

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

THAYS FREITAS SILVA

**A FICCIONALIZAÇÃO DA VIDA RIBEIRINHA NA CONTÍSTICA DE ARTHUR
ENGRÁCIO**

Manaus
2016

THAYS FREITAS SILVA

**A FICIONALIZAÇÃO DA VIDA RIBEIRINHA NA CONTÍSTICA DE ARTHUR
ENGRÁCIO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Amazonas, como requisito obrigatório para obtenção do título do Mestrado em Letras.

Orientador: prof. Dr. Carlos Antônio Magalhães Guedelha

Manaus
2016

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

S586f Silva, Thays Freitas
A ficcionalização da vida ribeirinha na contística de Arthur
Engrácio / Thays Freitas Silva. 2016
107 f.: il. color; 31 cm.

Orientador: Carlos Antônio Magalhães Guedelha
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do
Amazonas.

1. Amazônia. 2. Arthur Engrácio. 3. Ficção. 4. Conto. I. Guedelha,
Carlos Antônio Magalhães II. Universidade Federal do Amazonas
III. Título

AGRADECIMENTOS

A Deus, primeiramente, por toda força e serenidade a mim tão necessárias durante todo o processo de escrita;

À minha mãe, Lidismar Freitas de Farias Reis, minha maior incentivadora e para quem dedico todas as minhas conquistas e admiração, a toda a minha família pela torcida e todo o apoio incondicional;

Ao meu esposo, Rafael de Almeida Pena, que ao longo de todo o processo foi meu alento e porto seguro, tornando meus dias mais doces;

Às minhas amigas queridas que tanto me apoiaram e escutaram desde o processo de admissão até a defesa da Dissertação;

À Universidade Federal do Amazonas – Ufam, pela oportunidade, incentivo e apoio;

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas – Fapeam, pela concessão da bolsa de estudos;

Ao Prof. Dr. Carlos Antônio Magalhães Guedelha, meu orientador, pela orientação paciente e segura, tornando minha tarefa menos árdua;

Às minhas queridas colegas de Mestrado, pelas agonias compartilhadas e por toda força que somente em grupo conseguimos encontrar;

À coordenação, professores e funcionários do Programa de Pós- Graduação em Letras da UFAM, pela atenção e zelo durante o Mestrado;

Aos professores Marcos Frederico Krüger e Rita Barbosa de Oliveira, pela generosidade e preciosas contribuições desde a Qualificação até a Banca de defesa da dissertação.

“A Amazônia é a última página, ainda a escrever-se, do Gênesis.”
(Euclides da Cunha, *Amazônia – Um paraíso perdido*, 2003)

RESUMO

Esta dissertação é resultado da pesquisa que teve como objetivo analisar a ficcionalização da vida ribeirinha nos contos de Arthur Engrácio e os recursos literários utilizados pelo autor para representar o homem amazônida e as contingências de sua existência. A tessitura da pesquisa foi norteada pelas seguintes indagações: como se opera a ficcionalização da vida ribeirinha nos contos de Arthur Engrácio? Que recursos literários ele utiliza para representar o homem amazônida e as contingências de sua existência? Que percursos teóricos são viáveis para o acesso à obra engraciana? O estudo buscou respostas para estes questionamentos e teve como objeto de estudo e análise as seguintes obras do contista: *Histórias de submundo* (2005), *Restinga* (1976), *Contos do mato* (1981), *Estórias do rio* (1984) e *20 Contos amazônicos* (1986). Realizo a análise da obra de Engrácio, através do conceito de ficcionalização de Umberto Eco, em *Seis passeios pelo bosque da ficção*, em que a obra de ficção é comparada a um bosque, entrecortado de trilhas e escolhas. Neste estudo, a obra engraciana é apresentada por diferentes “caminhos teóricos”, dentre eles: a semiótica e realismo maravilhoso. O estudo também contém a análise das ressonâncias naturalistas na obra engraciana, a representação metafórica de flagrantos do universo amazônico utilizada na tessitura de seus contos e o enfoque da figura feminina no cenário da vida ribeirinha presente nas narrativas. O percurso metodológico da dissertação deu-se, basicamente, pelo canal da pesquisa bibliográfica, incluindo-se nesse escopo: textos de teoria e crítica literária sobre a ficcionalização literária, escritos sobre literatura e cultura amazônica e as cinco obras de Engrácio, mencionadas anteriormente. O texto narrativo, assim como um bosque, obriga o leitor a fazer escolhas constantemente, e através dessas escolhas o leitor ressignifica o texto. Portanto, percebo que os contos engracianos sobre a vida ribeirinha são bosques que possuem várias trilhas de acesso, e em cada uma delas uma nova expressão da vida do caboclo dentro das matas, sob os seus diversos aspectos: o pescador, o seringueiro, o juteiro, o caçador... Dessa forma, Arthur Engrácio constrói um bosque ficcional repleto de imagens que expressam a dinâmica da vida amazônica à beira dos rios.

