autoras de nosso Estado. Pois bem, Bel, essa tecedora de ousados projetos, foi uma das organizadoras do evento. Dito isto, passo a tratar dos textos aqui apresentados.

2

O primeiro estudo deste livro, não sei exatamente o critério de sequenciação e organização dos textos, é *Acrísio Motta e os Contos de Fadas na Amazônia Paraense*, de autoria da professora Renilda Rodrigues Bastos; sua formação em Letras/Literatura

foi complementada, no doutorado, pela experiência da Antropologia, tal aproximação dá o tom transversal do estudo, que mostra a prática de pesquisadora de campo (investigações *in loco*, em instituições culturais de Bragança, terra natal de Motta), associada ao estudo bibliográfico, em busca de fontes reveladoras. Disto decorreu um dos mais significativos traços deste livro: retirar da sombra autores que, salvo alguns estudos pontuais, não tinham tido a importância reconhecida a contento. É a própria professora autora – apaixonada pela categoria da literatura infantojuvenil – quem afirma:

Busco por meio dos Contos de Fadas apresentar [Acrísio Motta como] autor de Literatura Infantil, [num] estudo interpretativo de um tempo, de um contexto de produção, numa escrita descritiva e interpretativa no sentido de elucidar os caminhos [novos da criação deste autor].

Depois de historiar os contos de fadas em seu trânsito do berço europeu à literatura brasileira, Bastos coloca a Amazônia em cena, mostrando Acrísio Motta como criador de uma “crioulizada narrativa” de inserção das fadas na mund’amazonivivência. As estratégias de estudos da pesquisadora evidenciam as artimanhas intertextuais de Motta, a decantação do maniqueísmo como estratégia de captura de leitores crianças e jovens, e coloca em debate, deste modo, a recepção da obra *Fadas e Lobisomens*, a ponto de Renilda Bastos se questionar sobre os motivos de o livro de Acrísio Motta não obter a mesma popularidade que Figueredo de Pimentel e Monteiro Lobato, por exemplo.

Enfim, este belo estudo faz jus à Bragança como terra de letras e sobretudo coloca o autor, um dos fundadores da Mina Literária e integrantes da Academia Paraense de Letras, como um intelectual que enxergou para além de seu tempo, investindo numa categoria de literatura que, a partir dos anos 70 do século XX, seria considerada fundamental na circulação de saberes lúdico-educativo das escolas brasileiras. Sim, a professora Renilda Bastos reiterou que “O triunfo do narrador é o triunfo da narrativa”.

O segundo texto assentado nesta coletânea é de autoria do professor Marco Antônio da Costa Camelo, e intitula-se *A Poética dos Apólogos “Do Tempo em que Animais e Vegetais Falavam na Amazônia” de Raimundo Morais e a Literatura Infantil e Juvenil*.

Esse estudo me traz prazer e satisfação muito pessoais, visto que como integrante do Instituto Histórico e Geográfico do Pará, estou, com muito orgulho, assentado na cadeira de número 37 deste Silogeu, a que pertenceu a Raimundo Morais. O professor Camelo, no estudo em questão, evidencia sua larga experiência de magistério na literatura e assim atualiza as novas gerações sobre a importância das narrativas de moral como o apólogo, visto que os “apólogos são histórias curtas que em sua grande essência possuem um tipo de narrativa em suspensão, justamente para conferir ao leitor” um ensinamento, uma reflexão, uma lição de moral.

Tanto Camelo quanto Bastos, junto com Akel Fares, remontam a tríade que instilou, e assim instalou, no curso de Formação de Professor do antigo ISEP (hoje, UEPA), as seivas da literatura infantojuvenil e das poéticas orais. Falo isso porque fui testemunha de parte desse processo, quando ali trabalhei, primeiro como oficineiro, depois como professor substituto/colaborador. Creio que eram os anos de 1990 e 1992. Esse fato é aqui mencionado, visto que Renilda e Marco Antônio trazem em seus estudos, supervisionados por Josebel, um dos compromissos assumidos naqueles anos: difundir a literatura da Amazônia na instituição de ensino superior que surgia. Dito isso, volto ao estudo de Camelo, que traz sua face de um refinado analista de literatura, o qual se formou na Estilística e noutros de valores intrínsecos à boa formação em Letras.

Clareza e didatismo marcam o estilo deste estudo, antes de tratar do livro de Raimundo Morais, o professor anuncia que

a estrutura dos apólogos é geralmente simples e direcionada para um fio condutor temático. Eles começam com uma situação ou conflito envolvendo os personagens. Por meio da interação entre os personagens, a narrativa desenvolve-se até chegar a um clímax no qual a lição de moral é revelada. Frequentemente, a moral é enunciada no final da história, deixando claro o ensinamento para o leitor ou ouvinte.

Ou seja, aqui, mesmo sem remeter a Wladimir Propp, o professor faz menção indireta à narratologia baseada na morfologia estruturalista do estudioso russo. Um teórico que é oportunamente destacado aqui é Mikail Bakhtin e a sustentação teórica do dialogismo enunciativo, como recurso empregado pelo literato em estudo.

Ao partilhar informações da “heteroglossia” de Raimundo Morais, Camelo esclarece-nos sobre a diacronia geográfica dos apólogos, desde as “Índias Orientais”, passando pela Grécia de Esopo e chegando ao Brasil de Monteiro Lobato. Camelo articula argumentos que demonstram o engendramento que fez com que Raimundo Morais trouxesse

as sofisticadas tramas de seus apólogos que decantam por meio dos diálogos estabelecidos entre seus bichos e plantas à exuberância da floresta amazônica, amalgamando-a aos pensamentos inusitados contidos em seus personagens e cenários.

O estudo de Camelo é tão virtuoso quanto fundamental (e se une à dissertação de Salomão Laredo sobre o autor, defendida nos anos 2000, na UFPA, compondo o duo de referência sobre Morais). O estudo sobre a narrativa “A Aranha e a Saúba e A Festa no Céu” é um contentamento ao coração dos que, com mais de 60 anos, revistam esta história tão pulsante quão desveladora e tocante. Camelo possibilita pensarmos numa narrativa que é “meta-metafórica”, visto que metáfora, palavra ancorada no grego, etimologicamente, significa “transporte”. Enfim, não é exagero dizer que este estudo ajuda a construir um novo panteão para o autor de *Os Igarauínas*.

O terceiro estudo aqui presente é *A Reinvenção da Infância e da Memória em Leandro Tocantins*, escrito pela professora Danieli dos Santos Pimentel. O estudo de Pimentel inicia com um assentamento historiográfico na literatura no Pará no século XX. Até chegar às maquinações criativas e infantojuvenis de Leandro Tocantins, este paraense-acreano, que muito contribuiu com um *ethos* amazônico, por tudo o que elaborou na sua militância literária. Danieli, ao equiparar o contexto amazônico e o Brasil (atente-se para a separação histórica que aparta a Amazônia do restante do Brasil, fato originado na história colonial), a jovem e efetiva pesquisadora afirma: “verifica-se uma grande lacuna quanto aos registros históricos sobre uma produção literária infantil/juvenil paraense”. Assim este trabalho é de escavação matricial, de origens que acolherão a obra de Leandro Tocantins, realçando, como o título prenuncia a memória da infância contemplada na categoria infantojuvenil do autor. Pimentel sustenta sua reflexão em pilares da literatura voltada pra crianças e jovens brasileiros, a saber: Cecília Meireles, Nelly Novaes Coelho, Marisa Lajolo, Regina Zilberman, Laura Sandroni e Fanny Abramovich.

De estilo límpido e de conteúdo elucidativo, o texto de Danieli Pimentel concentra informações históricas, e ela justifica-se:

o presente artigo propõe estudar uma parte dessa história da literatura infantil/juvenil da Amazônia, além de possibilitar uma imersão em conceitos como infância, memória e autoficção na região amazônica do século XX, tendo como ponto de partida, o legado literário de Tocantins... [...] nos livros: *Cosmoinfância* (1969), *Aventuras de Tizinho* (1978) e *O menino que passeava no céu* (1984).

Ora conceitos de memória, infância e autoficção são caros ao campo literário e Pimentel os enfrenta com elegância quando cita teóricos como Philippe Ariès (sentimento de infância), Figueredo (lembrança e memória de literatos na Amazônia). Neste particular, a estudiosa é ousada e propositiva quando aponta que para Leandro Tocantins

a infância e a memória são assuntos explorados [...], o imaginário local é revivido numa espécie de “*madelaines*” proustiana, os cheiros, os sabores (biscoito, açúcar, açaí, pato no tucupi, maniçoba, casquinho de muçuã, camarão, beiju, bolo podre)...

Essa afirmação faz cair por terra a ideia de que nossa literatura se ancora no regionalismo, visto que o memorialismo de Tocantins bebe em Proust. Conceitos outros ganham espaço no estudo, como o de pré-memória (retirado do próprio Tocantins) e autoficção. E é a professora quem situa o leitor:

A autoficção não é uma invenção da narrativa contemporânea, esse estilo ganha maior destaque a partir dos anos setenta, com a publicação de *Fils*, de Serge Doubrovsky, considerado o pai do gênero autoficcional.

A professora paraense corrobora com a ideia de que Tocantins abebera-se nos clássicos da lusografia literária, visto que no poema “Gesta Primitiva”, “o escritor recorre à canção de gesta, recuperando a temática do poema épico francês medieval (*chansons de geste*)”. Em busca da gênese da ficção memorialística enraizada no interior da Amazônia, Danieli Pimentel aponta, de carona com Raquel de Queiroz, Tocantins como o inventor da “amazonotropologia”. O que este estudo deslinda é também a ideia de um

poeta lírico singular, pois, a “poesia tocantinesca se realiza, na máxima da infância e da memória ficcionalizadas nos textos literários, possibilita a expressão livre e voz poética da criança que também narra o mundo”. Mais uma vez a categoria infantojuvenil da literatura amazônica sai deste fundamental ensaio renovada e coesa.

O antepenúltimo texto, resultado de estágio pós-doutoral, chama-se *O Projeto Primolius e o imaginário mítico de Mayandeua na literatura infanto-juvenil de Flávio de Britto*, de Luiz Guilherme dos Santos Junior. Trata-se de estudo menos convencional e com perfil lítero-etnográfico, que dá conta do *Primolius*, um projeto criado pelo pedagogo e artista Flávio de Britto, que enseja difundir o universo das narrativas orais fabulosas, pertencentes à ilha de Mayandeua/Algodoal. Santos Junior, esclarece que “no blog criado por Flávio de Britto, as pessoas podem ter acesso há dezenas de narrativas em forma de crônicas, contos, teatro e poesias, ligadas ao gênero infanto-juvenil”. O professor pesquisador evidencia a voz do artista-autor que afirma ser o projeto

uma compilação de obras fictícias que extraem inspiração da rica interseção entre a cultura, a natureza exuberante e a magia envolvente de Algodoal – Mayandeua, situada no município de Maracanã, no Nordeste do Pará, Amazônia, Brasil.

Eis uma pesquisa diferente das demais porque contempla a criação, por Flávio de Britto, de “fanzines, que pudessem registrar, poeticamente, diversas narrativas da região do Salgado”. Pensado como um modo de unir literatura e arte visuais, o projeto aqui estudado dá conta do imaginário mayandeuense, e, segundo aponta o professor Luiz Guilherme, ele inspira-se na (con)vivência imersiva de Britto com os sujeitos daquele paradisíaco lugar da zona do Salgado paraense.

Santos Junior acompanha Britto em “flagrante delírio” (pro)criativo: um arte educador que bebe na natureza e a partir dela estimula movimentos concêntricos de concretização imaginativa através de fanzines que abordam o imaginário amazônico, via as narrativas das ilhas da Camboinha e de Algodoal. Num tempo carente de educação ecológica, o que se vê neste estudo é profunda relação do ser humano com a natureza. Tudo é impulsionado pela busca das memórias pretéritas, aliadas às vivências de sujeitos do lugar.

Segundo o pesquisador, a tradição oral e a ancestralidade estão atravessadas pelo fantástico e pelo maravilhoso que fluem da prática pedagógica do arte-educador que atua na Escola Duque de Caxias, em Mayadeua. Tal projeto, afirma Santos Junior, é fundamental para o contexto valorativo das escolas dos municípios, ressignificando a a cultura praiana local.

O autor dessa pesquisa afirma que

Flávio De Britto [...] trouxe para os fanzines o gênero infanto-juvenil, ao combinar técnicas de sobreposição de imagens autorais com textos literários [...], como um *ready-made* (termo ligado ao Dadaísmo).

E prossegue o pesquisador: “a obra do escritor de Mayandeua transita fora do eixo editorial e de um cânone amazônico; literatura das ‘bordas’, [como] diria Jerusa Pires Ferreira”, de que o maior exemplo seja talvez o fanzine *O Planeta dos Baiacus*.

Dinâmico e desacomodado, o estudo de Luiz Guilherme Santos Junior lança mão da tecnologia digital quando disponibiliza, por exemplo, a seus leitores um QR-Code com o mapa de Mayandeua. É ler até o fim, num fôlego só, este delicioso trabalho, na base do “decifra-me ou te devoro!”.

Os dois últimos trabalhos aqui presentes estão debruçados no espelho das águas das culturas de nossos “parentes ancestrais, filhos das flores”. São eles *Narrativa Mítica Indígena: Interações Literárias e Ambientais*, de Délcia Pereira Pombo e *Literatura e Saberes Indígenas*, de Eliete de Jesus Bararúá Solano.

Délcia mergulha na força oral das narrativas do imaginário Tembé, donde emerge com toda uma ousada vivência que entrelaça teoria e prática acadêmicas, e explicita fecundas reflexões sobre as geopoéticas regeneradoras, expressas nas formas anti-canônicas das mitopoéticas indígenas/Tembé, que os cursos de Letras/Literatura, precisam, élo bem da diversidade, apreender. A professora justifica assim pesquisa:

com motivação de estudos gerada pela apreciação da narrativa mítica indígena [...] [selecionei] um *corpus* de pesquisa potente, impregnado de saberes que mostram [...] [a] apropriação dos elementos da natureza em

mitos da cultura indígena no contexto literário, inscritos na tradição oral e que ainda permanecem no imaginário e continuam vivos na cultura Tembé.

Mitos, saberes, oralidades, oraturas, e transfiguração panteísta são formas expressivas que pululam, feito peixes em piracema, na pesquisa de Délcia Pombo.

A mim chamou a atenção a narrativa *A Mulher que Virou Porcão*, tão presente ainda – embora com diversas variantes – nas periferias das grandes cidades, como Belém, por exemplo. Fluência, expressividade, astúcia, apego à tradição, ensinamentos ligados (sobretudo aos animais e às árvores), metamorfoses... uma narrativa que nos captura do começo ao fim, remexendo nosso imaginário e nossos resquícios lúdicos e infantis.

A pesquisa ora apresentada, conforme explica a professora, explicita a

relação do meio ambiente no contexto literário [...] [o] que merece ser aprofundada em trabalhos futuros, tendo em vista a importância dos mitos para a cultura, a sociedade e a identidade dos povos indígenas e que as interações entre o texto literário e o meio ambiente aprofundam [...] na convivência harmoniosa

de Tembé e o meio ambiente em que vivem. E Pombo continua, aprende-se com os “sábios conselhos, o olhar sensível e cuidadoso no entendimento de que cada parte do ecossistema é dependente da outra e estão incorporadas na cartografia desse espaço de vivência e de práticas culturais” dos Tembé. Enfim, a pesquisa de Délcia Pombo demonstra que é urgente nos despirmos de nossa arrogância “civilizada” e aprendermos que a natureza não é fonte de geração de lucro, mas parte orgânica de nosso ser/estar humanos. Saberes e sabores estão juntos e misturados aqui.

Por fim, temos a oportunidade de conhecer *Literatura e Saberes Indígenas*, de Eliete de Jesus Bararúá Solano. Quem conhece a professora Eliete, com seu sorriso cômico, não imagina seu estilo provocativo de escrever. Dos textos aqui reunidos, eu o vejo como o mais provocativo. Já no iníciozinho, ela sapeca-nos um “carrão de sena”, ao perguntar aos leitores: “literatura ou literaturas? Eis as novas questões ...”. Seu texto, todos já desconfiamos, caminha para desconstruir cânones, essa régua de medida

literária colonialista, que é, em essência, conservadora e excludente. E é a professora quem afirma:

Pensar em literatura ou ensino de literatura, sem as molduras de autores e escritores canônicos brasileiros, tem sido uma prática de lutas, embates, discussões e revisões socioculturais e conceituais etc., devido à grande resistência e ao “desconhecimento” (ou não reconhecimentos) de instituições acadêmicas em relação às literaturas: oral, infantil, popular e regional, africana, indígena, feminina, amazônica, de testemunho, entre tantas existentes à espera de serem (re)conhecidas e valorizadas.

Seu manifesto, professora experimentada no curso de Licenciatura Intercultural Indígena (LICIND-UEPA), compromete-se com as causas sociopolíticas que abraça, e isto se faz de modo lúcido e escrita clara. Solano, com perspicácia, acolhe a ideia de “movimento em espiral” de Daniel Munduruku, e, desde o início, a pesquisadora toma partido, e seu partido caminha na direção de incluir as cosmologias, as poéticas da oralidade e das oraturas Tembé/ Teko-Haw. E seus argumentos vão mais além quando enfatizam que a

Literatura Indígena que se pretende compartilhar é a do Povo Tembé – Aldeia Teko-Haw – pois ao se entender que se cada povo indígena, mesmo os falantes de mesma língua, é um povo diferenciado em seus saberes linguísticos, culturais, ritualísticos, cosmológicos, [...] [visto] que cada povo terá uma literatura que, embora tenha aspectos comuns de entrelaçamento com outras literaturas indígenas, não deixará de ser a literatura (específica e diferenciada) de cada povo.

Com a agudeza e honestidade intelectual que lhes é peculiar, Solano justifica seu posicionamento:

Ressalvo que, neste artigo, as vozes apresentadas pelos professores indígenas Tembé são reescritas mentais de minhas comunicações pessoais e convivências com eles, nos mais de 10 anos em que estive/estou quer trabalhando como docente da licenciatura [...] Meu intuito aqui não é falar por eles, mas referendar o que tenho apreendido por meio das vozes deles, de nossas conversas e trocas interculturais.

Embora lance mão de abalizados teóricos das poéticas da oralidade, como Zumthor e Fares, Eliete Solano enfatiza a sabedoria de seus interlocutores Tembé, com quem, conforme confessa, ela muito aprendeu e continua a aprender. Numa das muitas comprovações disto, ela transcreve a fala de um interlocutor: “nossos sábios/anciãos indígenas são nossas bibliotecas, são nossos livros vivos”. E noutro momento ela escuta o questionamento advindo do centro da comunidade indígena: “nossos avós, pais, anciãos, nós mesmos (professores indígenas Tembé) ainda contamos nossas narrativas, nossas histórias na nossa aldeia?”.

A pesquisadora caminha para discutir métodos/experiências de ensino inclusivos que levem em conta conceitos e caracterização de literatura indígena/Tembé. Ela busca entender ali a intrincada relação teoria e prática da circulação da escrita, pois que “foi preciso fazer leituras e discussões de autores indígenas, como Daniel Munduruku, Graça Graúna, Márcia Kambeba, Olívio Jekupé, Ailton Krenac, Gersem Baniwa, Edson Kayapó, Sônia Guajajara...”.

Na medida em que as andanças no campo avançam, explicita-se uma prática pedagógica “experienciada” como ampla compreensão das interculturalidades e intersemiotidades que resultaram em duas obras marcantes sobre a Culinária e a Pintura dos Tembé: material didático produzido no calor das práticas político-pedagógicas das trocas de saberes e ressignificação da memória coletiva daquele povo.

Enfim, o trabalho de pesquisa de Eliete Solano, conforme aponta seu potente texto, demonstra fôlego, maturidade e compromisso social (assim como os demais trabalhos aqui acolhidos), o que orgulha a trajetória do CUMA, bem como o *stricto sensu* em Educação da Universidade do Estado do Pará. Trabalhos de diversas faces e inclinações que fortalecem a ideia de diversidade e apuro de pensamento nas práticas literárias inclusivas na educação amazônica e brasileira. São pesquisas contra hegemônicas que desmitificam a ideia da Amazônia como *lócus* do vazio, da não inteligência, da não literatura, enfim, do não pensamento. As pesquisas sociais e humanistas, saem, com este livro, mais densas e bem representadas.

O que os textos aqui presentes revelam como coletânea? A oportunidade de dar a conhecer nossos autores/as de letras, vozes e oraturas. Ao fazê-lo, cada pesquisador e pesquisadora, supervisionados por Josebel Akel Fares, demonstra a importância que a Amazônia brasileira tem no âmbito da literatura nacional (embora o Brasil dê de ombros para este fato). Se uma literatura é forte, denso será o espaço que ela representa. Desta feita, a Amazônia que sai desta coletânea é um *locus* de expressividade e intensa e complexa produção que, em geral, tem feitiço anticanônico. Este livro demonstra a força da pesquisa do PPGED-UEPA, através do CUMA, núcleo de pesquisa que se faz ponta de lança na formação de profissionais comprometidos com as mitopoéticas, com o estético, o que evidencia o comprometimento com a sociedade paraense, amazônica, nos seus diversos saberes.

Uma leitura transversal deste *A Literatura Infantil e Juvenil em Diferentes Tempos e Espaços: Pesquisas na Amazônia* evidenciará confluência de sabores, digo, saberes: diversas técnicas de abordagem, inúmeras teorias, o que demonstra que Roland Barthes tinha razão quando na aula inaugural, proferida no *Collège de France*, em 1977, preconizou que diante de possíveis arroubos autoritários, deveríamos, como humanistas, lutar para preservar a Literatura como disciplina, visto que para ela convergem diversos saberes e áreas dos conhecimentos sociais. Aqui se percebe claramente que a literatura é porto de diálogos, substrato de modalizações de metodologias e estratégias variadas de análise.

Enfim, o livro mostra que educar com sensibilidades, visando sensibilizar (desnudamentos do sensível) é tarefa laboriosa, embora compensadora. Até parece que a equipe deste livro ouviu Rubem Alves quando o saudoso professor emérito da Unicamp disse que “... por esse barulho do vento nos meus ouvidos valeu a pena eu ter nascido”. Eu sabotaria a frase do mestre e diria que foi muito bom ouvir a melopeia que saiu das páginas dos colegas-autores, aqui escritas. Os sons e pensamentos que (ab)sorvi de suas pesquisas preencheram, pelo menos em parte, meus vazios. Ou como disse o próprio Rubem Alves: “é no vazio da jarra que se colocam as flores”. Colegas, creiam, após ler vocês, minha jarra está coroada de flores.

Belém, Pará, Amazônia Oriental, 18 de julho de 2025.



ACRÍSIO MOTTA

e os contos de fadas na Amazônia Paraense

Renilda do Rosário Moreira Rodrigues Bastos

ME CONTA UMA HISTÓRIA

O primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o do conto de fadas.

Onde era difícil obter o bom conselho, o conto de fadas sabia dá-lo.

E onde a aflição se mostrava extrema, mais próxima estava a sua ajuda.

Walter Benjamin

LIÇÃO A LOBOS

Um lobo velho perdera-se da alcateia numa noite de ataque a dois almocreves que vinham, com seus burros carregados de mercadorias, duma feira distante.

Em caminho numa azinhaga negra, os carnívoros atiraram-se aos homens, mas foram rechaçados e postos em debandada. Dentre todos, o lobo mais velho fora o único que não conseguiu juntar-se ao bando e passar as fronteiras.

E assim constitui-se ele o terror dos rebanhos e dos pastores das aldeias próximas, pois mais de um tinha ele papado, quando os pegava de jeito, sem companhia e distante do povoado. Organizaram montarias para matar o velho,

pressentindo o perigo, arranhou um seguro esconderijo e só e mui raramente, por uma noite velha, se aventurava a sair da toca para dar caça a uma ou outra rês que não recolhia ao aprisco.

Duma feita a fome apertou de tal forma o lobo que não teve outro remédio senão descer dos montes ao povoado mais próximo, indo farejar pitação em torno das herdades, sem temor aos chuços e aos forcados dos campônios.

A noite era negra como breu e o frio cortava como se fora navalha de barba; mas o renegado, de olhos lampejantes como duas tochas, namorava pelas frestas dos currais duma das herdades, as ovelhas que baliavam, adivinhando a presença dum dos encarniçados inimigos de sua raça.

E o lobo dava ao desespero, rilhava a dentuça por serem tão altas as cercas e não dispor, como era quando moço, da agilidade precisa para marinhar por elas e se deixar cair no meio da tentadora abundância de carne fresca e sangue tépico.

Numa das voltas, quando estava vizinho da porta do casebre que servia de morada ao pastor, ouviu um choro de criança malcriada e uma voz de mulher que ralhava: — Então, Benito, vais ou não vais dormir? Olha que, se continuas a berrar desse modo, eu dou-te de presente ao lobo velho das montanhas. Ele anda aí a farejar pela porta.

O mestre lobo abanou a cauda de prazer e arregaçou os beiços num sorriso de que se prepara para as delícias dum succulento banquete.

— Abençoada mãe! — murmurou ele — Isto é que mulher generosa! Sabe que estou aqui com uma larica de todos os diabos e me oferece um soberbo pitêu porque não esperava! Patas à obra e vejamos se o marmanjo tem banhas e carnes que possam dar ao pasto e ao meu apetite devorador...

E com um desembaraço de bicharoco sem educação, o lobo meteu-se pelo corredor adentro; mas, quando enfiava o focinho pela abertura da porta da sala de jantar, estacou deveras arreliado com a brincadeira.

A mãe, vendo que, com a ameaça, os gritos do filho mais recrudesciam, exclamava nesse momento: — Não chores mais, tolinho, que se o lobo caísse na patetice de vir, o papai tem ali uma espingarda de dois canos com que daria cabo dele!

O lobo retrocedeu sobre as patas e foi tratando de esgueirar-se, ao tempo que segredava aos seus pelos, na falta de botões: — Vá lá a gente se fiar no que dizem mulheres! Isto é sempre uma califa de bichos sem palavra!... Deixa estar que se apanhar a jeito o tal marmanjo pelo monte, aos ninhos, trinco-lhe os ossitos e mando-o para as engolideiras!

Nesse ínterim chegaram da aldeia, onde tinham a serviço do pai de Benito e mais três outros trabalhadores da herdade, que ainda surpreenderam o lobo a sair do corredor resmungando.

Correram sobre ele de varapaus e pedras até que o deixaram estendido, sem dar sinal de vida.

Desde esse tempo não houve mais lobo que se animasse a passar dez léguas ao redor da aldeia, pois à porta da herdade balouçava-se a caveira do lobo velho, tendo um cartaz com o seguinte letrero: LOBOS, NÃO DEEM NUNCA OUVIDOS AS MÃES QUE RALHAM COM FILHOS MALCRIADOS.

(In: *Fadas e Lobisomens*. Motta, Acrísio, 2020, p. 47-48)

Esse conto faz parte do repertório do livro *Fadas e Lobisomens* publicado no início do século XX, escrito pelo jornalista Acrísio Motta, paraense, nascido em Bragança, no terceiro quartel do século XIX. Um livro com 15 contos que abre um grande leque de motivos que convidam o leitor entrar pelas matas que desenham a paisagem noturna da maioria dos contos.

E é sobre o autor e seu livro infantil que este artigo se debruça, os eventos contados e as perguntas que envolvem esse tipo de texto, que podemos classificar como gênero Contos de Fadas. Para isso, será necessário traçar um caminho dos Contos de Fadas,

para que a obra seja contextualizada e em virtude deste autor ter escrito Contos de Fadas com temas, e personagens universais, anunciadas no título da obra; influências e fontes que envolvem o escritor à época em que foi produzida a obra, a quem se destina e quais fontes e influências envolvem seu autor.

Neste sentido, este estudo está voltado para apresentar o autor e seus contos reunidos no livro *Fadas e Lobisomens* que produzidos no Pará, e publicado após o falecimento do autor, se abre como um tesouro dos tradicionais Contos de Fadas.

A investigação se trata dessa antologia, sua época e sua única criação de Acrísio Motta para infância. O fato de ter nascido num interior do Pará onde os Contos de Fadas estão presentes na voz me leva a perguntar se o autor de *Fadas e Lobisomens* coligiu textos quando adulto, criou ou lembrou a partir do que escutou na infância? Quais suas fontes e influências? Se ele escreveu para infância, que tipo de leitura e educação a criança do início do século XX envolviam criança? Perguntas que serão respondidas nas seguintes sessões desde estudo.

Na primeira sessão, apresento a história de Acrísio Motta para saber quem é esse homem das letras que tem muitas obras, em vários gêneros, e que deixou um gênero em especial que ainda não foi estudado: Contos de Fadas. Na segunda sessão, trago a lume o gênero Contos de fadas para contextualizar as narrativas de Acrísio Motta e na terceira são apresentados os contos do autor.

Busco por meio dos Contos de Fadas apresentar o autor de Literatura Infantil, um estudo interpretativo de um tempo, de um contexto de produção, numa escrita descritiva e interpretativa no sentido de elucidar os caminhos que seus textos me levam.

CONTA AQUELA HISTÓRIA

Cada palavra dorme na sombra de um livro raro.

Como desencantá-la?

Carlos Drummond de Andrade

Estava certa de que iria fazer um estudo de Poéticas da Oralidade, um dos desdobramentos da tese de doutorado em Antropologia, visto que há, na tese, muitas narrativas orais esperando pacientemente para serem estudadas. No entanto, ao conversar, sobre um possível estudo de pós-doutoramento, com a professora Josebel Akel Fares, ela sugere um trabalho sobre livro de contos *Fadas e Lobisomens*, do escritor paraense Acrísio Motta. Aceitei de muito bom grado, pois estudos acadêmicos “nascem” de paixões e a Literatura Infantil é paixão parte importante da minha vida acadêmica.

Uma volta ao começo, ou um olhar mais apurado a um tema já muito estudado nos idos anos 90, do século passado, quando todo o corpus da minha dissertação de mestrado sobre Contos de Fadas foi coligido em Bragança, pelo IFNOPAP (Imaginário nas Formas Narrativas Oraís da Amazônia Paraense), projeto da UFPA, coordenado pela professora dra. Socorro Simões que foi a orientadora do trabalho da dissertação. Estudo que busca fontes, comparações, lugares, autores... dos Contos de Fadas, que recebeu o nome de *Itinerário Poético: do Era uma Vez ao Agora* (1999).

Não consigo imaginar outro motivo para justificar essa sugestão, que não seja um (re) encontro com o lugar por onde caminhei para conhecer de onde vinham as vozes que compunham as narrativas que analisei na dissertação de mestrado. Aceitar a sugestão para estudar Literatura Infantil, desta vez de um escritor paraense desconhecido nesse campo, coloca-me, de novo, no rumo dos Contos de Fadas, só que desta vez a estrada é a letra. Nesse aspecto, preciso ressaltar que, no passado, os narradores emprestaram suas vozes ao grande *corpus* da minha dissertação, no primeiro momento anônimos, depois fui ao lugar onde eles viviam para conhecer seus rostos. Ou seja, no passado os Contos de fadas recolhidos da voz, agora os Contos de Fadas são escritos por um autor que por ter nascido em Bragança traz algumas nuances de vozes já escutadas num passado bem remoto.



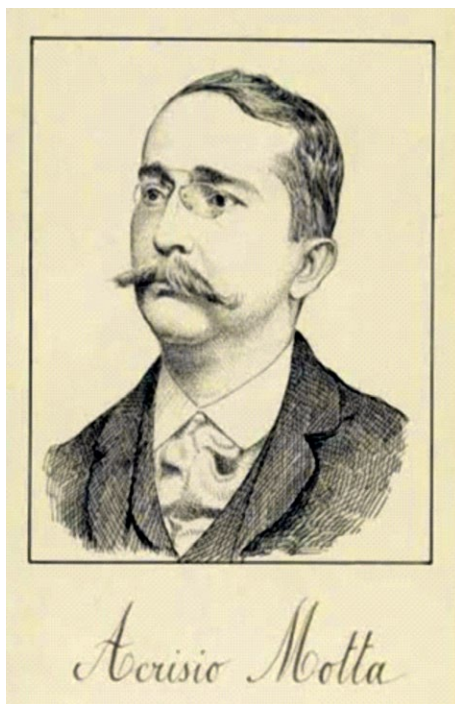
Foto de Bragança. Fonte: Cristina Carvalho (2019).

Fotografia de Cristina Carvalho (2019) que nos traz um espaço, emblemático da cidade de Bragança, berço de Acrísio Motta, lugar onde o escritor viveu toda a infância e adolescência, por isso volto à Bragança para ver o que encontro sobre autor.

Em agosto de 2024, fiquei lá por três dias pesquisando em lugares das Letras e das Artes. Na biblioteca municipal fui informada que havia um livro com algumas poucas coisas registradas da vida de Acrísio em Bragança de quando vivia na sua terra. Porém, apesar da busca realizada, o tal livro não foi encontrado. Estranho não ter registro de um escritor tão importante para seu município, em minha estada Bragança não encontrei alguém que pudesse me indicar algum familiar, o lugar onde havia a residência, de sua família, escola em que estudou. Também fui à igreja para ver se encontro o batistério do autor, infelizmente fui informada que todos os documentos do século XIX havia se perdido por falta de cuidado para com a memória do município.

Em busca de fontes sobre a vida de Acrísio em Bragança, tive uma ajuda valiosa de um acadêmico de Letras de Bragança, José Ribamar de Oliveira, 76 anos, numa conversa de *WhatsApp* com seu confrade João Jorge Reis, em fevereiro de 2025, sobre as Letras de Bragança, recebeu uma mensagem de áudio que gentilmente teve permissão de me enviar e eu transcrevo:

Sobre o poeta, quando pesquisei a prefeitura municipal de Bragança, não tinha esses telefones que temos hoje, que desse para bater foto, mas encontrei um livro lá que diz que o Motta foi redator do jornal *Caetaense*, do padre Ulisses Penafort, o *Caetense* funcionava na esquina da Rua Cônego com a Barão do Rio Branco, ali era a casa onde funcionava o *Caeteense* 1885, onde agora é o Museu dos Beneditinhos. Quando o Cônego Penaforte se mudou para Belém para ir para a *Folha do Norte* se não me engano, esse Cônego foi embora pra Belém em 1887, devido a transferência e o Motta foi junto e foi trabalhar na *Folha do Norte*...



A citação me leva a inferir que Acrísio Motta começou a escrever bem jovem, e para um jornal católico, enquanto morava em Bragança, e por motivos que o confrade José de Ribamar preferiu não expor, por ocasião da partida do padre para Belém, tudo teria ficado abandonado. Com o fechamento do *Jornal Caeteense*, Acrísio também partiu para Belém, onde se tornou um grande jornalista, escrevendo em vários jornais, sendo bem-sucedido em sua profissão de jornalista e escritor, sendo um dos grandes nomes das Letras no Estado. Homem muito bem relacionado e que estava nesse à frente das lutas pelo reconhecimento da Literatura produzida

em Belém. Talvez por isso, estava sempre em notas de jornal, aspectos de sua vida, além das publicações de suas obras. Como por ocasião de seu matrimônio foi publicada uma nota no jornal sobre os proclamas:

O dr. Antonio Acatauassú Nunes, juiz substituto da 1ª vara cível e dos casamentos da comarca da capital do Estado do Pará, etc.

Faço saber que este juízo pretendem casar-se Acrísio Motta e d. Antonia do Carmo Barriga.

O contrahente é solteiro, com 26 anos de idade, natural d'este Estado, filho de Lydora Lúcio Motta e residente n'esta capital. A contrahente é solteira, com 26 anos de idade, natural d'este Estado, filha de d. Maria Gregoria Monteiro Barriga e residente n'esta capital. (jornal A República: órgão do Clube Republicano em 5/03/1893).

Em busca de notícias de Acrísio Motta, encontrei notas em enciclopédias, em jornais da época, além de dois trabalhos, um de graduação e outro de Especialização, do professor João Jorge Pereira dos Reis, acadêmico das Letras em Bragança. Nesse aspecto, o foco desses trabalhos são os poemas de Motta, a contextualização de Bragança na Amazônia, um levantamento sobre o contexto do município e a estrada de ferro de Bragança. Toda a trajetória da ferrovia, os aspectos sócio-culturais-econômicos, de questões científicas do século XIX às primeiras décadas do século XX e as análises de poemas do autor que conforme as escolas literárias as quais pertencia: parnasiano, simbolista, naturalista, realista com claras influências francesas, Acrísio Motta experimentou produzir seus textos em várias frentes literárias.

Estudos importantes e que me ajudaram a conhecer um pouco sobre o escritor bragantino que nasce em 26 de junho de 1866 e falece em Belém dia 17 de agosto de 1907, e, por mais que tenha partido precocemente, deixou muitas obras que ainda não foram estudadas, escreveu para muitos periódicos e em quatro deles fez carreira como jornalista. Quais sejam: Diário de Belém, Diário de Notícias, Folha do Norte e A Província do Pará, entretanto, por mais que esse escritor/poeta/ jornalista tenha deixado uma obra tão robusta, não há estudos para além dos verbetes em enciclopédias ou em documentos da Academia Paraense de Letras de todas as suas produções. Embora ele tenha escrito contos, romance, poemas, crônicas, peças de teatro e literatura infantil.

Natural da cidade de Bragança, Acrísio Motta exerceu com proficiência e descortino o jornalismo no seu tempo, considerado o mais completo, podendo ocupar qualquer posição no jornal. Trabalhou em a Província do Pará, no Diário de Notícias e na Folha do Norte, fundada por Enéas Martins. Onde desenvolveu com plenitude a sua capacidade de jornalista. Como homenagem póstuma, a Folha do Norte mandou editar o seu livro **Fadas e Lobisomens (grifos meus)**. Escritor, romancista, novelista, cronista, poeta, publicou vários livros, inclusive o romance Estupro, de conteúdo realista, ainda pouco adotado pelos escritores de seu tempo. Coisas profanas, editado Em Belém – Livraria Paraense Editora, de Heráclito Nina & Cia, em 1894, Adherbal de Carvalho que o prefaciou escreve: “Quem como tu, escreveu *Phryné*, *Spleen do Sultão*, *À uma Estátua*, *Chromo*, *No Banho* e tantas outras belíssimas poesias não tem direito de sacrificar a grande vocação poética de um temperamento artístico, em favor de escolas que nada valem. Poeta Parnasiano, a pressões já despontando naqueles tempos distantes, fizeram que Adherbal de Carvalho o estimulasse a se manter na mesma linha que sempre adotara. Publicou uma novela com temas amazônicos, “A Vingança do Tapuí”, também realista (Meira, Favacho, Castro. 3 vols., 1990, p. 333).

É possível observar pelo excerto referido, que Motta produziu muito literariamente, falece em franca produção jornalística e poética, estava sempre às voltas com a Literatura e grupos que se reuniam para debater assuntos referentes às obras artísticas, além disso, encontrou contemporâneos que também tinham o objetivo comum de editar suas obras, de debater literatura, de seus processos criativos e fazer a cidade de Belém, longe dos grandes centros, um lugar onde os escritores pudessem comunicar suas produções.

A necessidade de parcerias fez Acrísio Motta ser um dos fundadores da Mina Literária ao responder positivamente ao escritor e jornalista paraense Natividade Lima que fez um convite pelos jornais em 27 de novembro de 1894:

Solicitamos aos que se interessam pelo desenvolvimento d’Amazônia, o obséquio de comparecer às 9 horas da manhã de domingo, 2 de dezembro, na casa do sr. J. Eustáquio de Azevedo, à rua da Trindade, canto de Alecrim, para uma reunião que decidirá do futuro de coletividade literária. (Lima apud Reis, 1997).

Segundo Reis (1997), responderam ao convite vários escritores, como por exemplo: Alvares da Costa, Alcides Bahia, Euclýdes Dias, Guilherme de Miranda, João de Deus do Rêgo, Leopoldo Sousa, Luis Barreiros, Manuel Lobato, Natividade Lima, Paulino de Brito, Theodoro Rodrigues e **Acrísio Motta**, entre outros. A nova Associação, Mina Literária, foi fundada no dia 1 de janeiro de 1895, um ano antes da fundação da Academia Brasileira de Letras (ABL), na cidade do Rio de Janeiro. O jornal carioca *O País* registrou a fundação da Mina Literária numa edição de 24 de março de 1895. Acrísio Motta fazia parte da primeira diretoria como 2º Dito.

É interessante ressaltar que cada poeta possuía nome de guerra de acordo com os nomes das pedras preciosas ou de produtos mineralógicos: Guilherme de Miranda (Topázio), Bertoldo Nunes (Esmeril), Álvares da Costa (Rubi) e assim por diante. Inglês de Sousa e José Veríssimo, paraenses que ficaram conhecidos como escritores, eram membros da Mina, porém não residiam no Pará, eram correspondentes. Os mineiros produziram muitas obras (muitas delas precisando serem estudadas). Lendo sobre a produção dos autores da Mina Literária, percebi que o único que endereçou um livro à infância foi Acrísio Motta naquele momento histórico para a Literatura Brasileira produzida no Pará.

A Mina Literária teve cinco anos de vida (1894/1899). Ao encerrar suas atividades, muitos jovens poetas foram para Bahia e Pernambuco estudar e acabaram por conviver com grandes mestres como Silvio Romero, Tobias Barreto, Nina Rodrigues, entre outros.

A última sessão solene da Mina Literária realizou-se no Salão do Club Euterpe, em 1899, sob a forma de um sarau literário-musical para a comemoração da visita ao Norte do escritor Coelho Neto [...] O final do século XIX no Pará vivia em mobilização para outros centros desenvolvidos (Reis, 1997, p. 62-63).

A extinção da Mina também se deve a fundação do Centro Literário Amazônico, outro lugar de encontros de poetas e da ida de seus membros, como já mencionado, para outros estados, bem como falecimento precoce de Natividade Lima e Leopoldo Sousa, dois de seus fundadores. Mais o solo fertilizado pela Mina, deu força para que em 1900, aos moldes da Academia Francesa de Letras, fosse criada a Academia Paraense de Letras (APL), instituição fundada por muitos escritores importantes de nosso

Estado que fizeram parte da Mina Literária e Acrísio Motta é um deles. Sua cadeira (patronímica) na APL é a número três, ocupada, atualmente, por pelo acadêmico José da Silveira Neto.

Após ler obras de Motta para perceber suas fontes e influências, vi que seus poemas são parnasianos, alguns simbolistas, com temas bastantes afeitos e inspirados por grandes poetas brasileiros e franceses. A necessidade de conhecer um pouco mais sobre autor e suas fontes me levou à pesquisa de jornais e periódicos paraenses, de sua época, nos quais publicava suas obras, percebi que é a mesma época que uma grande quantidade de autores franceses antigos e alguns contemporâneos de Acrísio Motta tinham seus textos publicados em jornais paraenses em que nossos autores também publicavam muito de seus textos. Desse modo, convém lembrar que em jornais brasileiros e periódicos, os nossos jornalistas tinham como ter acesso às obras de escritores estrangeiros, principalmente aos franceses. Minhas buscas foram corroboradas pelas pesquisas realizadas em periódicos, pelo pesquisador Alan Victor Flor da Silva:

o Diário de Belém, assim como muitos jornais conterrâneos e contemporâneos, seguiu a mesma tendência que se arrolava na capital paraense e, em suas páginas, publicou não apenas diversos romances como também variados contos de autoria francesa [...] Convém ressaltarmos que encontramos quinze romances estampados nas páginas do Diário de Belém durante a penúltima década do século XIX assinados pela pena de escritores franceses, a exemplo de Émile Richerbourg (1833-1898); Louis Ulbach (1822-1889); Paul Saunière (1827-1894); Amedée Achard (1814-1875) [...] Victor Hugo (1802-1885); Alexandre Dumas (1802-1870) (2018, p. 216).

São muitos os exemplos de textos de autores franceses publicados em nossos jornais, principalmente no que se refere aos contos, o que me leva a pensar que Acrísio Motta, bem como seus conterrâneos beberam em várias fontes da literatura que chegava às suas mãos, ou seja, as influências francesas podem ser vistas em muitas obras de nosso autor de Bragança, como nos informa Reis (1997). Assim sendo, pode-se inferir que esses homens das letras paraenses bebiam em fontes estrangeiras e brasileiras, considerando que nesses periódicos também eram publicadas obras de escritores que se tornaram a fina flor da Literatura Brasileira como Machado de Assis, por exemplo.

Nosso autor deixou tantas obras que foram publicadas em muitos jornais de sua época, no entanto a sua única obra infantil só foi publicada após seu falecimento, pela Folha do Norte em homenagem ao seu jornalista escritor que partiu precocemente.

CONTA OUTRA VEZ

É muito importante ressaltar que a época da escrita da obra infantil *Fadas e Lobisomens* deva ter sido no final do século XIX ou bem no início do XX, visto que o autor faleceu em 1907. Acrísio Motta era contemporâneo de dois autores famosos nas traduções e adaptações de contos europeus para as crianças brasileiras. Quais sejam: Figueiredo Pimentel e Monteiro Lobato, porém neste texto vou relevar mais Pimentel que Lobato, em relação aos Contos de Fadas na Amazônia Paraense.

Todavia, para contextualizar nosso autor paraense na história da Literatura Infantil Brasileira, faz-se necessário dar uma volta num passado distante do Era uma Vez, e deixar claro o caminho dos Contos de Fadas como fonte do “nascimento” da Literatura Infantil. Num primeiro momento, escritos por Charles Perrault não por alguma preocupação específica para com leitor/criança, mas por uma necessidade do famoso autor, acadêmico da Academia Francesa de Letras, se afirmar como moderno na famosa *Querelle entre antigos e modernos*, principalmente frente a Boileau e Racine (dois acadêmicos franceses que Perrault considerava antigos). Perrault precisava provar que era moderno, que escrevia em francês, língua vernácula, enquanto os dois acadêmicos continuavam escrevendo em latim, que era o *creme de la creme* da AFL.

Se escrever em francês contos compilados a partir da voz da babá de seu filho era muito fora dos “moldes” estéticos da época a *priori*, foram esses contos que deram fama a Perrault e fizeram surgir a primeira coletânea de Contos de Fadas a serem famosos no século XVII: *Os Contos de Perrault*. Onze contos que jamais tiveram suas fontes consensualmente explicadas ainda que se leve em consideração os tantos estudos sobre os contos de Charles Perrault e o nascimento da Literatura Infantil, suas fontes, que, por um momento da *Querelle*, a autoria tenha sido negada. Entretanto, uma coisa é certa, autores como Straparole e Giambattista Basile já haviam tratado de temas (re)criados a partir da compilação de contos da tradição oral italiana que mais

tarde apareceram em Perrault, como exemplo: L'Orsa (Pele de Asno), Le Tre Fate (As Fadas), La Gata Cenetenrola (A Gata Borralheira), Gluiso (O Gato de Botas) presentes também no Pentameron de Basile.

Sobre as fontes de Charles Perrault, o grande estudioso do autor francês, Soriano nos diz o seguinte: "Basílio escrevia em dialecto napolitano muy difícil de comprender y que, com toda probabilidade, era ignorado por Perrault" (1975, p. 116). A afirmativa de Soriano é categórica, contudo, hoje sabemos que as influências de fontes escritas podem não ser diretas, e, assim, existe a possibilidade de Perrault ter escutado de segunda mão ou terceira mão o Pentameron de Basile, seja contado por alguém, ou lido no entorno de Perrault, dessa forma influenciando sua obra, bem como os textos orais que circulavam na tradição oral dos quais ele seria ouvinte.

Afinal, quando Perrault escreveu seus famosos contos, o "sistema de oralidade mista" era o regime de oralidades na França do século XVII, para lembrar Zumthor (1997). Além da *Querelle*, também, havia uma sobrinha do autor em questão, a Mlle. L'Héretre que defendia os direitos intelectuais das mulheres:

Se revelava a produção literária feminina e atuação de várias mulheres na área da cultura, que suscitaram muitas obras de ataque, de grandes escritores como Molière, que combateu ou as ridicularizou em sua comédia *Écoles de Femmes*, *Les Precieuses Ridicules* e *Les Femmes Savantes* (Coelho, 1982, p. 233).

Esses motivos teriam impulsionado Perrault a escrever três contos em versos: o primeiro A Marquesa de Salusses ou Paciência de Grisélidis, para combater Boileau que leu uma sátira contra as mulheres, conto que já tinha circulado no Pentameron de Basile, nas primeiras versões; o segundo baseou-se no conto oral francês Desejos Ridículos, e o terceiro trata-se de Pele de asno (1694), o primeiro endereçado à infância.

Em 1697, Perrault publica *Histoires du Temps Passé avec Moralités* – Contes de Ma Mere L'Oye, primeira coletânea que acabou por dar origem à Literatura Infantil no ocidente. Tempo que coincide com a "descoberta da infância" na França, do "nascimento" da escola para além dos clérigos, dos brinquedos para crianças que até então não tinham seu tempo de infância considerado, segundo Ariès (1981, p. 50). É preciso

ressaltar, também, que nessa época algumas mulheres se destacaram ao escrever Contos de Fadas que eram lidos na corte. Uma dessas mulheres foi a Madame D'Aulnoy que publicou oito volumes de contos, em 1698, com o nome de *Contes de Feés*. Por causa de seus contos, o termo se popularizou e inaugurou um gênero que acaba por identificar esse tipo de conto. Um gênero escrito que é tecido por elementos dos contos populares e comportamentos aristocráticos e burgueses.

Para Jack Zipes (1983), crítico norte americano, os Contos de Fadas “nasceram” dos Contos de Magia que, por sua vez, eram narrativas que possuíam uma função utópica e emancipatória, pois eram criados por pessoas comuns para compensar as injustiças de seu cotidiano. Porém, em seu desenvolvimento histórico, os contos do povo foram apropriados e transformados por escritores burgueses e aristocratas dos séculos XVI, XVII, XVIII, e com a expansão das publicações dos contos de magia transmitidos oralmente se tornaram um novo gênero literário: o Contos de Fadas. Ao encontro das teorias do estudioso citado, temos Robert Darnton, para quem os Contos de Fadas são retratos de uma época tão difícil que era comum fazer como a mãe de Le Petit Poucet, que teve tantos filhos quanto Deus queria, sem ter como alimentá-los, entregava-os à própria sorte:

Abandonando seus filhos na floresta, os pais do Pequeno Polegar tentavam enfrentar um problema que acabrunhou os camponeses muitas vezes, nos séculos XVI e XVII — o problema da sobrevivência no período de desastre demográfico (1986, p. 47).

Isto quer dizer que o cruel cotidiano dos povos, a cosmologia dos camponeses para aliviar as dores, serviam para fantasiar uma vida melhor, para se entreterem durante suas longas noites de frio, foram sendo transformados em contos escritos e legitimados como leitura das altas cortes. No decorrer do tempo, essas escrituras foram influenciando a tradição de muitos povos, com a alfabetização em massa do povo francês textos contados nos salões da corte passaram a ser lidos e transmitidos oralmente o que contribuiu muito para a difusão dos Contos de Fadas.

Após sintetizar e contextualizar o início da história da Literatura Infantil ocidental, preciso trazer, a este estudo, Jakob Ludwig Karl Grimm (1785-1863) e Wilhelm Karl

Grimm (1786-1859), os famosos irmãos Grimm, nasceram em Hanau e morreram em Berlim (Alemanha), foram grandes estudiosos da língua e da cultura alemã. E, assim,

o começo de tudo estaria no fato dos irmãos conhecerem bastante a Literatura Popular Espanhola, assim como as Sagas Nórdicas, que teriam inspirado em sua vontade de conhecer a poesia popular alemã (Souza, 1996, p. 33).

Souza defende ainda que os dois tiveram cuidado e sensibilidade de não deturpar a tradição oral. Afirmação que difere de Jack Zipes quando afirma que os Grimm manipularam os contos recolhidos da oralidade, o que acabou por tirar motivos do contexto de onde saíram os contos. Nessa perspectiva, Darnton afirma que as fontes de muitos dos contos não foram mencionadas:

Os irmãos Grimm conseguiram algumas poucas histórias com Jeannette Hassenpflug, vizinha e amiga deles, em Cassel; e ela ouvia as histórias de sua mãe, que descendia de uma família francesa huguenote. Os huguenotes trouxeram seu próprio repertório de contos para Alemanha quando fugiram da perseguição de Luis XIV. Mas não os recolheram diretamente da tradição popular oral. Leram nos livros escritos por Charles Perrault, Marie Catherine de d'Aulnoy e outros, durante a voga dos contos de fadas nos círculos elegantes de Paris, no fim do século XVII. [...] Assim os contos que chegaram aos Grimm através dos Hasseenpflug, que não eram nem muito alemães nem muito representativos da tradição popular (1986, p. 24).

Assim, fica claro que os irmãos reconheceram a natureza literária afrancesada da primeira versão de sua primeira coletânea, tanto é que na segunda os dois eliminaram a maioria dos contos, contudo deixaram Chapeuzinho Vermelho, dando ao conto um final feliz. Motivo que estava num outro conto chamado *O lobo e as crianças* contado por Jeannette, a senhora huguenote que antes de fugir para Alemanha vivia na França. Os Grimm também deram um final diferente à história da Gata Borralheira, conto popular dos mais antigos que se têm notícia. O certo é que os contos sofrem migrações e esses irmãos por terem suas obras traduzidas e adaptadas no Brasil têm grande influência na escritura e na oralidade de nosso país, como afirma Brandão (1995).

Desse modo, importa ressaltar que tanto Perrault quanto os irmãos Grimm (re) escreveram contos moldados por valores socioculturais do contexto em que viviam, filtrados pela visão que tinham do mundo. Por conseguinte, trata-se de criações artísticas que têm como inspiração contos da cultura popular e seus temas ancestrais, as marcações de suas épocas presentes nos códigos secundários, visto que suas interferências não chegaram à estrutura profunda dos contos, ou seja, os códigos principais permanecem e chegam até nós.

Outra figura que não pode faltar nesta pequena história dos Contos de Fadas é Hans Christian Andersen (1805 Odense, Dinamarca/1875, Osterbro, Dinamarca) um clássico da Literatura, o famoso autor dos 180 contos de fadas que encantam o mundo desde o século XIX até hoje. Por sua causa e sua fama, após tanta luta, contada em sua autobiografia *O Patinho Feio*, o cisne deixou um enorme legado às crianças do mundo. Andersen é um grande artista dinamarquês que criou e deixou os mais belos contos de fadas para o acervo universal. O prêmio Andersen de Literatura é considerado o Nobel de Literatura Infantil.

Para apresentar um autor paraense de Contos de Fadas foi necessário abrir um diálogo com autores clássicos dos Contos de Fadas, como forma de entender o laço que une o passado ao presente. Assim, sempre que uma pessoa lê ou conta uma história, encena para o teatro, recria para o ballet, adapta para o cinema... estará dando passos na direção de Perrault, dos Grimm e de Andersen e conversando com tradições orais remotas que hoje distanciadas de seus contextos, inscritas em livros, com novos motivos continuam influenciando outros contextos. E para nós brasileiros esses laços escritos foram realizados por Silvio Romero, Figueiredo Pimentel, Monteiro Lobato, Câmara Cascudo, e por que não dizer: Acrísio Motta, o ponto fora da curva da Literatura Infantil Brasileira, que por ter nascido na Amazônia Paraense, seus contos ficaram sem ser conhecidos, ou quase, porque após tanto tempo, de sua primeira edição, na primeira década do século XX, a segunda edição é datada de 2020, como o título *Era uma vez... Fadas e Lobisomens*, pela editora e distribuidora Cultural Brasil.

CONTA A HISTÓRIA DA “CAROCHINHA”: FIGUEIREDO PIMENTEL E ACRÍSIO MOTTA

Pedro Bravo foi recrutado para servir ao exército e, durante o tempo em que durou a guerra, mostrou-se de uma valentia sem igual. Quando se celebrou a paz deram-lhe baixa e despediram-no. [...] Pedro estava reduzido a mais extrema penúria, e que não sabia como ganhar dinheiro [...] O diabo, então, esfolou o urso, deu-lhe a pele, e falou: — Todas as vezes que precisares de dinheiro, põe a mão no bolso, que acharas, a quantia necessária. E desapareceu (Pele de Urso in Pimentel, 2020, p. 166).

Acrísio Motta é contemporâneo de famosos escritores brasileiros do final do século XIX, início do século XX, que fizeram circular no Brasil os contos europeus traduzidos e adaptados, como já mencionado. Mas vamos fazer a relação mais próxima de nosso autor com Figueiredo Pimentel que foi pioneiro nas traduções e adaptações de Contos de Fadas no Brasil. A livraria Quaresma encomenda ao escritor Alberto Figueiredo Pimentel (1869/1914), autor de muitas obras, a escrita de uma coleção de contos que seria endereçada à infância, percebiam que as crianças nesta época precisavam se tornar leitores. Assim nasceu o primeiro livro infantil, *Contos da Carochinha* (com mais de 50 contos), publicado no Brasil em 14 de abril de 1894. Depois vieram outras coletâneas do mesmo autor: *Contos da Avozinha* e *Contos da Baratinha*. Essas coletâneas fizeram muito sucesso, afinal o que tínhamos eram manuais de bom comportamento e traduções de autores considerados mais para adultos². Esses contos circularam nos vários espaços. Pedro da Silva Quaresma diz o seguinte sobre a produção do livro:

² Necessário se faz assinalar que houve a produção e circulação de uma Literatura Infantil Brasileira, de cunho patriótico ufanista, com um apelo mais ao heroísmo, devoção à Pátria, nação, à natureza, ao amor filial, que fazia parte de um projeto educativo do qual Olavo Bilac, na poesia para crianças, foi grande representante. Suas poesias eram conhecidas e recitadas em eventos nacionais até as últimas décadas do século XX, por exemplo: “Ama com fé e orgulho, a terra em que nasceste! / Criança! Não verás nenhum país como este!”. Clássico poema tão conhecido quanto recitado em homenagem à Pátria. Como Olavo Bilac, muitos autores fizeram parte do projeto educativo em que a Literatura Infantil mantinha uma estreita relação com escola. Lajolo, Marisa. Zilberman Regina. *Literatura Infantil Brasileira: Histórias e Histórias*. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

Toda gente conhece os “Contos da Carochinha”. São essas histórias que todos nós ouvimos em pequenos e que sabem as crianças de todos os países [...] Não se achavam, porém, devidamente colecionados em volume para uso das crianças [...] O senhor Figueiredo Pimentel, reunindo-os, prestou relevante serviço à juventude. Lendo alguns deles em francês, espanhol, italiano, alemão, inglês, colhendo outros da tradição oral, contou a seu modo, em linguagem fácil (Pedro Quaresma apud Zilberman, 1990, p. 137).

O editor continua sua explicação sobre a obra, informando que o livro arrebanhou tantos leitores que o levou ao tão grande sucesso. Informação tão relevante para perceber o quanto esses contos traduzidos e adaptados foram difundidos no Brasil em sua forma escrita e o quanto podem ter influenciado a tradição oral:

A presente edição é a vigésima quinta. A primeira, trazendo a data de 14 de abril de 1894, esgotou-se totalmente em menos de um mês [...]. Perto de cem mil volumes correm de mão e mão, em todos os Estados, em todas as cidades do Brasil. Rara será a casa que não tenha um ou mais exemplares: os contos da carochinha penetraram no lar, lidos e relidos como a bíblia nos serões da família inglesa; indicaram as escolas públicas e particulares; espalharam-se por toda parte (Quaresma apud Zilberman, 1990, p. 138).

Outras coletâneas ficaram famosas pouco tempo após o sucesso dos Contos de Pimentel, nesse sentido, pergunto: por que *Fadas e Lobisomens*, de Acrísio Motta, não ficou conhecida, visto que é uma coletânea de contos contemporânea de tantas outras que circularam no Brasil? Talvez a resposta seja o fato de ser escrita por um autor do Norte do país, num momento em que autores do Sudeste tinham possibilidades de difundir suas obras de forma que os sistemas literários, da época, lhes permitiam chegar ao público infantil. E, no caso de Acrísio Motta, o autor falece antes de publicar sua obra infantil, e ao ser publicada postumamente não tenha tido um grande interesse na divulgação por parte da imprensa que a publicou. Também há um motivo que difere das outras coletâneas de contos, a paisagem e motivos de *Fadas e Lobisomens* não terem sido adocicadas embora tenham sido endereçadas à infância. Afinal, era comum os contos ganharem doces fisionomias em virtude de como era visto o desenvolvimento da criança e da escola pela sociedade na passagem de um século para outro.

ERA UMA VEZ... FADAS E LOBISOMENS

Nos bons tempos em que havia **fadas e lobisomens**, um rei duma grande cidade, que hoje não existe nem na lembrança, tinha uma filha tão má, de instintos tão perversos, que se viu forçado a mandá-la por no mato para que as feras a comessem e sua maldade não viesse a prejudicar os outros irmãos menores (Motta, 2020, p. 14).

O livro de Acrísio Motta possui uma densidade de material narrativa que nos faz lembrar tantos autores famosos dos Contos de Fadas, sem dever nada a ninguém, nosso conterrâneo deixou suas *Fadas e Lobisomens* como um tesouro dos Contos de Fadas. São 15 contos. Se analisássemos as narrativas à luz dos estudos classificatórios de contos-tipo de Anti-Arne & Tompson, encontraríamos uma grande quantidade de motivos e funções, ou poderíamos caminhar por outras tantas análises bem conhecidas de quem se debruça aos estudos dos Contos de Fadas. No entanto, o intuito aqui é apresentar os Contos de Fadas escritos por Acrísio Motta na Amazônia Paraense, porque deles um mundo literário se abre e que não caberia nesta pesquisa, porém fica promessa de outros estudos deste tão grande escritor.

O livro conta com quinze contos: *Os Três Morcegos*, *Guardado está o Bocado*, *Braço de Ferro*, *Natal dos Pobres*, *Rico sem Trabalho*, *Os Salvadores da Princesa*, *Lição a Lobos*, *O Mau Príncipe*, *O Barbeiro do Rei*, *O Bagre e a Tainha*, *A Raposa e o Lobo*, *Noite Maldita*, *Os Anões da Montanha*, *O Cão*, *a Cabra e o Urso*, *O Capote Mágico*. Não tem orelha do livro, nem prefácio, ou seja, realmente fica com a impressão de que Acrísio Motta escreveu, porém não deu tempo de organizar a edição. Ao ser publicado pelo jornal Folha do Norte, acrescentou-se uma pequena apresentação com pouco dados biográficos.

O título *Fadas e Lobisomens* traz imagens emblemáticas das narrativas primordiais. Dualidades, o bem e o mal, como propriamente características clássicas dos contos de Fadas, que Acrísio Motta apresentam em seus motivos universais. No entanto, assim como Motta traz reis, princesas, castelos, Zé da Tenda, aldeias, Deus e o Diabo, animais e florestas, ou seja, ao ler o livro o leitor pode enveredar por muitas sendas: ouvir as vozes de um narrador numa noite escura e medonha ou acompanhar um homem simples num Natal dos pobres, nada mais, nada menos que Jesus. Dos

quinze contos, escolhi para apresentar neste estudo o conto que dá o título ao livro: *Braço de Ferro*. As personagens principais do conto são as seguintes: Alma de Tigre (princesa má); Terror dos Bosques (terrífico ser humano-animal-humano); Braço de Ferro (filho de Alma de Tigre e Terror dos Bosques); Velho cego (Rei) Rosa do Prado (neta do velho cego).

O conto também traz muitas personagens maravilhosas como gigantes e dragões que lembram motivos de vários contos maravilhosos, que vai de Ítalo Calvino em *Fábulas Italianas*, Pentameron de Basile, Contos da Mitologia Grega, Romana, as tantas coletâneas de Andrey Lang, Silvio Romero, Figueiredo Pimentel... Nosso autor teve acesso a muitas leituras, isto fica claro pelas fontes e influências europeias de seus contos, mas vivendo num estado repleto de florestas, e tendo nascido no interior, nota-se o intercâmbio da letra e da voz que é sentido no decorrer da leitura de todo o livro.

BRAÇO DE FERRO

Nos bons tempos em que havia **fadas e lobisomens**, um rei de uma grande cidade, que de hoje não existe nem lembrança, tinha uma filha tão má, de instintos tão perversos, que se viu forçado a mandá-la pôr no mato para que as feras a comessem e a sua maldade não viesse a prejudicar os outros irmãos menores.

[...] Os criados [...] a abandonaram-na dentro da mata virgem, à entrada duma caverna tenebrosa que servia de habitação ao gênio mal da floresta encantada.

[...] Alma de Tigre permanecia defronte da caverna, mas o receio privava-o de procurar refúgio contra o eu tempo no interior daquele antro que se lhe afigurava povoado de seres estranhos e perigosos.

Estava nisto, quando à entrada da caverna, assomou o vulto duma velhinha encarquilhada, com uma cadeia na mão. [...]

— Terror dos Bosques tarda tanto! Que teria acontecido ao meu amado filho?

[...] Entra vem te aquecer ao braseiro, que não podes ficar exposta ao tempo. Vou te esconder no fundo da caverna para que meu filho não te veja. [...] Quando irrompeu pela caverna adentro Terror dos Bosques, um ser estranho, meio homem meio animal das selvas. Andava ereto, servia-se com as mãos como nós, mas seu corpo era todo coberto dum pelo arruivado e longo e o rosto parecia um focinho de pantera com dentes agudos levantando um ríctus de crueza e sangue a comissura dos beiços. [...]

À mesa de jantar, quando convencido de que não havia nada de suspeito em casa, pôs-se a relatar à velhinha o que fizera durante o dia. [...] – Os homens que mataste eram dois miseráveis que havia abandonado na mata uma pobre e infeliz donzela linda como os amores e que é filha do rei. [...] A pedido de Terror dos Bosques, Alma de Tigre saiu do esconderijo e a beleza de anjo impressionou para logo o coração duro do gênio mau das florestas, que ouviu compassivamente a história da sua desventura que ela inventara[...] Terror dos Bosques encheu-se de indignação prometeu vingá-la [...] casada com ele e fazendo companhia à velhinha que serviria de mãe dos dois.

[...] Alma de Tigre matou a todas as pessoas da família real, com exceção do rei e da neta mais moça, que foram reduzidos à miséria, vivendo cobertos de andrajos, e famintos

Terror dos Bosque e Alma de Tigre tiveram um filho, lindo como o sol e dotado de uma força tão prodigiosa que desde pequenino arrancava árvores pela raiz e quebrava com facilidade grossos varões de ferro. Essa força provinha-lhe dos longos e anelados cabelos com que nascera.

Aos 15 anos ele percorria sozinho a extensa floresta, lutava com as feras que encontrava no caminho e era o terror dos gigantes e lobisomens [...] um belo dia [...] Braço de Ferro encontrou um castelo abandonado onde se refugiara um gigante [...] a quem encerrou numa das torres, depois de vencê-lo em luta. [...] De volta à caverna, o pequeno Braço de Ferro induziu a mãe a abandonar Terror dos Bosques e ir habitar com ele no velho castelo, onde havia todos os confortos e abundância de víveres. [...] Muito gostou ela da vivenda e descobriu

o gigante encerrado numa das torres, logo que o filho saía, lá corria ela a dar liberdade ao gigante e ambos punham-se a inventar meios de dar cabo da existência de Braço de ferro.

A conselho do gigante, Alma de Tigre fingiu-se bastante doente e, quando o filho chegou, achou-se prostrada no leito, a contorcer-se presa a dores horrorosas. Para salvá-la só havia um remédio: era água da fonte misteriosa do reino de seu pai, encantado pelo poder mágico de Terror dos Bosques. Vendo o filho partir, Alma de Tigre correu a dar liberdade ao gigante e ambos festejaram a morte inevitável do moço.

Braço de Ferro conhecia o caminho, porque era ali que todos os dias levava o seu cavalo branco. Havia à beira da estrada uma casinha branca habitava um velho cego de grandes barbas, a sua neta, uma formosa menina dos seus 16 anos, eu um papagaio que se empoleirava todo o santo dia na arcada da janela.

Era o tagarela que avisava a dona, quando via ao longe cavalgando o filho de Alma de Tigre.

— Lá vem o cavaleiro no seu cavalo branco.

Rosa do Prado corria para receber o cumprimento e o sorriso do moço, e o avozinho tinha um sorriso de bondade, sentido a alegria da neta ao abraçá-la.

[...] — Manda-o entrar. É Deus que o envia, minha filha. O filho da princesa Alma de Tigre confessou o amor que tinha pela Rosa do Prado e contou toda a história de sua vida, não esquecendo a comissão de que o encarregara sua mãe. [...]

— Se seculares o meu conselho, voltarás. De guarda à porta da cidade encantada há um dragão horrendo: se o vires de olhos e boca fechados, não te aproximes dele; mas se, ao contrário, estiver com a boca e os olhos abertos, avizanha-te cautelosamente porque estará dormindo. Retira-lhe então da boca de chave da porta, abre-a e vai a galope até a fonte, que está no centro da praça principal; enche o teu cântaro de água e volta na mesma leva. Hão de te chamar de todos os lados, mas não voltes para trás o rosto, senão ficarás lá para sempre.

Dizendo isto e recomendando-lhe que de volta tornasse a ir ter com ele, o velho ofereceu-lhe um cântaro de mármore e permitiu que ele abraçasse a Rosa do prado. [...]

O dragão estava precisamente de boca e olhos abertos, quando ele chegou à porta da cidade encantada: retirou a chave, abriu a grande porta chapeada de ouro, correu à fonte, mergulhou nela o cântaro e voltou como um raio. Nesse momento vozes misteriosas chamaram-no de todos os lados, em tons de ameaça e de ternura, com os termos de mais ameaçadores e os mais cariciosos, mas os seus ouvidos só percebiam o ciclo do vento que a vertiginosa carreira deslocava.

De volta a casinha branca da estrada, Braço de Ferro foi aí recebido alegremente e os olhos, pisados de chorar, de Rosa do Prado, fulguraram de íntimo prazer sentindo-se abraçar pelo noivo. O velhinho cego substituiu o cântaro por um outro de água comum, sem que os dois jovens dessem por isso, tão entretidos estavam a falar de seus amores.

Alma de Tigre e gigante ficara, dominados pelo pavor, logo que avistaram ao longe a nuvem de poeira levantada do seio da estrada pelo galopar do jovem valente. Antes de fechar-se na torre, o infame segredou à mãe desnaturada que, alta noite, quando o filho estivesse a dormir, tratasse de lhe cortar todas as madeixas do cabelo louro e fosse depois à torre preveni-lo.

Quando Braço de Ferro penetrou no castelo, a ruim mulher ainda se contorcia de dores, estirada no leito. Bastaram algumas gotas de água, que ambos supunham tirada da fonte misteriosa, para que as dores lhe aplacassem fingidas, aliás.

Lá pela madrugada, aproveitando o sono do filho, Alma de Tigre armou-se de uma tesoura e cortou sem piedade os lindos cabelos do desventurado moço, aniquilando, portanto, a origem de sua força poderosa.

O gigante veio acordá-lo, desafiando-o para uma luta de morte. Braço de Ferro compreendeu então o quanto sua mãe era perversa, pois lhe cortara os cabelos para entregá-lo sem piedade nas mãos do seu feroz inimigo. Como lutar, se os braços já não tinham a força férrea que lhe provera o nome?

— Sei que vou morrer às tuas mãos — disse ele ao gigante — mas peço-te que como último consolo, que coloques o meu cadáver sobre o cavalo que sempre montei e o deixes correr pela estrada...

Feita a promessa pelo gigante [...] com receio que ainda lhe sobrasse algum sopro de vida, cortou-o aos pedacinhos, encheu com eles um saco e amarrrou sobre a sela do cavalo, que partiu a galope...

O ceguinho e a neta da casinha branca da estrada estavam no interior entretidos nos trabalhos domésticos, quando o papagaio gritou da janela;

— Lá vem o cavalo branco sem o formoso cavaleiro!

[...] A moça foi chorando avisar o avô que, amarrado à sela do cavalo, havia um saco todo ensopado e gotejante de sangue.

— Vai buscar o saco, filha. Prevejo uma grande desgraça, que talvez me seja possível remediar.

[...] O velho ensopou as mãos no sangue daqueles despojos e esfregou-as nos olhos, recobrando para logo a vista, há muitos anos perdida.

Em seguida se pôs, com muito cuidado, a juntar os ele pedacinhos de carne até completar o corpo e sobre ele despejou parte da água da fonte misteriosa, restituindo-lhe imediatamente a vida e curando-lhe as feridas.

Braço de Ferro, com vida, viu que lhe tinham crescidos de novo os louros cabelos e quis ir logo castigar os dois causadores da sua morte, mas o velho aconselhou-lhe que esperasse mais uns dias, de forma a refazer completamente o vigor perdido.

Quando o moço, contando a sua história, disse que sua mãe se chamava Alma de Tigre, o velhito deu-se a conhecer como pai dessa mulher sem entranhas e o monarca do reino que fora encantado pelo poder mágico do Terror dos Bosques, o gênio mau das selvas.

Braço de Ferro daí uns dias matou o gigante e não pôde impedir que sua mãe se lançasse do alto da torre do castelo, fugindo à vingança do filho.

Graças ao poder da fonte misteriosa, o reino foi desencantado e os dois primos Braço de Ferro e Rosa do Prado casaram-se e foram, por morte do avô, os soberanos mais felizes dos antigos tempos.

(Motta, 2020, p. 14-22)

Braço de Ferro é o mais longo conto do livro de Motta e é o que dialoga com motivos conhecidos universalmente. O aspecto soturno e ermo do conto cria a atmosfera densa dos espaços por onde as personagens se movem. As características das personagens estão impressas em seus nomes e neles também o campo semântico por onde caminham e fazem suas ações. O bem e o mal num embate muito bem urdido pelo autor que, por mais que trabalhe com motivos de tantos contos já existentes na cultura escrita e mobilizadas pela tradição oral, cria um conto único e mostra o quanto teve acesso a fontes escritas, mas que é possível sentir os aspectos de motivos presentes na oralidade. Sua forma polida de escrita não afasta o leitor, e traz a marca do tempo em que Motta produziu seus textos e que está impressa nos seus 15 contos, dos quais *Braço de Ferro* “sintetiza” aspectos que criam asas pela pena de Motta no final do século XIX, início do XX.

No movimento do oral para o escrito há muitos mecanismos de transformação e persistência que acompanham os contos em suas realizações, por exemplo neste conto a função do objeto mágico, não como dádiva do auxiliar mágico para o herói, ao contrário Braço de Ferro teve que ouvir os conselhos, não burlar esse conselho por curiosidade, como a esposa de Ló ou como Eurídice. O herói foi ao “inferno” buscar água na fonte misteriosa que manuseada pelo velho cego (ajudante mágico) pudesse lhe ressuscitar quando o seu destino determinado pela sua própria mãe, assim como fez Isis ao trazer de volta à vida o marido Osíris. No conto em questão, a “varinha mágica” é água que cura e faz renascer. Os pais do herói são os causadores de todos os males, fazem jus à toda semântica de seus nomes, suas ações pífidas diferem da maioria dos contos de fadas, visto que a figura dos pais são, para o herói, um

porto seguro, diferente dos pais de Braço de Ferro, que, como num texto naturalista, o instinto animalesco prevalece. É perceptível a dinamização de imagens antigas que permanecem nas mais variadas situações narrativas que aparecem repetidas vezes, trazendo um feixe de relações carregado de situações contíguas.

As imagens dos cabelos de Braço de Ferro nos levam imediatamente para a narrativa bíblica numa intertextualidade em que o sentido da paráfrase está presente no diálogo que mantém a ideia original bíblica, a força que Braço de Ferro possui nos cabelos, o próprio nome da personagem anuncia a força que, na verdade, vem dos cabelos, bem como corte dos cabelos traz a perda da força e por questões mágicas o crescimento dos cabelos e todas as ações desenhadas pelo encanto e escritura do autor. Em Sansão e Dalila, personagens bíblicos, do capítulo 13-16 do livro de Juízes, quando Sansão um juiz de Israel luta contra os filisteus. Sansão era um homem dedicado a Deus e tinha uma força extraordinária nos cabelos, traído por sua amada perde a força ao ter seus cabelos cortados. E assim como Braço de Ferro foi traído por sua mãe, Sansão foi traído por sua esposa que na verdade era filisteia e tinha interesse de trair Sansão por questões políticas. O texto bíblico é parafraseado naquilo que é o motivo principal da desgraça do herói, a traição. Uma forma intertextual explícita porque um texto dialoga diretamente com um anterior de forma a levar o leitor, conhecedor do primeiro texto, a outras possibilidades de leitura:

Lá pela madrugada, aproveitando o sono do filho, Alma de Tigre armou-se de uma tesoura e cortou sem piedade os lindos cabelos do desventurado moço, aniquilando, portanto, a origem de sua força poderosa (Motta, 2020, p. 21).

O tempo do “Era Uma vez e o Foram felizes para Sempre” também se revela como um motivo que mantém a atmosfera do conto, neste caso marcado para o tempo em que havia Fadas e Lobisomens. Ou seja, no tempo da escritura não existia mais esses personagens do mundo maravilhoso. Os espaços soturnos do conto condizem com as ações pérfidas das personagens, o deserto onde ninguém passasse, neste caso seria o destino da Alma de Tigre seria a morte, porém a caverna tenebrosa onde vivia uma velha bruxa e seu filho Terror dos Bosques, ou seja, o que parecia castigo se anuncia como a principal antagonista que luta contra o próprio filho.

Os embates se dão nesses espaços compõem a atmosfera do conto. Tudo bem pensado para que a viagem do herói pudesse ter os motivos que lhe ajudasse a ter sua glória ao final. Sobre esses elementos de busca, de encontro, de embates... “Aos 15 anos ele percorria sozinho a extensa floresta, lutava com feras que encontrava no caminho e era o terror dos gigantes e dos lobisomens que infestavam por esse tempo a região” (Motta, 2020, p. 18). Sobre a persistência do motivo maravilhoso da floresta nos contos maravilhosos como espaço de luta do herói, Propp diz o seguinte:

Caminhando “sempre em frente”, o herói ou a heroína chega a uma floresta densa e escura [...] O herói do conto — seja ele um príncipe, uma órfã expulsa ou ainda um soldado fugitivo — infalivelmente vai dar numa floresta, onde começam suas aventuras. A floresta nunca é descrita com detalhes. Ela é densa, escura, misteriosa, um pouco convencional, não totalmente inverossímil (1997, p. 55).

O bem e o mal no embate do herói está bem explícito. Os pais são seres do mundo maravilhoso como paradigma dessa manifestação. O pai, Terror do Bosques,

um ser estranho, meio homem meio animal das selvas [...] o seu corpo era todo coberto dum pelo arruivado e longo e o rosto parecia mais um focinho de pantera, com dentes pontiagudos num ríctus de crueza e sangue a comissura dos beijos (Motta, 2020, p. 15).

Esse personagem não se transforma, já tem em sua fisionomia corporal o fado de ser filho da velha da caverna que hospeda Alma de Tigre, ou seja, homem/animal é um motivo extremamente comum nos contos maravilhosos que é a figura do Lobisomem. Importa ressaltar que o mito do Lobisomem é tão antigo que Ovídio poeta romano que nasceu no século I a.C., autor de *Metamorfoses*, narra a história do tirano rei Licáon, da Arcádia na Grécia, a sua transformação em lobo. Uma história bem detalhada e mostra que a pele de Licáon foi ficando coberta de pelos, ao mesmo tempo que começa a uivar, ainda que ereto e parte de sua forma humana ainda fosse mantida. Do personagem de Ovídio nasce a palavra “Licantropia”, um fenômeno impressionante que provavelmente sai da literatura para a vida ou vice-versa, e continua sendo possível ler nos mais variados estudos sobre os anos da Inquisição, Idade Média, em

que mulheres e homens eram julgadas por suas “transformações” em lobisomem. A aproximação que Motta realiza no seu conto *Braço de Ferro* com o mito do lobisomem é clara. Além das personagens que resumem os aspectos maravilhosos dos contos de fadas, ainda que tão poucas fadas possam residir em seu universo narrativo como é comum. O gênero é o Conto de Fadas, não necessariamente essa personagem possa estar presente.

No caso do ajudante mágico nos contos europeus geralmente é a fada, palavra derivada do latim *fatun*, no século IV de nossa era já existia a palavra no feminino e no plural equivalente a Parcas e Moiras. Mulheres que presidem o destino dos heróis. No Brasil por causa do contexto outros ajudantes surgem, como o velho cego que ajuda o herói do conto de Motta. São incontáveis as identidades dos ajudantes mágicos brasileiros: Nossa Senhora, Santo Antônio, o diabo transformado em anjo (motivos colonizadores), cobras, onças...por força da natureza exuberante comum mais nos contos orais, porém todos com o papel de ajudante do herói. O ajudante de Braço de Ferro o ressuscitou e o ajudou ter o final feliz com sua amada Rosa do Prado. O papel da fada é ligado aos contextos culturais guardando os aspectos que o ligam ao passado que os clássicos transmitem e partilham seja na letra seja na voz. O narrador marca esse tempo e narra de onde mora vive ou de onde está (Benjamin, 1983).

Um livro como *Fadas e Lobisomens* não cabe nesta história porque realmente é um universo maravilhoso que se abre e, assim, é necessário fazer escolhas para dar mostras do que um escritor paraense produziu num passado remoto na Amazônia Paraense tão longe dos grandes centros do país.

ME CONTA MAIS UMA... OUTRA VEZ

Encerro, momentaneamente, esta história, sim porque fica de fora tantos motivos esperando a volta aos contos escritos por Acrísio Motta para outros estudos, visto que a riqueza narrativa de seus textos deixadas de presente às crianças paraenses do início do século XX, quando a história da infância já tinha alguns capítulos no que concerne à educação, assim como os bens culturais que deveriam chegar até esse leitor em formação, a literatura em sua relação com a escola.

Assim sendo, a Literatura Infantil nascida no século XVII pelos Contos de Charles Perrault, depois dos irmãos Grimm e Andersen tiveram sua relação com a instituição escolar por força do desenvolvimento dos conceitos de infância, assim, se propagam por vários suportes de leitura, nesse sentido é possível afirmar que as crianças do Brasil tiveram acesso aos Contos de Fadas pelas coletâneas de histórias traduzidas e adaptadas pelos nossos escritores Figueiredo Pimentel, Monteiro Lobato, Viriato Corrêa e tantos outros.

Ao apresentar o autor Acrísio Motta como escritor de Contos de Fadas, tenho a certeza de que a sugestão, da professora Josebel Akel Fares, que acaba por se concretizar neste estudo, traz a lume contos tão importantes e tão bem urdidos que devem ser mais conhecidos e lidos pelo público infantil, afinal Acrísio Motta deixou esse legado para as crianças. E pensar que um escritor do Norte do Brasil, nascido no interior do Pará, além de tantas outras obras, produziu uma Literatura Infantil tão importante quanto aos outros escritores de sua época, como eles, de histórias maravilhosas. O triunfo do narrador é o triunfo da narrativa.

De Sherazade em suas *Mil e Uma Noites* ao escritor paraense, o narrador vai driblando o tempo e nos levando ao encontro do que nos ensina Zumthor (1997) ao se referir ao sistema de *oralidade mista*, no qual a oralidade convive com a escrita sendo impossível separar o que é ouvido e o que é escrito. A meu ver, Acrísio Motta recompõe o que leu e o que ouviu e nos presenteia com um livro que pode ter nascido na letra, mas que guarda e expressa a voz de seus antepassados e de seu lugar de partida.

Os contos de Fadas, em versão paraense, mostram suas ligações a temas fundamentais da cultura universal, traçados por códigos culturais fortes em seus núcleos de significação e fundados num ato criador textual que produz uma teia discursiva como se fosse uma reengenharia de saberes mediada pelos elementos circunstanciais, as migrações e reiteraões. Ou seja, o ir e vir do escrito e do oral

que podemos chamar de a grande matriz oral; contamos com uma ancestralidade de enredo, de situações que se perdem no tempo e que, diante de nós, em dado momento, como por um milagre, se articulam de repente (Ferreira, 1995, p. 46).

O percurso do estudo me levou a visitar muitas histórias, muitos repertórios e abordagens sobre os Contos de Fadas e percebi que tanta estrada é preciso trilhar para entender que nesse campo, o oral e o escrito são tão dinâmicos que dão vida não só à narrativa escrita ou contada, mas, sobretudo estão no que os autores leem, veem e sentem. Neste caso, minha maior intenção é apresentar Acrísio Motta e a beleza das narrativas escritas por ele lá no final do século XIX ou início do XX para as crianças paraenses.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- ARIÈS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. Rio de Janeiro: LTC, 1991.
- ALTER, Robert & KERMODE, Frank. *Guia Literário da Bíblia*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1997.
- AARNE'S, Antti e THOMPSON, Stifh. *The Types of The Folktale: a classificação and bibliography*. Helsinki: Indiana University, 1961.
- BRANDÃO, Adelino. *A Presença dos Irmãos Grimm na Literatura Infantil e no Folclore Brasileira*. São Paulo: IBRASA, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *O Narrador. Magia e Técnica e Política: ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. (Obras escolhidas). Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 6.ed. São Paulo: Brasiliense. 1993. v.1.
- CARVALHO, Cristina. Foto de Bragança, 2019.
- COELHO, Nelly Novaes. *A Literatura Infanto Juvenil*. 4.ed. São Paulo: Quiron/Global, 1982.
- DARNTON, Robert. *O Grande Massacre de Gatos e outros episódios da História Cultural Francesa*. Trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- FERREIRA, Jerusa Pires. Matrizes Impressas da Oralidade. In: BERND, Zilá; MIGOZZI, Jacques (Orgs.). *Fronteira do Literário e Popular no Brasil-França*. Porto Alegre: EDUFRUS, 1995.
- Jornal A República: Órgão do Clube Republicano (PA). Edição 874. 1993.
- LAJOLLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura Infantil Brasileira: Histórias e Histórias*. São Paulo: Editora UNESP, 2022.
- OLIVEIRA. Amurabi. *Etnografia para Educadores*. São Paulo: Editora UNESP, 2023.
- PIMENTEL, Alberto Pimentel. *Contos da Carochinha*. 2.ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1982.

PROPP, Wladimir. *As Raízes do Conto Maravilhoso*. Trad. Rosemary Costhek e Abílio Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

MEIRA, Clóvis; Ildone, José; CASTRO, Acyr. *Introdução à Literatura no Pará*. 3ª Vol. Antologia. Belém: CEJUP, 1990.

MOTTA, Acrísio. *Era uma vez... Fadas e Lobisomens*. 2.ed. Belém: Cultural Brasil, 2020.

REIS, João Jorge Pereira dos. *Acrísio Motta: contexto, vida e poesia*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) – Universidade Federal do Pará, Centro de Letras e Artes, Departamento de Língua Vernáculas, Belém, 1997.

SILVA, Alan Victor Flor da. *Vida Literária na Belém oitocentista: a contribuição do Diário de Belém para o desenvolvimento das Letras na Capital Paraense (1882-1889)*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Letras e Comunicação, da Universidade Federal do Pará. Orientada pela Prof.^a Dr.^a Germana Sales, 2018.

SORIANO, Marc. *Los Cuentos de Perrault: erudicion y tradiciones populares*. Argentina: Siglo Veintiuno Editores, 1975.

SOUZA, Angela Leite de. *Contos de Fadas: Grimm e a Literatura Oral no Brasil*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1996.

ZIPES, Jack. *Os Contos de Fadas e a Arte da Subversão: gênero clássico para crianças e o processo civilizador*. Trad. Camila Werner. São Paulo: Perspectiva, 1983.

ZILBERMAN, Regina (Org.). *A Produção Cultural para a Criança*. 4.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec-EDUC, 1997.

ANTOLOGIAS DE CONTOS (consultadas)

ANDERSEN, Hans Christian. *Contos de Fadas de Andersen*. 2.ed. Trad. Eugênio Amado. Belo Horizonte: Garnier, 2019.

BRAGA, Teófilo. *Contos Tradicionais do Povo Português*. Lisboa: D. Quixote, 1867. (Coleção Portugal de Perto)

CALVINO, Ítalo. *Fábulas Italianas*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia da Letras, 2006.

CARTER, Angela. *103 Contos de Fadas*. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos Tradicionais do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia. São Paulo: EDUSP, 1986.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Os Contos de Grimm*. Trad. Edson Rocha Braga. Rio de Janeiro: Objetivo, 1995.

LANG, Andrey (Org.). *O Livro Vermelho de Fábulas Encantadas*. Trad. Carla Benatti. Cotia: São Paulo: Pandorga, 2022.

LANG, Andrey (Org.). *O Livro Azul de Fábulas Encantadas*. Trad. Marsely de Marco. Cotia: São Paulo: Pandorga, 2021.

LOBATO, José Bento Monteiro. *Histórias da Tia Nastácia*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

PERRAULT, Charles. *Contos de Perrault*. 4.ed. Trad. Regina Régis Junqueira. Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Vila Rica, 1994.

PIMENTEL, Alberto Figueiredo. *Contos da Baratinha*. Rio de Janeiro: Garnier, 1994.

PIMENTEL, Alberto Figueiredo. *Contos da Avozinha*. Rio de Janeiro: Garnier, 1995.

ROMERO, Silvio. *Contos Populares do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia: São Paulo: EDUSP, 1985.

SIMÕES, Maria do Socorro (Org.). *Bragança Conta...* Belém: CEJUP / Universidade Federal do Pará, 2016.

SOUZA, Maurício de. *Contos da Carochinha (Turma da Mônica)*. Barueri: São Paulo: Girassol, 2016.



A POÉTICA DOS APÓLOGOS

"do tempo em que animais e vegetais falavam na amazônia"
de Raimundo Moraes e a literatura infantil e juvenil

Marco Antônio da Costa Camelo

*... e o perfume da gota de orvalho conversou com a folha
sobre as coisas de Deus e dos homens. (MACC)*

ENTRE TRAMAS E URDUMES: FIANDO IDEIAS SOBRE APÓLOGOS...

Sabe-se que os apólogos são histórias curtas que em sua grande essência possuem um tipo de narrativa em suspensão, justamente para conferir ao leitor esse sentido propriamente dito. Caracterizam ainda, sobremaneira, por essas narrativas curtas oriundas do tronco "fabular", utilizarem animais, objetos ou personagens fictícios para transmitir uma lição moral, ética ou filosófica. Estas narrativas curtas têm desempenhado um papel significativo na educação e na construção de teorias, pensamentos e atitudes ao longo dos séculos. Tanto a história quanto a estrutura dos apólogos são exemplos instigantes para a análise de comportamentos e estratos sociais.

Essas histórias têm raízes profundas na antiguidade clássica e ocupam um lugar de destaque na literatura mundial. Uma das coleções mais antigas e conhecidas é a de Esopo, um escravo da Grécia Antiga, cujas fábulas continuam a ser contadas e

estudadas até hoje. Apresentando temas, muitas vezes protagonizados por animais com características humanas, eram usadas para ensinar as tradicionais “lições de cunho valoroso” sobre comportamento e moralidade.

No Oriente, os apólogos também floresceram, como visto nas histórias do Panchatantra, uma antiga coleção indiana de fábulas e contos didáticos, nessa linha estética denominada de Instrução Proveitosa, que mais tarde comporá uma obra chamada Hitopadesa ou Instrução Proveitosa³. Assim como as fábulas de Esopo, o Panchatantra utiliza animais para ilustrar princípios de sabedoria e ética, funcionando como uma espécie de recurso metodológico utilizados na educação clássica e medieval.

A estrutura dos apólogos é geralmente simples e direcionada para um fio condutor temático. Eles começam com uma situação ou conflito envolvendo os personagens. Por meio da interação entre os personagens, a narrativa desenvolve-se até chegar a um clímax no qual a lição moral é revelada. Frequentemente, a moral é enunciada no final da história, deixando claro o ensinamento para o leitor ou ouvinte. Os apólogos compartilham vários elementos comuns como: personagens animais, objetos inanimados que representam características humanas. Evidencia-nos conflitos nos quais uma situação de tensão ou problema precisa ser resolvido de maneira filosófica. Por fim, apresentam uma lição moral; na qual o ensinamento central da história, geralmente, relaciona-se à ética ou a comportamentos.

Os apólogos caracterizam-se por apresentar estratégias singulares na educação. Eles não apenas entretêm, mas também ensinam. Com histórias simples e envolventes, os apólogos conseguem transmitir ideias complexas de maneira acessível. São particularmente eficazes na educação infantil, onde o uso de personagens animais ajuda a capturar a atenção das crianças e tornar a interpretação textual mais lúdica. Além disso, têm a capacidade de transcender barreiras culturais e linguísticas. As lições universais contidas nessas histórias podem ser aplicadas a várias culturas e sociedades, tornando-os uma forma de literatura mais cosmopolita.

³ Hitopadesa ou Introdução Proveitosa, obra de matriz literária hindu. Aborda temas de caráter exemplar e/ou moralizante, e já teve várias traduções do original sânscrito para as línguas modernas.

Ao longo dos séculos, muitos apólogos se destacaram e tornaram-se parte do cânone literário mundial. Alguns exemplos incluem: as fábulas de Esopo, os escritos de La Fontaine na França e os de Monteiro Lobato no Brasil.

Os apólogos continuam a ter relevância na sociedade contemporânea. Eles são utilizados em várias formas de mídia, incluindo livros, filmes, programas de televisão e até jogos educativos. A simplicidade e profundidade das lições contidas nos entremeios da narrativa, conferem-lhes um significativo valor no campo das narrativas curtas e da interpretação textual.

Na era digital, os apólogos encontram novas formas de expressão e alcance. Redes sociais e plataformas de vídeo permitem que essas histórias sejam compartilhadas de maneira rápida e ampla, atingindo audiências globais e preservando a tradição de ensinar por meio de narrativas.

Definem-se por ser uma forma de literatura que combina entretenimento e educação de maneira única. Com uma história rica inserida em uma estrutura narrativa curta, eles costumam ser relevantes na compreensão filosófica e ética da vida. Entre Esopo Panchatantra, La Fontaine e Monteiro Lobato existe uma significativa diacronia histórica que nos conduz a construção do universo miriádico⁴ de Raimundo Moraes. Esta é a essência desse trabalho. O hiato que se cria entre o passado clássico e a inovadora forma de compor desse artista, nos esquadrinha a indelével marca de sua mitopoética com muita singeleza e elegância. As sofisticadas tramas de seus apólogos decantam por meio dos diálogos estabelecidos entre seus bichos e plantas a exuberância da floresta amazônica amalgamando-a aos pensamentos inusitados contidos em seus personagens e cenários.

⁴ O termo miriádico, originariamente vem do grego e significa “tudo aquilo que está em grande quantidade”. É como dizer uma “dúzia de algo ou uma dezena de algo”, é um termo que quantifica algo ou alguma coisa.

OS BORDADOS POÉTICOS DE RAIMUNDO MORAIS

Trata-se de uma obra cujo valor sistêmico está nas esferas semânticas de uma grande metáfora da vida e dos seres que a habitam. Diz-se que suas entrelinhas, repletas de um humor sutil, são pontuadas por esferas de inteligência abstrata nas quais constroem-se verdadeiros epítetos botânicos e zoológicos que desfilam sobre uma paleta de cores exuberantes da floresta amazônicas. E por meio desta paleta os hábitos e costumes singulares da região amazônica perfilam-se em um apanágio de formas, ritmos, cores, sentidos e sensações nas curtas histórias (apólogos), que desenhavam o quadro filosófico das entranhas temáticas de Raimundo Morais.

Ainda reportando-me as orelhas da edição de Itatiaia feitas por Leandro Tocantins (Belém, 1919 – Rio de Janeiro, 2004), crítico e jornalista, nascido na Belém de 1919 e falecido na cidade do Rio de Janeiro no ano de 2004, assina, também, a apresentação da obra. E sobre ela ainda voltarei a falar. Porém, a princípio gostaria de ressaltar os circunscritos detalhes com os quais o Senhor Tocantins nos apresenta o idílio temático de Histórias Silvestres. Diz-nos que estas histórias são verdadeiros achados apoloéticos, formando cada uma a sua maneira, um retórico discurso abonatório da floresta amazônica com seus personagens oriundos da fauna e da flora.

A fantasia apresentada nos apólogos, redoura em tons pitorescos e satíricos um conjunto de pensamentos e sensações que tangenciam o universo das fábulas, adornando-as de um significado mitopoético em que falas e ideias descortinam-se em pitorescos tons que mesclam lendas, atitudes e costumes da imensa hileia do norte do Brasil.

É sabido que o conceito de folclore passou por diversas transformações no transcurso das décadas. Modificações estas que foram estabelecidas por constantes estudos na área das Poéticas Oraís. Todavia, a alusão proposta por Leandro Tocantins na apresentação do livro, fala sobre o valor da herança cultural e da imortalidade da história de um povo.

Roland Barthes afirma:

Para descrever e classificar a infinidade das narrativas é necessário, pois, uma “teoria”, e é para pesquisá-la e esboçá-la que é preciso inicialmente trabalhar. A elaboração desta teoria pode ser grandemente facilitada se, desde o início, ela for submetida a um modelo que lhe forneça seus primeiros princípios (1973, p. 4).

Refletindo sobre uma obra do escritor italiano Ítalo Calvino (2013), esse fragmento de Barthes (1973) fez-me recordar sobre o criador e seu processo criativo já, esfuziantemente, defendido por ambos, no qual os teóricos são unânimes em afirmar que apólogos são pequenos/grandes aportes temáticos nos quais os sentidos do texto pululam em incandescentes e exuberantes caldeirões de possibilidades significativas, contemplados e enriquecidos por assonâncias metafóricas que constroem labirintos de significação.

Em a *Poética das Escrituras*, Calvino (2022), descreve como as cidades invisíveis, tornaram-se uma referência na história da narrativa do século XX. Ou seja, o romance, constitui-se como uma espécie de antirromance, compondo um misto de apólogo, aforisma e poema em prosa. Assim, compreendo Raimundo Moraes com suas *Histórias Silvestres*, posto que ambos fazem uma alusão metafórica aos mitos das fábulas. Calvino apresenta uma releitura em versão moderna de *Il Milione*, ou *O livro das maravilhas: a descrição do mundo*, mas o Marco Polo de Calvino, diferentemente daquele histórico, é um Marco Polo distorcido, atualizado, “ficcionalizado”, geométrico e labiríntico.