Palavras-chave: Amazônia, Arthur Engrácio, Ficção, Conto.

ABSTRACT

This work is the result of research that analyze the fictionalization of river life in the tales of Arthur Engrácio and literary devices used by the author to represent amazonian man and contingencies of its existence. The research was guided by the following questions: how it operates the fictionalization of river life in the tales of Arthur Engrácio? What literary devices he uses to represent the amazonian man and the contingencies of its existence? What the theoretical courses are viable for access to him work? The study sought answers to these questions and had the object of study and analysis, the following works of the storyteller: *Histórias de submundo* (2005), *Restinga* (1976), *Contos do mato* (1981), *Estórias do rio* (1984) e *20 Contos amazônicos* (1986). I made the analysis of the work of Engrácio, through the concept of fictionalization of Umberto Eco, *Seis passeios pelo bosque da ficção*, where fictional work is compared to a forest, choppy trails and choices. This work is presented by different "theoretical ways", including: a semiotic and marvelous realism. The study also contains the analysis of naturalists resonances in work of Engrácio, figures of speech used in the fabric of his stories and the focus of the female figure in the scenario of river life present in the narratives. The methodology of the dissertation route gave up basically by the literature search channel, including this scope: theory texts and literary criticism on literary fictionalization, writings on literature and amazonian culture and the five works of Engrácio, mentioned earlier. The narrative text, like a forest, forces the player to make choices constantly, and through these the reader choices reframes the text. So realize that tales of river life are forests that have multiple paths of access, and in each of them a new expression of the life of the man in the woods, under its various aspects: the fisherman, the rubber, the "juteiro", the hunter ... Arthur Engrácio builds a fictional forest full of images that express the dynamics of amazon life by the riverside.

Keywords: Amazônia, Arthur Engrácio, Fiction, Tale .

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Características da prosa realista e da prosa naturalista.....	p. 49
Quadro 2: Metáfora e suas figuras assemelhadas.....	p. 69
Quadro 3: Metáforas engracianas.....	p. 71
Quadro 4: Metáforas sensoriais.....	p. 72
Quadro 5: Metáforas animalizantes.....	p. 73
Quadro 6: Metáforas personificadoras.....	p. 75
Quadro 7: Metáforas hiperbólicas.....	p. 76
Quadro 8: Metáforas comparativas.....	p. 77
Quadro 9: Metáforas eufêmicas.....	p. 78
Quadro 10: Metáforas perifrásicas.....	p. 79
Quadro 11: Metáforas antitéticas.....	p. 79
Quadro 12: Metonímias.....	p. 81

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Componentes do “Bosque da ficção”.....	p. 20
Figura 2 - Escritor Arthur Engrácio.....	p. 34
Figura 3 - Capa da 2ª edição de <i>Histórias de submundo</i>	p. 44
Figura 4 - Capa da 1ª edição do livro <i>Restinga</i>	p. 45
Figura 5 - Capa de <i>Contos do mato</i>	p. 46
Figura 6 - Capa de <i>Estórias do rio</i>	p. 47
Figura 7 - Capa de <i>20 contos amazônicos</i>	p. 48