Para Calvino (2013), os espaços não são geográficos, mas mentais, e sua grande dificuldade é descrever o mundo, cujo significado é variável e inapreensível. Parodiando o pensamento do autor italiano, a trama de viagem e a caracterização do famoso relato medieval, Calvino recria um texto no qual as cidades, fortemente marcadas pela subjetividade, aparecem sempre ambíguas e contraditórias, com diversas faces que podem se reduplicar ao infinito. Enquanto em *Histórias silvestres do tempo em que animais e vegetais falavam na Amazônia*, os apólogos mostram a paródia do mundo em que as histórias construídas com humor filosófico, buscam por meio de metáforas subliminares, situá-las no plano narrativo da fábula sem, contudo,

moralizá-la. Conferindo ao leitor um universo panegírico⁵ amazônico, no qual seres da fauna e da flora, perfilam-se em um mundo de fantasias anacrônicas, ganhando, com isso, uma estética literária peculiar, ou como diria Leandro Tocantins nas orelhas da edição, intituladas *Um livro que prende e fascina*:

trata-se de um livro de apólogos cheios de inteligência, de humor, de certa substância filosófica, sem nunca atingir propósitos moralistas. Apenas a fantasia que os redoura de tons pitorescos e humorísticos, dando-lhes fala e pensamento, ideias e descortínio, enquadra-se no uso, no costume, no folclore, na lenda que envolvem fauna e flora na planície amazônica, tal como define o autor.

A assonância é uma figura de linguagem que consiste na repetição de sons vocálicos, principalmente em sílabas tônicas, para criar efeitos sonoros e um som específico no texto. É um recurso estilístico muito utilizado na literatura, na música e nos provérbios populares. Por tratar-se de uma figura de som ou que o representa, assim como a aliteração, tem como estrutura propulsora o ritmo e a cadência, sendo o texto uma espécie de pauta musical.

Nos poemas simbolistas as assonâncias tinham seu ritmo marcado pela presença das aliterações, figura que se estabelece pela repetição sincopada de fonemas. A marca poética das assonâncias no texto em prosa, é mais rara, porém a medula narrativa por ela formada, em sua grande maioria é marcada por parágrafos curtos em que estas geram diferentes efeitos no texto por meio dos ritmos verbais, oferecendo-lhes maior expressividade descritiva.

⁵ Um panegírico (do grego πανηγυρικός, "reunião") era, originalmente, na Grécia Antiga, o discurso de caráter encomiástico ou laudatório que era pronunciado em grandes reuniões festivas do povo. A palavra foi derivada de panegíria (para as festividades ou grande assembleia). Na Roma Antiga, denominava-se "panegírico" o discurso que os cônsules romanos pronunciavam diante do imperador, depois de serem eleitos, manifestando-lhe seu respeito e admiração.

CONTEXTO E REGÊNCIA DOS SONS EM *HISTÓRIAS SILVESTRES*...

Dêiticos Literários⁶ são estruturas textuais inerentes a análise do discurso. Pertencem, portanto ao campo da semântica analítica e fazem referência as matrizes significativas que sinalizam para algo que já foi mencionado anteriormente. Têm ação inferencial denotativa e representam um ponto de ligação entre a ideia e a metáfora dentro do campo narrativo. Por isso, são considerados elementos de referência para figuras de linguagem como a silepse e a metonímia.

Etimologicamente, a palavra “dêixis” vem do grego e significa “a ação de mostrar”. Os dêiticos são formas semânticas que desempenham uma função denotativa à situação de produção, como: pronomes pessoais e demonstrativos, formas gramaticais que indicam tempo, entre outros. No texto literário, assumem o papel de referente, o qual por sua vez ressignifica ideias, conceitos e percepções inerentes a metáfora.

Portanto, o “dêixis” é empregado para designar a significação que os elementos da narrativa exercem nas orações e assim compor seus significados. Para o texto literário o campo semântico se amplia favorecendo os desdobramentos das metáforas. Já que elementos constitutivos da narrativa como os verbos são fundamentais na descrição de tempo e espaço. Portanto, constituem-se como elementos intrínsecos ao discurso literário narrativo.

Enquanto elementos literários, os dêiticos assumem a construção da coesão textual, quando dão sentido estilístico ao discurso narrativo. Isto porque, além de assegurarem uma ligação entre os elementos que ocorrem na superfície textual, fazem referência à situação de construção de sentido dos enunciados, pois compõem o núcleo da unidade e análise medular do discurso estético. Portanto, quando utilizados pelo artista literário funcionam na fruição do pensamento, a medida em que criam e recriam mosaicos de composições metafóricas aplicadas a situações, personagens, cenários, tempo e espaço da narrativa.

⁶ O termo refere-se a um contexto semântico em que a palavra é analisada em função do sentido que exerce no conjunto do texto.

Os temas relacionados com a dêixis literária formam um conjunto estilístico bastante peculiar nas narrativas de Morais, traçando pontos singulares, principalmente, em cenas que colocam em evidência aspectos da região amazônica, de traços humanos mimetizados em fauna e flora colorindo cenários multiversos de situações sociais mimetizadas em animais, folhas, flores e plantas.

Identifiquei em minhas leituras e análises o funcionamento das dêixis literárias presentes nos apólogos de Raimundo Morais e o seu funcionamento no discurso literário em relação as metáforas presentes nas curtas narrativas. O corpus estrutural dos apólogos descreve com sutileza o universo amazônico por meio de um processo de “sequencialização”, em que as histórias quase assumem um conceito de fábula, haja vista carregar em suas matrizes semânticas, por meio dos elementos dêiticos, verdadeiros postulados de vida e comportamento. A singularidade do texto deve-se a sua riqueza subliminar e a forma como o autor utiliza esses elementos para desenhar os cenários amazônicos e seu papel na sincronidade de ação dos personagens, funcionando como uma transfiguração da realidade, posto que os movimentos cênicos são estruturados a partir da mimese estabelecida entre comparações de atitudes humanas em animais e plantas.

O presente estudo possibilita também demonstrar como o autor, por meio do emprego das *dêixis literárias* de pessoa, instaura os “atuantes” do discurso narrativo, entre os quais inclui-se o próprio leitor, já que se trata de pequenas históricas com fundos moralizantes, sem a necessidade de utilizar personificações humanas também conhecidas como ausências estruturais. Essas “ausências”, constituem-se em uma das mais visíveis marcas estilísticas quando se trata de apólogos.

Pretendi explorar as teorias relativas aos sistemas referenciais da metáfora e aplicá-las na análise dos apólogos da obra *Do tempo em que animais e vegetais falavam na Amazônia*, assim como verificar a possibilidade de leitura e interpretação desta e de outras obras literárias infantojuvenis de temática amazônica na educação básica.

Este trabalho aborda, em sentido amplo, as definições de texto, a identificação das dêixis literárias e a maneira pela quais estas ajudam a compreender a temática

estrutural dos apólogos, as metáforas e o universo literário amazônico utilizado pelo autor na descrição das histórias.

À luz de Mikhail Bakhtin (2022), todo texto literário, em sua essência, é dialógico. A aplicação desta teoria na análise literária permite uma leitura mais dinâmica e multifacetada de obras, pois envereda por campos semânticos muito particulares, dentre os quais destaco: a busca de um significado plural dos períodos. Isso permite ao leitor a investigação de significados denominados biunívocos. O leitor é encorajado a explorar as múltiplas vozes e perspectivas que compõem o texto. Essa abordagem revela a complexidade e a riqueza do discurso narrativo, destacando a capacidade do texto de inferir, refletir e questionar a realidade social.

Diversas obras literárias exemplificam o dialogismo bakhtiniano. Em *Os Irmãos Karamazov*, de Dostoiévski, por exemplo, as diferentes vozes dos personagens expressam visões de mundo conflitantes, sem que nenhuma delas seja apresentada como verdade absoluta. Em *Ulisses*, de James Joyce, a multiplicidade de estilos narrativos e referências intertextuais cria um rico panorama de significados. Essa percepção tive ao encontrar plurissignificados conceituais nos apólogos de Raimundo Morais, quando o universo dos bichos e plantas da floresta amazônica dialogam sobre temas da sociedade humana de forma filosófica e atemporal.

O dialogismo bakhtiniano oferece, ainda, uma abordagem inovadora e articulada para o estudo do discurso literário infantojuvenil. Ao reconhecer a natureza multifacetada e interativa da linguagem, Bakhtin (2013) nos permite apreciar a literatura como um espaço de encontro e confronto entre diversos teoremas, pensamentos e perspectivas. A perspectiva dialógica não apenas amplia a compreensão das obras literárias, mas também nos convida a refletir sobre a complexidade e a diversidade da experiência humana no processo de leitura e interpretação.

O dialogismo, é, portanto, a interação constante entre diferentes matizes e consciências dentro de um texto. Essa interação não se limita a diálogos explícitos entre personagens, mas permeia toda a estrutura narrativa e o próprio processo de construção de sentido. Cada palavra, frase ou expressão carrega uma multiplicidade de significados que se

desenvolvem a partir de seu contexto sócio-histórico e cultural, bem como de sua relação com outros discursos.

Ainda no âmbito do dialogismo bakhtiniano, um dos conceitos mais importantes é o do discurso das vozes polifônicas. Segundo Bakhtin (2022), a polifonia refere-se à presença de múltiplas vozes independentes e igualmente válidas dentro de uma obra literária. Essas vozes não são subordinadas a uma única perspectiva autoral dominante, mas coexistem em um estado de constante interação e confronto.

O dialogismo intertextual⁷ também se manifesta por meio da heteroglossia. Nesse caso, a intertextualidade é marcada pela presença de outros textos dentro de um texto, no qual novas significações emergem a partir do diálogo entre diferentes pontos da narrativa com outras obras literárias. É clara a percepção estética dos apólogos contidos em *Histórias Silvestres...* com as fábulas de Esopo e La Fontaine por sobre uma coexistência de similaridade descritiva de cenários. A meu ver aí está um dos pontos mais elevados no que concerne a sofisticação do texto do escritor paraense. *A heteroglossia⁸ descrita por Moraes carrega em seu bojo um conceito da coexistência de diferentes tipos de discursos, linguagens e estilos interpostos em um único texto, refletindo sobre a diversidade sociocultural da linguagem. Esse ponto é fulcral na descrição de personagens e ambientes no mundo dos apólogos da obra estudada nesse artigo.*

⁷ O dialogismo intertextual é um conceito linguístico desenvolvido pelo linguista russo Mikhail Bakhtin. Ele define o dialogismo como um mecanismo de interação entre textos. Está presente tanto na leitura quanto nas obras impressas. Define as relações da linguagem, as práticas discursivas e a visão de mundo. É caracterizado por conceber a unidade do mundo nas múltiplas vozes que participam do diálogo da vida, ao mesmo tempo em que estabelece que todos os textos possuem relação com outros textos e remetem a outros já produzidos. Dialogismo pressupõe uma língua, embora não exista, necessariamente, nela.

⁸ Heteroglossia é um termo que descreve a coexistência de variedades linguísticas ou de diferentes línguas em um mesmo texto. O conceito foi introduzido pelo linguista russo Mikhail Bakhtin. A heteroglossia reflete a diversidade cultural e linguística. Pode ser observada em textos literários, em diferentes gêneros discursivos, pode ser dialogizada com o ideário tecido por diferentes vozes. Assim como pode ser observada em diferentes discursos, como o discurso dos personagens, o discurso do narrador e o discurso do autor.

AS METÁFORAS TECIDAS EM A ARANHA E A SAÚBA E A FESTA NO CÉU

Em *A Aranha e a Saúba*⁹, Raimundo Morais delineia um universo de metáforas para mostrar o multiverso da biosfera amazônica. Por meio de descrições particulares, o autor mimetiza atitudes humanas transmutadas por meio do comportamento dos bichos e plantas. Esse recurso narrativo, inovador para a época em que foram escritos os apólogos, carrega consigo um forte desenho das ações de personagens em cenários, conferindo ao leitor um universo de possibilidades visuais, quase a tangenciar sensações de imagens animadas como em filmes, desenhos etc. Parto do pressuposto de que a assonância confere a medula narrativa um efeito sonoro que embala as metáforas ao mesmo tempo em que traz plasticidade ao texto. Ou seja, o posicionamento dos fonemas presentes nas estruturas frasais ressalta o efeito/sentido das orações e da estilística dos períodos que compõem os parágrafos. Vejamos os exemplos dessas assonâncias, que conferem uma sinfonia de significados sonoros e visuais, nos trechos abaixo:

A saúba vira, na margem contrária do Igarapé que lhe corria junto da vivenda, um florido jardim de roseiras, cujas folhas, como é sabido, ela prefere sobre as demais para adubo de suas plantações subterrâneas. A água fluvial, porém, alta, revolta e de violenta marcha, não a deixava passar encaçada pelo exército arrasador e temeroso. Teve de acampar. A sofreguidão, no entanto, para atingir a outra banda, transmitia um frêmito incontido de arrepio e nervoso, a tal ponto que, ao se olhar a multidão de combatentes tinha-se o sentido duma toalha agitada de magnéticos movimentos. Os engenheiros militares tentaram, por duas a três vezes, lançar uma ponte provisória sobre o córrego. O ímpeto da corrente, todavia, cheia de rebojos e funis, tragava tudo. Entretanto, os técnicos e generais não esmoreciam na resolução do problema. Olha daqui, olha dali, deparou-se lhes por cima, sobre o cânion

⁹ Variação popular de saúva — espécie de formiga cortadeira no Brasil, especialmente as rainhas do gênero *Atta*, insetos da família dos formicídeos. Conta atualmente com cerca de duzentas espécies, todas nativas do Novo Mundo e mais abundantes na Região Neotropical. No Brasil, as saúvas constam como uma das mais importantes pragas agrícolas, sendo tão abundantes e ativas nas lavouras que os primeiros colonizadores as denominavam de “o verdadeiro Rei do Brasil”. In: https://www.agrolink.com.br/problemas/formiga-sauva_258.html.

daquele pequeno curso, uma ponte de prata nas extremidades a árvores de ribas opostas. (in *A Aranha e a Saúba*, p. 11-12).

A mãe dos bichos, com surpresa geral, apareceu enfim corporificada na floresta. Até então ninguém a vira. Ouviam-lhe apenas o canto e a fala. Mostrara-se linda e majestosa. Carregava o aspecto augusto duma deusa e lembrava, no feitio, o ar soberano da Ave do Paraíso, se bem que as cores fossem outras. Alva, cauda em plumas frisadas, quando esta se arredondava num leque de arminho e outro, dir-se-ia uma auréola que a envolvesse. Na cabeça alteava-se-lhe bizarra coroa de pérolas negras. Tinha os pés verdes e o bico azul. Correspondia mesmo à divindade desencantada. Verdadeira jóia da natureza. Gorjeou primeiro uma ária estonteante e falou depois. Trazia, declarou, a Visão, uma incumbência da Corte Celeste, que a encarregara de convidar seus filhos para uma grande festa no Céu. (in *A Festa no Céu*, p. 23).

Quando a escrita poética se transforma em sinfonia, ocorre uma mágica e inebriante convergência, onde as palavras ganham vida por meio de seus sons, encontrando na harmonia de suas combinações uma partitura frasal que se mescla na profundidade das letras. Uma catacrese¹⁰ da alma e do pensamento que revivifica o tecido narrativo. Este fenômeno não é apenas uma questão de adicionar melodia às palavras, mas sim de criar uma obra de arte irretocável. Cada componente textual desempenha um papel vital na expressão de emoções e ideias. Transformar poesia em sinfonia é um processo criativo que exige sensibilidade e habilidade do poeta. É um exercício de colaboração, no qual criaturas encontram um equilíbrio entre palavra, som e ideia da metáfora.

Os apólogos de Raimundo Moraes conferem-nos essa possibilidade quando aludem, por meio das falas dos bichos e plantas da floresta, seus sentimentos, desejos e receios. A fauna e a flora desenhadas pelo artista brincam com o sentido de ordem das ideias; criando uma espécie de melodia diáfana na trama textual. De um lado, temos o desafio

¹⁰ Linguística/retórica – metáfora já absorvida no uso comum da língua, de emprego tão corrente que não é mais tomada como tal, e que serve para suprir a falta de uma palavra específica que designe determinada coisa; abusão (p. ex.: *braços* de poltrona; *cair* num logro; *dentes* do serrote; *nariz* do avião; *pescoço* de garrafa; virar um vaso de *cabeça* para baixo etc.).

do autor em criar uma melodia semiótica que complemente e realce o texto poético e de outro lado, a percepção de centralizar no momento mais oportuno o cerne, o clímax moralizante do apólogo; como a formar uma cadência “aliterativa”¹¹ de frases e períodos. Isso envolve não apenas a composição da linha melódica estruturante do texto, mas também a criação de uma harmonia que suporte e amplifique as emoções expressas nas palavras.

A análise presente das metáforas contidas nos apólogos *A Aranha e a Saúba* e *A Festa no Céu*, possuem um ponto em comum que é a forma pela qual se estruturam. Ambas apresentam um caráter moralizante, que atinge seu clímax ainda no início da narrativa, conferindo ao leitor uma descrição muito peculiar sobre indecisões e julgamento de atitudes. Enquanto nas fábulas, o julgamento de atitudes é feito de forma explícita e direta e o auge da narrativa dá-se sempre no final, nos apólogos as ações dos personagens podem ser reveladas mesmo no início da trama. Como é o caso dos exemplos acima, em que os valores e as falhas humanas, instigam o leitor a refletir sobre suas próprias atitudes.

Os personagens dos apólogos de Moraes, ao cometerem um erro ou agirem de maneira imprudente, enfrentam consequências claras que servem como um tipo de advertência ao leitor. É retórico seu ambiente narrativo, uma vez que a metáfora já absorvida no uso comum da língua, de emprego tão corrente que não é mais tomada como tal, serve para suprir a falta de uma palavra específica que designe determinada coisa; formando uma catacrese por meio das ideias, nas quais os sons servem para substituir comportamentos e atitudes como é perceptível nos dois fragmentos transcritos na página nove.

Percebe-se também um delicado e instigante jogo de figuras de linguagem responsável pela cadência e ritmo das falas, comportamentos de animais e plantas; o que confere ao texto um rico ambiente de metáforas, que agregadas ao sentido moral

¹¹ Estilística/Gramática - repetição de fonemas idênticos ou parecidos no início de várias palavras na mesma frase ou verso, visando obter efeito estilístico na prosa poética e na poesia (p. ex.: rápido, o raio risca o céu e ribomba); aliteramento, pragmatismo.

das histórias embelezam a natureza de maneira anacrônica, sugerindo ao leitor um leque de possibilidades interpretativas. Destaco entre as figuras o uso de silepses. Grandes escritores e oradores utilizaram a silepse para conferir mais expressividade a suas obras e discursos.

A silepse¹² demonstra que o texto literário é um fenômeno dinâmico e adaptável às necessidades de expressão da narrativa. Ao ultrapassar as fronteiras da metáfora, a silepse revela a flexibilidade e a criatividade inerentes à comunicação artística humana. O uso da silepse no texto literário é uma forma de envolvê-lo em um novelo delicado de significações e sentidos, já que se trata de uma figura de linguagem que consiste na concordância com uma ideia, e não com uma palavra, também conhecida como concordância irregular ou figurada. Como, podemos perceber no excerto abaixo:

De nova pátria nada tinha a alegar senão que era mais farta e bela que a primitiva. Os painéis verdejantes da Amazônia, suas águas, ricas de guloseimas, quer nas margens quer ao largo, prendiam de tal forma, diziam, que jamais tentaram volver ao Atlântico. Não havia dúvida que o meio ambiente lhes ia alterando, numa adaptação necessária, certos órgãos. (*A Gaivota e a Tartaruga*, in Morais, 1986, p. 38).

Identifica-se a silepse, nesse fragmento, exercendo sua função enquanto figura estilística de linguagem; na qual o texto a apresenta em sua integralidade temática, reforçando o sentido do pensamento e desdobrando-o em períodos associativos. Enxerga-se a concordância irregular ou figurada, ocorrida no âmbito do pensamento ideológico. Posto que nesta categoria, a silepse é o retrato de uma

¹² A silepse é uma figura de linguagem que está na categoria de figura de sintaxe (ou de construção). Isso porque ela está intimamente relacionada com a construção sintática das frases. É empregada mediante a concordância da ideia e não do termo utilizado na frase. Dessa forma, ela não obedece às regras de concordância gramatical e a uma concordância ideológica. Dependendo do campo gramatical em que atua, a silepse pode ser: de gênero, de número, de pessoa. A palavra silepse vem do grego *syllipsis*, que significa “ato de compreender” ou “abranger”, “tomar em conjunto”.

concordância com a ideia expressa de forma subliminar. O todo é, verdadeiramente maior do que a soma das partes. Essa convergência harmoniosa inspira e move o desenrolar da trama, mostrando o poder duradouro da palavra e da harmonia das formas sonoras quando compartilhadas em conjunto pela ideia do verbo enquanto palavra (sentido).

EPÍTETOS¹³ SONOROS EM *A GAIVOTA E A TARTARUGA*

Em *A Gaivota e a Tartaruga*, os epítetos sonoros exercem uma função sensorial percebida a partir dos diálogos entre os dois animais. Este recurso estilístico, permite ao leitor enxergar como os elementos do cenário influenciam o tema da conversa. A estrutura do discurso discorre sobre a vida e a influência do divino no transcurso do tempo. O excerto abaixo nos mostra como esse discurso se estabelece:

A tartaruga era madrinha da gaivota. Ambas estrangeiras, naturalizadas amazônicas, haviam surgido, como por encanto, no mar. A primeira, com aquele aspecto coraçoado, tão ágil n' água como vagarosa em terra, viera do seio oceânico. Conhecia tanto o vagalhão, a ardentia, a carneirada, à superfície, quanto a quietude sombria da profundidade pelágica. Nadara à flor d'água, ao sabor maravilhoso da claridade, ao lume vivificante do sol e no regaço insondável dos salso abismos, onde a fauna já precisa de cores vivas para se fazer enxergar.

A segunda, essa gaivota extraordinária, lépida e imprevista nos revôos, anunciadoras dos vendavais e da terra no horizonte quando ao largo, reportara igualmente do mar; das alturas, porém: do éter, do céu, do regaço luminoso dos elétrons. Dos cimos atmosféricos descobria ela, ao lampejo do

¹³ Epíteto é forma, estrutura e pode se apresentar na qualidade de um substantivo quando nominaliza pessoas e objetos, mas também pode adquirir a função de um adjetivo ou expressão adjetiva quando gabarita, qualifica ou designa aspectos de uma pessoa, de elementos, cenários e muitas vezes situações, divindades etc. A biologia o utiliza na taxonomia de seres vivos escalonando espécies, gêneros tanto no reino vegetal quanto animal.

olhar educado da rebusca das cousas¹⁴ longínquas, o ventre marinho pululante de vidas; a roda toda dos rumos da rosa, cheia de vapores, de navios, de canoas; sentia ainda, através de sua organização delicada, os mais distantes fenômenos meteorológicos (*A Gaivota e a Tartaruga*, in Moraes, 1986, p. 36-37).

O fragmento acima evoca epítetos sonoros que embalados ao som dos significados faz com que as palavras dancem com as ideias. A memorialística questão de que os diálogos estabelecidos pelos animais e plantas fazem dos apólogos de Moraes um campo de múltiplas visões haja vista a têmpera comportamental destes personagens mimetizar atitudes humanas. Os acordes dissonantes estabelecidos nas conversões intertemáticas convergem para a linha moral ao mesmo tempo em que situam o leitor em um panorama de luz e sombras na descrição da vida na floresta. Gaivota e Tartaruga revoam o tempo. Trazem à tona a marcação cronológica da vida em duas esferas: a rapidez e a lentidão. A passagem do tempo vista por dois prismas de angulação diferente.

O primeiro prisma (o da Gaivota) trata da velocidade ileza da passagem das horas sem a pausa para a reflexão do que se representa enquanto existência na vida e um segundo prisma (o da Tartaruga), dando atenção a uma corrente de sobreposição de minutos e horas mais lentos, conferindo-lhes um espaço de tempo maior, para observar o sentido da existência. Os epítetos sonoros são responsáveis pela dinâmica da narrativa, bem como pela forma como a sequência temática é apresentada ao leitor. Discutirei no próximo tópico, a partir dessas ideias, as relações dos odores selvagens formados a partir dos epítetos sonoros que emergem do seio da floresta.

¹⁴ Os substantivos femininos “coisa” e “cousa” existem na língua portuguesa e estão corretos. São palavras sinônimas. Coisa é a forma preferencial. Causa tem um uso muito mais reduzido e, embora se pense que é uma palavra de português arcaico, encontrando-se ainda viva no idioma. Os substantivos femininos coisa e cousa apresentam uma grande variedade de significados.

SINESTESIAS SELVAGENS NOS BICHOS E PLANTAS DA FLORESTA

Trescalantes odores metafóricos presentes em apólogos literários evocam sentimentos profundos e revelam camadas de significado implícito, que Roland Barthes (1973), na Teoria da Fruição Estética, chamou de sensações organolépticas que o texto literário pode provocar no leitor. Cada história, por meio de suas palavras, cuidadosamente, escolhidas por Raimundo Morais, emana esses odores metafóricos, permitindo ao leitor uma experiência sensorial rica que transcende a mera interpretação literal dos apólogos.

As metáforas textuais que evocam cheiros são como fragrâncias que despertam sentimentos profundos e revelam camadas de significado implícito. Cada história, ao escolher cuidadosamente suas palavras, emana esses cheiros metafóricos, proporcionando ao leitor uma experiência sensorial rica, que vai além da interpretação literal dos textos.

Para Nietzsche (2024), em sua reflexão sobre arte e a estética, a metáfora de música e perfume, reflete, exatamente, o que senti ao ler as páginas de Raimundo Morais, enquanto expressão poética de apreciação literária. O filósofo aponta que a música, o texto e a arte são formas que transcendem as limitações da linguagem, pois estabelecem com o apreciador da obra uma conexão pós-sináptica entre emoção e espírito humano.

Em seus escritos, especialmente em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche (2020), explora a música como uma manifestação do dionisiaco, uma das forças primordiais que, segundo ele, moldam a arte e a cultura. No pensamento do filósofo, o dionisiaco representa o caos, a emoção, a embriaguez e a dissolução do eu na totalidade da existência. Portanto, a manifestação artística quando em estado de epifania eleva o humano a dimensão etérea do divino. Acrescentava também que ao contrário das artes visuais, que estão mais associadas ao apolíneo – o racional, o estruturado e o harmonioso, a letra, a voz e a música eram vistas como uma força capaz de romper as barreiras do racional e do lógico, permitindo uma conexão mais profunda com a essência da vida.

Na estrita comparação entre letra, voz e melodia a música, Nietzsche se utiliza de uma metáfora que enriquece nossa compreensão sobre experiências sensoriais. O cheiro; é algo que não pode ser visto, mas apenas sentido. Ele tem o poder de evocar memórias, emoções e estados de espírito de maneira imediata e muitas vezes inconsciente.

O cheiro é efêmero em sua natureza. Assim como o texto e o som, ele existe apenas no momento presente e desaparece no ar, deixando apenas uma lembrança ou sensação. Essa qualidade transitória e intangível é parte do que torna tanto o cheiro quanto a expressão literária evocada pelo sentindo da palavra fascinantes e poderosas. Ambos nos remetem a beleza do momento presente e da fugacidade da experiência humana.

Assim como um acorde musical metaforizado em um texto por meio de odores trespasantes, remetendo o leitor a uma memória particular. Esse mesmo odor tem o poder de definir a identidade e de se tornar uma extensão da presença de alguém. Nietzsche, ao fazer essa comparação, sugere que a arte literária, assim como o perfume, tem a capacidade de moldar e expressar a identidade de maneira profunda e pessoal.

Por meio do olhar de que a metáfora literária é organismo vivo, Nietzsche (2024), nos convida a refletir sobre as profundas conexões entre diferentes formas de arte e a maneira como elas influenciam nossas emoções e percepções. A literatura representada por sensações, cheiros, sabores, acordes sonoros etc., transcende as barreiras do racional, conectando o leitor com o aspecto mais íntimo e efêmero de sua existência. Lembrando este leitor sobre a beleza do momento presente e da importância de apreciar o texto em suas formas mais puras e sensoriais. Ao explorar essa metáfora, podemos ganhar uma compreensão mais profunda da visão de Nietzsche sobre a arte e a estética, e como ele via a arte como uma força poderosa e transformadora do pensamento humano.

Assim como os cheiros, os bordados sonoros textuais em Histórias Silvestres, mostra onde cada linha de som é tecida com habilidade para criar uma tapeçaria de significados e emoções, imbricando-as com as intenções das metáforas presentes nas curtas histórias desveladas em um fantasioso e mítico cenário amazônico.

Estes bordados sonoros transportam o leitor a novas dimensões, na qual a música das palavras e o ritmo das frases encantam e enredam, oferecendo uma experiência literária que ressoa profundamente na alma.

Nas descrições dos cenários e personagens, as metáforas formam um tear vívido e imersivo. Cada cenário funciona como uma pintura realizada com palavras, onde cores e sombras se misturam para criar imagens que transcendem a mera descrição física. Um campo de flores pode ser descrito como um mar ondulante de cor e fragrância, em que cada pétala de flor é uma nota em uma sinfonia olfativa.

Os personagens, por sua vez, ganham profundidade por meio das metáforas que capturam suas essências. Um herói pode ser representado como uma rocha firme em meio a um mar tempestuoso, simbolizando sua força e resistência. Uma vilã pode ser descrita como uma serpente sinuosa, cuja presença provoca um arrepio que percorre a espinha dos outros personagens, sugerindo sua natureza traiçoeira e perigosa. Embora a sociedade contemporânea tenha desmistificado muitos aspectos da vida das serpentes, sua imagem negativa persiste na cultura popular.

A associação da serpente com o mal é um fenômeno complexo e multifacetado, com raízes que se estendem por mitos, religiões, literatura e cultura popular. Sua imagem como seres do mal continua a influenciar a percepção humana. Barthes (2020) estuda as funções das imagens como referências sógnicas de proporções histórico-sociais e como estas se fazem presentes nas obras literárias, como é o caso da serpente.

Na tradição judaico-cristã, a serpente é uma figura central na história da queda do homem. No Livro de Gênesis, a serpente engana Eva para que coma o fruto proibido, resultando na expulsão de Adão e Eva do Jardim do Éden. Este evento marca a serpente como um símbolo de tentação, engano e pecado, consolidando sua imagem negativa.

Na mitologia greco-romana é a figura de Medusa, uma das três Górgonas, que tem serpentes no lugar dos cabelos e transforma em pedra aqueles que olham diretamente para ela. A literatura e a arte ocidentais estão repletas de representações da serpente como um ser do mal. Na *Divina Comédia* de Dante, a serpente aparece como um dos

tormentos do Inferno. Na pintura *A Queda do Homem*, de Peter Paul Rubens, a serpente é mostrada em seu papel de sedutora e causadora de ruína.

Na literatura medieval as mulheres eram frequentemente retratadas como serpentes, simbolizando a tentação e o perigo. Esse simbolismo, reforçava a necessidade de as controlar e subordinar. Para Barthes (1973), quando o símbolo assume uma característica dogmática, sugere uma maneira de controle dos comportamentos sociais.

Artistas modernas e feministas reapropriaram a imagem da serpente para desafiar as conotações negativas e explorar temas de empoderamento e transformação. E dessa forma, também poder ser vista como um símbolo de resistência contra o machismo.

Embora sua figura tenha sido usada para perpetuar estereótipos machistas, ela também pode ser reapropriada como um símbolo de resistência e transformação, ressignificando imagens tradicionais para desafiar a opressão e promover a igualdade de gênero, oferecendo a figura do animal como uma metáfora poderosa de sabedoria e resistência frente à opressão, subvertendo narrativas de dominação masculina. É uma percepção dialógica, pois a análise da figura da serpente e do machismo revela as profundas interconexões entre cultura, poder e gênero. Bakhtin (1992) afirma que o dialogismo se manifesta também por ideias contrárias que questionam o próprio criador da mensagem: “a teoria do eu no outro e o outro em mim”. A concepção de Bakhtin (2002) refrata-se na noção do “eu” e do “outro”, que são vistos não como entidades estáticas ou isoladas, mas como participantes dinâmicos de um diálogo contínuo.

No texto de Moraes, as metáforas utilizadas na descrição dos cenários e personagens enriquecem a narrativa e criam um mundo textual no qual as palavras ganham vida e transportam o leitor para novas dimensões de imaginação e emoção. Na Amazônia, a imagem metafórica da fauna e da flora toma uma forma ainda mais vibrante e rica.

As árvores gigantescas são descritas como guardiãs ancestrais, seus troncos robustos representam a sabedoria acumulada ao longo dos séculos. As folhas, ao caírem, são como acordes de uma cantata verde que ressoa pela floresta. Os animais, por sua vez, são pintados com palavras que evocam sua essência selvagem e misteriosa. A tartaruga, com seus passos silenciosos, é um fantasma dourado que se move

como uma sombra entre as árvores. Os pássaros, com suas cores vivas e cantos melodiosos, são descritos como mensageiros dos deuses, trazendo fragmentos de sonhos e esperanças nas suas asas.

Assim, as metáforas da fauna e flora amazônicas, presentes na obra *Histórias Silvestres do tempo em que animais e plantas falavam na Amazônia*, não só embeleza a narrativa, mas também enriquece a percepção do leitor, que é transportado para um mundo onde cada elemento natural pulsa com vida e significado.

Ainda sobre os trespalantes odores de animais e plantas da floresta amazônica ressalto que há um mundo mágico mitopoético cheio de vida e luz, inquietantemente, misturado com a paleta de cores que compõem a narrativa de Raimundo Morais, como a conferir um panorama caleidoscópico de possibilidades interpretativas, contidas nas esferas significativas das palavras. A partir dessa concepção, torna-se aceitável que o leitor embarque em um universo no qual animais e plantas vivem e estabelecem uma relação adornada por sintagmas silépticos. O artista traça uma coesão poética quando descreve, por meio de diálogos humanos, animais e plantas da floresta.

A imagética em que cenários se misturam com fauna e flora, denotam sensações em que árvores gigantes parecem tocar o céu e insetos diminutos filosofam com grandes mamíferos. No multiverso de Morais árvores são como guardiãs da floresta, protegendo os animais que nela vivem. Seus troncos são fortes e sábios, como velhos amigos que conhecem todos os segredos da floresta. E quando suas folhas caem, é como se estivessem tocando uma música verde que ecoa por toda o espaço multifacetado rascunhado pelo artista.

O panteão mitopoético da obra é como um fantasma dourado que decanta em seus hábitos e atitudes a sombra narrativa desses bichos da floresta. Silêncio e som se entrecruzam ao mesmo tempo em que se movem em direção ao insólito. Apólogos necessitam do insólito para se singularizarem. No cerne desse fantasma dourado habita um felino que conota as metáforas amazônicas. Ele é tão silencioso que parece um mensageiro dos deuses da palavra. E aí pássaros, insetos e bichos conversam, entabulam diálogos nos quais a filosofia de comportamentos têm asas coloridas. Os cantos melodiosos entoados pelos animais da floresta carregam sonhos e esperanças.

Cada bicho e cada planta tem sua própria canção, e juntos, criam uma sinfonia de sons e silêncios da natureza.

Na Amazônia, há plantas que parecem sair de um conto de fadas. Algumas têm folhas que brilham como estrelas, outras têm flores que parecem arco-íris. Essas plantas mágicas ajudam a tornar a floresta um lugar especial, em que cada dia é uma nova descoberta. O livro de Moraes esquadrinha os odores da floresta e seus habitantes como a essência do almíscar selvagem se espalha sobre um corpo molhado. A floresta abraça o perfume dos bichos e das plantas, transformando todo o cenário em poesia narrativa.

OS APÓLOGOS E A LITERATURA INFANTIL

A literatura infantil e juvenil na educação representa, na atualidade, um importante assunto para ser analisado, haja vista na grande maioria das vezes, representar dentro dos currículos escolares um mero aporte metodológico muitas vezes alcinado de “ferramenta”, no qual o texto serve de ancoragem para o desenvolvimento de conteúdos de língua portuguesa e congêneres.

Partindo dessa ideia ou pressuposto inicial, destaco alguns pontos que considero relevantes quando o assunto atinge a seguinte máxima: “o que está sendo feito, em termos pedagógicos, no ensino de literatura infantojuvenil na educação básica?”.

Creio que o fato pode ser explicado pela ausência de conteúdos literários de conteúdo amazônico em determinadas etapas do ciclo escolar. Já tive a oportunidade de estudar essa temática por ocasião de minha tese de doutorado, a qual realizei em uma escola do município de Belém/PA, momento em que estudei os documentos que compunham o Plano Municipal de Ensino. Àquela época também pesquisei o Projeto Texto & Pretexto, dos professores Paulo Nunes, Josebel Akel Fares, Josse Fares (1996), o qual propunha a inserção de textos de autores amazônidas nos currículos escolares de ensino fundamental.

O olhar, proposto por esse projeto, para os conteúdos curriculares e o exercício docente, por certo tempo foi uma atitude pedagógica muito recorrente nas escolas

municipais. Tal prática, em função das frequentes mudanças da administração pública, acabou esquecida.

Entendo ser importante a retomada de projetos que propõem o estudo de autores amazônidas que escrevem sobre a cultura amazônica e que a escola instigue o estudante para a leitura de livros que tragam em sua medula narrativa, aspectos como: tipos, culturas, sociedades etc.; no intuito de estreitar os laços de conhecimento e compreensão de uma Amazônia literária.

A inserção dessas obras nos currículos escolares precisa tornar-se um fato mais corriqueiro, assim como o uso, mais frequente, pelos professores, no cotidiano escolar. O reconhecimento dessa fortuna crítica literária é algo a ser considerado nos planejamentos pedagógicos.

Falar de metáforas e construção de sentidos é, primordialmente, tê-la como linguagem figurativa. É sobremaneira, entendê-la como possibilidade de pensamento desdobrado. Percebê-la enquanto forma, sentido e expressão em seus desenhos significativos. Depreender conceitos, decantar expressões, apaziguar frêmitos ou por vezes agitá-los é missão do leitor/intérprete. Tive esse misto de sensações ao ler pela primeira vez os apólogos de Raimundo Morais. Ao enxergar seus cenários e personagens em uma primeira leitura, pareceu-me antever um balé de ideias, desconcertantemente, bonitas.

Palavras entrecruzavam-se com delicadas comparações, representadas por silepses, metonímias e catacreses inseridas em diálogos de cunho existencialista, nos quais vegetais e animais discorriam de forma niilista sobre existência, tempo e vida. Entendi que a extensão das narrativas mostrava muito mais do que aparentemente descreviam. Compunham um rebordo da existência onde a força da percepção e da interpretação eram retroalimentadas pelo caráter sub-reptício dos diálogos entre a fauna e a flora amazônica.

Em Raimundo Morais, os seres da floresta falam e estendem sua vida a filosofia de seus pensamentos. Constroem um tecido estilístico em um arco-íris de sentimentos apologéticos no quais a fé é baseada em argumentos. Morais nos propõe uma mistura de descrições panorâmicas, costurando em seus apólogos um movimento político e

sistemático na defesa de uma atitude ou quicá de uma doutrina. Compreendo ser esse sentido um dos alicerces basilares da fábula e de tudo aquilo que na qualidade de gênero literário a sucedeu. É uma obra infantil e juvenil que figura entre o ideológico e o infinito.

Para mim trata-se de um texto atemporal, pois mescla realidade e fantasia de maneira indissociável — uma necessitando da outra para sobre-existir. É uma obra que explora o papel das metáforas na construção de sentidos, examinando como elas influenciam a interpretação e a percepção das Histórias Silvestres do tempo em que animais e vegetais falavam na Amazônia. Parafraseando Leandro Tocantins em sua apresentação quando diz: “Estas histórias são um verdadeiro achado de Raimundo Morais, e em sua pena ganham uma estética literária, um *à vontade*, um colorido, um movimento que nos prendem e fascinam”, como a fazer jus às passagens silépticas do artista em seus apólogos. Abro aqui aspas as construções e neologismos de minha escolha para adjetivar a beleza do texto de seu prefaciador.

Este livro é como a quarta potência “subdivisória” de um átomo, transmutada em conhecimentos pessoais e experiências de vida que se manifestam nas tramas em que plantas e bichos dialogam no seio da floresta. As divisões desse átomo literário, tem nos apólogos, significações alojadas em subníveis de leitura e interpretação, traçando com complexa simplicidade as propriedades e comportamentos responsáveis pelas interações das ideias nas tramas das curtas narrativas.

É uma janela microscópica da vida e do mundo em suas vastas possibilidades de significação. Trata-se de um texto que gera múltiplas interpretações enriquecendo a literatura e o discurso infantojuvenil, conduzindo muito sutilmente o leitor para os desdobrados sentidos da palavra.

O autor conversa em solilóquio com o leitor. Essa exploração do discurso interior proposta por Raimundo Morais, é uma forma distinta de expressão literária, e um recurso por meio do qual os personagens revelam seus pensamentos e sentimentos mais profundos, subvertendo a ordem natural da gênese. Como afirma Barthes (2015), é um dispositivo retórico que permite a quem o lê perpetrar na mente das plantas e dos bichos, compreendendo suas motivações e conflitos internos de uma maneira direta e íntima.

Para Barthes (1973), solilóquio é diferente de monólogo, pois indica uma fala solitária eivada de sentido coletivo. Nos apólogos de Moraes existe uma “conformação fabular”, dirigida a um discurso interior, no qual o personagem fala consigo mesmo, revelando verdades que, de outra forma, permaneceriam ocultas. É o despertar de um inconsciente coletivo ou a manifestação implícita de seu alter ego.

Na literatura, o solilóquio desempenha um papel crucial na construção de personagens e desenvolvimento da narrativa. Eco (2013), nos diz que ele oferece uma janela para a psique dos protagonistas, permitindo que o leitor enxergue para além das ações e diálogos externos. É um recurso estilístico frequentemente utilizado por artistas da palavra no intuito de destrinchar temas que envolvem dúvidas existenciais, dilemas morais, conflitos emocionais, dentre outros.

Em determinados momentos de minha leitura das *Histórias Silvestres* remontei-me a Shakespeare (2024), quando trata com tanta maestria em *Hamlet*, *Macbeth* e *Othello*, o uso dos solilóquios, fundamentais para a compreensão dos diálogos. Por exemplo, o famoso solilóquio de Hamlet *Ser ou não ser* não só revela sua contemplação sobre a vida e a morte, mas também destaca a profundidade de sua angústia e indecisão. A dualidade profusa desse pensamento eu senti na conversa entre o Miriti e a Pupunha, quando tergiversam sobre o tempo, o destino e a existência.

Zola (2020), no romance *Thérèse Raquin*, utiliza solilóquios para expor os tormentos psicológicos de seus personagens. Joyce (2024), em *Ulisses*, apresenta solilóquios que capturam o fluxo de consciência, proporcionando uma narrativa rica e multifacetada. Designo-os à égide de função e efeito que, segundo Eco (2018), configuram-se como teoremas existenciais. Esses teoremas são percebidos nos apólogos de Moraes quando descreve a forma em que tempo, falas e comportamentos atuam de maneira filosófica no reino dos animais e vegetais na Amazônia, criando um universo paralelo que funcionam como legendas de um mundo renascido.

Leandro Tocantins, em seu prefácio, assinala que a fantasia e o estilo nos envolvem e ao mesmo tempo nos comovem, posto que os apólogos, com um sabor todo original, cumprem um papel estilístico e histórico no vasto painel da natureza humana, revelando-nos a verdade interna dos personagens, que por vezes pode contrastar-

se com suas ações externas pensadas ou não. Isso cria uma camada adicional de complexidade na narrativa, enriquecendo a experiência da diáde leitor/leitura.

Procurei neste artigo sinalizar alguns elementos estruturais e de pensamento presentes nas camadas narrativas das tramas do escritor paraense. Trama e urdume foram meus intentos. Pensamento e ação minha bússola orientadora. Reflexão o conjunto de minha escritura. Há dúvidas sobre o mergulhar definitivo nas matrizes semânticas da obra. De certo houve muito intento. Compreendo a necessidade e a importância de tão sensível lavra literária ter na escola o seu berço de repouso merecido, incrustado nos pensamentos dos estudantes. O livro merece. O autor merece. Despeço-me com uma declaração apaixonada e não menos saudosa das Histórias Silvestres do tempo em que animais e vegetais falavam na floresta, a partir do pensamento do *Mercador de Veneza* quando faz uma defesa apaixonada de suas intenções:

Não tem um judeu olhos? Não tem um judeu mãos, órgãos, dimensões, sentidos, afeições, paixões? Alimentado com a mesma comida, ferido com as mesmas armas, sujeito às mesmas doenças, curado pelos mesmos meios, aquecido e resfriado pelo mesmo inverno e verão, como um cristão? Se você nos picar, não sangramos? Se você nos fizer cócegas, não rimos? Se você nos envenenar, não morreremos? E se você nos prejudicar, não nos vingaremos? Se formos como você no resto, nos pareceremos com você nisso. Se um judeu prejudica um cristão, qual é sua humildade? Vingança. Se um cristão prejudica um judeu, qual deve ser seu sofrimento pelo exemplo cristão? Ora, vingança. A vilania que você me ensina, eu executarei, e será difícil, mas melhorarei a instrução (Shakespeare, 2020, p. 35).

Encerro, saudoso do universo apologético e multicolorido de Raimundo Morais. Carrego comigo, agora, a alma cheia de poesia e de sonoridade amazônicas. Trago em mim um coração leve e livre das algemas do rigor literário canônico. Hoje tenho certeza de que não preciso esquecê-lo para me enfrontar nas letras oriundas das experiências imateriais das vozes de cada um e de todos nós. Sigo acreditando que os acordes sonoros dos tambores de nossos ancestrais nunca emudecem. Eles fazem pausas. Pausas necessárias para repensar sobre quem nos gerou. As raízes que nos sustentam à Terra, jamais vergam. Elas são o contrapeso da história, e como mães

carinhosas conservam o sulco da herança cultural que nos abraçou nos primeiros sopros e choros de vida.

Obrigado, escritor, por lembrar-me de uma fotografia que há muito tempo trago guardada nas gavetas escuras de minha memória e que, em função dos caminhos da vida, por alguns momentos, ficou esquecida. A fotografia de minh'alma.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Os Gêneros do Discurso*. São Paulo: 34, 2022.

BAKHTIN, Mikhail. *A Estilística*. São Paulo: 34, 2022.

BAKHTIN, Mikhail. *O autor e a personagem na atividade estética*. São Paulo: 34, 2022.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Lisboa: Relógio D'Água, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. *Dialogism: Bakhtin and His World*. London: Routledge, 2002.

BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BARTHES, Roland. *A Aventura do Romance*. São Paulo: Sete Letras, 2015.

BARTHES, Roland. *Análise Estrutural da Narrativa*. São Paulo: Vozes, 1973.

BARTHES, Roland. *Image, Music and Text* – London: Paperback, 2020.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos?* São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CALVINO, Ítalo. *A Poética das Reescrituras*. São Paulo: Nova Alexandria, 2022.

ECO, Umberto. *Nos Ombros de Gigantes*. Rio de Janeiro: Record, 2018.

ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FARES, Josebel Akel, et. al. *Texto e Pretexto: Experiência de educação contextualizada a partir da literatura feita por autores amazônicos: destinados a alunos de 1º grau maior e 2º grau*. 3.ed. Belém: CEJUP, 1996.

JOYCE, James. *Ulisses*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2024.

MORAIS, Raimundo. *Histórias Silvestres do tempo em que animais e vegetais falavam na Amazônia*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986. Coleção Sapo Sapeca, Vol. 04.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do Bem e do Mal*. São Paulo: Veríssimo, 2024.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia: ou Os gregos e o pessimismo*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2020.

SHAKESPEARE, William. *O Mercador de Veneza*. São Paulo: Edições livre, 2020.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. São Paulo: Camelot, 2024.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. São Paulo: Camelot, 2024.

SHAKESPEARE, William. *Othello*. São Paulo: Camelot, 2024.

ZOLA, Emile. *Thérèse Raquin*. São Paulo: Estação Liberdade, 2020.



A REINVENÇÃO DA INFÂNCIA E DA MEMÓRIA

em Leandro Tocantins¹⁵

Danieli dos Santos Pimentel

Em termos de uma visibilidade nacional, a literatura amazônica se projeta a partir das primeiras décadas do século XX. Nos anos iniciais em que surgiram as primeiras ideias modernistas em São Paulo, Rio de Janeiro e Recife, em Belém, enriquecida pelo ciclo da borracha, o poeta paraense Bruno de Menezes iniciava um movimento de renovação das letras paraenses em companhia de outros escritores e intelectuais, que depois culminaria na edição da revista literária *Belém Nova*, periódico que passou a divulgar as ideias modernistas no Estado do Pará. Desse modo, antes do que se chamou “Semana de 22” em São Paulo, não apenas em Belém, mas em outras capitais, tais ideias de renovação estavam em voga, o que despertou a possibilidade da criação de movimentos paralelos à Semana de Arte Moderna.¹⁶

No contexto paraense, Bruno de Menezes foi o grande precursor de ideais políticos e estéticos que se tornariam marcas do modernismo no Pará. Em sua poética há uma preocupação nítida com o proletariado que representa um contradiscurso em relação à literatura produzida em Belém por autores passadistas. Posteriormente,

¹⁵ Texto publicado com algumas modificações na *Revista Cocar*. V.18 N.36 / 2023. p. 1-20|ISSN: 2237-0315

¹⁶ Disponível em: <http://www.beiradorio.ufpa.br/index.php/component/content/article?id=615>. Acessado em 22/11/2022.

seus poemas presentes no livro *Batuque*, de 1931, assim como seus estudos sobre o “Folclore” paraense, vão inserir o negro, o indígena e o caboclo na literatura brasileira produzida na região Norte.

Ainda nesse contexto paraense, a partir dos anos de 1920, surge em Belém o “movimento da revista *Belém Nova*”, que fortaleceu a circulação das ideias modernistas e estéticas inovadoras em relação aos últimos movimentos do século XIX, como, por exemplo, o Parnasianismo. Marinilce Coelho considera que os autores da *Belém Nova* redefiniram o “estilo dos novos poetas e ficcionistas dentro de um processo estético que então se apresentava ao país, o Modernismo” (2005, p. 71).

Após esse movimento inicial que envolveu a presença de escritoras como Eneida de Moraes, dentre outros expoentes amazônicos, as ideias modernistas paraenses se espalharam no que viria em 1940 com a *Geração dos Novos* na cena literária de Belém. Nesse contexto, Ruy Barata, Max Martins, Paulo Plínio Abreu, Benedito Nunes e outros escritores, influenciados direta e indiretamente por esses novos ideais, tiveram um contato mais abrangente com as ideias modernistas, o que possibilitou uma conexão com a mentalidade estética que circulava no país e no mundo.

Nesse ínterim, em São Paulo, de 1920 a 1940, período que equivale ao surgimento e expansão da literatura amazônica no Pará, o escritor paulista Monteiro Lobato publicava uma série de livros que daria grande notoriedade ao seu trabalho no que diz respeito à produção infantil e juvenil. O livro *As Reinações de Narizinho*, de 1931, seguido de outras publicações que depois integrariam o *Sítio do Picapau Amarelo*. Dez anos antes, o livro *A Menina do Narizinho Arrebitado* era adotado nas escolas do Estado de São Paulo, o que daria grande visibilidade à carreira literária do escritor. Grande parte da crítica literária brasileira concorda com o fato de Lobato ser o maior expoente do gênero no período que engloba as ideias modernistas em suas diversas fases, pois o autor já contava com um “projeto definido: influir na formação de um Brasil melhor através das crianças”, ou seja, sua literatura, segundo Sandroni, “passa a ser fonte de reflexão, questionamento e crítica” (2011, p. 61).

Nesse mesmo período, no ano de 1923, a escritora modernista Cecília Meireles publica o livro infantil *Criança, meu amor*, projeto para constar nas escolas de ensino fundamental

do Distrito Federal. Em seguida, a autora escreveu outros livros de literatura infantil e juvenil, dentre outros gêneros literários, tornando-se outra importante referência nesse campo literário. Embora os referidos autores fizessem parte do período concernente ao Modernismo brasileiro, o próprio movimento paulista deu pouca visibilidade ao gênero. Outros escritores do contexto modernista também publicaram livros em que a infância é o foco, dentre eles, os mais conhecidos: José Lins do Rego, Érico Veríssimo e Orígenes Lessa (Sandroni, 2011, p. 62).

É importante demarcar que um dos trabalhos pioneiros sobre o gênero é de Cecília Meireles, intitulado *Problemas da Literatura Infantil*, lançado em 1951. O livro é resultado de conferências que a autora realizou em Belo Horizonte; nessa publicação surgem problemáticas diversas sobre o referido gênero, partindo sobretudo de autores europeus, e com algumas inserções ao contexto brasileiro. O conteúdo do livro não tem como objetivo traçar um perfil histórico da literatura infantil/juvenil de autores e obras nacionais. Nesse caso, somente em 1968 o livro *Literatura Infantil Brasileira*, de Leonardo Arroyo faz um percurso abrangendo certos momentos da historiografia literária, e que compreende a evolução e origens do referido gênero no Brasil.

Quando se realiza um paralelo entre o contexto literário do Estado do Pará (Belém), equivalente às décadas iniciais do Modernismo brasileiro, com a produção representada por Monteiro Lobato e Cecília Meireles (apenas para citá-los como exemplos), que vai até à primeira metade do século XX, verifica-se uma grande lacuna quanto aos registros históricos sobre uma produção literária infantil/juvenil paraense. A partir desse contexto e de tal problemática acerca da literatura infantil e juvenil paraense, surgiu o interesse de pesquisar e cartografar a produção literária de autores paraenses sobre o gênero em um século de publicação, já que não há qualquer menção aos escritores paraenses do gênero infantil/juvenil na bibliografia especializada e mais canônica sobre o assunto, dentre as autoras, Regina Zilberman (1983), Fanny Abramovich (1989), Cecília Meireles (1984), Nely Novaes Coelho (2000), Marisa Lajolo (2000) e Laura Sandroni (2011). Contudo, pela abrangência do tema, delimitamos em apenas um dos autores mais expressivos do gênero na região, com produções que vão da segunda metade do século XX até as últimas décadas do mesmo século; trata-se do escritor Leandro Tocantins

(1919-2004), que tem uma produção literária bastante fecunda e de relevância para o contexto da literatura amazônica.

Estudiosas como Coelho (2000) e Sandroni (2011) fizeram um panorama da literatura infantil/juvenil nas décadas seguintes que compreendem o período ditatorial no Brasil (1964-1985), destacando diversos autores e autoras, além de textos literários centrados na poesia e na prosa infantil/juvenil. Nessa lista diversa e dentro desse recorte temporal há uma lacuna em relação à produção literária do Estado do Pará; também não figuram os nomes de escritores da região amazônica ou qualquer menção a história literária produzida no cenário nortista, o que evidencia, de certa forma, uma seletividade quanto às referências bibliográficas ou mesmo o não registro formal e acadêmico de autores da região Norte, fator que impossibilita um mapeamento mais detalhado da literatura infantil/juvenil em diferentes regiões do país. Algumas pesquisas sobre o tema se debruçam no âmbito da autoria e da produção, na tentativa de estudar o fenômeno desse gênero literário de maneira isolada, situado em um recorte temporal curto ou centrado no fenômeno da autoria, bem como ficam centradas em certas regiões do país.

Em vista disso, o presente artigo propõe estudar uma parte dessa história da literatura infantil/juvenil da Amazônia, além de possibilitar uma imersão em conceitos como infância, memória e autoficção na região amazônica do século XX, tendo como ponto de partida, o legado literário de Tocantins, em especial nos livros: *Cosmoinfância* (1969), *Aventuras de Tizinho* (1978) e *O menino que passeava no céu* (1984).

LEMBRAR-ESQUECER: INFÂNCIA E MEMÓRIA EM LEANDRO TOCANTINS

O interesse de estudar a infância e a memória nos livros *Cosmoinfância* (1969), *Aventuras de Tizinho* (1978) e *O menino que passeava no céu* (1984), de Leandro Tocantins, inicialmente, perpassa por questões teóricas que iluminam os caminhos das temáticas em questão. Em primeiro lugar, busca-se em autores como Philippe Ariès recuperar a chamada construção histórica do “sentimento de infância” para, em um segundo momento, observar de que maneira esse “sentimento” forma essa

constelação no estilo do autor pesquisado, ao mesmo tempo em que se imbrica ao seu universo memorialístico e auto ficcional. Para tanto, a hipótese seminal para essa constatação perpassa não só pela identificação e confluência da infância e da memória contemplados nos livros (que se converteram no objeto de pesquisa aqui apresentado), mas também quanto à identificação com as fontes de pesquisa, em especial, estudiosos da infância e da memória no contexto da Amazônia paraense.

No entender de Figueiredo (2010), a incessante “busca do passado” não seria um interesse apenas dos historiadores, uma vez que a memória exerce um papel fundamental na vida das pessoas. Para tanto, o estudioso cita Pedro Nava que fez de seu ofício literário um constante “reencontro com as suas lembranças”. Valendo-se das palavras do próprio escritor para justificar essa tendência: “Só o velho sabe daquele vizinho de sua avó, há muita coisa mineral dos cemitérios, sem lembrança nos outros e sem rastro na terra” (Nava, 1974, p. 18).

Sustentado por essa lógica, vários escritores, na velhice, ou antes, recorrem ao passado, ou seja, “as lembranças de alguns literatos que viveram sua infância e adolescência na Amazônia, nas primeiras décadas do século XX. Já adultos, colocaram no papel algumas de suas memórias” (Figueiredo, 2010, p. 176).

Seria então este o caso de Tocantins que, tendo vivido toda a sua infância e juventude na região dedicou-se à escrita literária e, com rigor, recorreu às lembranças da infância e ficcionalizou essas memórias. Reais ou imaginárias, tais memórias fazem parte do projeto literário de Tocantins e, por meio de seus textos, é possível flagrar pela “lente” de personagens infantis cenas poéticas do panorama da urbanidade, a paisagem das florestas, dos rios e de outras imagens que conduzem os leitores ao devaneio poético da infância, instituindo esse “sentimento de infância” na ficção. Surge, então, uma nova consciência da literatura, principalmente, de uma literatura infantil capaz de “pensar” a infância, considerar essas personagens como sujeitos históricos de um tempo e de um espaço.

O conceito de infância se instituiu na passagem do Feudalismo para o Industrialismo, momento em que as instituições desenvolveram um olhar mais atento em relação às necessidades das crianças, embora se saiba que essa nova percepção não

tenha ocorrido de forma imediata, conforme Elisabeth Badinter, quando cita Ariès: “Ariès mostrou que foi necessária uma evolução para que o sentimento de infância realmente se arraigasse nas mentalidades” (1985, p. 53). E isso só foi ocorrer tempos mais tarde, a partir do momento em que as crianças passaram a desenvolver as suas funções na família, na sociedade e na escola. De acordo com Regina Zilberman, “antes da constituição deste modelo familiar burguês, inexistia uma consideração especial para com a infância” (1983, p. 15). Por conseguinte, a escola é que vai garantir uma nova mentalidade em relação à criança e à infância; assim, é a instituição escolar que irá manter esse “sentimento” e essa nova condição de um sujeito escolar. Sobre esse momento, Ariès explica que

O sentimento da infância não significa o mesmo que afeição pelas crianças: corresponde à consciência da particularidade infantil, essa particularidade que distingue essencialmente a criança do adulto, mesmo jovem. Essa consciência não existia. Por essa razão, assim que a criança tinha condições de viver sem a solicitude constante de sua mãe ou de sua ama, ela ingressava na sociedade dos adultos e não se distinguia mais destes (1981, p. 156).

Diante disso, a infância passa a ser entendida como uma construção social e histórica. Por essa ótica, grande parte da produção literária de Tocantins reflete não só a condição social da criança, como também a situa historicamente no contexto de época. Nesse cenário fica evidente a situação e a condição familiar de suas personagens, seus deslocamentos e travessias, bem como as relações de trabalho desenvolvidas pelos adultos no contexto da economia gomífera da região amazônica (Ciclo da Borracha). Por meio do discurso ficcional, o escritor recria a história social da região, e, ao fundir infância e memória, recria a subjetividade de narradores infantis que imprimem seus sentimentos e visões de mundo.

A narrativa e o protagonismo vão se fazendo sob a perspectiva das crianças em contraponto ao mundo adulto; o universo lúdico se faz em meio às situações da vida diária, no ambiente doméstico, desmobilizando, ainda, os regimes diurnos dos trabalhadores, e cedendo espaço para a imaginação criadora das crianças. Assim, o retorno ao passado nos textos literários recria diversas situações em que imagens e *flashes* da infância se presentificam nas narrativas e nos poemas em análise. O

“sentimento de infância” que a escrita de Tocantins explora se distancia do modelo medieval, aproximando-se de uma visão cada vez mais sensível do mundo da criança, e pelo olhar infantil, a infância e a memória são narradas, como no trecho a seguir:

Tempo que foi Belém do Pará

Belém Velha

Belém da Cidade Velha

do largo da Sé

do Bonde Bagé

à noite, nas curvas do trilho,

arranhando música de ferro triturado.

Sons, sonata triste que abafava o silêncio da Rua Dr. Assis,

rua que acaba no Arsenal de Marinha.

— Menino te comporta senão te ponho pra ser marinheiro!

Minha avó, boa como todas as avós, queria menino bonzinho,

senão menino travesso ia aprender modos no Arsenal de Marinha.

— Eu não quero ser marinheiro!

Apenas por falar, sem mais nada. A bondade de minha avó [...]

Como se verifica, o “sentimento de infância” percorre os versos do poema. Note-se a ênfase que o eu-lírico confere ao passado: “Tempo que foi Belém do Pará”. Depois a voz poética recria as imagens de um tempo idílico, especialmente, da parte mais antiga da cidade de Belém, a Cidade Velha, que remete aos tempos áureos da economia da borracha e seu legado arquitetônico, ao mesmo tempo em que se remonta à fundação da capital belenense, e destaca importantes espaços como o Largo da Sé, o Bonde da linha Bagé, as ruas e os trilhos da cidade. As imagens e a sonoridade dos versos recriam essa atmosfera: “à noite, nas curvas do trilho / arranhando música de ferro triturado / Sons, sonata triste que abafava o silêncio da Rua Dr. Assis, / rua que acaba no Arsenal de Marinha, / transportam o leitor para a Belém de antigamente”, para a Rua Dr. Assis e para o Arsenal da Marinha, espaços de grande significado para as memórias de infância, além da presença da avó e elementos orais presentes no poema.

Em outro excerto do mesmo poema, surge a imagem da chuva: “Chuva que choveu, chove, choverá. / Encontros depois da chuva porque a chuva veio e voltará. / Voltará?” (Tocantins, 1969, p. 28). Neste trecho, o elemento água recria o mundo-líquido, a cidade-útero que abriga as suas mais tenras lembranças; para qualquer sonhador, a chuva da tarde e a manga madura que cai na calçada, naturalmente, provoca um devaneio poético. Aqui, a criança se confunde com a disposição anímica do poeta, ambos tomados por um estado de poesia, por um instante duradouro das imagens, e pela lentidão.

Ao mesmo tempo, a infância e a memória são assuntos explorados por Tocantins, o imaginário local é revivido numa espécie de “*madelaines*” proustiana, os cheiros, os sabores (biscoito, açúcar, açaí, pato no tucupi, maniçoba, casquinho de muçã, camarão, beiju, bolo podre); surgem outras referências: o Círio de Nazaré; os antigos “sobrados de ares lusitanos”; as enormes janelas que se abrem para o vento; O Forte do Castelo; Ver-o-Peso são evocados como espaços e signos de memória. Os “canhões enferrujados, bocas abertas cansadas de tempo”. Este último verso confere um valor simbólico à passagem do tempo e as memórias de uma Belém antiga, e, ao mesmo tempo, revisitada na força que as imagens conferem.

A infância e a memória refazem as imagens da Cobra Grande: “Veja menino, cabeça de cobra-grande/que mora debaixo do altar-mor da Igreja da Sé!”; chama atenção a fusão do indígena com os portugueses: “Menino, aqui nasceu Belém. O português, o índio brincavam de brigar com a pontaria verde [...] a cidade nasceu misturada de pólvora e água benta, foi andando terra, derrubando mato.” (Tocantins, 1969, p. 29). Tanto a infância quanto a memória são vistas pelas lentes do eu-menino, e a sua voz confunde-se ao sentimento do eu-lírico. Assim, o texto se realiza numa atmosfera infantil, descrevendo a sensibilidade e as impressões da criança e de seu mundo: “Corrimão da escada-escadão, longo-liso, montanha-russa escorregava ligeiro pra rua. — Menino, quem vive na rua é moleque” (Tocantins, 1969, p. 30).

COSMOINFÂNCIA

O livro *Cosmoinfância* foi publicado pela editora Artenova, no ano de 1969, e reúne uma série de poemas intitulados: “poemas desgarrados”. Prefaciado por Raquel de Queiroz e ilustrado por Napoleon Potyguara, mais conhecido como Poty. Como o título sugere — Cosmoinfância — trata-se de uma cosmogonia da infância, ou seja, uma [re] invenção conceitual e poética da infância, ou ainda, uma infância recriada, conforme as palavras do escritor. Por esse viés, a criação poética se espalha na metáfora da cosmoinfância e essa visão ampliada sobre o conceito de infância remonta, de fato, a um ponto de partida, ao princípio de uma fase crucial e determinante na vida de uma criança, à sua Cosmogênese. Essa ideia se acentua no poema de abertura do livro intitulado de pré-memória e primeira memória, como se lê no excerto a seguir:

[...] nos verdes vales, vales verdes,
enchendo de verde a minha vida.
Rios no sulco profundo de minha memória,
correndo sumários de mundos
que nunca se perdem no mar azul de todas as idades.
Vida verde que as árvores marcaram
o sinal do orvalho repousado
no sonho que apenas se anuncia
infante em vária encarnação.¹⁷

O livro confere o protagonismo infantil do conceito de cosmoinfância cunhado por Tocantins. Essa sugestão é demarcada já no título do poema: pré-memória e primeira memória, ambos os termos remetem para as memórias infantis, notabilizando uma pré-memória desta fase, uma gênese. A pré-memória está diretamente ligada às imagens matinais, aludindo metaforicamente para a primeira idade da criança. A pré-memória também confere uma atmosfera onírica ao texto: “na antecâmara do sonho”. Esse aspecto primordial se adensa na imagem poética do ar matinal de domingo, as primeiras experiências de mundo da criança que vai se tecendo cosmicamente.

¹⁷ Algumas marcas antigas de acentuação gráfica foram retiradas do texto literário.

Nessa fenda, o eu-poético recria a experiência do silêncio da paisagem citadina, ainda que paradoxalmente, como no excerto:

Manhã de domingo
na ante-câmara do sonho,
através de janelas quietas
a fuga intemporal da imagem
devaneia no limbo plantado de grandes silêncios
Não encontro acumulações de vida,
nem ouço as vezes dos impossíveis
(Tocantins, 1969, p. 23).

Esses versos reiteram a cosmoinfância, isto é, essa quase ausência de uma “memória acumulativa” e pouco utilitária da primeira fase da vida de uma criança, evidenciando que as experiências virão com a passagem do tempo vivido em outras fases da vida, quando as memórias da infância se tornam cada vez mais nítidas. Sem dúvida, a memória é uma possível chave de leitura e interpretação do referido poema, não se descartando outra experiência de leitura e interpretação. Contudo, é preciso observar que a Cosmoinfância criada por Tocantins está ligada a outro tema igualmente importante, a metafísica. Aqui a metafísica pode ser identificada como uma experiência profunda e sensível: “arheiros do tempo irremediavelmente metafísico...”, como sustenta o verso. É Raquel de Queiroz que aponta para a importância da memória na escrita de Tocantins, a autora recupera não só o trabalho memorialístico do escritor, mas também revisa algumas cenas do tempo em que também residiu em Belém:

sei agora porque Leandro Tocantins me convocou para estas duas palavras: é o apelo da infância em Belém, a dele e a minha; ambos viemos de outra terra de nascimento, mas ambos fomos marcados por aqueles anos mágicos passados em Belém do Pará. No meu caso, só dois anos, aí, vividos naquela cidade que por muitos motivos talvez seja mesmo a mais singular do Brasil, e por isso mesmo bela e inconfundível (Queiroz, 1969, p. 12).

Nesse texto, a escritora comenta sobre os primeiros meses de vida do amigo, tendo este nascido e vivido na capital até aos nove meses de idade, daí em diante,

estabelece-se no Vale de Juruá (Taraucá), no Acre, por alguns anos, local um dos mais importantes polos de extração e produção de borracha. Não por acaso, quando o escritor se apropria do discurso histórico, o Ciclo da Borracha é um evento constante em seus textos, e, dentro desse cenário, em meio ao discurso ficcional e histórico, a paisagem amazônica desponta na novela juvenil *Aventuras de Tizinho*, publicada em 1978, principalmente, nas representações de trabalhadores e trabalhadoras do látex. Nesse texto histórico-ficcional a biografia do autor se confunde com a vida de Tizinho, evidenciando cada vez mais, seus traços autoficcionais, como acentua o próprio autor: “este livro é quase uma história de minha vida de menino, os cenários são os mesmos. Coisas, fatos aventuras semelhantes” (Tocantins, 1978, p. 11). A referida novela foi escrita ainda na juventude, o que torna ainda mais evidente o caráter autoficcional da literatura de Tocantins, e, por esse viés o autor recria as suas memórias e o seu passado, trazendo para o presente a reinvenção de um sujeito fictício que se narra:

Aventuras de Tizinho foram escritas na adolescência, com a força primitiva dos instintos. Desejei registrar as aventuras de um menino no Amazonas, onde ganhei a graça da vida e fiz o voto de castidade ideológica: o de guardar virgem, intocável os valores que definem e caracterizam tão fortemente a grande área brasileira, a Amazônia (Tocantins, 1978, p. 13-14).

A autoficção não é uma invenção da narrativa contemporânea, esse estilo ganha maior destaque a partir dos anos setenta, com a publicação de *Fils*, de Serge Doubrovsky, considerado o pai do gênero autoficcional. Na acepção do escritor francês esse estilo pode ser entendido como uma

Ficção, de eventos e de fatos estritamente reais, por assim dizer, autoficção, por se haver confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora dos limites da sensatez/sabedoria [sagesse] e da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontros, fios/filiações [*fils*] de aliterações, assonâncias, dissonâncias, escritura de pré ou pós-literatura, concreta, como se diz da música. Ou então, autofricção (Doubrovsky, 1977, s/p).

Jovita Noronha (2014) lembra que é em 1977 que o termo (autoficção) foi cunhado e sistematizado. Daí em diante, as biografias dos autores se confundem com a vida

do narrador e seu protagonismo, as memórias de vida passam a ser ficcionalizadas, vida e obra se estreitam, dessa vez, na perspectiva de um sujeito/autor que se narra transformando o seu discurso em ficção, fruição de si mesmo como um outro que se coloca no plano da reinvenção narrativa e dialógica. A narrativa de autoficção transforma radicalmente a sintaxe tradicional do romance, adotando um exercício descontinuo, além de implodir a estrutura clássica dos textos literários, funde os gêneros e recria a linguagem. No entender de Eurídice de Figueiredo,

autoficção é ficção, o sujeito narrado é um sujeito fictício justamente porque é narrado, ou seja, é um ser de linguagem [...] A narrativa contemporânea esforça-se em embaralhar as marcas e os sinais, em refinar os efeitos de polifonia através de vários procedimentos de escrita, que vão do duplo à ventriloquia, passando pelo tratamento de diferentes vozes (2010, p. 93).

Já no âmbito memorialístico, Tocantins revisa as suas impressões da juventude, as suas “recordações juvenis”, como faz em as *Aventuras de Tizinho*, e ao questionar a identidade nacional brasileira, e, em diálogo com Machado de Assis, reavalia importantes teses presentes em *Instinto de nacionalidade*, entre elas, o problema da literatura nacional em face de questões universais. Mesmo tendo sido escrito na juventude, o livro não perde o seu apuro estético e a tradição literárias que carrega, pois autores como José de Alencar, Monteiro Lobato, Alberto Rangel, Raul Bopp e Mário de Andrade são constantemente revisitados, sem deixar de lado os contos de Charles Perrault e as mitopoéticas amazônicas.

É em Alencar que Tocantins encontra a inspiração para o nome do herói, Til José, o Tizinho. É também em *Alice no país das maravilhas* e no *Sítio do Pica-Pau Amarelo* que o escritor procura ancoragem, tal como a figura de Alice e Pedrinho, Tizinho também vive as suas aventuras num país de maravilamentos. Alimentado ainda pelo imaginário de Tarzan, referência direta ao personagem de Edgar Burroughs, popularizado na *Revista All-Story Magazine* (1912), *Aventuras de Tizinho* recria o imaginário do rei da selva. Assim, o menino vive a sua excursão nos rios e selvas da Amazônia e a curiosidade do herói o transporta para um mundo mágico. Em *Aventuras de Tizinho*, a vida dos trabalhadores do seringal é descortinada: “Já é tempo de falar sobre o seringal em que moro. Isto é

necessário não só porque muito menino espalhado nestes Brasis desconhece o que é seringal” (Tocantins, 1978, p. 36).

Nessa altura, pelas lentes sensíveis de Tizinho, o livro descreve a vida nos barracões e no seringal, e a situação do menino que sonha com os estudos na cidade, sonho que parece se distanciar em função do adiamento de sua viagem, ao mesmo tempo em que vive dividido entre a suposta vida na capital e as suas aventuras na floresta. A paisagem amazônica se sobressai no regime das águas e no tempo das cheias, e as visões da personagem se convertem em imagens poéticas:

Quando chega o inverno, o rio fica cheio, a gente diz “de repiquete”. As águas engolem os barrancos e as vezes, alcançam o pé da escada, no barracão. Rezo para que haja alagação, é bonito ver tudo debaixo d’água, a gente andando de canoa para lá, para cá, onde ontem se pisava terra [...] O pai me explicou: “Tizinho, esta alagação é de muita chuva, lá pelas cabeceiras do rio. Mas, daqui a pouquinho começa a vazante (Tocantins, 1978, p. 36-37).

Sem dúvida, a infância e a memória são os temas mais expressivos de Tocantins, fator que também determina a novela acima em questão, em outras palavras, do universo de Tizinho se extrai a matéria viva das “recordações juvenis, onde sonho e realidade se entendem em delicadas gradações de sentimentos. Que outra coisa se podia esperar do encontro de infância, juventude e terra nativa?” (Tocantins, 1978, p. 14). Essa resposta vai sendo respondida no decorrer de outros livros da saga tocantinesca, como no prefácio do livro *Cosmoinfância* em que Raquel de Queiroz então admite “ser incapaz de fazer um poema” sobre a infância, considerando que Tocantins teria a veia mais apropriada para o tema. Em outro momento, refere-se ao amigo escritor como “amazonotropicalólogo”, na sua visão, o autor inaugura uma “amazonotropicologia”, expressões cunhadas pela autora, e que, a seu ver, definem o estilo do escritor. Afora esses adjetivos e a atmosfera simbólica do espaço amazônico, os poemas de *Cosmoinfância* consagram um tempo descontínuo da narrativa, como nos moldes de Marcel Proust:

tentativa proustiana de recuperar o tempo perdido da infância, eu diria que antes ele se serve das recordações de infância para não sair do seu cenário

predileto, e usa as memórias infantis como ancoragem para não se partir do ambiente amazônico: — os homens, os bichos, as visagens, o verde anfíbio das águas e da mata (Queiroz, 1969, p. 11).

Como lembra Queiroz, essa “tentativa proustiana de recuperar o tempo”, em *Cosmoinfância* se configura não só como um estilo do autor ao que se refere ao trabalho com a memória, mas também uma marca da identidade literária de Tocantins que vai amadurecendo nos livros seguintes. Muitos de seus textos se orientam para uma narrativa complexa, fragmentada e descontínua, ou seja, um tempo narrativo, que, por seguir a linha memorialística, não obedece a uma lógica linear. Esse retorno à infância se ancora em um trabalho memorialístico, utilizando elementos próximos do estilo de narrar de Proust, e na tentativa de reviver e recuperar o “tempo perdido”; as lembranças só existem em função do esquecimento e vice-versa, dos buracos da memória, como lembra Jerusa Ferreira (1991) em *Armadilhas da memória*. Para a estudiosa, o esquecimento está para a memória, da mesma forma que memória está para o esquecimento, sendo então o esquecimento o “pivô narrativo” da poesia popular, por essa ótica é que a

poesia popular, memória e esquecimento andam juntos [...], se a poesia popular é memória e recriação, lembrança intensa e permanente de matrizes arcaicas que se rearranjam, agrupam e recriam em processos contínuos, cresce de importância a avaliação do fenômeno: a falha da memória (Ferreira, 1991, p. 13).

Mesmo no caso da autora se dedicar a analisar a memória e o esquecimento, em especial, os “tipos de esquecimento” comuns no universo da poesia e do conto popular, vale ainda entender que a memória é não só “a matéria pela qual o mundo se transmite” (Ferreira, 2010, p. 13). Em acréscimo, a literatura segue a mesma via, de modo geral, os mais variados gêneros narrativos, sustentam-se também numa espécie de “pivô narrativo”, identificado em situações em que a memória e o esquecimento se tornam indissociáveis, impregnados no “corpo da própria narratividade”, formando “núcleos em que lembrar é um fluxo, um processo, uma razão de ser e o ato de esquecer se faz o pivô narrativo daquilo que se desenvolverá” (Ferreira, 1991, p. 14).

A exemplo do estilo tocantinesco, esses fluxos e memórias da infância encontram a sua realização no espaço amazônico, e pelas impressões de “um menino acordado

para o mundo” (Tocantins, 1969, p. 37), que dá vazão às memórias de infância; busca preencher os eventos e as suas passagens por distintos lugares (Pará, Acre). Tal exercício narrativo encontra nos lapsos de memória, na saudade e na solidão do menino, o sentido da experiência infantil vivida, como no poema:

GESTA PRIMITIVA

Menino acordado pro mundo
no vasto seringal do Acre
(vida acre solidão
minha mãe chorando rezando
pedindo a todos os santos
regresso a Belém do Pará)
um chamado Murú
caxinauá batizou
mandou juntar Tarauacá
mais um nome Juruá
fez puçanga de água e erva
pajé foi despejar no Amazonas
pedir mulher parindo varão
lutador de cinco rios
não icamiaba guerreira
do peito cortado (coitadinha)
sopro frio encantado
nos mistérios da terra
lá no Espelho da Lua
vou pegar muiraquitã
riscar no vento um pedido
quero amazoninhas nuinhas
bonitinhas indiazinhas
todas elas com peitinhos
cabelo fava de cumaru
levitando sobre as águas
pra brincar de arco e flecha
com menino de seringal

do Acre tão acre
um pouco doce somente
da doçura de infância

Em *Gesta Primitiva*, o escritor recorre à canção de gesta, recuperando a temática do poema épico francês medieval (*chansons de geste*), ainda que abandonando a forma e a versificação deste, para descrever os feitos do menino, a lembrança da mãe conciliando o choro e as rezas, o desejo de retornar para Belém e o pedido aos santos. O texto em estilo livre expressa na voz poética as imagens da paisagem amazônica, os rios, os costumes, as ervas e as “puçangas” e as entidades míticas, mágicas: as guerreiras icamiabas, o muiraquitã, por fim, o olhar intertextual e crítico transfigurado no apelo ao corpo das Amazonas nuas. No âmbito intertextual, algumas passagens finais do texto de Tocantins lembram certos trechos da *Carta de Pero Vaz de Caminha*, a parte em que o viajante descreve as indígenas.

Assim, *Cosmoinfância* é não só um apelo ao universo simbólico e imaginário do menino viajante do espaço, de um narrador em constante trânsito por diversos espaços físico e imaginários. Nesse contexto, os poemas retratam as identidades locais e moventes, as mitopoéticas da região e as encantarias. É ainda notório o limiar que aproxima a realidade material da realidade sensível, o ambiente citadino do rural. Sendo a cidade de Belém um espaço que carrega o “mistério ameríndio”, como bem lembra Queiroz.

Outro aspecto marcante no estilo de Tocantins é seu constante diálogo com os textos de Manuel Bandeira, diretamente, a aproximação que ambos os poetas apresentam ao cantarem a cidade, no caso de Bandeira, a velha Recife de suas memórias presente no poema *Evocação do Recife*; no caso do poeta paraense, a antiga Belém de sua infância, de um tempo que foi, passagem do onirismo da infância, para o tempo que é, e uma nova consciência do tempo presente, assim, o mundo vai se tecendo pela ótica do autor já adulto, conforme o mesmo acentua:

Cosmoinfância, espécie de saga infantil — linda canção para o adulto — é um processo de mensuração intertemporal em que o tempo que-foi sofre um tritramento do tempo-que-é. E mesmo poeira é preciso guardar, nem que seja na espaçonave do tempo eletrônico [...] a solta visualização de imagens

reais ou abstratas para recriar um mundo percebido pelo ângulo plural da consciência-tempo. Mundo onírico da infância: cor, ritmo, sonoridade, aroma, intenção (Tocantins, 1969, p. 18-19).

O mesmo acontece em *O menino que passeava no céu*. Este livro reúne oito contos que se desenvolvem a partir da visão de mundo de Marquinho, menino que narra as suas experiências e revela o seu imaginário, e seu profundo interesse pelos mitos da região, além de estabelecer um contato íntimo com diversas entidades que perfazem as suas aventuras. Pelo viés da memória, a infância se ressignifica, o narrador se divide, simultaneamente, entre o discurso autobiográfico e o ficcional:

Vou-te contar histórias, minha criança,
O que o relógio da memória bate tic- tac, tic-tac.

São coisas acontecidas quando também eu era criança.
E começam a dar horas na lembrança:
bem! bem! bem-bem!
Um som de saudade e de minha cidade,
bem-bem-lé-lém!
Que é Belém.

O narrador antecipa as histórias que vai contar, marca o tempo da infância, revisita as suas memórias e relembra um tempo de coisas acontecidas nesse período, expressando o profundo saudosismo de Belém. A trama de *O menino que passeava no céu* recupera as mitopoéticas e o mundo dos encantados, ao mesmo tempo em que, paralelamente, o imaginário indígena se desenvolve na narrativa. Pelo viés narrativo infantil, a contação de histórias se adensa e ganha corpo, pois é a arte de contar que envolve o leitor, principalmente na voz da origem de Dindinha Antônia.

A identidade indígena da referida personagem vai se revelando aos poucos. E seu nome indígena é Jaci-Suassu, originária da etnia *Anauquá* do Xingu. Quando pequena, Jaci Suassu veio residir na casa da família de Marquinho, tendo de incorporar os hábitos da cidade, embora tenha resistido em muitos aspectos, resguardando muitos traços de sua identidade indígena: “— Antônia não nega que é índia. Faz as coisas como se estivesse na floresta. É um sossego de voz e de passos, com arco e flecha

nas mãos, pronta para surpreender caça” (Tocantins, 1984, p. 10-11). Não por acaso, é a narradora indígena que alimenta o imaginário do menino e o incentiva a contemplar as estrelas, também a pedir uma graça para São Jorge.

O teor autobiográfico do livro se sustenta em muitos momentos, a questão indígena é recuperada quando o narrador traça o perfil de vida de Antônia, ou seja, da indígena:

Bem, antes de tudo preciso falar um pouco de Dindinha Antônia, pessoa que vai comparecer seguidamente nas páginas deste livro. Quando eu era criança de colo, Dindinha a Antônia foi minha babá. Hoje é conselheira, amiga e contadora de histórias. Aliás, sabe contar histórias de modo especial. É um encanto a gente ouvir. Antônia é o nome cristão, dado por minha avó, devota de Santo Antônio de Lisboa. Seu nome verdadeiro é Jaci-Suassu, com o qual, menina de oito anos, ela chegou em nossa casa. Nasceu na tribo Anauquá, lá para as cabeceiras do Rio Xingu (Tocantins, 1984, p. 9-10).

É visível a identificação do menino com o universo indígena, chegando a confessar que prefere chamar Antônia pelo nome indígena que, a seu ver, é mais poético, Jaci-Suassu, que na língua dos anauquá significa lua cheia. Além dessas questões, o texto aponta para alguns elementos de tensão cultural, expondo a imposição da língua portuguesa e da religião que Jaci-Suassu sofreu, uma vez que teve de ser catequizada e batizada, de maneira muito sensível e crítica, o menino percebe a supremacia e as imposições sofridas. No entanto, ao “assimilar” outra cultura, passa a interagir com elementos externos, o catolicismo popular passa a fazer parte de seu repertório, o ato de passar fogueira nas noites de São João torna-se uma prática, assim é que a personagem se converte em madrinha de Marquinho. Essa relação afetiva se intensifica ainda mais a partir das mitopoéticas indígenas que são narradas, como no mito indígena de Siuci:

Aconteceu assim: a tribo Anauquá estava acampada numa bela praia do Rio Xingu. Os índios banhavam-se nas claras águas que o sol e não dava de pequeninos diamantes, como se fossem estrelas do céu que ele mandasse lá de cima para marcar no rio o sonho da vida. Jaci-Suassu brincava de pegar nessas pedras preciosas diluídas na ilusão da própria água. Se as águas não davam diamantes, ofereciam carícias e alegrias nesse banho quase sagrado para o índio. Mas a tribo, quando o sol se escondesse no point verde da mata,

tinha de cumprir cerimônia de sua religião: pedir graças às estrelas. O céu docemente aceso, parecendo um arco-íris feito só de estrelas amarelas. Então, todos banhavam-se no rio, implorando em couro: Siuci, Siuci ita se anga ce ceté santá! (Siuci, Siuci, faz com que minha alma e o meu corpo fiquem fortes e rijos!)(Tocantins, 1984, p. 11).

O narrador recupera essas narrativas indígenas trazidas na voz da narradora indígena, ao mesmo tempo em que faz a personagem (re)memorar as suas lembranças nos tempos de aldeia, o que fica evidente é que os dois imaginários se cruzam e se intercambiam, mesmo em meio aos conflitos, a visão do menino e o da indígena já adulta se mesclam. O mito de Siuci se funde ao de São João, pois assim como na tradição católica, no imaginário sagrado indígena, Siuci é quem recebe os pedidos para que o corpo permaneça forte e saudável. Além do mais, a crença em Siuci é reafirmada na história da constelação *Moquentaua*. O termo indígena se refere a uma “espécie de fogão ao ar livre” feito de varas, chamadas também de pau de moquém, usado para moquear os peixes:

Moquentaua, na língua de minha tribo, é um fogão ao ar livre, espécie de churrasqueira. Só que é feita de varas do mato, separadas umas das outras, em posição horizontal, a uma distância de um palmo e meio da terra. Por baixo delas se acende fogo, mas de modo a só produzir fumaça. O índio coloca peixes em cima dessas varas, que se chamam pau de moquém. A fumaça vai assando o peixe, até ficar no ponto de ser comido. E vira peixe moqueado, que é muito gostoso (Tocantins, 1984, p. 12).

A constelação de *Moquentaua* serve então para lembrar os indígenas da prática de manter o corpo livre de doenças, na realidade, é uma advertência, ou seja, caso os índios não realizem a petição todos os anos, *Siuci* faz um moquém dos homens lá na constelação de *Moquentaua*, descrito como “um moquém feito de estrelas”, se isso acontece, o corpo do indígena enfraquece e adocece. Essa narrativa se confunde com os pedidos do menino, em frente ao oratório, Marquinho pede para que São Jorge o transporte para um passeio no céu, o menino logo se imagina brincando no espaço observando a terra de cima, e vendo os anjos brincando na constelação de *Moquentaua*. O título do conto se justifica pela graça alcançada, e, durante um sonho, o menino recebe a graça de viajar para a lua e para as estrelas, guiado por São Jorge.

Ademais, ressalta-se a perspectiva da criança que se envolve com essas vozes da origem e outros repertórios narrativos. A imaginação do narrador conduz os leitores por passagens poéticas, a visão da Via-Láctea, o caminho de São Tiago e o desejo de acender as estrelas, envolve Marquinho em sua viagem-sonho até as constelações, passando pela Ursa Maior, na mitologia indígena batizada de *Jauaretê*, cujo significado é onça, constelação de Orion que os índios do Amazonas chamam de *Ararapari*, constelação de Escorpião, a Cobra Grande, a Boiaussu, por fim, a constelação de Taurus, para os indígenas, a verdadeira *Moquentaua*.

Fui. A Jauaretê estava na penumbra. Minha varinha mágica tocou numa das estrelas e toda a constelação se fez luz, como se eu tivesse ligado um interruptor num enorme salão de baile e os lustres de cristal ganhassem, ao mesmo tempo, o forte clarão das lâmpadas. São Jorge continuou a apontar outras estrelas, e eu repetia a operação mágica [...] Tratei de praticar o ato mágico, e a claridade foi de mar cintilante, parecendo um véu tecido de luzes prateadas (Tocantins, 1984, p. 16).

Dentro desse mesmo conto indígena, há ainda uma narrativa que se mescla ao imaginário de São Jorge, sendo que o próprio Santo instiga Marquinho em relação à face escura da lua, ao que se atribui a essa escuridão o fato do astro ter uma face voltada para a terra, enquanto seu lado iluminado se volta para o sol.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os três livros analisados neste artigo se entrelaçam no âmbito da infância e da memória, temas que se desenvolvem em meio ao discurso auto ficcional de um autor que se reinventa, ao mesmo tempo que recria um espaço de ficção em que elementos autobiográficos e memorialísticos se correspondem. Em *Cosmoinfância*, a preferência pela poesia abre espaço para a voz do sujeito lírico que canta a sua infância, trata-se de um eu-poético descentrado que olha não só para dentro, ou seja, para as suas memórias, como também faz esse exercício externo, como na teoria do sujeito lírico, essa voz interna dos poemas se exterioriza, é um “sujeito lírico fora de si” e que escapa aos moldes do lirismo clássico.

A lírica de Tocantins vai contra aos moldes fixos, optando pelos versos livres, o que lembra da crítica que Michel Collot (2004, p. 165) faz a esse “universo fechado e circunscrito” de alguns poetas, abrindo espaço para a subjetividade, fruição e dialogismo do texto. É nesse espaço que a poesia tocantinesca se realiza, na máxima da infância e da memória ficcionalizadas nos textos literários, possibilita a expressão livre e voz poética da criança que também narra o mundo. De igual modo, é novamente o “sentimento de infância”, o recurso auto ficcional e memorialístico que permeia o universo de Tizinho e Marquinho em suas aventuras, nesses dois últimos livros, é possível identificar os traços autobiográficos que perfazem o discurso ficcional da produção de Tocantins, as bases fundamentais onde a infância e a memória se reinventam.

REFERÊNCIAS

- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. 2.ed. Rio de Janeiro: Hahar Editores, 1981.
- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- BADINTER, Elisabeth. A condição da criança antes de 1760. In: *Um amor conquistador*. O mito do amor materno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- COELHO, Marinilce Oliveira. *O Grupo dos novos (1946-1952): memórias literárias de Belém do Pará*. Belém: EDUFPA / UNAMAZ, 2005.
- COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Trad. Alberto Pucheu. *Revista Terceira Margem*. v.8, n.11(2004).
- DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.
- FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da memória (conto e poesia popular)*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1991.
- FARES, Josebel Akel. Pela memória de uma cidade. In: FARES, Josebel Akel (Org.). *Memórias da Belém de antigamente*. Belém: EDUEPA, 2010.
- FIGUEIREDO, Aldrin. Memórias da infância na Amazônia. In: PRIORE, Mary Del (Org.). *História das crianças no Brasil*. 7.ed. São Paulo: Contexto, 2010.
- FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. In: *Revista Criação & Crítica*. São Paulo, n.4, p. 91-102, abril, 2010.
- MEIRELES, Cecília. *Problemas de Literatura Infantil*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- NAVA, Pedro. *Bau de ossos: memórias*. 4.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte, UFMG, 2014.

ROCHA, Clara. *Máscaras de Narciso: Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina, 1992.

RODRIGUES, Venize Nazaré Ramos Rodrigues. Cidade narrada: Memórias, Histórias e Representações. In: FARES, Josebel Akel (Org.). *Memórias da Belém de antigamente*. Belém: EDUEPA, 2010.

SANDRONI, Laura. *De Lobato a Bojunga – As reinações renovadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

TOCANTINS, Leandro. *Cosmoinfância*. Rio de Janeiro: Artenova, 1969.

TOCANTINS, Leandro. *O menino que passeava no céu*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

TOCANTINS, Leandro. *Aventuras de Tizinho*. Belo Horizonte. Itatiaia Limitada, 1987.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global, 1983.

Site consultado

CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 13-10-2022.



O PROJETO PRIMOLIUS

e o imaginário mítico de Mayandeua
na literatura infantil e juvenil de Flávio De Britto

Luiz Guilherme dos Santos Junior

Para Danieli Pimentel, a mulher viajante

O INÍCIO DO PERCURSO

Estamos ante uma lógica cartográfica que se torna *fractal* – nos mapas o mundo recupera a singularidade diversa dos objetos: cordilheiras, ilhas, selvas, oceanos – e se expressa textualmente, ou melhor *textilmente*: em pregas e des-pregas, reveses, intertextos, intervalos (Martín-Barbero, 2002, p. 12).

A literatura infantil e juvenil na Amazônia, enquanto sistema, ainda precisa ser escrita. Mesmo que tenhamos produtores, obras e uma circulação em nível regional, ainda não é possível estabelecer uma história literária do gênero. Essa história da literatura teria que oferecer uma sistematização das obras dentro de uma temporalidade, além de reunir uma produção de textos em nível regional e nacional, a partir de uma recepção com base na teoria e na crítica literária. Sobre isso, segundo Perkins, “a classificação é fundamental para a disciplina de História da Literatura. Uma história literária não pode ter só um texto como assunto e não pode descrever muitos individualmente” (1999, p. 30).

Assim, não daria para restringir a história literária infantil e juvenil em apenas um modelo de periodização ou classificação. Isso exigiria um método que pudesse abranger a diversidade do gênero em seus autores(as) e obras, tipos de produção e lugares, seja na capital, em torno dela ou nas margens mais distantes dos centros de circulação dos textos. Tudo isso, sem deixarmos de anotar as lacunas da história literária que implicam no quase esquecimento da produção infanto-juvenil na Amazônia; bem como pela demasiada atenção da crítica brasileira centrada somente em publicações de alguns eixos do país.

Apesar disso, o gênero infantil e juvenil no Estado do Pará recebeu um grande impulso a partir de editoras de Belém e fora do capital, dentre elas, a Paka-Tatu, que vem publicando, sobretudo, livros que trazem como tema o imaginário mítico da Amazônia, dentre outras temáticas. Destacamos, além disso, o empenho de autores(as) da literatura infantil e juvenil, ao fomentar a divulgação de seus livros em eventos culturais, feiras do livro e outras formas de recepção das obras, dentre outras, em atividades escolares, saraus, lançamentos de livros etc.

A partir dessas questões iniciais e de tais problemáticas, como pensar as produções literárias fora desse centro que, muitas vezes, elabora seu próprio cânone e juízos de valores estéticos? De que forma refletir e “julgar” obras literatura infantil e juvenil que transitam nas margens editoriais, ou que se mantêm numa invisibilidade por conta de fatores que inviabilizam o acesso à leitura? Como refletir sobre literaturas vistas de “baixo”¹⁸, fora dos domínios de uma “legalidade” artística?

É justamente com base nesse debate que surgiu o interesse de pesquisar um autor que transita fora da chamada “cidade letrada”, expressão de Àngel Rama (2015). Desse modo, há todo um contexto de produção literária que não está fixada dentro de cânones ou círculos literários tradicionais e que não pode ser desprezado quando nos dispomos a escrever sobre a literatura infantil e juvenil na Amazônia, principalmente as que não se limitam às produções impressas de editoras. Frente a isso, o gênero infanto-juvenil se alarga na perspectiva de introduzir novos espaços e modos de produção, obras e diferentes formas de recepção literária.

¹⁸ Para usar o termo de Sharpe (1992), ao se referir sobre o conceito de história.

A partir desse contexto, a pesquisa aportou na ilha Mayandeua, considerada pelo imaginário da região uma cidade encantada, em que habita uma Princesa lendária protetora dos reinos da natureza e dos seres que habitam o fundo de um Lago situado entre as dunas da praia de Algodóal. Nessa travessia, encontramos o escritor e educador Flávio De Britto, poeta que mora nessa localidade e autor de um projeto intitulado Primolius, considerado por ele um grande acervo de narrativas orais coletadas a partir da vivência e do contato com pessoas da região. Tal acervo é sobretudo uma reescrita literária e criativa das lendas que fazem parte do imaginário de Mayandeua; o resultado disso foi a criação de um universo paralelo de lendas e seres fantásticos com base no mundo ecológico ao redor da ilha. Seguimos as pistas deixadas nas praias de Algodóal até o Lago encantado da Princesa.

TRAVESSIAS, MAPAS E LIMIARES DE MAYANDEUA



Trapiche de Marudá-PA (arquivo pessoal).

Estamos no trapiche de Marudá-PA. É hora da travessia! Mas a maré está baixa e precisamos esperar um pouco mais para embarcar rumo à Mayandeua. Enfim, demorou um pouco, mas chegou o grande momento... Minutos depois, desembarcamos no trapiche de Algodoal.

A praia de Algodoal atrai o ano inteiro turistas e curiosos que visitam o lugar em busca de um espaço onde podem encontrar tranquilidade e um cotidiano livre do trânsito de carros ou motos. O município é administrado pela prefeitura de Maracanã, que fica bem distante dessa localidade. Para chegar nesse destino, é necessário fazer uma viagem por uma malha viária que leva até o trapiche de Marudá-PA¹⁹. Em seguida, é preciso fazer uma travessia de barco com a duração de mais ou menos 40 minutos. Na chegada, há um trapiche de ferro para a descida dos passageiros, que buscam pousadas situadas dentro da parte que compõe o pequeno lugarejo, ou mesmo hospedagens em barracas próximas das dunas. Nas palavras de Flávio De Britto:

A vida em Mayandeua é marcada pelo ritmo das marés, a pesca artesanal, o cultivo de subsistência e a forte relação com a natureza. Crianças crescem ouvindo histórias de pescadores sobre seres encantados que habitam os rios e manguezais, enquanto os mais velhos preservam as tradições através de suas conversas de final de tarde, ou mesmo quando enfrentam o mar em suas embarcações e conversas de trapiches (De Britto, 2025)²⁰.

O principal meio de locomoção da ilha é a carroça, embora possamos encontrar o uso de bicicletas. O nome Algodoal está relacionado aos algodoeiros, de acordo com os moradores da localidade. Contudo, não é algo que fica evidente se observarmos a paisagem praieira, que tem o ajuru²¹ como fruta mais recorrente ao redor das dunas da praia. No livro *O pensamento mestiço*, Serge Gruzinski dedica um capítulo para

¹⁹ Marudá é administrada pela prefeitura de Maracanã. É uma praia bastante procurada por turistas durante as férias.