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 ENTRE O ARTISTA E O MUNDO, A FICÇÃO.....	14
1.1 Literatura como recriação do mundo.....	14
1.2 Conto, um curto caminho entre o artista e o mundo.....	21
1.3 O mundo amazônico e seu imaginário – vida ribeirinha	24
1.3.1 Rio, o fiador dos destinos humanos na Amazônia	26
1.3.1.1 O rio permeando a vida social	28
1.3.1.2 O rio forjando a visão de mundo	30
2 UM ARTISTA E SUA OBRA.....	33
2.1 O artista	33
2.2 A obra	35
2.2.1 Leituras cruzadas: intersemiose e arte de capa.....	42
2.2.2 Ressonâncias naturalistas	49
2.2.3 Enfoques da figura feminina	60
2.2.4 Percepções metafóricas.....	66
2.2.4.1 A concepção clássica da metáfora.....	66
2.2.4.2 A especialização da metáfora em outras figuras de estilo.....	68
3 TRILHAS DE ACESSO AOS TEXTOS ENGRACIANOS	82
3.1 Percurso semiótico.....	82
3.1.1 A isotopia e seus olhares dicotômicos.....	83
3.1.1.1 Primeira dicotomia: patrão x empregado.....	84
3.1.1.2 Segunda dicotomia: homem x bicho	85
3.1.1.3 Terceira dicotomia: sobriedade x embriaguez.....	86
3.1.1.4 Quarta dicotomia: adulto x criança.....	87
3.1.1.5 Quinta dicotomia: vida x morte	87
3.2 Intersecções do natural e o sobrenatural.....	88
3.2.1 A teoria do fantástico.....	89
3.2.2 O fantástico e o realismo maravilhoso	91
3.2.2.1 “A vingança do boto”	91
3.2.2.2 “A caçada”	93
3.2.2.3 “O que matou João Paca”	94
3.2.2.4 “A revolta dos peixes”	95
3.2.2.5 “Singular passeio na barriga da Boiúna”	96
CONCLUSÃO.....	98
REFERÊNCIAS.....	100

INTRODUÇÃO

Nascido em Manicoré, município do Amazonas, Arthur Engrácio da Silva, atuando como ficcionista, participou do Clube da Madrugada (doravante CM), importante movimento de renovação da literatura no Amazonas. Luciane Páscoa (2011, p. 79), falando sobre o CM, comenta que o seu surgimento em Manaus “coincide com o desejo de renovação estética vivida por um grupo de poetas, escritores, intelectuais, e artistas plásticos que estavam cansados do isolamento cultural proporcionado por dificuldades econômicas e geográficas”. Dessa forma, o CM buscava romper com a defasagem estética vivida na época, em relação ao que se produzia no restante do país, tendo como referência o movimento modernista da Semana de 1922.

Nesse contexto, em 22 de novembro de 1954, na praça Heliodoro Balbi (conhecida como praça da Polícia) nasceu o CM. Debaixo de uma árvore conhecida como mulateiro, jovens artistas se reuniam e discutiam literatura e arte a céu aberto. Segundo Páscoa (2011, p. 88), o CM buscava uma transformação social e estética, “queria combater o marasmo cultural local, conhecer o que se pensava e o que se produzia em arte em outros lugares, discutir e trocar informações e desejava estar conectado à sua época, à contemporaneidade.” E no âmbito da agremiação, coube a Arthur Engrácio a tarefa de iniciar um novo ciclo na contística das letras no Amazonas. Obteve destaque por trazer as contingências do homem ribeirinho para a superfície, e deixar a natureza como pano de fundo em sua ficção.

Para elaborar a sua prosa de ficção, Engrácio elegeu uma forma e um conteúdo que lhe serviriam de baliza. A forma foi a narrativa curta: o conto; o conteúdo, os flagrantos da vida ribeirinha na Amazônia. Embora tenha abordado também a temática urbana em algumas de suas narrativas, são os cenários interioranos que permeiam a expressiva maioria de seus escritos ficcionais. Estreou em 1960, com *Histórias de submundo*, obra que tem a marca do pioneirismo, por ser o primeiro livro de contos publicado sob a rubrica do CM. Depois, publicou mais sete livros de contos: *Restinga* (1976), *Ajuste de contos* (1978), *Contos do mato* (1981), *Estórias do rio* (1984), a coletânea *20 contos amazônicos* (1986), *Outras histórias de submundo* (1988) e *A vingança do boto* (1995). Produziu também o romance *Áspero chão de santa Rita* (1986). Além dessas obras, produziu as seguintes antologias e ensaios, à guisa de crítica literária: *Antologia do novo conto amazonense* (1971), *A berlinda literária* (1976) e *Um olho no prato, outro no gato* (1981), *Os pingos nos ii* (1983), *Afrânio Castro, retrato sem retoque* (1992), *Poetas e prosadores contemporâneos do Amazonas – sùmula biobibliográfica*