²⁰ Todas as citações de Flávio de Britto foram retiradas de uma entrevista escrita feita em 2025 com perguntas específicas enviadas ao escritor.

²¹ De acordo com Rosa Assis, no livro *O vocabulário popular em Dalcídio Jurandir*, o ajuru é “cultivado com frequência nas praias do litoral. O seu nome vulgar é ajiru” (1992, p. 13).

informar de sua viagem antropológica à ilha Algodoal em 1997. A seguir, ele faz uma descrição do cotidiano local:

A aldeia correspondia ao que eu esperava. Carcaças de barcos corroídas pelo sal, alguns casebres de tábuas, uma eletricidade de parcimoniosamente distribuída compunham uma paisagem ‘preservada’, cujo exotismo me lembrava o meu primeiro México, aquele, já distante, dos anos 70. O dia se passava num ritmo regular. De manhã, carrocinhas puxadas a burros transportavam mercadorias e mantimentos. De vez em quando barcos desbotados vinham abandonar na ilha jovens sem um tostão, atraídos pela imensa praia oceânica (Gruzinski, 2001, p. 24).

Embora o antropólogo francês dedique o primeiro capítulo de seu livro para descrever Algodoal, partes do seu texto, de modo esparso, descrevem o cotidiano do município, como vimos acima. Primeiramente, não aparecem referências sobre o imaginário local, mitos fundadores ou lendas; o autor faz referência em várias partes a Mario de Andrade, que visitou a região amazônica e a capital Belém-PA em 1927, e levanta questões sobre a mestiçagem na Amazônia. Na parte final da citação, Gruzinski menciona a presença de “jovens sem um tostão”, uma possível referência aos hippies ou aos aventureiros em busca de um local aprazível para uma vida mais rústica e próxima da natureza; ícones da contracultura, sobretudo, referências ao “reggae”, ainda permanecem gravados por meio de pinturas em casas e barracas.

Outro motivo para a presença desses jovens na ilha é o imaginário criado pela presença de Ovnis (discos voadores) nos céus de Mayandeuá, Marapanim e adjacências, no final dos anos 1970 (Giese, 1991). Caminhando pelas ruas e praia de Algodoal, é possível visualizar nas casas de madeira, casebres e barracas de praia, imagens pintadas de discos voadores, extraterrestres; e outras com as cores da Jamaica e ícones da música como Bob Marley, Janis Joplin, dentre outros, além de figuras marcantes da cultura local, dentre eles, Chico Braga (Francisco Paulo Monteiro Braga), considerado um dos maiores representantes do Carimbó de Mayandeuá.

Segundo os moradores da região, Chico Braga morava próximo das dunas e do Lago da Princesa: “Cinco horas da manhã eu começo a acordar com os cânticos das Saracuras e o cantar do Sabiá; Canta, canta passarinho, consola minha tristeza, eu sei que tu és o dono

dessas dunas da Princesa²². Suas composições musicais falam sobre a lenda da Princesa (“Lago da Princesa”) e belezas naturais da praia de Algodual (“Mayandeua é uma ilha”)²³. No ano de 2011, o Mestre Chico Braga gravou seu único CD intitulado *Tribo de Maiandeua*²⁴.

O perfil econômico da vila de Algodual apresenta um alto custo dos produtos alimentícios, que contrasta com o modo de vida simples dos moradores locais. Mesmo há poucas horas de Belém, as mercadorias vendidas nos pequenos mercados e tabernas oferecem um preço bem acima do que é possível encontrar na capital do Estado. Acreditamos que o motivo principal seja a presença constante de turistas de diversas partes do Brasil e do mundo que “ditam” esse padrão elevado dos preços na ilha.

No município, há diversas pousadas destinadas à hospedagem dos turistas. No entanto, um grande hotel se destaca em frente à praia, que chama atenção por seu nome: *Mythologia*. Sua estrutura frontal é uma referência ao antigo *Parthenon* dos gregos, que contrasta com a perspectiva do imaginário local construído a partir de narrativas ancestrais indígenas e ligadas à pajelança. Sua imponência se contrapõe visualmente com as casas simples do lugar e ruas de terra onde passam continuamente as carroças conduzidas por cavalos.

Em frente ao hotel, há uma escultura feminina não menos imponente, com a pele alva e cabelos longos, além de uma serpente enrolada nas pernas e nos pés da princesa; na cabeça, uma tiara de flores, plantas e garças. Essa imagem feminina esculpida está bem distante de uma representação amazônica, pois sua fisionomia está mais próxima da estética greco-romana e das esculturas renascentistas. Uma placa logo abaixo de seus pés traz a seguinte inscrição: *Princesa Flora a Encantada da Lagoa. Na ilha de Mayandeua, o mito que deu origem à lenda, e o nome à praia da princesa*²⁵.

²² Disponível em: <https://www.icarogomes.com/2019/09/identidade-em-memoria-chico-braga.html>.

²³ Chico Braga nasceu em 1948 faleceu no dia 07 de setembro de 2015, com 66 anos de idade.

²⁴ O grupo Arraial do Pavulagem fez uma homenagem ao município da Camboinha com um CD intitulado *Céu da Camboinha*, de 2013. Na canção que dá nome ao CD, o grupo musical faz referências a Mayandeua e seus municípios, além de citar a Princesa do Lago.

²⁵ A narrativa sobre a Lenda da Princesa será mais bem detalhada no tópico de análise dos Fanzines escolhidos para o *corpus* da pesquisa.



Hotel Mythologia (arquivo pessoal).



Princesa Flora a Encantada da Lagoa (arquivo pessoal).

A lenda da Princesa do Lago, assim como o imaginário que ronda a presença de um espaço de encantaria são duas narrativas indissolúveis²⁶. Mayandeua surge como espaço físico, mas, ao mesmo tempo, como uma cidade invisível que estaria no fundo do lago da princesa, espaço muito falado e visitado por pessoas que ouvem as histórias sobre a força mística do lugar.

²⁶ O Programa “Cata Lendas”, da TV Cultura do Pará, oferece um episódio sobre “A princesa de Algodão”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=00PcH6Jgqll>

Esse tema do imaginário de cidades encantadas é muito presente no contexto da Amazônia, que remonta, principalmente, a partir da chegada das grandes navegações²⁷.

Sobre Mayandeua, espaço mítico, há poucos registros que expliquem suas origens e existência no âmbito da literatura escrita. O pioneiro que registrou a existência da cidade encantada foi Pádua Carvalho no *Diário de notícias*, numa crônica que data de 1886 (Figueiredo, 1996). Já no século XX, surgiu outro registro feito por Clóvis Gusmão no poema *Mayandeua!* (influenciado pelas ideias da Antropofagia de Oswald de Andrade)²⁸. No livro *Mitos ameríndios e credences amazônicas* (1975), Osvaldo Orico dedica um verbete à cidade mítica:

A cidade que os caboclos de Marapanim julgam estar mergulhada não tem, para eles, a doçura evocativa da metrópole submarina com que os marujos da Bretanha suavizam a sua crença. Possui, entretanto, a mística de urna coisa sobrenatural, que é vedada ao conhecimento ou a curiosidade de qualquer um. Tem o mistério de urna força adormecida, que não deve ser revelada senão aqueles que possam merecer o segredo (Orico, 1975, p. 216).

Nessa referência sobre Mayandeua, o autor fala sobre o mistério que ronda o lugar, e como esse imaginário se mantém vivo na memória dos moradores: “uma linda praia cheia de dunas, perdidas nos limites de Marapanim e Maracanã” (Orico, 1975, p. 214). O referido pesquisador entende que Mayadeua é um arquétipo ou variante em comparação a outros lugares míticos do mundo, a partir do imaginário das diferentes culturas, sobretudo quando ele aproxima o nome da ilha a uma possível imigração “Maya” (*maiuatá*) para região.

²⁷ O mito do Eldorado é recorrente quando se fala sobre cidades encantadas, sobretudo no imaginário dos exploradores que vieram para a América e viajaram pelo rio Amazonas em busca de riquezas, por meio de uma idealização em torno de um paraíso perdido (Neves, 2011).

²⁸ Outra referência vem de José Coutinho de Oliveira, que registra *Mayandeua* em seu *Folclore amazônico: lendas* (1951). Lévi Hall de Moura registra Maiandeua em uma peça de teatro de 1944, que veio a ser publicada no ano de 1955 (Souza, 1999).

A TRAJETÓRIA DE UM ARTISTA



Poeta Flávio de Britto²⁹

O poeta e educador Flávio De Britto nasceu no município de Castanhal, Estado do Pará, no ano de 1971. Ele é formado em Pedagogia pela Faculdade Educacional da Lapa (FAEL) e, atualmente, é professor da rede municipal na região do Salgado-PA, Ilha de Mayandeuá. Residente na Vila de Camboinha, ele atua como músico (compositor) e pedagogo, contribuindo para a valorização da arte e da educação nesse município.

Sua trajetória musical teve início na década de 1990, período em que integrou diversos grupos de estilos variados no seu município de origem. Como compositor, destacou-se pela criação de obras voltadas para o estilo regional, com o intuito de divulgar as tradições amazônicas. Além de músico, a atuação como pedagogo reforça o seu engajamento com a educação, ao utilizar as artes visuais e a literatura como ferramentas de ensino e transformação social.

²⁹ Disponível em: <https://www.instagram.com/academiacastanhalensedeletras/reel/Cy9Eud8us99>.

No âmbito da cultura popular, em Castanhal, teve uma participação ativa em manifestações tradicionais como: Folias Bumbalescas, Cordões de Pássaros e Teatro Popular. Já no campo literário, em 2012, venceu o Concurso Literário de Castanhal na categoria Poesia. Por sua contribuição no campo literário e cultural desse município, tornou-se membro da Academia de Letras de Castanhal (ACL), onde ocupa a Cadeira de Número 28.

No contexto da educação, Flávio De Britto atua na Escola Duque de Caxias, localizada na Vila de Camboinha, onde leciona para turmas do Ensino Fundamental – Anos Iniciais (1º ao 5º ano), na modalidade multianos. Além disso, também ministra aulas no Ensino Fundamental – Anos Finais na Escola Maria de Lourdes, situada na Vila de Algodoal, onde é responsável pelas disciplinas de Arte e Estudos Amazônicos. Ambas as escolas pertencem ao município de Maracanã.

Essa (con)vivência do escritor com o contexto social de Mayandeuá despertou-lhe o desejo de escrever e registrar o imaginário cultural da ilha. Não apenas, mas levar esse legado mítico às escolas, e tornar esse imaginário bem mais próximo dos moradores locais, por meio de práticas de leitura oral e escrita. A partir desse “mergulho” cultural e literário, os textos do escritor captam o imaginário de diversos lugares emblemáticos da Ilha de Mayandeuá, especialmente aqueles que carregam histórias, mitos e significados culturais para os moradores.

As narrativas anotadas pelo escritor falam sobre o lendário dos seguintes lugares: Camboinha, Algodoal, Fortalezinha e Mocoóca. Em Camboinha, por exemplo, o cotidiano dos pescadores e marisqueiras se mistura ao fantástico, onde criaturas encantadas e espíritos das águas, segundo as pessoas do lugar, aparecem nas noites de lua cheia, dentre os lugares, próximo à “Pedra Chorona”, bem como na “Trilha Encantada”, entre a Camboinha e a praia de Fortalezinha³⁰. Além de Flávio De Britto, há outro escritor que escreve sobre as lendas e mitos, morador da Camboinha, chamado Higino Loureiro.

³⁰ Para chegar na Camboinha, é preciso ir ao trapiche do município de Marudá e dali atravessar de navio para Algodoal. Em seguida, faz-se necessário realizar outra travessia, dessa vez, numa “rabeta” ou barco menor. Já para Fortalezinha, é possível chegar por terra ou atravessar de barco.

Ele é autor dos seguintes livros: *Tupiniquimera — sonhos de um curumim*, *Admonitum*, *O livro Proibido das Lendas* e *Lendas de Algodual*, dentre outros textos publicados em outros meios de circulação.

Já em Algodual, o movimento dos visitantes contrasta com a presença das tradições locais. Esse ambiente inspirou e inspira a produção de contos e crônicas, a partir de temas diversos: Sereias, Feiticeiras, Ovnis, Navios fantasmas, dentre outros temas fantásticos da ilha. É um espaço com muitas praias que são procuradas o ano todo por turistas de diversas nacionalidades. Um dos locais mais visitados da ilha é o Lago da Princesa³¹, que desperta curiosidade e espanto, assim como gera muitas versões sobre a moradia da Princesa no fundo das águas.

Fortalezinha, com suas praias intocadas e conexão íntima com a natureza, serve de cenário para histórias que exaltam a harmonia entre homem e meio ambiente. Mocoóca, por sua vez, guarda o misticismo das narrativas sobre encantados, seres protetores e os segredos escondidos em suas águas de fortes correntezas.

Esses lugares, carregados de simbologia e memória, são recriados nos fanzines do escritor por meio de histórias que mesclam realidade e ficção, preservando a oralidade e o imaginário popular das comunidades de Mayandeuá³². Assim, o projeto não apenas registra o patrimônio imaterial da ilha, mas também o reinventa, dando voz às tradições em novas formas literárias, pois, segundo ele,

A oralidade é a fonte primeira, o solo fértil onde germina a literatura de Mayandeuá. A palavra dita, ancestral e viva, atravessa o tempo como uma herança sagrada, transmitida de geração em geração como exemplo dos anciãos indígenas, mestres griôs da África, pajés da floresta e guardiões invisíveis da memória coletiva. Nesse universo, o trânsito entre oralidade e

³¹ O acesso ao Lago da Princesa é por terra, por trilhas na praia, com o uso carroças conduzidas por cavalos, quando a maré está baixa.

³² Além dos fanzines como uma prática diária do artista, Flávio De Britto publicou em 2012 o livro intitulado *Poema Empírico*, com temas diversos e bem distantes, tematicamente, de sua produção atual sobre mitos e lendas de Algodual.

escrita não é uma simples passagem de código: é um ato ritual de escuta, tradução e recriação poética (De Britto, 2025).

Ao ouvir os relatos dos pescadores, dos mestres da maré e dos velhos que ainda conhecem os nomes secretos dos animais e das plantas, o autor colhe palavras como quem colhe frutos maduros, com cuidado, reverência e desejo de permanência. Essas falas são depois vertidas em literatura, mas sem perderem sua musicalidade, suas pausas e seus mistérios. Para De Brito: “a escrita não domestica a oralidade: ela a honra, amplia e ressoa, criando um texto que pulsa com o ritmo dos curimbós que chega em todos os cantos da ilha através do vento de Maya”.

Assim, a oralidade é a matriz da escrita poética de Flávio De Britto. A escrita, nesse processo, torna-se ferramenta de resistência e arquivo de encantamento, preservando as inflexões do sagrado, os mitos que explicam o mundo e os ensinamentos que não cabem em manuais. Em cada história escrita, ainda se ouve a voz ancestral – seja ela indígena, africana, ribeirinha ou mítica –, reafirmando que a literatura nasce do fascínio pela escuta e floresce como ponte entre o invisível e o eterno, assim como se liga às mitologias dos diversos povos e culturas.

Na obra do escritor, oralidade, escrita e imagem se combinam para compor seus fanzines impressos ou digitais. A opção de utilizar os fanzines como meios de divulgação das narrativas de Mayandewa representa seguir um caminho contrário das editoras, do mercado editorial, e continuar como uma forma ideológica de resistência, já que os fanzines, enquanto formato e modo de produção, representam intervir na realidade da ilha por um caminho mais espontâneo.

Até o momento, o autor já produziu aproximadamente mais de 800 fanzines, resultado de anos de dedicação à literatura; de um trabalho contínuo que alia criatividade, escuta sensível das comunidades e o compromisso com a valorização da cultura das ilhas. Essa expressiva produção literária, evidencia não apenas a dimensão artística do projeto, mas também sua potência como ferramenta educativa, social e afetiva.

Por conta da amplitude do projeto literário de Flávio De Britto, uma classificação precisa dos temas e entes sobrenaturais que aparecem em seus fanzines. Desse

modo, a classificação a seguir registra os gêneros de base ou matrizes gerais dos fanzines: Fábulas de Mayandeuá; Contos fantásticos de Mayandeuá; Contos de Mayandeuá; Cirandas de Mayandeuá; Música Folclórica de Mayandeuá; Crônicas de Mayandeuá; Teatro Popular de Mayandeuá; Iconografia de Mayandeuá; Poesia de Mayandeuá e Cordéis de Mayandeuá.

O PROJETO PRIMOLIUS

O Projeto Primolius foi criado pelo escritor, compositor e pedagogo Flávio De Britto, com o objetivo de revelar o universo fantástico das narrativas orais pertencentes à ilha de Mayandeuá³³. No blog criado por Flávio De Britto, as pessoas podem ter acesso há dezenas de narrativas em forma de crônicas, contos, teatro e poesias, ligadas ao gênero infanto-juvenil. Segundo ele,

trata-se de uma compilação de obras fictícias que extraem inspiração da rica interseção entre a cultura, a natureza exuberante e a magia envolvente da APA Algodão — Mayandeuá, situada no Município de Maracanã no Nordeste do Pará, Amazônia, Brasil.³⁴

O projeto surgiu como uma forma de unir literatura, arte e cultura mayandeuense. A inspiração para o projeto veio da convivência do escritor com as pessoas do lugar e, sobretudo, a partir do contato com o imaginário mítico da região. Assim, tal convívio, nesse contexto das ilhas, despertou-lhe o desejo de elaborar um projeto por meio de fanzines, que pudesse registrar, poeticamente, diversas narrativas da região do Salgado-PA. Segundo o escritor, há o “desejo de preservar e ampliar as histórias, mitos e tradições das ilhas e região, utilizando a narrativa fantástica como ferramenta para valorizar a identidade cultural local” (Flávio de Britto).

³³ Primolius é um tipo de papagaio que pode ser encontrado em Mayandeuá e noutras regiões do Brasil. Também é chamado de Primolius Maracana, uma referência ao município paraense de Maracanã.

³⁴ Disponível em: <https://projetoprimolius.blogspot.com/>

A pesquisa do autor para a produção dos fanzines foi realizada a partir da (com) vivência direta nas ilhas de Mayandeuá, do contato com os moradores locais e da observação do cotidiano da vida ribeirinha. Assim, as narrativas orais, os mitos, os costumes e as expressões da cultura local foram incorporados na produção dos textos literários do escritor. Além da observação direta, as pesquisas envolveram conversas com mestres da cultura popular, artesãos, pescadores, caçadores e canoieiros, garantindo que os fanzines servissem, não apenas como um instrumento educativo, mas também como um meio de registro e preservação da memória coletiva. De acordo com o escritor, ao falar sobre sua experiência como artista e professor em Mayandeuá:

O imaginário mítico de Mayandeuá representa um ponto de encontro entre as tradições ancestrais e as possibilidades de renovação cultural para as futuras gerações. Para mim, esse imaginário não é apenas um conjunto de mitos e narrativas, mas uma porta de entrada para o entendimento profundo da identidade da região. Ele é, acima de tudo, uma forma de preservação da memória coletiva, que precisa ser passada, garantindo que as futuras gerações se conectem com suas raízes e compreendam a riqueza da cultura Mayandeuense-amazônica (De Britto, 2025).

Além disso, o **projeto** nasceu com a proposta de envolver a comunidade, especialmente crianças, jovens em atividades literárias, musicais e teatrais, no sentido de promover a divulgação das narrativas de Mayandeuá. A iniciativa também reflete o compromisso do autor com a educação e a arte, ao combinar suas experiências como pedagogo, escritor e um representante da cultura popular da região. Dessa forma, o projeto se consolida como um importante espaço de criação, recriação e registro da memória coletiva das ilhas, que compreende a magia dos contos fantásticos e sua divulgação em escolas e espaços adjacentes ao município, como afirma o idealizador do projeto:

Mayandeuá, com sua paisagem única e as histórias que emergem de seus lagos, dunas, praias, manguezais, fauna e mata, é uma representação vibrante da essência das ilhas e da Amazônia — uma região que, muitas vezes, é vista sob a ótica do exótico e do distante, mas que carrega em sua cultura e natureza elementos de resistência, sabedoria ancestral e encantamento. Para mim, enquanto escritor, esse imaginário alimenta minha obra, tornando os contos

fantásticos e a literatura geral ferramentas poderosas de transformação e conscientização (De Britto, 2025).

Os fanzines do projeto abordam temáticas diversas do imaginário amazônico, com destaque para as lendas das ilhas da Camboinha e de Algodoal; a relação entre homem e natureza, além das memórias e vivências das comunidades locais. O fantástico e o maravilhoso dialogam com a tradição oral e a ancestralidade da região. O projeto do autor é fundamental para o contexto das escolas dos municípios em que ele atua como educador. Perguntado como ele trabalha com a leitura dos fanzines em sala de aula, Flávio De Britto responde que

A partir dos enredos de Mayandeua, elas desenham, dramatizam, fazem recontos orais, criam jogos simbólicos, encenam peças teatrais improvisadas e até escrevem versões em forma de cordel – imprimindo ritmo, rima e oralidade aos mitos e personagens que as inspiram. Movidas pela imaginação, adaptam as histórias ao seu cotidiano, inserem elementos locais, transformam protagonistas e criam desfechos alternativos. Às vezes, reinventam um ser encantado como um guardião da escola; outras vezes, fazem do boto um defensor dos furos. Esse movimento de recriação não só fortalece o vínculo afetivo com a literatura, como também estimula a autonomia narrativa, amplia o repertório cultural e reforça a autoestima das crianças, que se descobrem capazes de contar o mundo a partir do seu próprio olhar. Mais do que leitores, elas se tornam autoras de universos paralelos, onde ficção e realidade dançam juntas ao som das águas de Mayandeua (De Britto, 2025).

Nesse sentido, a relação dessas temáticas com a educação escolar se estabelece por meio do reconhecimento das narrativas orais trabalhadas no projeto. A proposta dos fanzines e pocket zines, inicialmente desenvolvidos de forma artesanal, possibilita que os educandos não apenas conheçam as histórias do imaginário de Mayandeua, mas também se reconheçam nas narrativas e expressem suas próprias experiências, fortalecendo o vínculo entre literatura, oralidade e a realidade cotidiana da localidade em que residem. O fanzine tem essa amplitude e um desprendimento quanto ao seu modo de distribuição, ou seja,

Um fanzine é diferente de uma revista tradicional justamente porque não se preocupa com o mercado editorial nem com o lucro que possa ocorrer. É uma forma de expressão livre, feita em função dos direcionamentos dados pelo grupo de editores. Publicação independente e livre, o fanzine pode ser reproduzido e pode também dar origem a outros fanzines (Campos, 2009, p. 2).

Por essa lógica, a escolha e uso dos fanzines parte do pressuposto de que é um tipo de “publicação independente e amadora, quase sempre de pequena tiragem, impressa em mimeógrafos, fotocopiadoras ou pequenas impressoras off set” (Magalhães, 2003, p. 27). A forma artesanal e artística do gênero permite uma experimentação estética bem próxima da colagem, que se expandiu com as técnicas artísticas do Cubismo, Dadaísmo e Cubofuturismo, vanguardas artísticas que desconstruíram o modo de produzir arte. Esse formato será retomado no Brasil no período da contracultura e da poesia marginal dos anos 1970, e intensificado a partir do movimento punk, como uma proposta de reproduzir e divulgar as ideias do anarquismo que compreendiam temas como: ecologia, política, música, poesia, educação etc.

Assim, em meio a todo esse movimento de cunho anarquista, “o termo fanzine ganhou popularidade e passou a denominar as publicações informativas de fã-clubes ou movimentos organizados de minorias” (Magalhães, 1993, p. 23). Flávio De Britto, de forma criativa e inovadora, trouxe para os fanzines o gênero infanto-juvenil, ao combinar técnicas de sobreposição de imagens autorais com textos literários (recorrentes nos textos infanto-juvenis), como um *ready-made* (termo ligado ao Dadaísmo) em plena região do Salgado-PA. A obra do escritor de Mayandeuá transita fora do eixo editorial e de um cânone amazônico; literatura das “bordas”, diria Jerusa Pires Ferreira, “consideração de espaços não canônicos, trazendo para o centro da observação, os chamados periféricos, privilegiando segmentos não institucionalizados” (2010, p. 11).

Além disso, a iniciativa do Primolius abre espaço para que os alunos tenham suas produções valorizadas em exposições e apresentações dentro do ambiente escolar, que poder promover, dentre outras coisas, o protagonismo estudantil e o estímulo à criatividade das crianças. Mais do que um exercício de leitura e produção textual, o projeto realiza um **aprendizado ativo**, em que os educandos criam narrativas a partir de suas próprias vivências.

Para integrar os fanzines ao universo da leitura infantil, Flávio De Britto adota metodologias participativas, lúdicas e sensoriais, como rodas de contação de histórias, oficinas de criação coletiva, dramatizações e ilustrações livres, em que

A leitura é apresentada como um gesto de escuta e reinvenção: cada criança é convidada não apenas a ler, mas a criar, interpretar, redesenhar e narrar. Assim, o fanzine torna-se um meio dinâmico e afetivo que desperta o prazer pela leitura ao mesmo tempo em que educa para a cidadania ambiental e cultural (De Britto, 2025).

Ao interagir com elementos da **oralidade e do imaginário de Mayandeua**, esses estudantes ampliam sua percepção sobre pertencimento cultural, tornando-os multiplicadores desse conhecimento. De forma prática, através de oficinas e exposições escolares, o **projeto** reforça o protagonismo dos alunos e alunas, oferecendo-lhes um espaço para expressar suas ideias e consolidar sua relação com a arte e a literatura. Essa experiência, aliada à formação técnica adquirida, prepara-os para atuarem no cenário cultural como escritores ou artistas regionais. Sobre o uso dos fanzines em sala de aula, ele explica que

A recepção das crianças às produções dos fanzines é profundamente envolvente e afetiva. Elas se reconhecem nos cenários retratados, identificam suas vivências e valores nas histórias, e passam a perceber a leitura como uma extensão de sua própria realidade. Os fanzines despertam nelas um sentimento de pertencimento, ao mesmo tempo em que ampliam sua percepção sobre a importância da biodiversidade, da proteção ambiental e da valorização dos saberes tradicionais da ilha de Mayandeua (De Britto, 2025).

Os fanzines e pocketzines produzidos no Projeto Primolius seguem um formato artesanal e acessível, utilizando materiais simples, mas cheio de criatividade. As produções são feitas em papel A4 que, dobrado e montado, dá forma ao pocketzine. Para a composição visual e textual, são empregadas técnicas de recorte e colagem, reaproveitando imagens de revistas e jornais usados, além do uso de giz de cera, lápis de cor, régua, cola e muita imaginação. Sobre essa forma de produção e técnica, Galvão afirma que “o fanzineiro toma contornos de um artesão da linguagem, não só do texto escrito, mas do texto escrito que se funde com outros através de colagens, desenhos e interferências” (2010, p. 95).

Em seguida, após a criação da matriz original, são feitas as cópias, possibilitando a distribuição e exposição dos volumes. Além da parte estética, os fanzines e pocketzines funcionam como um instrumento educativo e cultural. Dessa forma, o processo de criação vai além do simples recorte e colagem, tornando-se uma experiência imersiva que conecta os visitantes das ilhas com a literatura, a arte e a cultura de Mayandeua.

As ilustrações dos fanzines são produzidas pelo próprio autor, que realiza montagens visuais a partir de colagens artesanais, combinando recortes de revistas, desenhos feitos à mão e intervenções com pintura e coloração com lápis de cera ou de cor. Esse processo, ao mesmo tempo intuitivo e cuidadoso, busca refletir a espontaneidade, os símbolos e as cores que marcam o imaginário da ilha de Mayandeua. Seus fanzines, ao colocar as imagens como parte da narrativa, se configuram como “Art-Zines”, produzidos por meio de técnicas variadas que envolvem colagem, desenho e outras formas que dialogam com as artes visuais.



Capa do fanzine tradicional impresso³⁵

As edições destinadas ao formato de livro impresso, com acabamento gráfico e as ilustrações, são produzidas com o auxílio de ferramentas de Inteligência Artificial (IA), sempre sob orientação precisa do autor, que busca garantir certa “fidelidade” estética e simbólica às narrativas das ilhas e da Amazônia. Nos fanzines do escritor de Mayandeua, a combinação entre texto literário e imagem é concebida como uma extensão da própria narrativa: a visualidade não apenas ilustra, mas amplia o campo sensível da leitura, criando uma experiência rica em camadas de significação e cores.

³⁵ Disponível em: <https://projetoprimolius.blogspot.com>.

Além disso, as ilustrações recriam novas formas de visualizar as lendas da região, em representações estéticas que ajudam no entendimento das narrativas.

A ideia de incorporar tecnologias digitais à produção dos fanzines de Flávio De Britto surgiu a partir da necessidade de democratizar o acesso à cultura e registrar as oralidades em suportes contemporâneos, sem renunciar à ancestralidade amazônica presentes nas histórias de Mayandeua. No contexto atual, de certa maneira, a tecnologia oferece facilidades, dentre estas, ferramentas gratuitas de edição e diagramação, além de plataformas de difusão que permitem levar as narrativas para além dos limites geográficos da ilha. No entanto, quando se trata da utilização de Inteligência Artificial para geração de imagens, o processo exige refinamento: é necessário testar dezenas de variações até encontrar uma ilustração que se aproxime, de fato, da “essência” visual e simbólica da história contada.

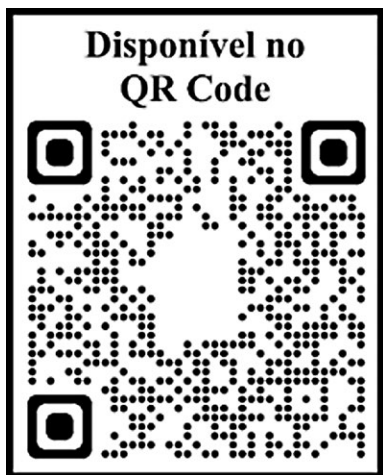
Esse desafio revela um paradoxo — a facilidade da ferramenta contrasta com a complexidade de captar visualmente a alma de narrativas tão específicas e enraizadas culturalmente. Assim, as tecnologias são usadas na montagem e finalização dos fanzines e digitalização de ilustrações artesanais, além de compartilhamento dos materiais em diferentes suportes, como *e-books* e redes sociais. Desse modo, o digital atua como um aliado na preservação e reinvenção da memória coletiva de Mayandeua.

Os fanzines do projeto são distribuídos gratuitamente e são vendidos, dependendo do contexto em que são apresentados. Durante palestras e oficinas educativas, eles são disponibilizados gratuitamente como material de apoio, permitindo que os participantes tenham contato direto com a arte da produção independente e da literatura infantil e juvenil do escritor de Mayandeua. Em exposições e eventos culturais, os fanzines são vendidos de forma semelhante aos cordéis; a renda obtida é reinvestida para a produção de novas edições. Flávio De Britto também disponibiliza seus livros no trapiche de Algodoal e, no período de férias, coloca à venda os fanzines dispostos num varal nessa praia, próximo da travessia para a praia que conduz ao Lago da Princesa (furo de Algodoal).

Os valores arrecadados contribuem para a aquisição de materiais como papel, tinta, acessórios de produção e embalagens, garantindo a continuidade do projeto

e possibilitando que novas narrativas sejam criadas e compartilhadas. Esse modelo de distribuição e venda fortalece a sustentabilidade do projeto, ao mesmo tempo em que incentiva o público a valorizar a produção artesanal e o imaginário amazônico presente nas obras.

Além da produção dos fanzines, Flávio De Britto projetou um “mapa imaginário”³⁶ de Mayandeuá, onde ele localiza espaços criados a partir do Projeto Primolius. O mapa, que pode ser chamado de “mito-cartográfico”, também informa sobre a geografia de Mayandeuá, com sua hidrografia, formações rochosas, arenosas, vilas, dentre outros espaços; serve tanto para localizar diversos espaços em Mayandeuá no plano geográfico, assim como mostra as trilhas “mito-poéticas” do lendário criado pelo seu autor. Ver o mapa no QR Code disponível a seguir:



QR Code do Mapa poético de Mayandeuá

A ideia é criar uma visão geral cartográfica de toda a ilha de Mayandeuá, como se fosse um mundo paralelo, ou mesmo um tipo de “multiverso” onde transitam seres lendários através de reinos, cidades, lagos e portais, como o próprio autor explica:

³⁶ Disponível em: <https://projetoprimolius.blogspot.com/2024/02/n-0690-mapa-do-imaginario-da-ilha-de.html>.

Um mapa cartográfico imaginário é uma representação gráfica de um espaço fictício ou conceitual que não corresponde a uma área real. Esses mapas são criados com base na imaginação do autor e podem ser utilizados em diversas áreas, como literatura, arte, jogos de RPG e filmes de ficção científica ou fantasia. Eles podem retratar mundos alternativos, terras míticas, planetas distantes, ou até mesmo representar de forma simbólica conceitos abstratos. A criação de um mapa cartográfico imaginário permite aos autores explorarem a criatividade e construir ambientes únicos e fascinantes para suas histórias³⁷ (De Britto, 2025).

Assim como escritor Vicente Cecim projetou sua “Andara”, Flávio de Britto idealizou sua Mayadeua imaginária, labiríntica e misteriosa; criou seu próprio mapa para guiar os viajantes. Para Umberto Eco (2013, p. 9), “há terras e lugares lendários dos mais variados gêneros, que têm apenas uma característica comum: seja quando dependem de lendas antiquíssimas, cuja origem se perde na noite dos tempos”. Espaços ou cidades lendárias sempre estiveram presentes na história da literatura mundial; nas terras da Bíblia e nos espaços visitados por Ulisses na *Odisseia*; as terras do Oriente, as Ilhas Afortunadas, Terra Austral, dentre outras³⁸.

Nessa cartografia de Mayandeua, as pessoas podem ter uma visão geral da ilha encantada; podem ainda andar pelas trilhas diversas em que os seres fantásticos habitam. O mapa mito-cartográfico projeta a Mayandeua que os pesquisadores do passado não conseguiram descrever de maneira geral e detalhada:

Neste mapa do imaginário, os leitores podem traçar rotas através de portais, contatos Ufológicos, reinos e seres encantados. Navegar em mares turbulentos rumo a ilhas perdidas repletas de tesouros e segredos. Desvendar os mistérios de cidades, reinos e lagos e outras centenas de ações que estão nesta encantada ilha. Cada ponto marcado é uma promessa de aventura,

³⁷ O mapa também informa sobre a geografia de Mayandeua, com sua hidrografia, formações rochosas, arenosas, vilas, dentre outros espaços. Ver o mapa no QR Code disponível no artigo. Disponível em: <https://projetoprímolius.blogspot.com/2024/02/n-0690-mapa-do-imaginario-da-ilha-de.html>

³⁸ Na Amazônia, além da conhecida lenda do Eldorado, Dalcídio Jurandir projetou no Marajó a sua Marinatambalo presente romance *Três casas e um rio*.

uma porta aberta para novas descobertas e um convite para mergulhar em universos paralelos onde a imaginação é a única bússola (De Britto, 2025).

O idealizador do mapa explica que os seres fantásticos de Mayandeua são protetores da natureza. Desse modo, as narrativas presentes nos fanzines refletem sobre a preservação do espaço, e como tais seres protegem os diversos lugares registrados no mapa. Embora Flávio De Britto não fale explicitamente sobre isso, sua Mayandeua fantástica é um convite para uma aventura, dentro de um espaço com diversos perigos, limiares e guardiões de portais. Tais referências a mundos fantásticos são marcantes em diversos textos do gênero infanto-juvenil mais antigos e contemporâneos, dentre os quais: *Alice no país das maravilhas*, *O mágico de Oz*, *As crônicas de Nárnia*, *O Hobbit* etc.

A Mayandeua de Flávio De Britto é composta de 90 níveis ou domínios que aparecem no Mapa do imaginário popular de Algodual. Há os portais em VII níveis, em que transitam: Sereias, Caruanas, Feiticeiras, Cidades invisíveis etc. Encontramos espaços de “Contato” com mais VII níveis: Terra, Água, Fogo, Ar, Metal, Madeira e Éter. A partir deste nível, surgem diversos seres lendários e do mundo natural: Botos, Cobras Grandes, Curupiras, Dragões, Elfos, Fadas, Fênix, Harpias, Jacintas, Juruparis, Mapinguaris, Maracanãs, Ratos, Tucuxis, dentre outros. A partir do nível 71 aparecem os “Reinos”, que se configuram a partir de 20 espaços de encantaria. O nível 68 é onde se encontra o “Palácio da Princesa”, bem próximo ao Lago onde ela é soberana.

NOS DOMÍNIOS DA PRINCESA DO LAGO

O Lago da Princesa é o destino escolhido de praticamente todas as pessoas que visitam a ilha de Algodual. Para chegar ao local, é necessário atravessar alguns quilômetros em carroças, ou se preferir, aproveitar a natureza seguindo caminho pela areia, dunas e estradas em meio aos ajuruzais para encontrar o destino. Ao chegar nos domínios da Princesa, há um frontispício com os dizeres: “Eu amo o Lago da Princesa – Algodual-Pará”. A partir dessa trilha, surgem as grandes dunas que, de acordo com uma das matrizes lendárias, é o espaço onde transita a Princesa de Mayandeua em suas andanças. No entanto, a lenda da jovem é envolta por diversas matrizes e arquétipos, que compreendem não apenas aspectos culturais da Amazônia.



Entrada para as dunas da Princesa (Arquivo pessoal)

Dentre os pesquisadores que analisaram a lenda da Princesa encantada, destacamos os escritos de Câmara Cascudo e José Coutinho de Oliveira. O primeiro autor afirma que essa lenda está presente na cultura nordestina, em que a personagem surge em forma de uma serpente (Cascudo, 1979). Além disso, o folclorista explica que

essas princesas tornadas serpentes são vestígios do ciclo das Mouras na Península Ibérica. Em Portugal, quase a totalidade das Mouras Encantadas vive sob as escamas reluzentes de imensos ofídios repelentes (Cascudo, 1979, p. 735).

Outra característica delas é a metamorfose, já que podem, em momentos especiais, usar a forma humana para transitar no mundo corpóreo, para depois novamente se transformarem em serpente. Sobre o tema da metamorfose no contexto literário, Fares explica que “a literatura latino-americana e, conseqüentemente, a literatura brasileira são pródigas na temática, a própria natureza do fantástico e do maravilhoso

recorrentes nos textos dessas literaturas institui uma tônica” (2015, p. 203), algo que Projeto Primolius traz em diversas narrativas.

Em seu livro *Imaginário Amazônico*, Oliveira fala de Mayandeua e da lenda que envolve *A Princesa do Lago*. Para ele, há uma nítida influência europeia na configuração da referida lenda:

a lenda maiandeuense criou, no seu lago, uma princesa “made in Germany”, loura, de uma beleza de Gretchen distinguida com o título de “Miss Europa”, toda vestida de branco, passeando, todas as noite, o seu porte senhoril às margens da lagoa (Oliveira, 2007, p. 113).

As informações registradas pelo pesquisador deixam entender que a Princesa não teria os poderes das Sereias homéricas ou das laras amazônicas. Ainda segundo o autor, na mesma citação, “Não vale à pena perder tempo, tinta e papel com a ‘Princesa do Lago’. Os ‘Contos de Grimm’ devem ser responsáveis por ela” (Oliveira, 2007, p. 113).

Ambos os autores relacionam a lenda da Princesa encantada com matrizes europeias, como se isso subvertesse a “originalidade” da própria lenda. Contudo, para Meletinski,

os temas tradicionais que se transformam, em princípio, em arquétipos, são conservados por muito tempo na literatura, manifestando periodicamente e de maneira nítida o seu caráter arquetípico (2002, p. 158).

Pelo viés da cultura, esse diálogo entre narrativas é marcante no conto maravilhoso e noutros gêneros, e é parte de um sistema mais complexo de intercâmbio, pois, “para compatibilizar culturas tão distantes e próximas, o texto adapta todo um sistema cultural, por outro, vai se apoiando numa espécie de sistema de potencialidades diferenciadoras” (Ferreira, 1995, p. 52).

Em seus contos, exclusivamente sobre a Princesa do Lago, Flávio De Britto cria essa teia narrativa que se desenvolve a partir da história da personagem, com base em várias matrizes. Para Ferreira, “há uma espécie de malha no conto maravilhoso conduzindo os esquemas narrativos” (1995, p. 49). Esses esquemas formam ramificações de histórias que surgem como variantes, a partir de uma matriz universal, ou seja,

no caso das versões populares do conto e sua recepção, há como que a presença de um mega texto que vai, e sua essencialidade, oferecendo rumos para muitos caminhos que toma esta comunicação narrativa (Ferreira, 1995, p. 51).

Num panorama geral da obra de Flávio De Britto, essa mito-cartografia de lugares e de seres fantásticos cria uma interseção de matrizes narrativas que ultrapassam as fronteiras da Amazônia. Tal posicionamento do autor em sua escrita, ao unir culturas diversas, pode ser entendido a partir do pressuposto de que

a compreensão de produção simbólica de uma sociedade se dá pela análise das trocas informacionais que ocorrem tanto no interior de uma dada organização, como entre diferentes estruturas (Machado, 2003, p. 157).

Desse modo, o autor se utiliza nos fanzines de criações literárias fora do contexto de Mayandeua e de seu lendário tradicional indígena. Esse intercâmbio se dá, sobretudo, por meio dos portais que permitem o livre trânsito entre os espaços que compõem a geografia da ilha. As histórias se cruzam dando origem a uma trama intersemiótica, em que Mayandeua se universaliza ao compor um imaginário mais amplo e inclusivo, com a presença de entidades de outras culturas, numa trama de signos e arquétipos modernos e da antiguidade presentes na memória coletiva, “que não apenas armazena informações como também funciona como um programa gerador de novos textos, garantindo assim a continuidade” (Machado, 2003, p. 54).

O tema dos encantados na Amazônia é uma questão à parte da presente análise, por conta de sua amplitude que compreende tanto a literatura oral, quanto os estudos ligados à Pajelança. Já a relação entre a encantaria e o feminino remonta narrativas ancestrais e mitologias que se ampliaram como arquétipos em diversas culturas e literaturas. Sobre esse liame que conecta o pensamento mitológico e os escritores, Meletinski entende que:

A literatura está geneticamente relacionada com a mitologia através do folclore, e particularmente a literatura narrativa — a que dedicamos em primeiro lugar —, se liga a mitologia via conto maravilhoso e epos heroico, que surgiram nas profundezas do folclore (naturalmente, muitos monumentos do

gênero épico e do conto maravilhoso continuaram a desenvolver-se ou foram até recriados em livros)(1987, p. 329).

Dentre esses arquétipos, podemos citar, inicialmente, o mito das sereias de Homero e o perigo que elas representam para os viajantes, com seus poderes do canto e da “sedução mortal”, vistas como “demônios marinhos” (aparecem também em forma de pássaros). Sobre isso, segundo Brandão, “as sereias traduzem as emboscadas, provenientes dos desejos e das paixões” (1989, p. 311).

Na mitologia germânica, a Ondina é um arquétipo marinho e com poderes de sedução, e que geralmente é associada aos seres femininos do imaginário amazônico, como, por exemplo, a “Oiara”, que é caracterizada em certos contextos com base no *ethos* europeu. Desse modo, assim como as sereias homéricas, “eram gênios elementares, comparáveis aos deuses fluviais e às náides das tradições greco-latinas” (Spalding, 1973, p. 34).

No contexto medieval, Cascudo fala sobre a Moura encantada “transformada em serpente, desencantando-se na noite de São João em moça bonita, perto das fontes, penteando-se com pente de ouro e cantando como anjos do céu” (1984, p. 181). De acordo com o pesquisador, a lenda veio para o Brasil e tomou as feições da “Mãe d’água”. Essas matrizes indicam a relação íntima do feminino com as águas (fundo dos rios, lagos e praias) e o poder do canto sedutor recorrentes em diversos contextos: “ela atrai os moços e os fascina, mostrando-lhes seu rosto belíssimo à flor das águas e deixando submergir a cauda de peixe” (Loureiro, 2001, p. 259-260). A Princesa do Lago de Mayandeuá carrega esses nuances do arquétipo das sereias europeias, contudo, “aclimatou-se” às águas salgadas da ilha de Algodoal e tornou-se parte desse ecossistema visível e não visível da região.

UM MERGULHO NO LAGO DA PRINCESA

Nos diversos contos infanto-juvenis presentes no acervo do Projeto Primolius, é marcante a presença do arquétipo feminino das sereias, principalmente nos textos sobre a Princesa encantada do Lago, em que aparecem versões narrativas que expandem o

entendimento da lenda em novas matrizes e produzem diferentes interpretações acerca da personagem como protetora da ilha de Mayandeua. Para essa análise, selecionamos contos fantásticos de Flávio De Britto, publicados em fanzines impressos e digitais, em que aparece o protagonismo feminino da Princesa em diferentes versões. No entanto, apesar das diferenças entre os contos, há uma unidade que envolve as figuras lendárias, como integrantes do universo ficcional de Mayandeua.



Imagem do Lago da Princesa (arquivo pessoal).

No primeiro conto, intitulado *A Princesa de Algodóal*, o tema das grandes navegações é o ponto de partida de uma aventura que irá desembarcar nas praias de Algodóal. Nessa travessia, o amor proibido entre a filha de um navegador e de um “jovem e corajoso marinheiro” é o centro de uma trama dramática, em que o pai da moça (capitão do navio), “via no amor proibido uma afronta à sua autoridade e tradições”.

Por ordem do próprio capitão, o rapaz foi lançado ao mar, o que levou a princesa, num ato de desespero, jogar-se em busca do amado. A ação desesperada da jovem

pode ser interpretada como uma forma de suicídio, já que “a água que é a pátria das ninfas vivas é também a pátria das ninfas mortas” (Bachelard, 1997, p. 84). Além disso, a imagem retoma o intertexto com a personagem Ofélia, morta nas águas após o suicídio impensado. Assim, a água tem a simbologia “da mulher que só sabe chorar suas dores e cujos olhos são facilmente ‘afogados de lágrimas” (Bachelard, 1997, p. 85).

Após isso, a princesa aparece encantada em outras terras, na ilha de Algodual, e começa fazer parte do imaginário dos moradores da vila: “Contavam os mais antigos que, durante as noites de lua cheia, uma figura enigmática emergia das profundezas do oceano, envolta em um manto de tristeza e saudade”. Depois de sua morte nas águas do mar, ela estava “condenada a vagar eternamente entre os vivos e os mortos, em busca de redenção e libertação”. O conto, a partir desse momento, informa que “a lenda da princesa se mesclou com outras histórias e mitos da região, criando uma teia de muitas lendas e tradições que ecoavam através dos séculos”.

Percebemos, como reforçamos antes, que a Princesa de Mayandeuá é uma mescla de outras tradições culturais, como afirmamos antes, que culmina na lara amazônica, a partir do cruzamento de fontes, já que, no entender de Loureiro, “essa genealogia veio na bagagem cultural do colonizador português que entrelaçou essas narrativas com a lenda nativa já existente” (2001, p. 260). A memória coletiva de Algodual, segundo o narrador do conto, guardou na lembrança a tragédia vivida pela princesa. Ela sempre reaparecia com a chegada da lua cheia, em busca de redenção para sua grande tristeza.

Em outro conto, *A mãe do lago de Mayandeuá*, a personagem aparece como guardiã da ilha e protetora do mundo natural. A narrativa mostra que o poder da Princesa do Lago vai muito além de seus domínios e de uma forma comum:

Sua presença não é apenas um eco do misticismo local, mas um símbolo da própria essência da ilha. Ela é a guardiã que protege as águas, os segredos profundos e as vidas que dependem do equilíbrio natural.

Pela descrição, ela é a própria ilha, uma forma “rizomática” que engloba cada fenômeno, daí o fato de não ser limitada a uma única forma: “Alguns a veem como uma mulher de longos cabelos trançados, feitos de fios de água que brilham ao luar.

Outros falam de uma criatura translúcida, com olhos que refletem todas as cores dos lagos”. Além disso, há um “espírito” que engloba todo o sistema de Mayandewa por meio de uma força invisível “sentida em toda a ilha, desde os igarapés escondidos até os grandes lagos que reluzem sob o sol”.

Cada versão sobre a princesa do lago disponível no acervo do Projeto Primolius é carregada de arquétipos que remontam mitologias do passado. Embora alguns estudiosos tenham descrito a cidade encantada e sobre a princesa que nele habita, realmente, não “mergulharam” mais fundo, já que as descrições são genéricas e sem detalhes mais precisos sobre a vida marítima dos encantados, como explica Sant’Anna Nery, “Somente os pajés conhecem bem a cidade misteriosa, pois ninguém ignora que eles podem viver até sete anos seguidos debaixo das águas” (1992, p. 161).

O tema da proteção ambiental, recorrente nas lendas do Primolius, forma em grande parte o enredo das narrativas criadas por Flávio de Britto. Ao mesmo tempo, as essas narrativas convergem e se ampliam como um “rizoma” que vai alinhavando os diversos seres fantásticos que povoam o universo ficcional e Mayandewa. Nesse contexto, a Cobra grande traz em si uma relação arquetípica com a Princesa do Lago, por conta da ancestralidade que cada lenda carrega dentro da memória coletiva dos moradores da vila de Algodoal:

uma velha cobra, a misteriosa guardiã do manguezal, próximo ao Furo-Velho que habitava as profundezas daquele canal, um lugar entre as pedras que cortavam o manguezal como uma cicatriz prateada na lama.³⁹

Nesse sentido, a Princesa do Lago apresenta certo parentesco arquetípico com as Melusinas medievais, serpente-mulher, mulher/serpente. Assim como a guardiã de Mayandewa, que transita pela praia no período noturno, a Melusina retorna durante à noite, “quando ela volta invisível para ver seus filhos pequenos” (Le Goff, 2009, p. 187). Por outro lado, diferente da Princesa do lago, protetora da natureza, a personagem medieval “desmata, constrói cidades e castelos medievais” (Le Goff, 2009, p. 191).

³⁹ Ver a narrativa *Agyrus e a cobra de duas cores*, disponível em: <https://projetoprimolius.blogspot.com>.

Em adaptações desse mito, como explica Le Goff,

Melusina é uma heroína cósmica, bem mais ligada à natureza em geral. Além de heroína aquática, ela é uma heroína silvestre e, graças às suas asas de dragão e seus voos noturnos, uma fada celeste (2009, p. 194).

Ainda segundo o referido pesquisador, há uma aproximação nítida entre essa heroína e a Ondina, ou seja, o parentesco com as águas.

No conto *Reino encantado das Caboclas d'água*, o narrador apresenta personagens femininas que ajudam na proteção de Mayandeua. As Caboclas d'Água, na descrição do conto, são “Amigas íntimas da princesa da ilha, essas entidades sobrenaturais eram encarregadas de proteger os lagos, furos e a entrada do Furo-Velho, um ponto crucial para o equilíbrio das águas que sustentavam toda a região de Maya”. Sobre o termo “caboclo” se refere à matriz indígena e à herança dos povos ancestrais da Amazônia, a partir de vários “cruzamentos”, como bem afirma Fares, “reitera-se que cultura da América latina, do Brasil, da Amazônia, é miscigenada, híbrida, mestiça” (2007, p. 3). Além desse hibridismo, a pesquisadora explica que

De raiz indígena por natureza, a cultura brasileira traz a marca branca dos colonizadores portugueses, que impuseram o rei, a língua, a fé, fortalece-se pelos que aferraram com o suor e arte inventada pela saudade e o traço forte do batuque afro, dos escravos trazidos da África (Fares, 2007, p. 3).

A narrativa em questão mostra as Caboclas como guardiãs de Mayandeua ou como sentinelas diante dos limiares da região encantada, “conhecidas por sua habilidade de controlar os corpos d'água e de castigar aqueles que se atrevessem a desrespeitar a natureza”. O autor do conto explica que os seres protetores da natureza são “mentoras, cuidadoras do dia a dia das ilhas, onde através da fauna e flora elas encantam e desencantam muitos que as procuram” (Flávio de Britto). Essa também é a missão de Mayazita, outra personagem feminina que forma o “cerco” da Princesa do lago e tem como função manter o equilíbrio da natureza: “Seus cabelos castanho-claros, trançados com flores, enquanto seus olhos verdes pareciam guardar segredos antigos e promessas futuras”. Ela engendra o poder arquetípico de “Midas”, “desde criança,

Mayazita possuía um dom único: ela transformava dor em beleza e adversidade em esperança através de suas histórias”.

Em *De repente Agora*, mais um conto do Primolius, apresenta-se a filha da Princesa do lago. Seu dom principal é o canto: “Havia algo de mágico na sua voz, como se cada nota fosse capaz de despertar os segredos mais profundos da natureza ao seu redor” (De Brito, 2005). Nessa narrativa, o autor retoma o mito das Sereias e o poder do canto sedutor, como acontece durante a travessia de Ulisses, personagem da *Odisseia*; ao mesmo tempo, há um cruzamento de matrizes que traz à tona a lenda da lara amazônica, que seduz com seu canto mavioso os moradores ribeirinhos: “é pelo canto que ela se anuncia ao navegante ou ao morador da beira do rio”.

Por trás do canto da lara, há um sensualismo de irresistível atração fatal dos jovens, sobre ao quais recai sua predileção (Loureiro, 2001, p. 260). Diferente da voz mortífera das Sereias gregas, a filha da princesa usa seu canto para equilibrar as forças da natureza e dos elementos primordiais: “cada verso trazia a força dos elementos: a imensidão do mar, a imensurável vastidão do céu, a firmeza da terra e a potência do fogo”. Durante o conto, um “rei malvado”, alegoria das forças contrárias ao equilíbrio da natureza, intencionava “quebrar o equilíbrio natural daquele lugar mágico, abrindo todos os Portais da ilha”.

Como vimos anteriormente, o tema da metamorfose é marcante no imaginário amazônico, em que é possível encontrar seres terrenos e, ao mesmo tempo, voadores. É o caso, por exemplo, das “Matintas”, que possuem esses atributos (Fares, 2015). Nessa fusão, as “Sereias-Guarás” criadas por Flávio De Britto, remontam novamente o mito das Sereias, vontudo, vestidas com as plumas vermelhas dos Guarás, aves que fazem parte do cotidiano de Mayandeuá⁴⁰. O próprio mito grego traz essa duplicidade:

Meio mulheres e meio pássaros ou com a cabeça e tronco de mulher e peixe da cintura para baixo, as Sereias tornaram-se demônios marinhos. Frias da

40 Jorge Luis Borges (1974, p. 145) em seu *O livro dos seres imaginários* explica que na primeira versão do mito das sereias, Ovídio as caracteriza como “aves de plumagem avermelhada e rosto de virgem”, corroborando a matriz presente no Primolius.

cintura para baixo, por serem peixes, desejando o prazer, mas não podendo usufruí-lo, *atraíam e prendiam os homens para devorá-los*, o que, aliás, está de acordo com sua etimologia (Brandão, 1989, p. 310).

Nesse conto intitulado *As Sereias-Guarás*, o narrador divide os domínios da região em 4 locais (manguezais), respectivamente, Camboinha, Algodoal, Mocooça e Fortalezinha. Esses lugares estão sob o domínio de 4 sereias: Cyrilinus, Ondynus, Maryster e Azydesa. Assim como a filha da Princesa do lago, elas possuíam “vozes hipnotizantes” capazes de seduzir seus ouvintes. O canto, antes letal para os viajantes na antiguidade, torna-se uma forma unir as forças necessárias para a “proteção dos mangues e do ecossistema”.

Finalmente, no conto *Marola*, o mito de Caronte surge nas areias e águas de Mayandeua. Nessa travessia, a passageira é uma mulher “com uma silhueta admirável, ela perguntou se ele poderia levá-la para a outra margem. Sem hesitar, ele prontamente disse que sim”. Caronte se transfigura num jovem que normalmente faz a travessia de passageiros entre as praias de Algodoal e adjacências. A tradição mitológica informa que Caronte “tem a missão de as fazer [almas] passar duma margem para a outra” (Grimal, 2005, p. 35).

Embora o mito seja uma referência ao “devaneio da morte”, na acepção de Bachelard (1997), o conto do Promelius demonstra o momento da travessia de uma mulher intrigante que

tinha cabelos negros, cintura de caju e os lábios mais roxos que o caboclo já havia visto na vida. A pele da passageira foi logo iluminada com a luz do sol, que chegava de mansinho por entre as águas de Mayandeua, cravejadas de liberdade.

Outra transfiguração indicada neste excerto é a aparição de uma Princesa do lago morena que seduz o barqueiro somente com sua presença marcante e seus “beijos de aço”. O barqueiro não sabe de quem se trata, mas sente um chamado diante da “imagem de uma legítima mulher daquelas regiões do Salgado”. A Princesa morena voltava para seu reino em Algodoal: “ao alcançar o trapiche, o rapaz contemplou

novamente a força daquela moça. Com uma voz afetuosa, ela agradeceu a gentileza do rapaz, que não quis nada em troca por deixá-la em Algodoal, e saiu de cena”. O final do conto mostra que “o rapaz nunca reencontrou a morena de lábios perfeitos”, e fica realmente claro que se tratava da Princesa do lago, numa de suas aparições para a gente de Mayandeua.

NÃO É O FIM DA JORNADA...

A produção literária de Flávio de Britto instaura-se dentro da literatura infantil e juvenil amazônica como um projeto de grande envergadura estética, ao unir diversos imaginários em torno da cidade encantada de Mayandeua, numa obra que transita em lendas do acervo local que compreende os espaços da Camboinha, Fortalezinha, Algodoal e Mocooca. Como vimos no decorrer do artigo, o projeto focaliza as narrativas orais desses lugares a partir de conexões arquetípicas de culturas ancestrais indígenas, nórdicas, germânicas, gregas, dentre outras. Esse plano estético representa uma forma de ampliar as possibilidades criativas da literatura infantil e juvenil na Amazônia, ao inserir o fanzine, meio de divulgação do gênero, em diferentes contextos de recepção, seja na forma tradicional impressa ou em contextos digitais, com a divulgação nas escolas onde o artista trabalha como educador.

A literatura infantil e juvenil do Projeto Primolius transita nos lugares que realmente ela precisa fluir: mas mãos das crianças e nas escolas. Os fanzines do projeto surgem pelas “margens” da literatura, nas bordas dos pequenos barcos que fazem a travessia diária para Algodoal e outros lugares, e se multiplicam nos varais em que são vendidos nas praias de Mayadeua. Sua produção diária e uso na escola para as aulas de leitura e língua portuguesa é uma forma de persistência diante da falta de incentivo e patrocínio dos poderes locais. Mesmo diante de tais situações, Flávio De Britto não cessa idealizar novos projetos e ampliar sua pesquisa mitológica.

Nesse sentido, o autor de Mayandeua projeta a criação de uma coleção digital interativa, que incluirá trilhas sonoras originais, mapas afetivos da ilha de Mayandeua e versões multilíngues das narrativas em espanhol, inclusive em línguas indígenas.

Essa iniciativa visa ampliar o alcance e a acessibilidade do projeto, promovendo o encontro entre tradição oral e tecnologia. Paralelamente, pretende instituir oficinas permanentes de formação de contadores de histórias, fortalecendo a autonomia das comunidades para que se tornem também autoras de suas próprias narrativas e memórias. Em termos literários, os próximos passos envolvem a organização das produções em tipologias textuais específicas, resultando em coleções como: Contos de Mayandeua, Fábulas de Mayandeua, Crônicas de Mayandeua, dentre outros gêneros. Essa sistematização possibilitará uma leitura mais aprofundada e segmentada dos gêneros explorados ao longo dos fanzines.

Por fim, está em desenvolvimento uma terceira fase do projeto, de caráter mais amplo e narrativamente coeso: uma saga literária, na qual os personagens já apresentados nos fanzines se reunirão em uma trama épica de enfrentamento entre forças da preservação e os agentes de destruição ambiental e cultural — um verdadeiro embate ecológico e literário, tendo as ilhas como palcos simbólicos e real dessa luta na Amazônia. É assim que a literatura infantil e juvenil de Flávio De Britto abre novos flancos no contexto das letras paraenses, e singra seu navio lendário para muito além das praias encantadas de Mayandeua!

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Rosa. *O vocabulário popular em Dalcídio Jurandir*. Belém: Editora Universitária - UFPA, 1992.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARBERO, Jesús Martín. *Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. Trad. Fidelina González. São Paulo. Fondo de Cultura Econômica, 2002.
- BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. Trad. Carmen Vera Cirne Lima. São Paulo: Globo, 1974.
- BUSANELLO, W. L. *Fanzine como obra de arte: da subversão ao caos*. 2.ed. Paraíba: Marca de Fantasia, 2018.
- CAMPOS, Fernanda Ricardo. Fanzine: da publicação independente à sala de aula. Pôster apresentado no III Encontro Nacional sobre Hipertexto. Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2009. Acessado em: 02/03/2025.

- CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 3.ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Melhoramentos, 1979.
- ECO, Umberto. *História das terras e lugares lendários*. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- FARES, Josebel Akel. *Um Memorial das Matintas Amazônicas*. Belém: Fundação Cultural do Pará, 2015.
- FARES, Josebel Akel. Teorias da mestiçagem e poéticas amazônicas. In: *III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil, 2007.
- FERREIRA, Jerusa Pires. Matrizes impressas da oralidade. In: BERND, Zilá e MIGOZZI, Jacques (Orgs.). *Fronteiras do literário: literatura oral e popular Brasil/França*. Porto Alegre: UFRGS, 1995.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *A Cidade dos Encantados: pajelanças, feitiçarias e religiões afrobrasileiras na Amazônia. A constituição de um campo de estudo – 1870-1950*. Dissertação de Mestrado. Campinas: IFCH-UNICAMP, 1996.
- GALVÃO, D. G. Ressonâncias no meio do caminho e/ou no caminho do meio: a poética infame dos fanzines. In: MUNIZ, C. *Fanzines: autoria, subjetividade e invenção de si*. Fortaleza: Edições UFC, 2010.
- GIESE, Daniel Rebisso. *Vampiros extraterrestres na Amazônia*. Belém do Pará. 1991.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 5.ed. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bestrand Brasil, 2005.
- GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. Trad. Rosa Freire de Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*. São Paulo: Escrituras, 2001.
- MACHADO, Irene. *Escola de semiótica: a experiência de Tartú-Moscou para o estudo da cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- MAGALHÃES, Henrique. *O rebuliço apaixonante dos fanzines*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2003.
- MAGALHÃES, Henrique. *O que é fanzine*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- MELETÍNSKI, Eleazar Mosséievitch. *A poética do mito*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forence – Universitária, 1987.
- MELETÍNSKI, Eleazar Mosséievitch. *Os arquétipos literários*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Granja Viana Cotia, 2002.
- NERY, F. J. de Santa-Anna. *Folclore Brasileiro*. Trad. Vicente Salles. Recife: Massangana, 1992.
- NEVES, Auricléa Oliveira das. *A Amazônia na visão dos viajantes (Séculos XVI e XVII)*. Manaus: Valer, 2011.

OLIVEIRA, José Coutinho de. *Imaginário Amazônico*. Org. Paulo Maués Corrêa, Maria Madalena de Oliveira Rebelo e Ana Paula Rebelo Silva. Belém: Paka-Tatu, 2007.

ORICO, Osvaldo. *Mitos ameríndios e crendices amazônicas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: INL, 1975.

PERKINS, David. História da literatura e narração. *Cadernos do centro de pesquisas literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 3, n. 1, mar.1999. Série traduções.

RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. São Paulo: Boitempo, 2015.

SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992.

SOUZA, Patrícia Inês Garcia de. *Mayandeua: espaço e imaginário em narrativas de uma comunidade do litoral paraense*. Dissertação de Mestrado. Campinas, SP: [s.n.], 1999.



NARRATIVA MÍTICA INDÍGENA:

interações literárias e ambientais

Délcia Pereira Pombo

*A palavra tem alma. Palavra e identidade se confundem;
palavra que passa de pai para filho, dos avós para os netos;
palavra carregada de água, palavra vinda da terra, palavra aquecida pelo fogo,
palavra tão necessária quanto o ar que se respira; palavra que atravessa o tempo*
(Graça Graúna, 2013)

Compartilhar a sabedoria dos povos originários por meio de narrativas míticas Tembé foi a ponta da flecha certa que direcionou esta pesquisa por entre palavras cheias de encantamento na simbiose que este povo possui em relação à natureza. Palavras que contam sobre os mitos e enveredam pelo imaginário ora individual, ora coletivo, das questões identitárias, dos rituais, dos costumes, dos aspectos culturais, sociais e levam a refletir sobre estratégias de e engajamento na luta contra os impactos ambientais que afetam a diversidade do *habitat* natural nos territórios onde vivem.

Nos estudos que fortalecem a conexão entre o texto literário e a temática ambiental em espaços de vivência onde flui esses saberes é latente o esforço de a educação indígena propor um currículo que integre teoria e prática em um todo harmônico e significativo para alcançar as dimensões sociais e culturais integradas. Nesse exercício, a proposta de desenvolver no Curso de Licenciatura Intercultural Indígena (LICEN) da Universidade

do Estado do Pará, projetos integrados de práticas pedagógicas mediante ações preventivas de educação e conscientização ambiental.

Das disciplinas ofertadas, sob esse enfoque, destaca-se o engajamento e compromisso dos acadêmicos da Turma Tembê/Gurupi, da Aldeia Teko-Haw, durante o período letivo de Prática II, Prática como componente curricular, com o tema orientador: povos indígenas e meio ambiente. Entre leitura de material, diálogos sobre a temática ambiental, autores da área, objetivos, a abordagem e como aplicar em sala de aula, os discentes puderam elaborar e executar na escola da aldeia, dez projetos integrados de práticas pedagógicas interculturais⁴¹.

Do projeto intitulado “A natureza presente nas narrativas Tembê: histórias contadas com/para os alunos do 3º ano da Escola indígena Teko-Haw”, extraiu-se a narrativa “A mulher que virou porcão”, escrita por Jailton Tembê, que constitui a base deste artigo. Ao utilizar o conteúdo do material produzido em sala de aula tem-se o recurso do apoio pedagógico centrado em projetos interdisciplinares escritos pelos próprios indígenas e, ao abarcar diferentes áreas atende uma diversidade de formas de conhecimento e de saberes da tradição indígena. Um exemplo expressivo se deu no campo literário, pois as relações entre seres e animais, plantas e outros elementos da natureza e seres fantásticos habitam profundamente o universo da mitologia Tembê.

E, quando se pensa a literatura e no que ela propicia na construção dos sentidos ambientais, se estabelece a relevância desse estudo, no anseio de promover uma reflexão mais aprofundada nas questões que focam a natureza, os seres humanos e o meio ambiente. Na articulação das palavras, de efeito significativo, uma produção de sentidos que evocam a memória ancestral e se abrem às tessituras escritas com fios do imaginário amazônico e reforçam maior envolvimento em torno das questões ambientais e alertas às futuras gerações sobre a consciência ecológica.

⁴¹ Os projetos ficaram sob a coordenação da Prof.^a Dr.^a Joelma Cristina Parente Monteiro Alencar e orientação da Prof.^a Dr.^a Dêlcia Pereira Pombo, no período de 21 a 30 de novembro de 2017, voltados ao meio ambiente e desenvolvidos nas Turmas da Escola Indígena Tembê Tenetehar, desde a alfabetização até o 9º ano do Ensino Fundamental.

De modo que este trabalho busca refletir sobre a relação entre a literatura indígena e o meio ambiente numa perspectiva ecocrítica, justificada pela possibilidade de diálogo na temática ambientalista refletindo sobre a formação de cidadãos conscientes e engajados no compromisso com a vida e o bem-estar da sua comunidade. Por isso, a opção em trazer uma narrativa mítica indígena impregnada de saberes para mostrar o conhecimento e apropriação dos elementos da natureza em seus valores, práticas e atitudes, das ações cotidianas de quem vive nestes espaços, ou estão de passagem, numa abertura às oportunidades das vivências e experiências que se dão a conhecer.

Nessa abertura, o espaço para um percurso docente por diferentes aldeias e o contato com uma diversidade de etnias com interesse movido pelo conhecimento acerca desses povos em troca prazerosa de saberes desde 2015 com significativa produção acadêmica. Um material construído nas disciplinas com olhar atento ao desabrochar dos escritos literários, a concentração para uma escuta mais atenta, a percepção aos detalhes em traços e cores a cada ilustração, a ousadia em adotar uma didática pautada no afeto, no querer estar junto, apontar caminhos, juntar as mãos para formar a dupla ou estendê-las ao coletivo. Sentir o cheiro da terra, da mata, dos rios, prender o ar e soltar aos poucos para viver o momento. Aproveitar essa vivência, abrir o coração e ceder espaço à partilha de ensinar e aprender pelas vozes ancestrais e pelas vozes que contam de si e dos outros.

Das palavras ditas e vividas, escutadas e escritas, uma prática pedagógica afinada com o protagonismo indígena na mostra de uma forma singular de produção, a exemplo da narrativa de Jailton Tembê, que, neste estudo, será utilizada numa perspectiva literária com temas e motivos essenciais aos traçados da literatura indígena. Na narrativa mítica, a literatura encarnada presente na tarefa cuidadosa do registro de um saber coletivo e o respeito em manter a vivacidade da voz no texto escrito e adentrar nos territórios do imaginário local. Neste entrelaçar da realidade e da imaginação, no espaço docente, o compromisso ético e a liberdade de transitar pelas trilhas literárias em percurso com abordagem mais sensível “por uma educação diferenciada” e deferência às formas de organização da vida e da educação indígena.

Nas escritas e leituras que pulsam diante de temática tão abrangente convém debruçar-se sobre as fontes, para as escolhas atravessadas pelo imaginário em conexão com o potencial da constituição narrativa vinculada num forte elo com o passado, mas que estão encadeados no presente, cujos sentidos mobilizam as representações existentes na sociedade indígena. Por isso, o referencial teórico que embasa esta pesquisa traz em seu bojo um conjunto de teorias, conceitos a fim de embasar diversos aspectos presentes na narrativa “A mulher que virou porcão”, além de fundamentar o estudo nos princípios da ecocrítica na relação da literatura com a natureza.

Neste contexto amplo de conhecimento, citam-se as pesquisas com Poéticas Orais desenvolvidas e orientadas pela professora Josebel Akel Fares, da Universidade do Estado do Pará, que centra seus estudos nos princípios da interdisciplinaridade e da pluralidade cultural com expressivas publicações nesses enfoques. Nas palavras de Fares:

A história oral recolhe farto material nas **literaturas da voz** para reinventar espaços específicos de regiões brasileiras. A **geografia cultural** também investe seus **traçados cartográficos** no **poder criativo das poéticas populares** para aproximar **os horizontes conflitantes da ação humana com a natureza** e compreende que o **mundo sobrenatural** é uma categoria a ser incluída (2007, p. 7, grifos nossos).

Todos esses conceitos se imbricam em estreita relação na textualidade indígena em discursividades que aguçam a percepção de novos parâmetros de leitura no universo literário indígena. E cada um desses conceitos são fundamentais para o embasamento teórico deste artigo, cujos itens seguem a ordem da referida citação.

HISTÓRIA ORAL E LITERATURA DA VOZ: A TRANSMISSÃO DE CONHECIMENTOS ANCESTRAIS

A literatura da voz enriquece a história oral, fornecendo exemplos de como a memória e a narrativa oral podem ser utilizadas para criar e transmitir conhecimento e se constituem como ferramenta essencial para que as histórias, os conhecimentos e os valores de um povo sejam repassados de geração em geração e a literatura indígena

tem suas raízes na tradição oral, onde a narrativa mítica é transmitida através da voz em performance.

Essa performance é a forma como a oralidade se materializa em um ato de comunicação que envolve o corpo, a voz, os gestos e enfatiza a importância da interação entre quem fala e quem ouve, pois, de acordo com Zumthor “o lugar da voz é a concha matricial, nos confins do silêncio absoluto e dos barulhos do mundo, onde ela se articula na contingência de nossas vidas” (1997, p. 170). A voz torna a comunicação viva e dinâmica. São aspectos que também vão influenciar na experiência da “literatura da voz”, transmitida através da palavra falada, ou seja, histórias, contos, cantos, poemas etc., que não são escritas, mas sim contadas, cantadas ou recitadas.

Na definição de Janice Thiél, “Literatura é a arte da palavra e a palavra diz o mundo, diz os seres que nele habitam e diz sua história, suas relações, encontros, conflitos, buscas e questionamentos” (2012, p. 11), a palavra como afirmação cultural e identitária. Adota-se uma concepção em torno da literatura intrinsecamente ligada ao mundo natural, de modo que o texto narrativo tecido pela tradição indígena fica atento ao contexto cultural que levam a compreender melhor a relação entre a linguagem, a cultura e aspectos da oralidade.

Para Frederico Fernandes (1998), toda literatura é uma expressão verbal, mas nem toda expressão verbal pode ser considerada um texto literário e que nesta perspectiva: “a criação literária não está tão afastada das narrativas que emanam da História oral. Há, porém, a necessidade de identificar o estilo nas narrativas, aquele responsável pela finalidade da expressão verbal, enaltecendo a própria palavra” (Fernandes 1998, p. 48).

Quando vão “enaltecendo a própria palavra” enriquecem o conhecimento da etnia, além de um estímulo à reflexão sobre a memória, a identidade, a cultura. Esta combinação de fatores se ajusta e leva a uma reflexão mostrando, por vezes, uma perspectiva do passado refletidas no presente, trazendo “algumas respostas fundamentais para se pensar os modos de ser dos passos que nos rodeiam, a construção e a desconstrução do que se mantém e renova e do que se esfacela e se perde” (Ferreira, 1994/1995, p.

120). Para as narrativas míticas Tembé, a história oral e a literatura da voz contribuem na preservação de histórias e memórias que podem ser perdidas ou esquecidas no tempo.

Ao fazer o registro escrito dos mitos, dá-se abertura a outra forma de preservação e divulgação de um legado cultural fundamental antes transmitido apenas pela oralidade, agora eleva-se ao *status* de literário que valida sua importância, estilo e conteúdo. Cândido (1995) considera as produções literárias em todos os tipos e formas de culturas, uma manifestação universal de todos os homens em todos os tempos e nenhum povo pode viver sem ela. E é, pelo viés literário e a temática ambiental que esta pesquisa se efetiva atenta as relações construídas no texto. Nessa vertente, onde escoia a água da chuva e renova a terra, a proposta de análise da narrativa Tembé *A mulher que virou porcão*, com marcas na escrita em que predominam temas e referências voltados à natureza numa linguagem carregada de significado com acesso a uma rica e diversa formas de expressão.

Cabe ressaltar que a história oral consiste em importante ferramenta para a compreensão da literatura da voz, pois auxilia na coleta e análise de relatos voltados à cultura, crenças e experiências de cada grupo em suas especificidades. Tettamanzi menciona que “o fenômeno da performance, mesmo no escrito ressoa a presença física de uma voz, capaz de reintegrar os tempos, os espaços e os homens na dimensão do ritual poético” (2012, p. 188), reconhecendo que mesmo com as mudanças no texto escrito é possível incorporar as vozes dos antepassados.

Quando essa literatura passa a ter o registro escrito não consiste em uma negação dos indígenas em detrimento da cultura oral, do hábito de contar histórias em meio às tarefas rotineiras, em momentos de interação com a comunidade, ou ao redor da fogueira. O compromisso é de

salvaguardar o lugar da ancestralidade na passagem do oral para o escrito; transpondo os ‘limites’ da aldeia, do *habitat* para instalar-se em meio a outras formas de manifestação em liberdade (Graúna, 2013, p. 123, grifos da autora).

A partir do material repassado pela cultura ancestral, essa construção imaginária constrói um mapa simbólico de roteiros e princípios que formam a cultura Tembé e dá-se a conhecer pelas narrativas detalhes peculiares do ambiente onde se vive.

GEOGRAFIA CULTURAL E TRAÇADOS CARTOGRÁFICOS: NA TERRA INDÍGENA TEMBÉ

A geografia cultural como elemento fundamental de resistência e fortalecimento identitário do povo Tembé é também marcada pela forte relação do indígena com a natureza e o território, importantes na transmissão de conhecimentos. É neste lugar onde o indígena realiza ações que enaltecem seu modo de vida, faz seus rituais, reflete suas cosmologias e passa adiante suas crenças, cultura, história.

Tendo por desígnio mapear esse território no qual estão as metamorfoses da narrativa indígena “A mulher que virou porcão”, desvelam-se experiências, socialização de histórias, saberes, a partir da atribuição de significados acerca dos lugares onde se vive. No estudo deste grupo específico, faz-se uma breve apresentação do povo indígena Tembé que habita a Região Amazônica imersos numa distribuição geográfica onde se concentra uma diversidade de etnias com uma cultura profundamente enraizada nesse espaço em que recebem grande influência da natureza no seu modo de vida.

A Terra indígena Alto Rio Guamá (TIARG), localizada às margens do Rio Gurupi, Guamá e Capim, município de Paragominas, na Região Nordeste paraense, é habitada principalmente por indígenas da etnia Tembé, que preferiram autodenominar-se Tenetehar, ficando conhecidos como Tembé-Tenetehara (PARÁ, Ideflor-Bio, 2016).

Na pesquisa realizada com os Tenetehara, Gomes define esse povo:

A palavra “tenetehara”, usada como autodesignação do povo Tenetehara, é composta pelo verbo “ten” (ser), mais o qualificativo “ete” (intenso, verdadeiro) e o substantivizador “har(a)” (aquele, o). Quer dizer, enfim, “o ser integro, gente verdadeira”. [...] Nessa autodefinição está o princípio fundamental do ideal de autonomia e liberdade (2002, p. 47).

Uma introdução para se conhecer este “ideal de autonomia e de liberdade” implica o direito de expressão à vida em todas as suas dimensões, pois são vastos e profundos os conhecimentos sobre a floresta, os animais, as plantas e seus usos. Habitar neste

espaço é obter influência na alimentação, na medicina tradicional, nos rituais, na aquisição de saberes peculiares à cultura indígena.

Na referência feita a um “ideal”, cita-se a atuação constante em defesa do seu Território em um longo histórico de lutas e conflitos contra aqueles que buscam ocupar e explorar suas terras. Mas os Tembé resistem e agem bravamente em favor da sua cultura, da sua gente e do lugar onde vivem, como forma de manter viva a cultura e de preservar o meio ambiente para a prática das suas tradições. Segundo Kambeba,

Hoje muitas aldeias estão perdendo seus rituais, suas danças, mas suas narrativas continuam sendo transmitidas. Esse é um entrave vivenciado pela sociedade indígena por conta do contato com a sociedade não indígena. A cultura do outro não pode de maneira alguma interferir no que se tem de mais precioso que é a identidade e o modo de vida nas aldeias (2020, p. 63).

Frente aos frequentes avanços referentes ao apagamento cultural indígena emergem atos de resistência contra forças externas que afetam a continuidade e a sobrevivência das comunidades originárias, pois, segundo Graúna, “a vocação enunciativa dos povos indígenas ecoa como sinal de sobrevivência e continuará ecoando contra os conflitos gerados pela cultura dominante” (2013, p. 72).

No quesito “autonomia”, menciona-se a conquista de uma educação diferenciada, intercultural, bilingue / multilíngue e comunitária e poder definir os próprios processos educativos com materiais didáticos específicos que valorizem tradições os conhecimentos indígenas. A exemplo dos direitos educacionais na Lei 11645/2008, Art. 26-A, que estabelece a obrigatoriedade de incluir no currículo a temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”, e a inclusão do ensino de literatura de cada povo.

Importante trazer a literatura indígena a “autonomia” de os indígenas gerenciar e utilizar os recursos naturais de acordo com suas próprias práticas e tradições, respeitando seus direitos territoriais e culturais, incluindo a caça e a pesca, com base em leis que garantem o usufruto exclusivo das riquezas naturais e utilidades nela existentes (Art. 231 da CF, 1978 e Lei nº 6001/1973, Estatuto do Índio).

No contexto mitológico, a “autonomia” refere-se a maneira como os povos indígenas expressam sua relação entre a natureza e a sociedade, da transmissão de valores, conhecimentos e práticas que reforçam essa autonomia ao manter viva as tradições e a identidade étnica.

Nos ideais de “liberdade”, faz-se o entrelaçamento da literatura e meio ambiente, como estratégia de pesquisa, na compreensão de que floresta e os recursos advindos daí são essenciais para a sobrevivência e cultura dos Tembê que tem a natureza no cerne de sua existência e demarcam este espaço geográfico em relações culturais e ambientais que dão o sentido de pertencimento ao Território. Segundo Fares, esse “mapa iconiza o espaço e arquiva conhecimentos de um grupo humano, memoriza a história, articula os espaços em uma globalidade, projeta e direciona um itinerário” (2011, p. 83). Na interação entre humanos e meio ambiente, a importância de cuidar e conhecer os locais por onde transitam os seres mitológicos e os animais protetores do lugar. A cartografia mítica reflete a compreensão do espaço e seus mitos incluindo a localização onde aparecem os seres sobrenaturais, os lugares de energia e de boas vibrações, um recurso para entender a história e as crenças que circulam entre aldeias.

Neste estudo, advém a busca em compreender a significação das relações humanas com o ambiente cultural onde vivem os Tembê, onde os “traçados cartográficos” os espaços e as experiências individuais se interligam e contribuem para a formação de uma memória coletiva. Isso envolve apresentação de narrativas e cosmologias indígenas, traços identitários, incorporação de elementos culturais e simbólicos, costumes e crenças, como fonte de inspiração para as poéticas populares.

O PODER CRIATIVO DAS POÉTICAS POPULARES NA CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA MÍTICA

As narrativas míticas indígenas são histórias sagradas dos povos originários transmitidas oralmente, e muitas delas contam das relações com os seres vivos e de uma diversidade de práticas culturais dos povos indígenas. Trata-se, portanto de um estudo que, por sua natureza, já parte do reconhecimento de uma comunidade

presente na floresta e com ela convive, expressando uma relação de respeito que se enfatiza numa interconexão entre os seres vivos e o meio ambiente ressignificada na textualidade indígena que, sob o ponto de vista de Thiél,

deve levar em conta o entrelugar cultural dessa produção. A textualidade indígena composta entre a letra e o desenho, entre o olhar e a voz, altera a construção da linguagem poética e imprime estilos particulares à criação literária (2012, p. 38).

Ao trazer esses elementos culturais para as narrativas míticas também se demarca o espaço em torno de relações que estão profundamente enraizadas no sentido de pertencimento ao Território. Para Graúna, “Fazer literatura indígena é uma forma de compartilhar com os parentes e com os não indígenas a nossa história de resistência, as nossas conquistas, os desafios, as derrotas, as vitórias” (2012, p. 275), que transmitem conhecimentos e valores do seu povo.

Na contemporaneidade, a linguagem literária mítica na narrativa indígena tem como elementos caracterizadores a relação entre o oral e o escrito. Zumthor, diz que “em cada época, coexistem e colaboram homens da oralidade e homens da escrita” (1997, p. 37). Num primeiro momento, se participa da contação de histórias e lá busca-se apreender o que se ouviu para depois escrever de memória “as narrativas míticas e as representações semióticas que convidam ao diálogo” (Graúna, 2013, p. 171).

Na transformação que ocorre, a escrita incorpora elementos da tradição oral, como a repetição, a linguagem simbólica e a conexão com a natureza. Essa combinação resulta em uma criação literária que se manifesta tanto na voz quanto na letra e a linguagem assume uma dimensão estética carregada de significados na manifestação do conhecimento cultural em que se expressa a cosmovisão, a história, os valores, as experiências das comunidades nos espaços onde elas ocorrem e as práticas sociais que as sustentam. Paes Loureiro expõe essa relação mítica com o espaço na qual agrupa a paisagem em diferentes versões:

Os mitos incorporam a paisagem sem a qual eles não teriam existência, espaço e tempo. Impossível os mitos da floresta amazônica fora de sua paisagem:

suas terras-do-sem-fim, suas árvores colossais, sua heterogeneidade, seu jogo de luz e sombra, sua densa variedade de verdes. Essa paisagem preludia e configura a experiência mítica de seu povo (2001, p. 238).

A narrativa indígena e os mitos são instrumentos de linguagem essenciais para as comunidades indígenas na transmissão da sabedoria dos antepassados que ajudam na preservação da identidade étnica, pois os ensinamentos ancestrais repassados criam um legado que conecta passado e presente, considerando que “As vozes ancestrais sugerem mais e mais desafios que emanam da literatura indígena contemporânea: um mundo espelhado de mundos, de sonhos e de realidades distintas” (Graúna, 2013, p. 170). No reforço dessa transmissão, destacam-se línguas e expressões indígenas, com palavras portadoras de conhecimentos, respeito e valorização do patrimônio linguístico e literário, além de constituir reforço dos vínculos com a natureza em lições que fortalecem o compromisso ambiental que perdura por gerações.

Essa expressividade narrativa se dá inicialmente por meio da literatura oral, por isso a importância da escuta das vozes que contam essas narrativas, pois as narrativas míticas são para os indígenas uma forma de resistência que na sua cosmovisão “vem confirmar a luta identitária, reafirmando os laços de amor à terra” (Graúna, 2013, p. 107). A esse respeito, colocam-se em cena as experiências sociais que dinamizam o cotidiano dos lugares e enfatizam a interação do homem com a natureza, de modo que estas narrativas estão profundamente enraizadas no tecido cultural dos Tembé.

Um ponto de vista que traz à concepção de mito, segundo Krenak,

As referências mitológicas indígenas, o mundo descrito no texto clama por uma redenção: a redenção da natureza, da relação do homem com seu meio. Tanto o narrador quanto o escritor e o leitor são incompletos sozinhos, precisam se encontrar na cena da vida e se iluminarem conjuntamente (2019, p. 343).

À luz dessa concepção, desponta uma produção literária indígena escrita na possibilidade de se conhecer os mitos, os deuses, os seres encantados, animais fabulosos que habitam o imaginário amazônico, a exemplo de *A mulher que virou porcão*, em que o mito retrata a autonomia do Curupira, guardião da floresta, mostrando o valor

de proteger o meio ambiente e a cultura indígena. A narrativa ressalta a criatividade da arte de escrever na representativa vinda da arte de contar que caracteriza a etnia Tembé, em um contínuo movimento de construção da identidade.

Através da oralidade e, cada vez mais, da escrita, as narrativas míticas contam histórias sobre uma fonte de origens, a relação com a natureza, os modos de ser, os rituais, a vida em sociedade que Janice Thiél assim exemplifica:

O entrelaçamento dos fios dessas tradições narrativas, de diferentes linguagens e cosmovisões, comparo a tessitura da narrativa indígena à tessitura de um cobertor índio. Nele muitos fios se cruzam para formar um produto. Os fios horizontalmente tecidos podem corresponder àqueles da tradição textual ocidental. Já os fios verticais podem estar relacionados aos elaborados pela tradição ancestral (2012, p. 41).

A singularidade da escritura indígena em uma relação vinculada a espaços de pertencimento e a narrativa como fonte literária sob a perspectiva ambiental, busca aprofundar o conhecimento, as crenças e práticas dos Tembé em relação ao meio onde vive, revelando como esses processos ocorrem na interação mítica.

No decorrer desse processo, como espaço de convívio e aprendizado vínculos se formam com olhar sensível e preocupado com o ambiente, às espécies que nele habitam e às consequências do impacto das ações humanas por meio de uma reflexão crítica.

OS HORIZONTES CONFLITANTES DA AÇÃO HUMANA NA NATUREZA: UMA VISÃO ECOCRÍTICA

A relação entre a ação humana e a natureza é caracterizada por conflitos, que geram impactos negativos no meio ambiente. Na narrativa em análise, estes impactos incluem desmatamento, extinção de espécies, mudanças climáticas, degradação do solo perda da biodiversidade, e outros problemas ecológicos. Um desequilíbrio causado pelas atividades humanas gera conflitos que afetam comunidades indígenas e ecossistemas.

Para além do horizonte conflitante, a consciência da preservação do Território na intrínseca relação do povo indígena com o mundo vegetal e animal na cultura Tembé tem a centralidade nos elementos da natureza marcada na relação e no cuidado com os recursos naturais e o que leva a apreciar como essa interação se estabelece na perspectiva literária, incitando uma consciência ecológica, através da literatura.

Nesse viés, cabe introduzir os estudos da Ecocrítica como procedimento de análise do texto literário numa perspectiva ecológica. Para esse estudo, a relevância dos conceitos de ecocrítica a serem utilizados na análise do corpus dessa pesquisa, tendo em vista a interface entre a literatura e a ecologia, as relações entre os animais humanos e não humanos e o ambiente onde se inserem, além das imersões no contexto dessas relações.

A abordagem ecocrítica tem histórico desde a publicação do artigo *Literatura e Ecologia: Um Experimento em Ecocrítica*, de William Rueckert, em 1978, na tentativa de uma aproximação entre a ecologia e os fenômenos literários, uniu os termos ecologia e crítica dando origem à ecocrítica. Na década de 1990, a inclusão desse conceito se tornou mais forte quando foi fundada a ASLE Association for the Study of Literature and Environment⁴², e seus membros se empenharam para a preservação dos espaços naturais e sobre a conscientização ambiental.

Desde então o campo da ecocrítica tem se expandido nos estudos literários, com publicações no ramo no qual se destaca Greg Garrard (2006), autor do livro *Ecocrítica* que abarca uma diversidade de autores e abordagens, a exemplo de Cherryll Glotfelty (1996), Jonathan Bate (1991), Carson (1962), Kerridge (1998), dentre outros em relevante contribuição ao desenvolvimento dessa teoria.

Diante de temáticas que parecem exigir “mestria científica”, as estratégias para que a narrativa mítica ao se constituir como material científico seja passível de uma análise mais ‘literária’ ou ‘cultural’, conforme os pressupostos de Garrard (2006, p. 12), que na

⁴² ASLE (Association for the Study of Literature and Environment – Associação do estudo da literatura e meio ambiente). É uma entidade profissional surgida nos Estados Unidos.

visão da ecocrítica atual tem se voltado a um aspecto “mais geral da cultura, com estudos sobre textos científicos populares, cinema, televisão, arte, arquitetura, e outros artefatos culturais” (Garrard, 2006, p. 16).

A partir desse material, proceder a análise ecocrítica frente à problemática ambiental em concordância as ideias do autor, tendo em vista que:

Os problemas ambientais requerem uma análise em termos culturais e científicos porque são o resultado da interação entre o conhecimento ecológico da natureza e sua inflexão cultural. Isso implicará estudos interdisciplinares que recorram às teorias literárias e culturais, à filosofia, à sociologia, à psicologia e à história ambiental, bem como à ecologia. O estudo da retórica fornece-nos o modelo de uma prática de leitura cultural ligada a interesses morais e políticos, bem como uma prática atenta às interpretações reais ou literais e às interpretações figuradas ou construídas da “natureza” e do “meio ambiente” (Garrard, 2006, p. 29).

Diante do exposto, traz-se a definição de ecocrítica a partir da seguinte indagação de Glotfelty:

que é a ecocrítica, então? Dito em termos simples, a ecocrítica é o estudo da relação entre a literatura e o ambiente físico. [...] A ecocrítica adota uma abordagem dos estudos literários centrados na Terra (1996, apud Garrard, 2006, p. 14).

Nesta trajetória de estudos de ecocrítica estão as pesquisas de Jonathan Bate (1995) cuja contribuição para a temática é fundamental, considerando-se que faz uso da tradição pastoril e, esta, conforme Garrard, “continuará a ser de interesse fundamental para os ecocríticos” (2006, p. 54), pois desde o início “o texto fundador da ecocrítica, *Silent Spring*, recorreu à tradição pastoril” (Garrard, 2006, p. 54).

A obra *Silent Spring* (Primavera silenciosa), de Rachel Carson (1962), inicia “com uma parábola decididamente poética, como apoia-se também nos gêneros literários da pastoral e do apocalipse” (Carson, 1962, apud Garrard, 2006, p. 12), o que remete a formas de se imaginar o lugar do ser humano na natureza já existentes.

E, se no início prevalecia a forma poética em espaço bucólico, no final cede-se espaço às tragédias ambientais, expostas por Carson,

O mais alarmante de todos os ataques do homem ao meio ambiente é a contaminação do ar, da terra, dos rios e do mar por materiais perigosos e até letais. Essa poluição, em sua maior parte, é irresgatável; a cadeia de males que ela inicia nos tecidos vivos, é quase toda irreversível (1962, apud Garrard, 2006, p. 135).

A imersão da natureza na literatura está para além de um ambiente tranquilo, de repouso, de contato com o verde, o *locus amuenos*, a versão atual é instrumento de leitura e análise de ecocríticos na intenção de expandir o olhar para o que agora se contempla.

Richard Kerridge (1998), em *White the Envirement*, segue o mesmo ponto de vista de Cheryll Glotfelty (1996) ao adotar uma ecocrítica cultural ampla em que almeja:

Rastrear as ideias e representações ambientalistas onde quer que elas apareçam, enxergar com mais clareza um debate que vir ocorrendo, amiúde parcialmente encoberto, em inúmeros espaços culturais. Mais do tudo, a ecocrítica procura avaliar os textos e as ideias em termos de sua coerência e utilidade como respostas à crise ambiental (Kerridge, 1998, apud Garrart, 2006, p. 14).

No mesmo seguimento, a percepção das consequências da ação humana sobre o ecossistema, e como a literatura pode contribuir para a conscientização e outros modos de agir em relação ao meio ambiente. Tendo em vista que a temática ecológica sempre esteve presente na literatura, é preciso considerar o envolvimento de todos os seres vivos em uma cadeia relacional, contribuindo para as mais diversas finalidades de estudo. É justamente com esse novo olhar que os estudiosos da ecocrítica propõem sua teoria:

À medida que os ecocríticos procuram oferecer um discurso verdadeiramente transformador, que nos permita analisar e criticar o mundo em que vivemos, dá-se cada vez mais atenção à ampla gama de processos e produtos culturais nos quais e por meio dos quais ocorrem as complexas negociações entre a natureza e a cultura (Garrard, 2006, p. 16).

Isso posto no sentido de refletir as representações postas pelo texto literário dentro do campo aberto do imaginário, tem-se a abertura para introduzir práticas de incentivo e preservação ambiental, da maneira que chega à comunidade pelo viés cultural. E a narrativa mítica, cujos textos abordam a natureza e a relação humana como o meio ambiente pode-se incentivar para mudanças de comportamento estimulando a empatia com o mundo natural e com as formas de vida que nele habitam.

De modo que a proposta de abordagem do estudo das narrativas míticas indígenas sob a ótica da ecocrítica se dá pelo que revelam da relação entre seres humanos e meio ambiente em suas manifestações de saberes ecológicos e práticas de resistência face à dominação e destruição ambiental. Essa opção metodológica se dá pela possibilidade de análise sob a perspectiva ambiental com instrumentos que permitam decifrar os significados literários e ambientais presentes na narrativa em estudo e uma das singularidades da ecocrítica, está nas estreitas relações que mantém com a ecologia.

Porém, há uma ressalva de Garrard:

os ecocríticos podem não estar habilitados a contribuir para debates sobre problemas da ecologia, porém, mesmo assim, devem transgredir os limites disciplinares e desenvolver, tanto quanto possível, sua própria capacitação ecológica (2006, p. 16).

Em busca dessa “capacitação ecológica”, na ecocrítica, para proceder à análise de texto literário em relação ao meio ambiente faz-se referência ao mundo sobrenatural e ao mundo natural relativo aos processos de metamorfose na narrativa indígena.

O MUNDO SOBRENATURAL E AS METAMORFOSES NO CONTEXTO DA NARRATIVA

A narrativa mítica indígena frequentemente incorpora metamorfoses como elemento central refletindo a visão de mundo desses povos onde a natureza, a cultura e o sobrenatural estão interligados para uma relação de respeito e de reverência com a natureza. Por isso, é recorrente nas narrativas míticas a maneira como os indígenas

retratam a natureza, referindo-se a ela como um ser vivo e sagrado, assim como acontece entre seres sobrenaturais que interagem com seres humanos, na influência dos seus destinos, na transmissão de valores, princípios, conhecimentos fundamentais para se conectar com o mundo natural.

Percebem-se em *A mulher que virou porcão* determinadas práticas culturais em torno do processo da metamorfose de seres humanos em animais e seres sobrenaturais em humanos com significativas ressonâncias míticas que no processo de metamorfose podem ilustrar valores e conceitos morais. Também podem explicar mudanças advindas para explorar a questão da identidade, a transição na passagem do estágio da adolescência à vida adulta, a exemplo do que acontece na festa do moqueado.

Nas transformações os seres se tornam materialmente visíveis, sejam humanos em animais e seres mitológicos que podem se modificar e assumir várias formas humanas, ou ainda por diferentes motivações e diversidade de fatores incluindo castigo, conquista ou mudança de estado emocional, com alteração também do espaço da mata onde acontecem os fatos da narrativa em estudo.

Esses processos transformativos, na metamorfose mítica indígena, se conectam e destacam a proximidade entre homens, animais, seres sobrenaturais e os ambientes que os rodeiam. É preciso aguçar a sensibilidade para perceber a reverência aos antepassados, a pedagogia do bem viver, o convívio respeitoso e equilibrado com a natureza, que se configuram em cuidados fundamentais para continuar o existir mitológico na vida e nas histórias do povo indígena.

No mito em estudo, as metamorfoses acontecem diante de situações limite e um meio para entender a profunda conexão entre os seres humano e animal, entre natureza e cultura, uma característica do povo indígena. Quando essa conexão é interrompida a ação do Curupira é imediata, daí as suas variadas transformações “como um ser em metamorfose, que se transfigura de acordo com o contexto, tem uma multiplicidade de faces geradas pelos seus desejos” (Fares, 2015, p. 200). O ato de se transformar em outro ser representa a natureza dinâmica e interconectada do universo, onde seres humanos, animais, plantas e até entidades espirituais podem se transformar uns nos outros.

No *corpus*, a figura do Curupira representa a entidade que protege a mata, a floresta, e sua capacidade de se transformar está associada a poderes sobrenaturais que tem controle sobre as forças da natureza e, como entidade sobrenatural, tem o poder de se transformar em diferentes formas ou de se manifestar em diferentes aspectos.

Na mitologia indígena, essas transformações ainda ocorrem, pois se acredita que seres sobrenaturais, como espíritos, deuses e seres mitológicos assumem características benevolentes ou maléficas e habitam o mundo material, encarnados em animais, em outros seres vivos, assim como transformam outros seres, serem metamorfoseados.

Aos mitos a relevância de explicar determinadas origens do mundo indígena, e a sua influência na cultura, na literatura e outras áreas de conhecimento colaborando para a compreensão acerca da própria história. Segundo Eliade,

O mito narra como, graças as façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, Cosmo, ou apenas um fragmento, uma ilha, uma espécie de vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente (2016, p. 11).

Interessante perceber que essas transformações alteram além dos aspectos físicos, podem representar mudanças de comportamento, sociais, culturais e espirituais, essencial para a manutenção do equilíbrio e da continuidade da vida, no entendimento de que o mundo natural e o mundo sobrenatural e suas metamorfoses exploram a complexidade da existência humana e a interação entre os seres, os animais, plantas e a natureza.

Ressalta-se a importância dos mitos para a transmissão da cultura e da identidade étnica Tembé, reforçando a ligação com o habitat e suas tradições, pois ajudam a criar um sentido de continuidade e pertencimento, além de fortalecer as relações sociais e a memória coletiva, essenciais na construção dos sentidos históricos de um território. Neste local, carregado de significados, identidades e sentimentos é que as narrativas são formadas, transmitidas e ressignificadas.

NARRATIVA MÍTICA TEMBÉ

UMA TESSITURA DE VÍNCULOS E SIGNIFICADOS

Mito: a mulher que virou porcão

Autor: Jailton Tembé

A MULHER QUE VIROU PORÇÃO

Após a festa do moqueado, um casal de jovens seguiu para a nova morada.

No terceiro dia, o rapaz avisou que ia caçar, mas que ia se proteger porque seu corpo ainda estava pintado.

A esposa teimou e foi com ele. Seguiram a batida de um porcão que logo recebeu uma flechada de raspão. Mata adentro, tentaram achar o animal ferido.

O marido colocou a mulher no alto de uma árvore e mandou que esperasse por ele e saiu. Lá a esposa viu passar um bando de porcão.

Chegou o marido e mandou ela pular da árvore. Mas não era o marido, era o Curupira que levou ela para bem longe.

Quando o marido chegou, ficou desesperado e voltou para avisar a família. E todos procuraram durante dois dias e nada. Só o marido quis continuar e andou e andou mais um dia.

De tardinha, sentiu cheiro de fumaça e foi no rumo até que viu um velho sentado na frente de uma casa e se aproximou. O velho, que era o Curupira, mostrou pra ele um enorme chiqueiro onde ficavam todos os animais feridos que estavam lá em tratamento. Falou dos indígenas que caçavam além do necessário e a carne estragava.

Tinha chiqueiro com porcão tiririca, porcão queixo branco e Catitu. E a mulher dele estava no meio desses, transformada em uma porca que estava lá e tinha um montinho de cabelo branco no pescoço.

Quando o velho tocou o bando, o marido viu a porca passar e puxou certo no cabelo branco e a mulher dele apareceu.

E foram junto pra casa. Mas a mulher não se acostumou. Só comia fruta e sentia muita quentura. Na mata era mais fresquinho.

E ela foi ficando fraca, bem fraquinha e morreu.

ANÁLISE DA NARRATIVA À LUZ DA ECOCRÍTICA

Na narrativa escolhida, enquanto *corpus* deste artigo, observa-se a representação da relação entre o homem, animal e natureza cujos destinos se entrelaçam e reflete-se nas convenções do realismo mágico, seguindo uma ordem cronológica dos fatos nos quais se envolvem: a mulher e o homem e outros seres dotados de espírito, como o Curupira e o velho que interagem entre si tornando-se parte da realidade cotidiana na aldeia. Nota-se o perfil anônimo dos personagens, não há identificação para eles, à exceção do Curupira, deixando em evidência apenas os acontecimentos.

O enredo se desenvolve a partir de uma caçada que infringe os costumes locais. Na tradição indígena, é fundamental que esta atividade seja praticada de forma segura, seguindo regulamentações específicas da aldeia com técnicas e procedimentos visando a proteção dos animais e da natureza. Este equilíbrio deve acontecer, segundo Ingram, “num contexto ritualístico e de maneira ambientalmente harmoniosa” (2020, p. 78 apud Garrard, 2006, p. 172), pois nesse conjunto, a caçada, tem como alvo de retirar somente o essencial para subsistência da vida na comunidade.

O início do texto apresenta um casal de indígenas que passa a viver em moradia nova, no interior na floresta, e já se inicia com um problema instaurado, pois logo após a festa do moqueado⁴³, o homem decide ir caçar no terceiro dia, apesar de ainda estar pintado com o grafismo⁴⁴ que traz as marcas da celebração. Cabe ressaltar que a arte do grafismo consiste em formas distintas de comunicação e demarca a identidade de um povo, pois cada etnia possui sua própria estética.

⁴³ Um rito de iniciação feito na transição da fase adolescente para a vida adulta, e apesar dos Tembé terem convivência direta com a sociedade em geral, ainda mantém os costumes tradicionais do povo, principalmente aqueles relacionados ao meio onde vivem.

⁴⁴ Segundo Kambeba, “Para fazer um grafismo, usa-se o jenipapo verde, que é descascado, ralado e espremido para virar tinta com a qual pintam seus corpos [...] ele só é útil se apanhado verde, sem bater com força no chão [...] se a fruta bate com força no chão, ao ser apanhada fica com raiva e não solta a seiva, porque é um espírito” (2020, p. 46).

Estar com o corpo pintado mostra uma relação íntima de um ser humano com o ser vegetal, como a tintura extraída do jenipapo (ser vegetal) que reveste a pele indígena (ser humano) e tem uma história no contexto da natureza, o homem não poderia sair para caçar estando com a pintura do ritual porque esse grafismo faz referência à festa não à caçada. Por conta disso, o mais sensato seria esperar a pintura sumir para que ele pudesse caçar.

Nos saberes da experiência de Márcia Kambeba,

cada grafismo é uma nova pele que, no indígena, tem significado de valor. Justamente por isso não se tatua definitivamente um grafismo: porque pode ser modificado a depender da mensagem que se quer passar. Cada traço tem seu sentido que aponta o caminho a seguir (2020, p. 48).

Há traços específicos e significativos para cada tipo de passagem seja o nascimento, a morte, o casamento, a passagem para a vida adulta etc. Na festa do moqueado, os jovens dançam a noite inteira com seu par na vida conjugal, utilizando uma pintura cujos traços simbolizam as metamorfoses corporal e social referente a este ritual de passagem.

Com a inscrição ainda marcando seus corpos não se pode pescar, plantar, nem caçar, um preceito que deve ser respeitado para não se cometer nenhum tipo de violação. De acordo com Márcia Kambeba, “Os grafismos carregam responsabilidade, canalizam energias, fortalecem o corpo e a alma de quem os utiliza desde que saiba seu significado e tenha respeito” (2020, p. 49), e durante o ritual o casal recebe sábios conselhos para a vida, também são advertidos caso infrinjam as regras da aldeia trazendo malefícios para a comunidade, ficando cientes de que toda desobediência deve ser punida.

Uma das regras é acerca da pintura corporal, enquanto ela permanecer no corpo, deve-se ter resguardo para não ser penalizado. Mas, o casal teimou e, embora o jovem tenha dito que iria se proteger, isso não foi possível pois seu corpo ainda estava pintado e fragilizado. Acrescenta-se nessa análise que a mulher também foi contra a lei, mulher não vai junto participar da caçada, ela sabe que a mata não recebe mulher em caçada, ela recebe homens que caçam. Essa é uma tarefa masculina, uma

relação na mata entre homem e animal. Insistir na caçada em condições tão adversas significa violar normas e se expor aos riscos quando seguíram mata adentro.

Tão logo a caçada teve início, o casal avista e segue a batida de um porcão, animais que habitam aquela região, e o homem atira e a flechada apenas fere o animal de raspão. Este ferimento de raspão já constitui uma penalidade, um indicio de que os dois não deveriam ter insistido em sair à caça, pois na aldeia a caçada é atividade exclusivamente masculina e somente homens em pleno vigor caçam porcão, porque é um animal forte, muito agressivo e pesado.

Por isso, o Curupira, como ser encantado e protetor da floresta, manifesta sua revolta, com o ataque vitimando o porcão, e aplica severa punição ao agressor que deve sofrer as consequências dos seus atos pelas caçadas desmedidas. A saber que uma das principais características do mito é a presença de seres sobrenaturais, a conduzir a vida dos homens e do meio ambiente. E o Curupira no ensejo de castigar o homem, se metamorfoseia em humano numa estratégia de poder e um modo de transmitir sua indignação diante do agravamento das condições da vida animal na floresta.

Ora, ao ser encontrada pelo Curupira no alto de uma árvore, a mulher obedece a ordem dada “o marido chegou e mandou ela pular da árvore”. Mas não era o marido, era o Curupira transformado em humano. O ato de se transformar, no sentido de metamorfose, revela uma experiência sedutora do ser mitológico ao assumir a forma humana e persuadir a mulher a segui-lo, pois dada a sua ordem ela desce. Assim que a mulher desceu a da árvore foi transformada em porcão e obrigada a viver entre esse bando de animais por três dias, dois em que a família ajudou na procura e mais um dia que o marido procurou sozinho.

Os elementos que tornam a narrativa peculiar à cultura de origem trazem o fenômeno da transformação que acontece também da mulher para animal, simbolizando a passagem narrativa como forma de repreensão ao comportamento do homem, ou nela mesma, como mulher, quando ousou acompanhá-lo na caçada, atentou contra as leis da comunidade e isso implica sofrer as penalidades pelo ato infrator.

É estabelecida na narrativa mítica uma relação entre a metamorfose e o espaço que influencia nesse poder de transformação na medida em que reúne as particularidades

humanas e animais, manifestando-se nas mais diversas situações e podem ser vistas e expressas em diferentes contextos.

Vê-se que a narrativa consegue trazer por meio da linguagem uma forma expressiva para explicar a realidade acerca da relação do homem com o seu meio. Quando o velho, tratador de porcos, emprega o verbo “estragar”, em “a carne estragava”, por exemplo, tem o sentido literal de deteriorar, apodrecer, contemplando a temática sobre a preservação dos animais, sua reprodução e uma espécie de conselho em favor da sobrevivência das espécies. Ao colocar no centro da cena o animal porcão, o entendimento acerca de uma escolha que não foi por acaso, são animais que ainda vivem na floresta e andam em pequenos grupos, e uma fonte de alimento para os indígenas pois a sua carne é muito apreciada e ela deve ser consumida completamente por todos, para que não sobre nada, tudo se aproveite, não haja desperdício, não se estrague.

E é devido ao abate e captura dos animais, não só do porcão, mas de toda a diversidade da fauna amazônica, que se carece de maior compreensão do ser humano em torno do ambiente onde vive e das questões ambientais com as quais precisa lidar e agir em benefício de todos. É preciso entendimento sobre o que é e o que não é permitido, um repensar da ação humana no espaço natural respeitando os saberes indígenas e dos seres ali presentes em suas interações, onde cada parte afeta a outra de forma significativa.

Essa é uma questão relevante para a análise visto que a mulher ao adquirir a forma de porcão expõe à má conduta do casal e a natureza vem requerer, por meio da narrativa, um trato ambiental diferenciado convergindo para o desenvolvimento de novas posturas, a exemplo da metáfora de um chiqueiro onde animais feridos das caçadas recebem tratamento. A associação entre o ser mitológico e o ser humano pode ser vista como uma forma simbólica no centro de seus ensinamentos: como um velho cuidador de animais feridos e como parte da natureza, um protetor das matas e da fauna. Um acolhe o outro segundo os seus interesses e a ocasião.

A imagem da transformação, no mito indígena, relacionada ao Curupira metamorfoseado em um velho cuidador de porcos, pode ser associada às mudanças e alterações significativas e de grande impacto na natureza como a destruição de *habitats* naturais, ocasionadas frequentemente pelo desmatamento e mudanças climáticas. Fatores que

influenciam na extinção das espécies, causada pela caça excessiva, a poluição e outros efeitos destrutivos e de impactos devastadores a todos os seres vivos.

Aplicar o castigo à mulher foi uma forma de o Curupira atingir o homem pela maneira inconsequente de agir com a natureza. Ao ser colocada no chiqueiro junto com os animais feridos, a percepção de que a mulher precisava de tratamento, e com a punição aplicada à mulher o homem também passou por um tipo de tratamento. No desenrolar da ação, a mulher só retorna à condição humana ao final, após o marido ver a construção de um chiqueiro no meio da mata com animais feridos. Do desaparecimento ao encontro do casal, um tempo necessário para um processo de cura e de aprendizado. Por isso, a imposição do castigo e da advertência que parece ter surtido efeito, pois é dada ao homem a oportunidade de salvar a mulher daquela condição quando “viu a porca passar e puxou certo no cabelo branco e a mulher dele apareceu”, desfazendo-se o encanto. Do ser mítico, o casal recebe importante lição sobre caçar em excesso, ter bom senso no modo de tratar os animais e o lugar onde frequentam em busca de alimento, tendo o cuidado de somente abater os animais conforme sua precisão mantendo o equilíbrio da fauna no Território. É fundamental, uma convivência harmoniosa, baseada no respeito, na reciprocidade e na compreensão da natureza como um ser vivo, isso é essencial para a subsistência da cultura indígena.

A interação entre humanos e natureza, no texto, traz cenas mediadas pelos sentidos, que permitem a reação dos personagens ao ambiente. Com os sentidos em alerta, a visão que permite distinguir na paisagem da mata a batida do porcão, a vista apurada do marido ao reconhecer a mulher quando a viu passar metamorfoseada em porcão no meio do bando e a “puxou certo no montinho branco”, quebrando assim o encanto. A audição para ouvir os sons do ambiente, a escuta dos grunhidos e ranger de dentes do porcão, a percepção do ruído de “quando o velho tocou o bando”. Na identificação de odores, o olfato permite sentir o forte odor que os porcos exalam e orienta o homem seguir adiante tão logo “sentiu cheiro de fumaça e foi no rumo”. A referência ao paladar, surge na escolha do que a mulher queria como alimento “só comia fruta”, em um reconhecimento do sabor da comida da floresta. Os efeitos do tato, na temperatura, justificam uma mistura de sensações contraditórias acerca do lugar

onde a mulher está: a “quentura” da casa em oposição ao lugar “fresquinho” da mata e ela sente os efeitos da mudança climática. Daí se percebe uma relação de muito igual entre humanos, animais e vegetais e eles se reconhecem porque são achegados ao lugar onde vivem e dotados da capacidade de perceber e interagir com o ambiente, através dos sentidos, fundamental para a sua sobrevivência. São dados reveladores de uma familiaridade do homem com a natureza, considerando que a sua experiência advém da íntima relação com o *habitat*, assunto da ecocrítica que também configura a maneira de sentir, de ser e estar no mundo.

A valorização dos elementos da natureza incide em como os seres percebem os acontecimentos que lhes cercam e incluem nas suas relações influenciando determinados comportamentos. No trecho “E foram junto pra casa. Mas a mulher não se acostumou. Só comia fruta”, a mulher adquire as características do ser ao qual está ligada intimamente desde o título e pode-se perceber que a representação desse contato íntimo com o animal se estabelece. Por isso, ela não se adapta mais em casa, tendo em vista mudança alterada também no seu espaço de vivência desde quando virou animal, cujo ambiente é a floresta, pois não perdeu a noção que fora metamorfoseada em porcão.

Por outro lado, a metamorfose também pode ser vista como manifestação de uma crise existencial, sendo que o mito aborda a relação conflituosa que passa a existir entre o casal com mostra de sentimentos expondo a complexidade do sentir humano na contramão dos fatos. Opondo-se uma experiência traumática ao sentimento de ternura desperto na mulher a partir da violência física e emocional pela qual passou, mas que era vivido junto aos porcos em lugar fresquinho, e do qual sente saudade, diante da quentura da casa para onde retornou junto com o marido. Percebe-se também que o ato de se transformar além da alteração na forma física, ocasionou mudanças comportamentais na mulher metamorfoseada a se considerar que o clima, a circulação dos ventos na mata e a quentura da casa, a valorização da geografia do ambiente natural, influi na sua vida conjugal. As transformações provenientes das ações impensadas do homem, no corpus da narrativa, mostram situações danosas para o ambiente com desmatamento, esfacelamento da natureza e da própria existência daqueles que vivem nestes espaços.

Conscientizar os seres humanos é tarefa primordial diante da situação de degradação dos ecossistemas, representada na narrativa, e essa incoerência, gera a perda da diversidade animal, com porcos abatidos acima do permitido, e mais as modificações climáticas, como o lugar fresquinho da mata e a quentura da casa, afetam o meio ambiente e provocam a diminuição dos recursos naturais. Isso implica convocar novas posturas no trato de todos os viventes na garantia de compromisso e responsabilidade com o lugar onde se vive. Importante pontuar que “a ecocrítica adota uma abordagem dos estudos literários centrada na Terra, na Natureza e sua relação com o homem” (Glottfelty apud Garrard, 2006, p. 78). A natureza, então, tem papel central na narrativa e elemento fundamental para a compreensão do mundo e da experiência humana diante dos fenômenos naturais que afetam a vida da mulher e de todos os habitantes do lugar.

Na relação com o mundo natural e a mulher, a fascinação pelo mundo ao qual se sente atraída. No retorno ao lar a sua força foi bloqueada, a energia da vida na mata foi ofuscada e nesse ambiente outro a mulher fica reprimida e tem o desejo de voltar ao ambiente natural e se transformar novamente em criatura selvagem. A vida em casa junto ao marido, não faz sentido é ter uma vida oprimida entre seres humanos, e a natureza é compreendida como um escape deste mundo real. E a forma literária no viés da ecocrítica permite analisar essa outra forma possível de relação intrínseca com a natureza, uma troca de saberes que permeia todas as esferas da vida indígena.

É isso que se conclui a partir do caráter explicativo do mito que vem no breve trecho ao final: “E ela foi ficando fraca, bem fraquinha e morreu”, a expressão “ficando”, revela um processo gradual de fraqueza, e “fraca”, uma diminuição de força, a perda do vigor após conviver entre os animais, pois ao sair daquele espaço, a mulher foi afetada por uma circunstância de vida que gerou profundo enfraquecimento e se agravou atingindo um processo de desgaste que, conseqüentemente, a levou a morte. Ao morrer, a mulher retornou à condição de pertencimento ao lugar do qual se sentia parte, ao ser enterrada ela voltou para a natureza, a pertencer à floresta, não voltou como porção, mas retornou como parte da Terra.

Aí reside importante conselho: só com uma relação de respeito e de melhor compreensão do homem com a natureza e os animais, de mudança de atitudes,

será possível reverter o caminho da exploração excessiva dos recursos naturais, reconhecendo que a proteção ao meio ambiente é responsabilidade de todos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com motivação de estudos gerada pela apreciação da narrativa mítica indígena, a opção em selecionar um *corpus* de pesquisa potente impregnado de saberes que mostram o conhecimento e apropriação dos elementos da natureza em mitos da cultura indígena no contexto literário, inscritos na tradição oral e que ainda permanecem no imaginário e continuam vivos na cultura Tembé.

O que consiste numa forma de os indígenas evidenciarem como se relacionam com a natureza, a cultura, as leis e os seus hábitos utilizando, em sala de aula, uma metodologia tecendo saberes com o texto literário entrelaçado à teia da vida ambiental. Na identificação dos elementos combinados da técnica narrativa, trazidos à escrita pelas vias da memória, uma exposição de sentimentos e emoções que faz reviver a voz ancestral atualizada na escrita acadêmica. Uma proposta de atividade prática que consiste em momento oportuno para explorar as interações entre o ser humano e o meio, a manifestação do imaginário local, assim como incutir a necessidade de preservação e as consequências do impacto das ações humana no meio ambiente. E quão necessária e urgente é a sua preservação para o bem-estar e a sobrevivência das espécies, no entendimento de que todos os seres vivos estão envolvidos em uma cadeia relacional.

Em atendimento a essa demanda e uma aproximação dialógica sobre o tema da pesquisa algumas incursões teóricas e metodológicas se fizeram necessárias no intuito de abarcar perspectivas interdisciplinares para análise do texto literário. Entende-se que a leitura diversa de textos com abordagem meio ambiente e a inserção da base literária, usados na produção dos textos em sala de aula, podem se tornar relevantes aliados para conscientização ambiental e uma compreensão mais aprofundada das questões ecológicas por meio dos mitos.

De maneira que o estudo da narrativa mítica pode ser ampliado pelo viés da ecocrítica, pois está ativa na cultura local, faz parte da literatura indígena e assunto

atualizado na temática sobre o meio ambiente, com capacidade de adequar-se a este o contexto de estudo visto que a temática não se deu como imposição, nem forçada para critérios de estudo. A inserção do meio ambiente adentrou naturalmente em que se evidenciam valores ambientais, vivências e experiências das tarefas do cotidiano, ensinamentos e condutas que refletem uma memória herdada dos antepassados que, de algum modo foram contadas, transmitidas e estão incorporadas na cartografia desse espaço de vivência e de práticas culturais. Condizente a autonomia indígena na preservação da língua para a manutenção da identidade cultural e dos saberes ancestrais com tomadas de decisões que ajudem na preservação do seu patrimônio cultural e linguístico, como os textos bilíngues dos trabalhos realizados no Curso de Licenciatura Intercultural. E, à maneira de Graúna, “alimentar o diálogo com os alunos (as), falar de esperança com os filhos e seguir a canção da vida” (2013, p. 174).

E assim, cada recurso empregado na condução da pesquisa constituiu a base para realização deste estudo com observação atenta à escrita da narrativa mítica indígena, a se entrelaçar nas teias do meio ambiente, em diferentes áreas de conhecimento. Na descrição das atividades em sala, nos saberes transmitidos pelas gerações, no traçado cartográfico, ficam as marcas de uma pedagogia do cuidado com a vida, fundamental para o processo de aprendizagem tão enraizadas às tradições da cultura indígena.

Na narrativa, projetam-se estratégias que se propagam pela manifestação da voz e alcançam um campo fértil “E a palavra indígena se multiplicou feito boa semente. Porque as boas palavras vencem o tempo” (Graúna, 2013, p. 174), um espaço propício às mais diversas formas de processos educativos interculturais no desempenho de habilidades e competências voltadas para a conservação do meio ambiente, aquilo que é bem de uso comum do povo indígena. “É pensando no bem comum desta casa de todos que os povos que vivem debaixo do manto sagrado da natureza cuidam dele como se o fizessem a si mesmos, porque está tudo interligado”, diz Kambeba (2020, p. 52). A narrativa mítica expõe essas questões ambientais e sociais que influenciam na forma como o homem se relaciona com a natureza e a influência da literatura na reflexão sobre essas questões ambientais e existenciais que confrontam os seres humanos.

Situar essa relação do meio ambiente no contexto literário é uma perspectiva que merece ser aprofundada em trabalhos futuros tendo em vista a importância dos mitos para a cultura, a sociedade e a identidade dos povos indígenas e que as interações entre o texto literário e o meio ambiente aprofundam a reflexão sobre a convivência harmoniosa dos direitos indígenas e do meio ambiente. Dos sábios conselhos, o olhar sensível e cuidadoso no entendimento de que cada parte do ecossistema é dependente da outra e estão incorporadas na cartografia desse espaço de vivência e de práticas culturais

REFERÊNCIAS

BRASIL. *Lei 11.645, de 10 de março de 2008*. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/. Acesso em: 14 de abril de 2025.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/. Acesso: 10 abr. 2025.

BRASIL. *Lei nº 6.001, de 21 de dezembro de 1973*. Estatuto do Índio. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6001.htm. Acesso em: 10 abr. 2025.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 3.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

FARES, Josebel Akel. *III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil. Disponível em <https://www.cult.ufba.br/enecult2007/JosebelAkelFares.pdf>

FARES, Josebel Akel. Por uma cartografia da cidade: hologramas teóricos. In: MARCONDES, Maria. Inês; OLIVEIRA, Ivanilde Apoluceno de; TEIXEIRA, Elisabeth (Orgs.). *Abordagens teóricas e construções metodológicas na pesquisa em educação*. Belém: EDUEPA, 2011.

FARES, Josebel Akel. *Um memorial da matintas amazônicas*. Belém: Fundação Cultural do Estado do Pará, 2015.

FERNANDES, Frederico. Sobre algumas relações entre História oral e Literatura. *Fronteiras. Rev. História UFMS*, Campo Grande, MS, 2(3): 43-53, jan./jun., 1998.

FERREIRA, Jerusa Pires. Cultura é memória, memória é cultura. *Revista USP*. São Paulo; dezembro/fevereiro, 1994/1995, p. 114-120.

GARRARD, Greg. *Ecocrítica*. Trad. Vera Ribeiro. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.

GOMES, Mércio Pereira. *O Índio na história: O povo tenetehara em busca da liberdade*. São Paulo: Vozes, 2020.

GRAÚNA, Graça. Literatura indígena no Brasil contemporâneo e outras questões em aberto. *Revista Educação e Linguagem*, v. 15, n. 25, p. 266-276, jan-jun, 2012.

GRAÚNA, Graça (2012). Literatura indígena no Brasil contemporâneo e outras questões em aberto. *Educação & Linguagem*, São Bernardo do Campo, v. 15, n. 25, p. 266-276, jan-jun. 2012. ISSN Impresso: 1415-9902 • ISSN Eletrônico: 2176-1043.

KAMBEBA, Márcia. *Saberes da floresta*. São Paulo: Jandaíra, 2020.

KRENAK, E. D. O indígena como usuário da lei: um estudo etnográfico de como o movimento da literatura indígena entende e usa a Lei nº 11.645/2008. *Caderno Cedes*, Campinas, v. 39, n. 109, p. 321-356, 2019.

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

PARÁ. *Narrativas Tembé sobre a biodiversidade*. Belém: Ideflor-Bio, 2016.

TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato. Da história verdadeira à verdade da ficção ou de como as narrativas indígenas vão se tornando literaturas. In: BERGAMASCHI, Maria Aparecida; DALLA ZEN, Maria Isabel Habckost; XAVIER, Maria Luísa Merino de Freitas. *Povos Indígenas e Educação*. Porto Alegre: Mediação, 2012.

THIÉL, Janice. *Pele silenciosa, pele sonora: a literatura indígena em destaque*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.



LITERATURA E SABERES INDÍGENAS

Eliete de Jesus Bararuá Solano

LITERATURA OU LITERATURAS? EIS AS NOVAS QUESTÕES...

Pensar em literatura ou ensino de literatura, sem as molduras de autores e escritores canônicos brasileiros, tem sido uma prática de lutas, embates, discussões e revisões socioculturais e conceituais etc., devido à grande resistência e ao “desconhecimento” (ou não reconhecimentos) de instituições acadêmicas em relação às literaturas: oral, infantil, popular e regional, africana, **indígena**, feminina, amazônica, de testemunho, entre tantas existentes à espera de serem (re) conhecidas e valorizadas.

A referência às diversas literaturas tem como respaldo a concordância com a afirmação de Fares de que “toda literatura, é reflexo das ações sociais, pois é fruto da cultura, e, como tal, reflete tudo aquilo que está ligado ao homem e a sociedade a qual pertence” (2013, p. 6). Se contextualizarmos esse entendimento enquanto fruto da cultura e das ações sociais humanas, no âmbito das literaturas dos povos indígenas, teremos que considerar, *a priori*, um dos entendimentos sobre o que seja cultura para esses povos, e, posteriormente, quais as ações sociais deles. Sobre cultura indígena, assim nos ensina a educadora e escritora indígena Kambeba:

A cultura é um processo dinâmico que flui dentro de nós como rio e se mantém forte como tronco de árvore, mas que precisa de cuidado, e nesse ato de cuidar, a leitura, a educação, a escuta, o deixar-se aprender são necessários (2020, p. 47).

Os estudos sobre as literaturas indígenas tornaram-se um campo bastante fomentado e ampliado nas últimas quatro décadas, de modo especial pelos pesquisadores e escritores indígenas, que lutam por gerenciarem seus saberes e conhecimentos ancestrais, de forma coletiva, em equidade com suas lutas por saúde, território, educação e meio ambiente.

Neste trabalho não se tem a pretensão de discorrer historicamente sobre as literaturas indígenas, mas de compartilhar vivências e experiências de parcerias no caminhar da percepção e atuação de professores/pesquisadores⁴⁵ da comunidade Tembê — aldeia Teko-Haw (estado do Pará) sobre o que consideram como a literatura de seu povo, como a entendem e como se percebem como autores/pesquisadores/escritores de uma literatura tão bem plantada no coração de seus saberes ancestrais, fortemente ligados à mãe-natureza e à mãe-terra.

Ressalva-se, primeiramente, que a Literatura Indígena que se pretende compartilhar é a do Povo Tembê — Aldeia Teko-Haw — pois ao se entender que cada povo indígena, mesmo os falantes de mesma língua, é um povo diferenciado em seus saberes linguísticos, culturais, ritualísticos, cosmológicos entre outros, entende-se também que cada povo terá uma literatura que, embora tenha aspectos comuns de entrelaçamento com outras literaturas indígenas, não deixará de ser a literatura (específica e diferenciada) de cada povo, ou seja, cada povo indígena projeta vivências culturais e ações sociais de seu modo de ser, de viver e de imaginar, de *sua literatura nascida e vivenciada na oralidade*, mas que por questões de migrações, sobrevivência, resistência no reconhecimento (de educação, território, saúde próprios), fez-se entrelaçar-se ou fundir-se com a literatura (no seu sentido de *letra, de escrita*), de um modo único e particular; conforme destaca Munduruku quando fala que a literatura indígena.

⁴⁵ Será usada a composição professores/pesquisadores Tembê para demarcar a atuação dos professores Tembê, como os grandes autores/pesquisadores de seus saberes. Hoje são eles que pesquisam e escrevem sobre seus repertórios de conhecimentos culturais ancestrais.

Foi crescendo Palavra e se transformando em escrita mais recentemente. Talvez possamos pensá-la em um movimento de transição em que oralidade e literatura criaram uma simbiose tamanha incapaz de haver separação ou anulação de uma pela outra. Quero dizer com isso que **a literatura não apaga a oralidade ou vice-versa. As duas se complementam, se fundem** no mesmo movimento do espiral que junta passado e presente como um método pedagógico que se atualiza constantemente (2017, p. 122, grifo nosso).

Ainda há um destaque relevante nessa fala de Daniel Munduruku, referente a fusão da oralidade com a literatura, que se dá em um movimento espiral, diria circular, juntando passado e presente como um método pedagógico. Foi esse movimento que despertou nos professores/pesquisadores Tembé/Teko-Haw, durante o início de suas formações no curso de Licenciatura Intercultural Indígena (LICIND/ UEPA), algumas reflexões sobre seus textos de tradição oral ou sua literatura oral, enquanto (1) a existência dos saberes ancestrais nas vozes dos anciãos, vivências diárias de ensinamentos culturais diversos; e (2). sobre a literatura como prática de escrever/ documentar suas narrativas, seus cantos de rituais, as histórias de onde vieram, seus modos de fazer artesanatos e artefatos. Enfim, seus saberes culturais que também seriam importantes para a escola indígena.

Concordamos com Fares quando nos diz que:

textos de tradição oral e popular são frequentes, tanto nos circuitos letrados, **como no cotidiano de cada um de nós**, seja na forma de conto, provérbio, máxima, dito popular, trova, cordel etc. A propagação do oral sempre foi desta forma (2013, p. 6, grifo nosso).

As reflexões iniciais e fundamentais feitas pelos professores/pesquisadores Tembé/Teko-Haw podem ser assim apresentadas: os nossos avós, pais, anciãos, nós mesmos, ainda contamos nossas narrativas, nossas histórias na nossa aldeia? o que é a literatura indígena para nós, Tembé? Como a entendemos ou percebemos em nossas vidas? Será que já vivemos experiências de nossa literatura em nossas escolas indígenas? E a autoria indígena, será que posso ser ou sou um escritor da literatura indígena de meu povo? Esses questionamentos iniciais foram ouvidos e conversados

em diversos momentos de rodas de conversas no barracão central da aldeia, nos momentos de aulas acadêmicas e nos momentos informais do comer juntos na beira do rio ou nas visitas às casas dos familiares dos professores/alunos.

Ressalvo que, neste artigo, as vozes apresentadas pelos professores indígenas Tembé são reescritas de minhas memórias da convivência com eles, nos mais de 10 anos em que estive/estou quer trabalhando como docente da licenciatura, quer pesquisando ou ministrando oficinas com assessoria linguística em Tupi-Guarani, quer participando de algum evento cultural na aldeia Teko-Haw. Meu intuito aqui não é falar por eles, mas referendar o que tenho apreendido por meio das suas vozes, de nossas conversas e trocas interculturais, discussões, vivências e ensinamentos culturais Tembé, realizadas a cada ano.

Um diferencial marcante do referido curso de licenciatura é que as aulas são ministradas na escola indígena, em área indígena Tembé/Teko-Haw, assim os professores não indígenas, como esta linguista-professora-pesquisadora, que aqui escreve e que pesquisa, estuda e tem grande experiência, de mais de 20 anos em campo, de vivência com vários povos indígenas, uma das “fundadoras” da referida licenciatura intercultural, iniciada em 2012. O privilégio da educadora de vivenciar o dia a dia da comunidade, a interculturalidade no compartilhamento de conhecimentos culturais e interdisciplinares, que, embora o curso os separe a partir das grandes áreas do conhecimento – Linguagens e Artes, Ciências da Natureza e Matemática, Ciências Humanas e Sociais –, os professores indígenas as implementam segundo sua visão de coletividade de conhecimentos. Para estes professores, as áreas de conhecimento têm o mesmo nível de importância e de equidade de saberes a todos da aldeia. Dessa forma, não posso falar de saúde Tembé, sem também falar da língua Tembé, dos rios, das plantas e da alimentação tradicionais, da importância dos anciãos como fonte desses conhecimentos e tantos outros aspectos que nos ensinam a aprendizagem Tembé ampla e coletiva, não dividida em áreas, mas transversalmente sociocultural.

É um consenso entre os professores não indígenas, que atuam na licenciatura, que cada viagem para ministrar aulas em área indígena, apresenta uma experiência nova, enriquecedora e diferenciada de aprendizados, porque os professores/pesquisadores

indígenas tem uma riqueza diversificada e interdisciplinar de seus saberes ancestrais, no campo da oralidade e de suas práticas sociais, de um passado que se atualiza em cada presente, de um perceber ou conceber o que talvez seja para nós algo já explicado como a literatura, mas que para eles são vistos pelos olhos dos conhecimentos herdados e vivenciados pelas vozes de seus mais velhos, os sábios/anciãos, por suas ancestralidades. Sigamos os saberes ancestrais da literatura Tembé, cientes que os assuntos e discussões apresentados são frutos de anos de experiências interculturais e (também) educacionais, em que participei da formação e continuo sendo formada pelos professores indígenas Tembé.

Voz e Memória Tembé – *Nossos avós, pais, anciãos, nós mesmos (professores indígenas Tembé) ainda contamos nossas narrativas, nossas histórias na nossa aldeia?*

O questionamento contido nesse título faz referência a um aspecto relevante para a cultura indígena, que é o seu conhecimento oral, ou seja, o conhecimento que proporciona o compartilhar com todos, por meio da voz daqueles que viveram e ouviram de seus antepassados, as histórias herdadas de vozes de memórias ancestrais, que falam de visão e cosmovisão de mundo, de ensinamentos e restrições sociais e alimentares, cantos, danças, pintura, ornamentos e arte, modos de fazer e modos plantar, guerras e punições, vivências e relacionamentos com a natureza, enfim, falam etnoculturalmente de um povo indígena, desde como surgiu até o momento em que se encontra na vida presente.

Reconhece-se assim, nesses conhecimentos orais, toda a literatura oral que:

está ligada à voz e à memória. Ela nasce das vivências e necessidades de comunidades que também as transmitem de boca em boca para ouvidos atentos e sedentos de conhecimento e fantasia. Narrada ou cantada oralmente, ela torna-se susceptível às mudanças impostas pelo tempo e pelas múltiplas vozes que a transmitem de um ouvido a outro, de um espaço a outro, de uma comunidade a outra (Amorim, Santos & Corsi, 2021, p. 140).

Para o povo Tembé/Tekohaw, nas vozes dos sábios indígenas ecoam toda a poética oral do que é necessário ouvir, saber, conhecer, imaginar, cantar e viver no âmbito

sociocultural Temb . Essas vozes são respeitadas e reconhecidas não apenas de modo físico, no contador/ancião que a produz, mas especialmente de modo social e cultural, pois carregam a veracidade dos saberes interdisciplinares de memórias ancestrais, inquestionáveis na sociedade indígena.

Segundo Zumthor,

Ninguém duvida que nossas vozes carreguem a marca de alguma “arquiescritura”; mas podemos supor que a marca “se inscreve” de outro modo nesse discurso, tanto menos temporal porque ele está melhor enraizado no corpo e se oferece mais   memória, e s  a ela. Como lugar e meio de articulação dos fonemas, a voz portadora de linguagem – em uma tradição de pensamento que a considera e a valoriza por essa única função – nada mais   que “disfarce de uma escritura primeira”: assim, durante três mil nios, o Ocidente “ouviu falar” na substância f nica. Entretanto, o que me faz existir neste assunto é, sobretudo, a função extensa da vocalidade humana, da qual a palavra constitui certamente a manifestação principal, mas não a única, nem talvez a mais vital (2010, p. 25).

Destacam-se na citação de Zumthor duas questões principais, que atribuímos quanto à voz do contador/ancião Temb : a primeira é que a voz *se oferece mais   memória, e s  a ela*; e a segunda que *a voz nada mais   que disfarce de uma escritura primeira*. O destaque quanto à voz e memória é uma preocupação constante na comunidade Temb , pois existem poucos contadores/anciãos, cujas vozes se aportam unicamente em suas memórias para compartilhar seus saberes de tudo que viram, ouviram e viveram.

No entanto, mesmo sendo uma preocupação constante não deixar a memória do povo se perder, a comunidade Temb /Teko-Haw tem presenciado momentos em que, não há mais a reunião para ouvir os mais velhos, não há mais os dias de acampamentos na mata, em que se conviviam com os anciãos e dele se escutavam muitas experiências vividas – como histórias de onde vieram, os rituais, as músicas sagradas, as receitas sobre banhos e remédios, as lutas por território do povo Temb  – que iam se multiplicando à medida que as memórias dos vários contadores presentes iam se complementando, lembrando partes esquecidas dessas narrativas ou corrigindo

outras, já introduzidas de forma indevida. Toda essa memória indígena Tembê está em ameaça constante pelos produtos tecnológicos mais presentes nas aldeias, como a televisão e o celular (mesmo com uma *wifi* instável e insuficiente).

Quando os professores indígenas se questionam se seus parentes ou eles próprios ainda contam suas histórias na aldeia, se usam suas vozes como conhecedores e divulgadores de suas histórias socioculturais, deparam-se com a triste realidade de, nem eles mesmo saberem mais suas narrativas/conhecimentos culturais mais comuns, sendo preciso fortalecer no coletivo, a voz do contador/ancião que já é uma “escritura primeira”. Esse segundo destaque é relevante porque demonstra que fortalecer a voz como “escritura primeira” é aprender a narrativa/conhecimentos tal como está “escrito” na voz do contador/ancião. Dizem os professores indígenas que os contadores/anciões são reconhecidos pela comunidade como aqueles que tem o dom da voz, o dom de tornar presente o que experienciou, tudo que aprendeu e que ouviu de seus antepassados. Um aspecto que referenda essa voz com uma primeira escritura é dizerem que “nossos sábios/anciões indígenas são nossas bibliotecas, são nossos livros vivos”.

Ao contrário de os não-indígenas, que pensam (negativamente) que “toda a oralidade nos parece mais ou menos como sobrevivência, reemergência de um antes, de um início de uma origem”, nas palavras de Zumthor (2010, p. 25). O povo indígena Tembê concebe sua oralidade como algo vivo e como parte permanente de seu “ser Tembê”, mesmo quando reconhecem, devido a presença da escola e da universidade na aldeia indígena, que é preciso escrever os seus saberes, as suas histórias, documentar também por gravações, fotografias, vídeos, livros... Abordam essas ações não com ares de superioridade, mas como ações que ratificam a grandeza da oralidade, da voz dos sábios, voz da qual emana todos os saberes Tembê, assim comentam os professores indígenas diante de uma narrativa escrita a partir de pesquisa feita com seus pais ou avós:

a escrita ajuda na preservação para os outros parentes, mas o bom é ouvir a narrativa ser contada, ser vivida pelo contador, que faz gestos e barulhos, parece que estamos vivendo aquilo que está sendo contado.

De um modo geral, percebe-se que não foi a chegada da escrita na aldeia Tembê que enfraqueceu a rica voz ancestral, mas os meios de comunicação, principalmente, a televisão e atualmente o celular com internet. A escrita trouxe outras possibilidades que, *a priori*, foram desejadas para salvaguardar direitos de buscar melhorias territoriais, educacionais, de saúde, de proteção ambiental e de outros, mas que, com a formação superior por meio da licenciatura intercultural indígena, ganhou outras dimensões e amplitudes, no campo acadêmico e cultural dos professores/pesquisadores indígenas, que são os grandes gerenciadores dessa nova e interdisciplinar produção escrita, concebida como literatura de saberes ancestrais indígenas Tembê.

O Caminhar da Literatura Tembê/Teko-Haw – O que é a literatura indígena para nós, Tembê? Como a entendemos ou percebemos em nossas vidas?

Antes de falarmos sobre a literatura Tembê, como uma literatura específica e diferenciada, conforme já explicamos no início desse artigo, faz-se necessário contextualizar qual percurso foi (e ainda está sendo feito) pelos professores/pesquisadores Tembê em busca de uma concepção-entendimento-prática do que seja literatura Tembê para eles, a partir de leituras e discussões específicas, produções didáticas e literárias, no âmbito do letramento literário intercultural, literatura indígena, práticas pedagógicas para o ensino da literatura indígena, literatura brasileira, literatura infantojuvenil etc. fomentadas nas disciplinas da área de Linguagens e Artes, no curso de licenciatura intercultural indígena.

É relevante mencionar que a presença da universidade na aldeia Tembê deu-se por meio de um processo de lutas para que o ensino intercultural superior fosse ofertado para os povos indígenas e de discussões com a comunidade para que fossem respeitados os saberes e os projetos sociais, políticos, pedagógicos e culturais próprios do povo Tembê. Como reflexão, apresento parte do poema *Saberes dos Anciões*, de Kambeba (2020, p. 33), ativista e docente indígena, atuante em licenciaturas interculturais do Pará, que conhece e vivencia as significativas relações entre o saber indígena e o saber da universidade:

O saber que a universidade apresenta
Relacionamos com o bem viver
Respeitando a cultura sagrada
Que é a essência do nosso ser

Queremos uma educação
Em que possamos ser iguais
Sem preconceito e discriminação
Sem o olhar de incapaz

A sabedoria indígena
Já fez muito e ainda faz
A ciência recorre ao nosso ensinamento
E nós aos nossos ancestrais

Hoje gritamos através das letras
Pela informação que a aldeia tem para dar
O ensinamento do “branco” é importante
Mas não podemos deixar a cultura acabar

Foram as discussões e as rodas de conversas sobre literatura oral, literatura brasileira, literatura amazônica, literatura indígena, produção de material para o ensino de literatura e outros debates adjacentes — autoria indígena, produções de materiais didáticos indígenas, produção literária intercultural etc. —, que motivaram os professores indígenas Tembé e seus docentes, da área de Linguagens e Artes (LICIND), a pensarem o que entendiam por literatura indígena e como produziram materiais didáticos para o ensino de literatura na escola indígena Tembé.

Uma questão inicial a ser considerada foi o relato de experiências dos professores/pesquisadores Tembé sobre o ensino de literatura que tiveram na educação básica, que pode ser resumido em ensino de gramática por meio de textos de autores literários, os períodos literários e algumas obras de escritores brasileiros, algo facilmente reconhecível no falar de Fernandes, quando trata do ensino de literatura em sala de aula:

O ensino de Literatura sofre, ainda, com a adoção de algumas práticas como o emprego do texto literário para exercícios gramaticais. Além disso, as famosas avaliações de leitura, em que o texto literário é entendido sob a égide do certo e do errado, vigoram sem o menor respeito à alteridade do leitor em relação à obra. Por exemplo, no ensino médio, “toda” a literatura brasileira deve ser

ministrada em reduzidas horas semanais e em apenas três anos. Ocorre, assim, a substituição do texto pela “história da literatura”. Sob a ótica do aluno, a literatura coloca-se como um ramerrão de informações, de nomes, datas e títulos de obras, de características principais, que são ensinadas dando a impressão de que nunca mais se repetem em outros períodos literários. A leitura de romances e/ou poemas, para ele, é indecifrável, afastada de seu horizonte cultural e caótica (2020, p. 6-7).

Quando questionados se tiveram contato com professores que trataram da literatura oral, dos mitos amazônicos e indígenas, da literatura como arte, como formas de expressões poéticas e humanizadoras, como uso das palavras para imaginar e recriar mundos e indefiníveis sentimentos, carregadas de valorização cultural do ser limitaram-se, laconicamente, em dizer: “vimos as lendas no mês do folclore, na verdade, nossas histórias eram tidas como folclore para eles... os não indígenas”.

Foi considerando esses dois contextos situacionais principais, dentre os vários vivenciados, de reflexão, interação e conversa sobre literatura, pelos próprios indígenas, que os professores/pesquisadores Tembê, juntamente com os docentes da licenciatura, decidiram produzir livros de literatura Tembê na escola indígena para o ensino dessa literatura, específica e diferenciada, assim como já produziram para o ensino da língua indígena, da geografia e da história, da etnomatemática, da arte, da educação física, da química, etc. É uma preocupação constante que, cada vez mais, as escolas indígenas tenham também livros produzidos por seus próprios professores de forma monolíngue/bílingue, condizentes com suas realidades culturais e com seus projetos societários de vida e de educação — projetos políticos e pedagógicos.

Para que essa decisão começasse a ser implementada foi necessário se responderem “o que é a literatura indígena para nós, Tembê?? Como a entendemos ou percebemos em nossas vidas??”. É perceptível nas vozes aqui apresentadas a relação teoria e prática, como a dizer, como posso praticar algo, sem entender o que é, para que servirá na minha vida. Com a questão da literatura não foi diferente: foi preciso fazer leituras e discussões de autores indígenas como Daniel Munduruku, Graça Graúna, Márcia Kambeba, Olívio Jekupé, Ailton Krenac, Gersem Baniwa, Edson Kayapó, Sônia Guajajara... e assistir vários vídeos de rodas de conversas e debates sobre autores/

produções/literaturas indígenas, para que, de forma coletiva, fosse referendada o que se entenderia por literatura indígena Tembé, demarcando sua literatura das outras literaturas (portuguesa, brasileira, afro...), pois que cada povo, dada sua diferença e sua especificidade sociopolítica-cultural, produzirá sua própria literatura.

A escritora indígena Graça Graúna nos diz que:

A questão da especificidade da literatura indígena no Brasil implica um conjunto de vozes entre as quais o(a) autor(a) procura testemunhar a sua vivência e transmitir “de memória” as histórias contadas pelos mais velhos, embora muitas vezes se veja diferente aos olhos do outro [...] a percepção da memória, da auto história e da alteridade configura um dos aspectos intensificadores do pensamento indígena na atualidade (2013, p. 23).

Certamente que a percepção da importância de suas memórias, de suas auto-histórias e da alteridade, associadas ao entendimento da palavra literatura (littera, “letra”⁴⁶), fizeram com que os professores Tembé concebessem a literatura não apenas como produções de textos elaborados pela escrita, mas como textos que fixam a sua oralidade (vivências e memórias) na escrita, ou dito de outra forma, uma literatura que reflete em sua escrita todo um potencial de conhecimento tradicional oral, cultural e de multimodalidades. Assim, a oralidade Tembé não se sente ameaçada pela escrita, pelo contrário, sente-se fortalecida e mais (re) conhecida a partir do momento em que, a comunidade escolar⁴⁷ e seus outros componentes (pais e funcionários) buscam, frequentemente, ouvir diversificados conhecimentos, muitos deles já quase esquecidos, pela voz sábia dos sabedores/anciãos, também tendo como uma de suas

⁴⁶ Hoje, entende-se que a literatura não é só a letra. O narrador ao proferir suas histórias, está trazendo para seu ouvinte uma forma literária. Daí ao ouvirmos contos, casos, mitos, não se deve duvidar da veracidade daquele que conta. Os textos da voz transcritos não são literatura oral, o oral.

⁴⁷ Um entendimento importante é que a comunidade é a escola indígena e a escola indígena é a comunidade. A escola indígena não foi implantada ou desejada para se tornar um lugar dentro da comunidade, ela somente está ali porque é comunidade e porque a comunidade está nela, como desejo primordial de seus projetos de vida, embora em alguns contextos, tal desejo já se encontre secundarizado.

finalidades gravá-los (via celular) para escrevê-los *da forma que foram contados, da forma que são percebidos/vivenciados em suas vidas*.

Importante referendar que as vozes dos sabedores/anciãos Tembê são momentos importantes, respeitados e únicos do reviver o ser Tembê, sua história, memória e identidade, assim essas vozes são ouvidas para serem apreendidas e retransmitidas pelos ouvintes Tembê para que, futuramente, tanto a voz do narrador, quanto à voz do ouvinte/aprendiz alimentem as construções textuais das narrativas ouvidas/aprendidas.

Explico que o fixar a oralidade Tembê na escrita é uma questão relevante, pois existem cantos de rituais, algumas narrativas, receitas de remédios, rezas, nomes de plantas e peixes, que foram falados e escritos na língua indígena Tembê e dessa forma permaneceram, porque devem ser assim concebidas e percebidas, sem tradução para outra língua. Infelizmente, uma maioria de narrativas indígenas – gênero textual mais produtivo – é contada em língua portuguesa, e não mais na língua Tembê, no entanto, quando escritas pelos indígenas apresentam uma multimodalidade discursiva, que particulariza/singulariza geralmente o texto literário indígena. O desejável é que fossem escritas no português falado pelos indígenas, da forma como falam o português, demonstrando seu entendimento e conhecimento de mundo, e não adaptadas para o nosso português padrão, com imposição de entendimento de nosso mundo, mas isso é uma luta que vem se travando, na medida em que os escritores indígenas começam a se fortalecerem/ reconhecerem e se organizarem, frente às suas atuações e produções literárias, sejam elas publicadas, publicizadas ou próprias para suas escolas indígenas.

Thiél explica que:

A textura da obra indígena pode estar vinculada aos elementos linguísticos utilizados para construí-la, ao(s) idioma(s) e às estruturas originadas na tradição oral. A textura pode vir a incluir não só palavras, mas desenhos e cores, baseados em valores e tradições culturais. Imagens suscitam leitura e interpretação nos textos da literatura ocidental também, mas nas textualidades indígenas comportam significados ligados a essas culturas. Embora imagens sejam consideradas muitas vezes complementares à escrita, pode ser a escrita alfabética também complemento do elemento pictórico (2017, p. 42).

É na tessitura literária indígena, palavra escolhida por fazer referência ao tessume⁴⁸, que vamos encontrar não as noções de gênero literário, periodização ou literariedade, tão cultuadas nos modelos canônicos ocidentais, mas as “fibras/escritas” que traçam valores culturais, ancestralidade, resistência, territorialidade, fortalecimento identitário por meio de cores, grafismos corporais, imagens, desenhos, vozes, compondo uma escrita pragmática tão aletrada ao contexto sociocultural, que imprime um estilo específico e diferenciado, conforme se vem argumentando nesse texto.

Será essa escrita que direi aqui pragmática de saber ancestral, porque nasce não apenas das experiências praticadas e conhecimentos de mundo próprios das vivências culturais, mas também do uso eco-poético que já se faz dessa escrita na comunidade, que apresentaremos como o fazer literário Tembé entrelaçado aos seus enriquecidos saberes culturais ancestrais.

Literatura e Saberes Ancestrais Tembé/Teko-Haw – *Será que já vivemos experiências de nossa literatura em nossas escolas indígenas? E a autoria indígena, será que posso ser ou sou um escritor da literatura indígena de meu povo?*

É necessário reafirmar, antes de considerarmos as especificidades e diferenças da Literatura Tembé-Teko-Haw, que os povos indígenas sempre fizeram e tiveram literatura, mas enquanto produções escritas muitas foram feitas não por eles mesmos, mas sobre eles, sobre seus cantos, pinturas, histórias, artesanatos, rituais, danças etc. No entanto, a partir do momento que passaram a gerenciar suas cosmologias, seus territórios, sua educação e o reconhecimento de seus direitos como cidadãos brasileiros, como os assegura a Constituição da República Federativa Brasileira (1988), começaram a implementar uma produção escrita para reafirmar e salvaguardar culturalmente o que são, o que acreditam, o que desejam e para quem desejam.

⁴⁸ Técnica de fazer trançado por meio de entrelaçamentos de cipós e fibras para confecção de vários objetos (tapetes, cestarias e chinelos, chapéus, abanadores, luminárias etc. etc.), típica de vários povos indígenas. Penso que a escolha por tessume, e não teçume, deve-se a referência a tessitura, a forma de fazer específica e cultural, e não ao tecer por tecer.

Esclareço que, quando falo de literatura específica e diferenciada, como a do povo Tembé, não estou afirmando que se trata de uma literatura autêntica, pura e intocada, pois reconheço que o hibridismo é inerente às culturas e às práticas culturais e discursivas, dessa forma, nos contextos socioculturais de guerras, nomadismo e diásporas dos povos indígenas no Brasil, o entendimento de pureza não se sustentaria. (cf. Thiel, 2012, p. 77). Os adjetivos (específica — diferenciada) referem-se a todas as práticas sociais e culturais do povo indígena, especialmente, ao seu imaginário. Como explica Fares,

o imaginário é uma construção humana tão objetiva quanto qualquer outra palpável, e a cultura se constrói por manifestações materiais e imateriais, por leituras objetivas e subjetivas do mundo (2013, p. 3).

Dessa forma, as literaturas indígenas, como toda literatura histórica, híbrida, viva, movente e fonte de expressão de experiências humanas e de leituras objetivas e subjetivas do mundo, surgem dentro das comunidades indígenas para atender aos anseios dessa comunidade, seja no campo de documentação cultural, cosmológica e linguística, seja no campo das produções de saberes diversos, já esquecidos e não mais conhecidos, que precisam ser reavivados na comunidade e na escola indígena.

No caso aqui em tela, as produções escritas Tembé/Teko-Haw ganharam o reconhecimento de literatura Tembé, à medida em que os professores/pesquisadores indígenas, em seu curso de formação superior, ao se questionarem se *já viviam experiências de literatura na escola indígena Tembé*, começaram a verificar que seus livros escritos, além de serem ilustrados desde a capa com bordas contendo as pinturas significativas dos conhecimentos de seu povo e desenhos pensados a partir de cosmovisões e imaginações míticas, tinham textos ricos das sabedorias ancestrais, textos que demonstravam uma relação íntima do ser Tembé com seus parentes da natureza, com suas histórias, com suas memórias. Foi um mergulhar nas águas das produções escritas, feitas em coletivo, pelos professores indígenas e por esta docente/sempe aprendiz.

Essas produções escritas, embora poucas ainda, já são muito significativas, porque são feitas pelos próprios professores indígenas em uma produção mais coletiva, que individual. Talvez não fossem vistas como literatura Tembé, porque estavam

sob o rótulo de “cartilhas”, material didático/paradidático, produto educacional, livro de cultura... São rótulos como esses que escondiam/escondem os textos literários, interdisciplinares e transversais, do povo Tembé, nos quais estão demonstrados a relação de amor, de afeto, do ser Tembé com a terra e seus seres, os costumes, os ensinamentos, suas organizações sociais, as restrições e as punições sociais, o respeito e a explicação de ser e de viver em seu imaginário, que devem ser lembrados e fortalecidos, mesmo diante de novas realidades sociais e tecnológicas.

Como um dos objetivos aqui é compartilhar a experiência de parcerias no caminhar da percepção e atuação de professores/pesquisadores sobre a Literatura Tembé/Teko-Haw e demonstrar as especificidades dessa literatura, por se acreditar que cada povo tecerá seu universo literário identitário e ancestral. A partir de seus contextos sócio-históricos, passaremos a apresentar e a nos desafiar pelos caminhos da interpretação poética em duas produções literárias Tembé, dentre as seis⁴⁹ que foram elaboradas e assessoradas/orientadas em todas as etapas por esta docente/sempre aprendiz, como fruto desse percurso de reconhecimento e afirmação literária Tembé feita pelos professores/pesquisadores.

Essas produções, em formato de livro, foram feitas, em um período de dois anos, em vários momentos de diálogos acadêmicos na aldeia Tembé/Teko-Haw, pois no processo de ensino-aprendizagem indígena, o tempo, o espaço, bem como os objetivos e momentos de pesquisa de campo e de produção escrita multimodal são diferenciados culturalmente. São momentos ímpares que somente a convivência, o abrir-se para o novo e o interculturalizar-se fazem com que se aprendam e se compreendam as preciosas sutilezas de saberes dos grandes autores, que são os sábios/anciãos indígenas.

As duas produções literárias Tembé selecionadas, pensadas inicialmente como livros temáticos de ancestralidade Tembé, foram assim intitulados: **Culinária Tembé** (autores Jacton Tembé, Muxi Pirera Tembé, Ronaldo Tembé, Taiza Tembé e Shelma Tembé) e **Pintura Corporal Tembé** (autores Raiel de Sousa Guajajará Tembé, Aracileia

⁴⁹ Esses seis livros Tembé estão em fase de processo editorial, sob a supervisão da docente Eliete Solano.

Tembé, Antônio Nivaldo dos Santos Tembé, Wiririhu Tembé, Kaádu Lopes Tembé, Zata'a Tembé)⁵⁰.

Os autores são professores/pesquisadores Tembé que fizeram toda pesquisa de campo com os sábios/anciãos da comunidade Teko-Haw, respeitando o tempo dos narradores: conversaram, gravaram, reavivaram suas memórias, escreveram o que não pôde ser gravado e depois, em conjunto, iniciaram a escrita/elaboração do livro, feito à mão. E assim, uns faziam, em papel A4, a capa e todas as páginas com borda de grafismo da arte Tembé, outros escreviam e ilustravam o texto com desenhos (pintados com canetinhas hidrocor, giz de cera e lápis de cor) relacionados à temática.

Foi o momento da produção literária, de coletividade única, pois apesar de estarem divididos em 6 grupos, formavam um coletivo só, porque todos os professores transitavam entre os trabalhos de produção dos 6 livros, conversavam, riam e trocavam ideias, cada um trazendo suas expertises, seus saberes: os que sabem desenhar, desenhavam nos livros dos outros e se revezavam nas ações de dialogar e selecionar qual aspecto do texto poderá ser ilustrado, os que fazem as bordas com grafismo e escrevem com as melhores letras também circulavam entre os grupos, em uma ciranda conjunta e silenciosa para que os livros representem o povo Tembé, não os grupos.

Começamos pelo livro de *Culinária Tembé*, que não foi por acaso escolhido como primeiro para ser comentado. Na verdade, foi ele a primeira temática a ser proposta pelos professores/pesquisadores Tembé, porque comer é ato principal/primordial, tudo se resolve depois da comida, de se estar bem alimentado. Esse livro é bilíngue (Tembé/Português) e em sua apresentação diz que um de seus principais objetivos é repassar os conhecimentos sobre a culinária Tembé para as crianças e jovens para que reconheçam a importância de cada alimento para a manutenção da identidade Tembé e para uma vida mais saudável dos jovens, que começam a não querer mais seguir as recomendações ancestrais quanto à alimentação.

⁵⁰ Os outros livros temáticos são *A História dos Tembé*, *Animais da Floresta Tembé*, *Remédios Tradicionais Tembé* e *Arte Tembé*.



Capa do Livro Culinária Tembê (2025) e capa do Livro Pintura Corporal Tembê (2025).

O sumário é composto por dez nomes de alimentos/comida: arara, cara, pacu vermelho, mutum, tucunaré, surubim, pacu branco, caititu, macaxeira, jacu. Cada comida é apresentada em uma página, com o desenho e um pequeno e significativo texto, que poderia se esperar que só falasse de como é feita a comida. Contudo, de um modo geral, os pequenos textos demonstram os ensinamentos/prescrições da cultura Tembê em relação às suas comidas tradicionais. Selecionamos 3 (três) deles para serem comentados em seus aspectos simbólicos, próprios dos saberes ancestrais, que fazem parte das práticas socioculturais e do entendimento de mundo do povo Tembê, potentes identificadores de sua literatura.

SUMÁRIO	
APRESENTAÇÃO	3
ARARA	4
CARA	5
PACU VERMELHO	6
MUTUM	7
TUCUNARÉ	8
SURUBIM	9
PACU BRANCO	10
CAITITU	11
MACAXEIRA	12
JACU	13



Sumário do livro Culinária Tembê (2025) e A Arara - Livro Culinária Tembê (2025, p. 4).

Texto: a culinária/comida A Arara⁵¹ – *A arara é uma ave muito bonita / A arara é uma comida que pode ser consumida somente pelos mais idosos / Segundo o conselho dos mais velhos, se a criança comer poder ficar doido, ou se comer à noite, dá muito ferida no corpo.*

Primeiramente, é relevante dizer que, embora o título do livro seja *Culinária Tembê*, a palavra culinária foi emprestada por influência da televisão, pois no livro todo o que se identifica não é “a arte de cozinhar”, mas a arte de, a partir do alimento/comida, ensinar saberes indígenas ancestrais. No caso da comida Arara, esses saberes “dizem”, como vozes dos anciãos: quem pode comer “só deve ser consumida pelos idosos” e quem não pode “se a criança comer poder ficar doido...”, o tempo não permitido “se comer à noite dá muitas feridas no corpo”, além da poética relação de reconhecimento da beleza da ave, que serve de alimento “a arara é uma ave muito bonita”.

Todos esses ensinamentos são referendados como verídicos pelo conselho/ voz dos mais velhos, ou seja, dos sábios anciãos. Vale mencionar que a arara é um animal que faz parte da convivência e é destaque para o povo Tembê, porque além de poder servir como alimento, também dela se aproveitam todas as penas, bicos e garras para serem utilizadas no artesanato Tembê, principalmente, no ritual mais conhecido, que é a Festa da Menina Moça⁵².

Texto: a culinária/comida Caititu – *O caititu é uma caça que os guerreiros matam para seu consumo/ Depois de morto, é necessário pegar ele e tirar o couro. Logo após, corta em pedaços e colocar no fogo para moquear/ O caititu é uma caça que não pode dá para*

51 Resolvi escrever os textos devido à baixa qualidade das imagens, que não permitem uma leitura visual segura. Os textos mantêm a escrita do português na originalidade em que foram feitas pelos professores/pesquisadores Tembê.

52 É uma festa indígena da etnia Tembê que celebra a primeira menstruação da menina indígena – passagem da adolescência para a vida adulta. Acontece durante vários dias, em que os indígenas vão para a mata caçar e pescar os animais que serão servidos durante a festa. As mulheres indígenas ficam responsáveis em cuidar da comida e dos preparativos (artesanatos, pinturas, alimentação) das meninas que, segundo a tradição, nesse ritual já dançarão com o jovem indígena que será seu futuro marido.

as crianças comer e nem para as mães que amamentam. As meninas jovens também não pode consumir antes de participar da festa da menina moça.



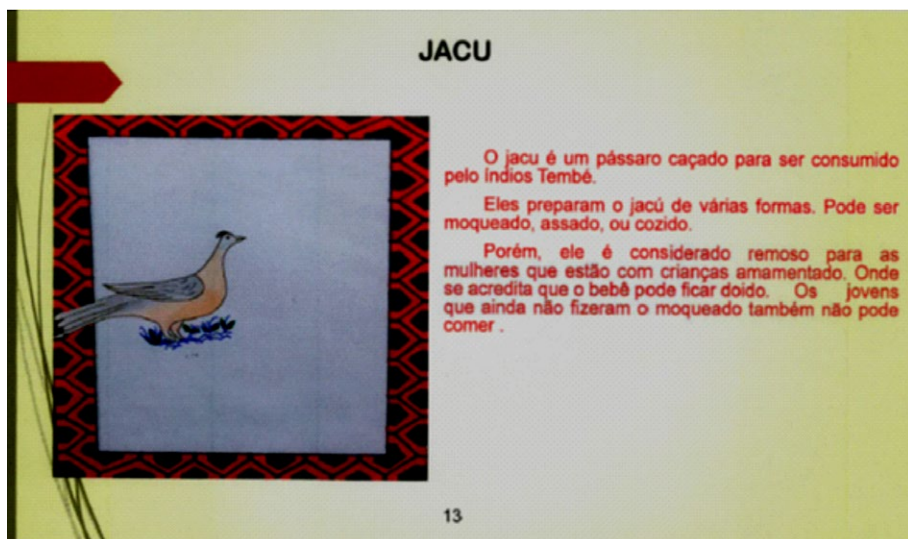
Caititu – Livro Culinária Tembé (2025, p. 11).

Esse texto poético Tembé já demonstra, de início, uma prática sociocultural indígena, que é a caçada “o caititu é uma caça que os guerreiros matam para seu consumo”, ou seja, alguns animais se caçam/matam, outros se pescam (pacu, tucunaré, surubim) e outros se consomem quando morrem na aldeia, como a arara. Percebe-se que há informações culturais sobre o modo de tratar a carne “pegar ele e tirar o couro. Logo após, corta em pedaços” e o modo de preparar “colocar no fogo para moquear”. O caititu, também chamado porco do mato, é um animal feroz, agressivo e destruidor de roças. Sua carne é dura e tem cheiro ruim, somente prestando para ser consumida moqueada, conforme apresentado no texto.

No aspecto das restrições/proibições alimentares segundo o saber cultural Tembé, verifica-se que é uma comida reimosa, que faz mal à saúde das crianças, das mulheres que estão amamentando e das meninas, que ainda não passaram pelo ritual da festa da menina moça “não pode dá para as crianças comer e nem para as mães

que amamentam. As meninas jovens também não pode consumir antes de participar da festa da menina moça”. Já quanto à permissão de quem pode comer e ao consumo tem-se que é caçado e consumido por guerreiros, isto é, indígenas fortes também de saúde, para não serem afetados pela carne reimosa e que tem experiências de lutas e caçadas, “uma caça que os guerreiros matam para o seu consumo”.

Texto – a culinária/comida Jacu – *O jacu é um pássaro caçado para ser consumido pelos índios Tembê. / Eles preparam o jacu de várias formas. Pode ser moqueado, assado ou cozido. / Porém, ele é considerado remoso para as mulheres que estão com crianças amamentando. Onde se acredita que o bebê pode ficar doído. Os jovens que ainda não fizeram o moqueado também não podem comer.*



Jacu – Livro Culinária Tembê (2025, p. 13).

Quando se inicia a leitura desse texto poético Tembê, percebe-se um entendimento de mundo Tembê sobre o caçar pássaro com finalidade de consumir/comer em que “o jacu é um pássaro caçado para ser consumido pelos índios...”, algo que para outras culturas não indígenas, geralmente, não seria uma prática habitual de caçada e de alimentação. O modo de consumo ancestral ainda é apresentado “pode ser moqueado,

assado ou cozido”, como forma de demonstrar as três formas tradicionais de cozinhar/ preparar os alimentos indígenas.

Como já ficou evidente nos textos literários Tembé, até aqui comentados, as comidas têm significativas relações com a manutenção da saúde do corpo, há o aviso dado pelo conhecimento tradicional de que o Jacu é uma comida reimosa para as mulheres que amamentam, porque podem prejudicar seus bebês, e para os jovens que não passaram pelo ritual do moqueado, um dos momentos do ritual da festa da moça:

... ele é considerado remoso para as mulheres que estão com crianças amamentando. Onde se acredita que o bebê pode ficar doído. Os jovens que ainda não fizeram o moqueado também não podem comer.

Após as interpretações apresentadas, segundo esta docente/sempe aprendiz, leitora/ pesquisadora de campo da literatura Tembé, parceira de (con)vivências culturais e educacionais do povo Tembé, constata-se que o livro Culinária Tembé é uma obra representativa da literatura alimentar do povo Tembé/Teko-Haw, cujos textos apresentam saberes ancestrais que têm vieses de uma cultura interdisciplinar e transversal, porque nos ensinamentos alimentares — *quem pode ou não pode comer, em que tempo pode ser comido, que prática sociocultural se utiliza na busca do alimento (se é caçado para um grupo social restrito comer como os guerreiros ou para todos os índios); se fazem mal para as mães que amamentam (jacu, caititu), se são restritos/proibidos (mutum, caititu, jacu) para as jovens que inda não passaram ritual principal Tembé* — subjazem as memórias ancestrais das vozes conselheiras dos sábios/anciãos Tembé, que não deixam de ensinar o que é próprio do imaginário humano Tembé.

Percebe-se, assim, que a literatura Tembé tem suas especificidades e diferença entrelaçadas em suas crenças, vivências e conhecimento de seu mundo, visto por seus próprios olhos, por isso “o estudo da textualidade indígena deve levar em conta o entrelugar cultural dessa produção” (Thiél, 2017, p. 38).

Como última produção da literatura Tembé a ser comentada tem-se a **Pintura Corporal**, que foi uma temática amplamente defendida e discutida como necessária

pelos professores/pesquisadores Tembé, porque se percebia que os jovens da aldeia Teko-Haw não estavam mais interessados em usar a pintura nas festas e rituais e, quando perguntados sobre seus significados, não sabiam dizer e nem estavam interessados em aprender a pintar, o que motivou uma pesquisa com os sábios/anciãos que detinham esse conhecimento específico.

Fez-se, então, uma escolha dos bons desenhistas para criarem desenhos de homem, mulher e criança Tembé, usando a pintura corporal, de modo a demonstrar as partes do corpo que são pintadas, os padrões de grafismos usados para homem, mulher e criança, bem como as matérias-primas usadas para a extração das tinturas.

Trata-se de rica e significativa produção literária multimodal, com a apresentação de nove pinturas — Pintura da Onça, Pintura da Cuia, Pintura da Borboleta, Pintura da Pata da Onça, Pintura da Criança, Pintura da Menina Moça (pintura da lua), Pintura da Moça (festa do moqueado), Pintura do Rapaz, Pintura do Uruku — nas quais os desenhos dos indígenas com o corpo pintado, os animais e objetos culturais — símbolos da pintura; e o texto literário sobre a pintura, o que representa, quando se usa e outras informações quanto a matéria prima (jenipapo, urucum etc.) explicam muito saberes ancestrais sobre a importância social do “ser indígena Tembé”, que o jovem e a criança Tembé devem ter de sua identidade indígena em relação à sua pintura corporal.

Texto: a Pintura da Onça – *Esta é a outra representação de pintura que os Tembé fazem, também chamado pintura da onça / Essa pintura também é utilizada no dia a dia nos eventos, nas representações dos rapazes e também das mulheres / Essa pintura serve para atrair os animais / Quando o Tembé usa a pintura da onça quando vai caçar, as caças ficam atraídas e devido a pintura, facilitando serem caçadas.*

Texto: a Pintura da Cuia – *Esta pintura que simboliza o desenho da cuia é usada no dia a dia pelas mulheres Tembé / Ela é usada também nos eventos culturais e mobilização indígena / Quando elas utilizam essa pintura em eventos, elas sentem-se mais resistente para os desafios de competições / Então essa pintura é feita da tinta do jenipapo uma fruta da natureza.*



Pintura da Onça – Livro Pintura Corporal Tembê (2025, p. 6) e Pintura da Cuia – Livro Pintura Corporal Tembê (2025, p. 7).

A cada pintura apresentada se abre uma porta para os ensinamentos próprios da pintura corporal Tembê que consideram: **o corpo/o Tembê**, que recebe por meio das pinturas força e proteção contra doenças e maus olhados; os **lugares de uso**, por exemplo, a pintura da onça, quando usada na mata para caçar, *as caças ficam atraídas por ela, facilitando serem caçadas*. Já a pintura da cuia só pode ser usada nos eventos culturais e mobilização indígena; a **relação com a cultura material e social**, como mostra a pintura da cuia, um dos utensílios principais da cultura indígena, encontrado em toda casa Tembê, que empresta suas diversas artes gráficas para os corpos das mulheres, indicando uma restrição de uso social, pois somente pode ser usada pelas mulheres para que se sintam mais *resistente para os desafios de competições*; e **os rituais Tembê**.

Essas pinturas (pintura da onça, da cuia, da pata da onça e do rapaz) são próprias para os momentos de rituais culturais (como a festa do moqueado, festa da menina moça, festa do mingau que são festas que acontecem durante os dias de ritual da menina moça) em que são usadas para representarem vários significados cosmológicos *ao fazerem conexão a natureza, os animais e o universo, envolvendo o espiritualismo Tembê*.

Trata-se de uma poética referendada nas normas próprias da cultura Tembé, em que há uma interligação entre os seres: homem, animais, natureza, espiritualidade e universo, enquanto categorias pessoais de mesmo grau de importância nas vivências socioculturais, conforme se verificam nas tessituras literárias Tembé também apresentadas a seguir:

Texto: a Pintura da Pata da Onça (zawar pipor pinim haw⁵³) – Esta pintura significa o rastro da onça animal presentes nas matas e considerado encantado para os Tembé / E foram as onças que ensinaram os Tenetehar a fazerem a “Festa do Moqueado” / Por isso essas pinturas são elementos que representam vários significados dentro do grafismo Tembé, porque faz conexão com a natureza, os animais e o universo, envolvendo o espiritualismo / Essas pintura é muito utilizada em momentos de festas e eventos para dar força ao corpo e proteger contra as doenças e os maus olhados / A pintura zawar pipor mupinim haw é feita com a tinta extraída do jenipapo, fruta nativa e muito valorizado pelo povo Tembé em seus eventos e nos seus dia a dia.



Pintura da Pata da Onça – Livro Pintura Corporal Tembé (2025, p. 9) e Pintura do Rapaz – Livro Pintura Corporal Tembé (2025, p. 13)

⁵³ Escrita na Língua Tembé-Tenetehar.

Texto: a Pintura do Rapaz (ou pintura da meia lua) – *Pintura corporal da meia lua no rapaz Tembé / A pintura é feita com jenipapo que simboliza a meia lua / É usada no rapaz quando ele vai fazer a festa do wirá'uhaw, que é festa sagrada do povo Tembé / Que será a festa de passagem da fase adolescente para adulta, também a pintura em seu rosto é pintado com jenipapo no rosto do rapaz, parte de baixo, para simbolizar que no futuro ele terá barba / Segundo seu Kapará'i Tembé cacique da aldeia Teko-Haw a pintura também serve como proteção de várias coisas durante seus dias de vida.*

O texto literário Tembé sobre a pintura da Pata da Onça é um dos mais significativos e relevantes no livro sobre as pinturas corporais, porque trata de um ser encantado muito especial na cultura Tembé, a onça, que segundo a cosmologia Tembé foi quem ensinou os Tenetehar⁵⁴ a fazerem a “festa do moqueado”, outro nome dado para a Festa da Moça, “E foram as onças que ensinaram os Tenetehar a fazerem a ‘Festa do Moqueado’”. Trata-se de uma pintura cheias de significados espirituais e poderosos por estabelecerem conexões de energias espirituais e encantamentos com a natureza, os animais e o universo... *essas pinturas são elementos que representam vários significados dentro do grafismo Tembé...* Um exemplo disso também é descrito no texto “pintura da onça”, que explica que, quando usada na mata para caçar, reveste o caçador de um encantamento atrativo, assim as caças ficam atraídas pela pintura, facilitando serem caçadas.

Verifica-se ainda, nesse texto sobre a pintura da pata da onça, que são demonstrados os saberes ancestrais quanto aos significados do grafismo como energias dos espíritos Tembé, que fortalecem e protegem contra doenças e mal olhados, aqueles que vestem seus corpos com a pintura, nos momentos determinados pelos sábios, como as festas e os rituais: “Essas pintura é muito utilizada em momentos de festas e eventos para dar força ao corpo e proteger contra as doenças e os maus olhados”.

Quanto ao texto a pintura do rapaz ou pintura da meia lua, percebe-se a relação com a Lua, que vai emprestar seu formato para simbolizar a futura barba que o rapaz terá,

⁵⁴ Sua autodenominação é Tenetehar(a) que significa gente mesmo, nós os índios. O nome Tembé foi um nome que foi atribuído pelos não indígenas para se referirem aos Tenetehar.

quando passar pelo ritual sagrado e se tornar adulto, o que demonstra que a pintura demarca um dos momentos importantes da transição na vida dos Tembê; e, com o jenipapo⁵⁵, como fruta nativa, importante não apenas para a extração da tinta para as pinturas na “festa sagrada do povo Tembê”, mas para o dia a dia dos Tenetehar, que também a consomem como bebida como consta no texto da pata da onça: “A pintura zawar pipor mupinim haw é feita com a tinta extraída do jenipapo, fruta nativa e muito valorizado pelo povo Tembê em seus eventos e nos seus dia a dia”.

O texto da pintura do rapaz também apresenta um aspecto importante já mencionado nas produções poéticas Tembê, que é o ensinamento dos sábios, como o sábio cacique Kaparai que referenda o poder de proteção, bem abrangente, dado pela pintura para aqueles que a usam em suas vidas *pintura também serve como proteção de várias coisas durante seus dias de vida*. Sobre os grafismos indígenas, assim nos explica Kambeba: “os grafismos são marca do espaço-tempo em nós, contam histórias, e desenhá-los na pele é dar espaço para a história falar” (2020, p. 49). E isso, certamente, acontece com os grafismos corporais Tembê, pois eles falam de um tempo e lugar, de sua cosmologia, ensinamentos, restrições e espiritualidade e de suas histórias e relações com outros seres, espelhadas em cada traçado da pintura.

Portanto, os textos literários Tembê aqui comentados, selecionados a partir das duas produções literárias — Culinária Tembê e Pintura Corporal Tembê — referendam que a Literatura Tembê/Teko-Haw produzida pelos professores/pesquisadores estão intrinsecamente ligados aos saberes ancestrais e cosmológicos, às vivências e aos propósitos culturais específicos da comunidade Tembê/Teko-Haw (como a Festa da Menina Moça, cujo ritual entrelaça tanto os textos da culinária Tembê, quanto os da pintura corporal), por isso são produzidos para um público específico, ou seja, para os Tembê, principalmente as crianças e os jovens.

⁵⁵ Esta fruta é culturalmente conhecida por sua tintura, seu nome vem do Guarani e significa “fruta que serve para pintar”. Mas o que poucos conhecem é que, o jenipapo, além de servir para proteção espiritual dos povos originários, também é utilizado para proteção contra males e doenças físicas (cf. <https://www.tapajosdefato.com.br/noticia/671/da-cor-a-cura-a-utilizacao-ancestral-do-jenipapo-pelos-povos-da-amazonia>)

Há uma preocupação constante do Povo Tembé em fortalecer a língua e a cultura e, dentro desses dois campos, se abrem uma infinidade diversificada de saberes ancestrais adormecidos e ora esquecidos, mas que já começam a ser escritos não apenas como obras literárias, mas como obras patrimoniais para serem vividas, lidas, comentadas, ampliadas também pelos alunos Tembé dentro e fora da escola.

Importante compreender que as produções literárias indígenas se iniciam dentro das aldeias, porque tem direcionamentos e compromisso com seu coletivo, talvez, por isso, quando se fala de autoria indígena, os professores/pesquisadores Tembé reconhecem a importância das pesquisas e da produção/documentação de seus saberes feita de forma coletiva, sempre referendando o autor da voz de quem contou a narrativa ou as vozes dos anciãos que explicaram sobre a pintura corporal ou sobre as comidas tradicionais. Ressalta-se que já existe o desejo prático de um Tembé (estudante, professor, pesquisador, cidadão) escrever sobre a história/memória de um parente, cacique, liderança ou pajé da aldeia, pessoas históricas relevantes na trajetória de lutas Tembé, o que já demonstra uma autoria individual, certamente bem-vinda e providencial para a produção literária do povo. Assim como, já se fomenta, a produção de livros literários de poesias, de artes e de músicas inéditas criadas pelos jovens Tembé.

O que se percebe é que o valor maior da produção literária não está na autoria de criação/produção, mas sim nos frutos socioculturais que essa produção dará, se vão contribuir, por exemplo, para o fortalecimento da identidade cultural dos jovens com relação à prática de uso da pintura corporal; ou se farão com que os Tembé voltem a ter mais respeito pelas restrições alimentares para certos tipos de animais, que, atualmente, consomem sem se importar com os conselhos dados pelos sábios/anciãos.

Vê-se que a literatura, que se produz e que se deseja, é aquela que venha auxiliar na melhoria sociocultural da comunidade Tembé seja em qual campo for territorial, identitário, alimentar, saúde, cultural, cosmológico, educacional, profissional etc. Isso não quer dizer que não se deseje uma literatura para além da aldeia, do estado, do Brasil. Deseja-se sim que aconteçam intercâmbios indígenas de obras e de autores,

de experiências e de vivências literárias; mais encontros, seminários e palestras de escritores indígenas e não indígenas, para que as literaturas indígenas ganhem mais destaque, mais reconhecimento regional, nacional e internacional, mais valorização na sociedade brasileira, principalmente nos espaços educacionais, como escolas de educação básica e instituições de ensino superior, e mais respeito e investimentos das empresas de editoração e publicação.

AMARRAS DE ALGUNS ESCRITOS LITERÁRIOS TEMBÉ, EM MEIO A INFINITOS SABERES...

O caminhar dos professores/pesquisadores Tembé pela longa e riquíssima trilha Poética, que é um processo contínuo e vitalício, sujeito a tempos, momentos, demandas, conflitos, resistências e resiliências. Uns dos passos desse caminhar, que já se firmam como reconhecimento da literatura Tembé com saberes ancestrais próprios, foram apresentados e exemplificados a partir dos textos selecionados nas duas produções; dentre muitas outras produções já existentes, que carecem de visibilidades e de leituras interdisciplinares e transversais, condizentes com os modos de ser e viver do povo Tembé.

Quando digo literatura Tembé de saberes ancestrais próprios, refiro-me também às práticas sociais e territoriais, que vão interferir na produção dos conhecimentos culturais ancestrais, pois se considerarmos a localização da aldeia Tembé/Teko-Haw, uma das mais afastadas das cidades, perceberemos que gozam de melhores condições para fazer suas roças, têm mais abundância de caça e pesca, práticas culturais relevantes para a vida indígena. Enquanto os Tembé, que estão na região do Guamá, próximos das cidades, tiveram suas terras, sua fauna e flora e seus rios degradados pelos invasores, fazendeiros e posseiros, seus saberes quanto esses aspectos culturais não se encontrarão tão presentes em suas produções literárias, necessitando assim serem fortalecidos por meios de projetos culturais.

Um aspecto importante, nesse processo poético Tembé, que deverá ser considerado pelos professores/pesquisadores, por seus alunos e pelos membros da comunidade Teko-Haw, diz respeito ao fortalecimento da cultura oral Tembé e do ensino da

literatura Tembé, para que futuramente possam ser fomentadas ações artísticas com recursos culturais poéticos de criação, recreação, cosmovisões, imaginação e valorização das vozes de memórias ancestrais Tembé.

Certamente, que tudo isso irá ser discutido, conversado em grupo, debatido, experienciado e decidido no tempo sociocultural dos referidos professores, pois como assessora linguística e docente/sempre aprendiz que sou, cabe-me experienciar a interculturalidade, o aprender e o compreender cada vez mais sobre a profícua literatura Tembé, contribuindo para as produções dos autores/professores, com a manutenção de projetos educacionais/culturais e com a divulgação de produções literárias indígenas, a fim de combater o preconceito das academias universitárias em relação às pesquisas e às produções desenvolvidas por professores/pesquisadores indígenas.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Lana Lula; SANTOS, L. S.; CORSI, Margarida da Silveira. Poéticas Oraís, corpo-memória e o ritmo das narrativas de mestres e mestras contadores de histórias tradicionais. *Revista Boitatá*, v.16, p. 139-149, 2021.

FARES, J. A. O não lugar das vozes literárias da Amazônia na escola. *Revista Cocar*, [S. l.], v. 7, n. 13, p. 82-90, 2013.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. *Oralidade e poesia oral: problemas e alternativas para o ensino de literatura*. Pelotas, RS: IV SENALE, 2020.

GRAÚNA, Graça. *Contrapontos da Literatura Indígena contemporânea no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

KAMBEBA, Márcia Wayna. *Saberes da floresta*. São Paulo: Jandaíra, 2020.

MUNDURUKU, Daniel. *Mundurukando 2: sobre vivências, piolhos e afetos – roda de conversa com educadores*. Lorena, SP: UKA Editorial, 2017.

TEMBÉ, Aracileia; SANTOS TEMBÉ, Antônio Nivaldo dos; GUAJAJARA TEMBÉ, Raiel de Sousa; LOPES TEMBÉ, Ká'adu & TEMBÉ, Zata'a. *Pintura Corporal Tembé*. Belém: Núcleo de Formação Indígena (NUFI) – Licenciatura Intercultural Indígena (UEPA), 2025 (no prelo).

TEMBÉ, Jacton; PIRERA TEMBÉ, Muxi; TEMBÉ, Ronaldo; TEMBÉ, Taíza & TEMBÉ, Shelma. *Culinária Tembé*. Belém: Núcleo de Formação Indígena (NUFI) – Licenciatura Intercultural Indígena (UEPA), 2025 (no prelo).

THIÉL, Janice. *Pele silenciosa, pele sonora: a literatura indígena em destaque*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa P. Ferreira, Maria Lúcia D. Pochate, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.



DADOS SOBRE OS AUTORES

Danieli dos Santos Pimentel

Pós-doutorado em Educação pela Universidade do Estado do Pará. Professora Adjunta da UFPA Campus Marajó-Breves. Doutorado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Mestrado em Educação pela Universidade do Estado do Pará, com período sanduíche no Programa de Pós-Graduação em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e em convênio com o Programa de Cooperação Acadêmica (PROCAD) entre a Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e a Universidade do Estado do Pará. Especialização em Língua Portuguesa: uma abordagem textual pela Universidade Federal do Pará. Licenciatura plena em Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Vale do Acaraú. Integra o Núcleo de Pesquisa Cultura e Memórias Amazônicas (CUMA-UEPA). Tem experiência na área de estudos literários, atuando nos seguintes campos: literatura brasileira, teoria da literatura, língua portuguesa e teorias críticas da educação. Coordenadora do projeto de pesquisa O Marajó das letras: por uma história da literatura brevese.

E-mail institucional: danielipimentel@ufpa.br

E-mail pessoal: danielipimentel2013@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9866-2517>

Délcia Pereira Pombo

Doutora em Letras – Estudos Linguísticos, Linha de Pesquisa: Análise, Descrição e Documentação das Línguas Naturais (UFPA/2016). Possui Estágio de Pós-doutorado

em Educação (UEPA/PPGED, 2025). Mestre em Educação (UEPA/2014), linha de Pesquisa: Saberes Culturais e Educação Amazônica; Mestrado Sanduíche na PUC-RJ em convênio com o Programa de Cooperação Acadêmica (PROCAD) e a Universidade do Estado do Pará. Especialista em Língua Portuguesa: uma abordagem textual (UFPA/2006); Especialista em Educação Especial e Inclusiva pela Universidade São Marcos (FASAMAR, 2022); Graduada em Letras pela UFPA, Campus do Marajó/Soure (2004); Professora AD 4 – Secretaria de Educação do Estado do Pará (SEDUC-PA/2000) da Classe Hospitalar e Atendimento Domiciliar; Professora de Língua Portuguesa na Secretaria Municipal de Educação, Cultura e Desportos em Concórdia do Pará (SEMEC/2010); Professora Colaboradora Programa Forma Pará (2023); Professora Colaboradora/UEPA (2017/2018) e pelo PARFOR (2015/2016) no Curso de Licenciatura Intercultural Indígena (UEPA); Bolsista CAPES Projeto de Pesquisa Mestrado (2012-2014); Bolsista Capes Projeto de Pesquisa Doutorado (2017-2019), Bolsista Capes – Tutora Presencial da Universidade Aberta do Brasil – Ministério da Educação e Cultura – Universidade Federal do Pará, Polo Bujaru/PA (UAB/MEC/UFPA 2008/2012). Membro do Núcleo de Culturas e Memórias Amazônicas (CUMA), desde 2012; Coordenadora do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL (biênio 2021-2023). A atuação profissional e a de pesquisadora tematizam Língua Portuguesa, Linguística, Análise do Discurso, Ensino e Aprendizagem, Literatura Indígena, Poéticas Orais e Educação com ênfase à Identidade, Memória e Saberes Amazônicos.

E-mail: delciauab@gmail.com

Eliete de Jesus Bararua Solano

Doutora em Linguística (PPGL/UnB (2009). Possui Estágio de Pós-doutorado em Educação (UEPA/PPGED, 2025). Mestre em Letras: Linguística (UFPA, 2003). Especialista em Língua Portuguesa (2000). Graduada em Letras (1998). Atualmente é Professora Adjunta IV do Departamento de Educação Escolar Indígena (DEEI/UEPA/CCSE), Curso de Licenciatura Intercultural Indígena (UEPA/NUFI). Coordenadora Adjunta da Especialização Docência em Educação Escolar Indígena (UEPA/2017-2019). É docente efetiva dos Programas de Pós-Graduação em Ensino de Língua Portuguesa e suas Respectivas Literaturas (Mestrado

Profissional/UEPA) e Pós-Graduação em Educação Escolar Indígena (Mestrado Profissional/UEPA). É pesquisadora associada ao Laboratório de Línguas e Literaturas Indígenas (LALLI/UNB) e coordenadora do grupo de Pesquisa Linguística, Educação e Literatura (LELIT/CNPQ). Tem experiência na área de Linguística, com ênfase em educação indígena e descrição de línguas indígenas, principalmente de línguas da família Tupi-guarani. Pós-doutoranda do Laboratório de Línguas e Literaturas Indígenas (LALLI/UNB). Bacharel em Direito pela Faculdade Maurício de Nassau (2017). Coordenadora do Comitê de Ética em Pesquisa do Núcleo de Formação Indígena – UEPA (Portaria n.0472/24 de 22-02-24).

E-mail: elietesolano@uepa.br

Josebel Akel Fares

Doutora em Comunicação e Semiótica: Intersemiose na Literatura e nas Artes (PUCSP, 2003); Mestra em Letras: Teoria Literária (UFPA, 1997). Possui Estágio de Pós-doutorado em Educação (PUCRS, 2012). É licenciada em Letras. Professora titular da Universidade do Estado do Pará/Programa de Pós-Graduação em Educação (UEPA/PPGED). Coordenou a Editora da Universidade do Estado do Pará (EDUEPA), foi editora da *Revista Cocar* e é editora da *Revista Sentidos da Cultura*. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura, pesquisa principalmente temas ligados à Cultura e à Educação na Amazônia, como Poéticas Oraís, Literatura Infantil, Literatura Brasileira de Expressão Amazônica, Leitura, Arte-Educação. Fundou e coordenou o Grupo de Pesquisa Culturas e Memórias Amazônicas (CUMA-UEPA/2003-2023), filiado ao Diretório dos Grupos de Pesquisa do Brasil (CNPq), e participa como pesquisadora do Núcleo de Culturas e Memórias Amazônicas. Membro de entidades científicas, tais como a Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Letras e Linguística (ANPOLL/GT de Literatura Oral e Popular), a Associação de Pesquisa e Pós Graduação em Educação (ANPED/GT Educação e Arte). Atualmente, junto com o PPG Comunicação, Linguagens e Cultura, da Universidade da Amazônia (UNAMA), desenvolve trabalho de pesquisa e (re)edição de obras da Literatura de Expressão Amazônica fora de catálogo, como os quatro volumes da Eneida (de Moraes) publicados e o projeto Epístolas Poéticas assentado na epistolografia de autores e intelectuais da Amazônia,

tema ligado à pesquisa (auto)biográfica, com vistas a fornecer fontes de investigação para uma área pouco estudada. Nesse caso, já foram editados dois volumes da correspondência de Maria de Belém Menezes e Dalcídio Jurandir.

E-mail: belfares@uol.com.br / belfares@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2384-0582>

Luiz Guilherme dos Santos Junior

Doutorado em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Possui Estágio de Pós-doutorado em Educação (UEPA/PPGED, 2025). Mestre em Estudos Literários (UFPA). Pós-doutor em Artes pelo Mestrado Profissional em Artes em Rede Nacional (PROFARTES-UFPA). Professor Adjunto (UFPA), curso de Letras; licenciado pleno em Letras (UFPA). Tem experiência na área de Letras e teoria das imagens, com ênfase nos seguintes temas: Literatura Brasileira, Literatura Amazônica, Estudos Culturais, Semiótica, Intersemiótica, Teoria Cinematográfica, Teoria dos Quadrinhos, Semiótica russa e Literatura Comparada. É colaborador no Programa de Pós-Graduação PROFARTES da Universidade Federal do Pará (UFPA).

E-mail institucional: lguilherme@ufpa.br

E-mail pessoal: luizgsantos125@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5460-7663>

Marco Antônio da Costa Camelo

Doutor em Educação Brasileira Infantojuvenil (PUC/RJ, 2010). Possui Estágio de Pós-doutorado em Educação (UEPA/PPGED, 2025). Mestre em Ciências da Educação: Docência Universitária (UEPA e Instituto Pedagógico Latino-Americano e Caribenho – IPLAC/2000). Graduações em Letras (UFPA, 1992), em Enfermagem e Obstetrícia (FEEP, 1986) e em Letras Francês (UFPA, 1991). Atualmente, é professor concursado, adjunto IV, da Universidade do Estado do Pará, professor catedrático da Faculdade Integrada Brasil Amazônia (FIBRA), membro efetivo da Secretaria de Estado de Saúde Pública,

atua como revisor, membro e parecerista da Editora da Universidade do Estado do Pará – EDUEPA, coordena o Curso de Licenciatura Plena em Letras – Modalidade Forma Pará e coordenou o Programa de Mestrado Profissional em Ensino de Língua Portuguesa e suas Respectivas Literaturas (PPGELL/CCSE/UEPA). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Portuguesa, Concepções Literárias Universais e Literatura Infantil e Juvenil, pesquisando principalmente os seguintes temas: literatura, ensino-aprendizagem, educação e cultura.

E-mail: camelo@uol.com.br

Paulo Jorge Martins Nunes

Doutor em Letras (PUC/MG, 2007), Mestre em Letras: Teoria Literária (UFPA, 1998), graduado em Letras (UFPA, 1987). Atualmente, é professor titular da Universidade da Amazônia (UNAMA), lecionando no curso de licenciatura em Letras e no Programa de Pós-Graduação Comunicação, Linguagens e Cultura. Professor concursado em Letras da Universidade do Estado do Pará, atuando na Licenciatura em Letras e Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGED/CCSE/UEPA). É membro do Instituto Histórico e Geográfico do Pará. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura, atuando principalmente nos seguintes temas: Dalcídio Jurandir, Literatura Brasileira de Expressão Amazônica, Amazônia e Literatura, Literatura Afro. Participa de grupos e coletivos, como Academia do Peixe Frito e Núcleo de Pesquisa Culturas e Memórias Amazônicas (CUMA/UEPA). Atualmente, desenvolve trabalho de pesquisa e (re)edição de obras da Literatura de Expressão Amazônica fora de catálogo, como, por exemplo, os quatro volumes da Eneida (de Moraes) publicados e o projeto Epístolas Poéticas, assentado na epistolografia de autores e intelectuais da Amazônia, já tendo editados dois volumes da correspondência de Maria de Belém Menezes e Dalcídio Jurandir, ambos projetos desenvolvidos pelos PPG Comunicação, Linguagens e Cultura (UNAMA) e PPG em Educação (PPGED/UEPA), juntamente com a Prof^a. Josebel Fares, entre outros projetos. Como poeta, é detentor de vários prêmios locais, nacionais e internacionais, teve obra com o selo Sala de Leitura do MEC e tem mais de 20 títulos publicados.

E-mail: paulo.nunes@uepa.br

Renilda do Rosário Moreira Rodrigues Bastos

Doutora em Ciências Sociais (área de Antropologia – UFPA). Possui Estágio de Pós-Doutorado em Educação (UEPA/PPGED, 2025). Mestre em Teoria Literária (UFPA). Especialista em Literatura Infantojuvenil (PUC/MG). Graduada em Letras (UFPA). É professora Adjunto IV da Universidade do Estado do Pará (UEPA), onde trabalha desde 1992 e ministra as disciplinas Literatura Brasileira, Literatura Infantojuvenil, Literatura Portuguesa, Estudos Literários e Poéticas da Oralidade e atua ainda nos cursos de Especialização nas áreas de Letras e Artes. É professora permanente do Mestrado Profissional em Letras (UEPA). Pesquisa Poéticas da Oralidade, Literatura e Antropologia, Antropologia da Infância, Literatura e Sociedade, Literaturas de Língua Portuguesa, Formação de Leitores Literários, Literatura Comparada e Poéticas da Oralidade. Fundou e coordena Grupo de Contadores de Histórias GRIOT (UEPA), participa como pesquisadora do Núcleo de Culturas e Memórias Amazônicas (CUMA/UEPA), do Núcleo de Pesquisa de Língua e Literatura (NELL/UEPA) e do IFNOPAP/UFPA, filiados ao Diretório dos Grupos de Pesquisa do Brasil (CNPq). Membro de entidades científicas, tais como a Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Letras e Linguística (ANPOLL/GT de Literatura Oral e Popular). É professora colaboradora do Projeto de Extensão GEOTALES (UNIRIO). É membro da Academia Curuçaense de Letras, Artes e Ciências (ACLAC).

E-mail: renilda@uepa.br

“Este livro é dedicado aos trabalhos produzidos sobre literatura infantil e juvenil no Estágio Pós-doutoral do Programa de Pós-Graduação em Educação, linha de pesquisa Saberes Culturais e Educação da Amazônia, que investiga temas educacionais relacionados ao contexto cultural brasileiro e amazônico, refletindo sobre saberes, representações, imaginários, conhecimentos e poder e objetiva contribuir para a construção de práticas socioculturais e educacionais inovadoras”.

Josebel Fares

“O que os textos aqui presentes revelam como coletânea? A oportunidade de dar a conhecer nossos autores/as de letras, vozes e oraturas. Ao fazê-lo, cada pesquisador e pesquisadora, supervisionados por Josebel Akel Fares, demonstra a importância que a Amazônia brasileira tem no âmbito da literatura nacional (embora o Brasil dê de ombros para este fato). Se uma literatura é forte, denso será o espaço que ela representa. Desta feita, a Amazônia que sai desta coletânea é um locus de expressividade e intensa e complexa produção que, em geral, tem feito antianônico. Este livro demonstra a força da pesquisa do PPGED-UEPA, através do CUMA, núcleo de pesquisa que se faz ponta de lança na formação de profissionais comprometidos com as mitopoéticas, com o estético, o que evidencia o comprometimento com a sociedade paraense, amazônica, nos seus diversos saberes”.

Paulo Nunes