(1994) e *Os tristes* (1997). Seu conto “A vingança do boto” foi traduzido para o inglês, participando de uma antologia de contistas brasileiros, presente na biblioteca da Universidade da Carolina do Sul/ EUA. Este mesmo conto foi adaptado para a série *Brava Gente*, da Rede Globo de Televisão, com o título de “As aventuras de Chico Norato contra o boto vingativo”, exibido no dia 12/06/2001, com direção de Jayme Monjardim e adaptação de Lúcio Manfredi.

No entorno do CM, surgiram alguns contistas cujas obras ficariam para a posteridade como uma grande contribuição à literatura regional, que ajudaram a romper com a tradição paisagística de que se ocupara a literatura produzida no Amazonas até a primeira metade do século XX, aproximadamente. A nova proposta para a prosa amazônica, a partir do CM, consistia em retratar o homem amazônico em suas contingências particulares nesta parte do Brasil, ao invés de simplesmente “fotografar” os rios e a floresta, como vinha acontecendo com muitos escritores obcecados pela paisagem amazônica. Dessa forma, substituem o geografismo pelo enfoque no ser humano.

Entre esses autores, cabe destaque para Astrid Cabral, Benjamim Sanches, Carlos Gomes e Erasmo Linhares. Com exceção do caso *sui generis* de Astrid Cabral, que elegeu a proposta existencialista – e conseqüentemente universalista – para a elaboração de suas narrativas, esses prosadores, de uma forma geral, focalizam basicamente o ambiente urbano. Por outro lado, Arthur Engrácio, que também se insere nesse momento histórico da segunda metade do século XX, já a partir da primeira obra deixa claro a sua opção pelo cenário hinterlandino, transformando em imagens literárias as alegrias e agonias do homem interiorano da Amazônia.

O autor tem seu nome incluído nas seguintes referências: *Antologia da cultura amazônica* (1968) e *Grande enciclopédia Brasileira* (1968), de Carlos Rocque; *Roteiro histórico e sentimental da cidade do Rio Negro* (1969), de Luiz Miranda Correa; *Páginas da crítica* (1977), de Anísio Mello; *A expressão amazonense – Do colonialismo ao neocolonialismo* (1978), de Márcio Souza; *Amálgamas críticas* (1979), de Clóvis Assumpção; *Dicionário prático da literatura brasileira* (1979) e *Livro de ouro da literatura brasileira* (1982), de Assis Brasil; *Existe uma literatura amazonense?* (1982) e *Roteiro da literatura amazonense* (1983), de Jorge Tufic; *Prosadores do Amazonas* (1983), de Jayme Pereira; *A crítica literária no Brasil* (1983), de Wilson Martins; *Referências literárias* (1987), de João Nogueira da Mata, *Enciclopédia de literatura brasileira* (1990), de Afrânio Coutinho e *Clube da Madrugada – Presença modernista no Amazonas* (2014), de Tenório Telles.

Arthur Engrácio recebeu o reconhecimento de instituições vinculadas ao movimento literário no Brasil. Dessa forma, foi contemplado com seis prêmios: Prêmio Jaraquí (1968), da

União Brasileira de Escritores, seção do Amazonas, com o livro *Restinga* (1976); Prêmio Prefeitura de Manaus (1976), com *A berlinda literária*; Prêmio Fernando Chinaglia (1976), da União Brasileira de Escritores, seção Rio de Janeiro, com *Contos do mato*; Prêmio Governo do Estado do Amazonas (1982); Prêmio Suframa de Literatura (1983) com *Estórias do rio* e Prêmio Suframa de Literatura (1985), com *Áspero chão de Santa Rita*.

O contato que tive com a obra de Engrácio, ainda na Graduação em Letras, bem como a constatação de sua opção pela narrativa curta e pela temática ribeirinha, motivou-me a estudar como esse escritor opera a transposição dos flagrantes da vida ribeirinha para o universo literário de suas obras. Essa motivação levou-me a elaborar os seguintes questionamentos: como se opera a ficcionalização da vida ribeirinha nos contos de Arthur Engrácio? Que recursos literários ele utiliza para representar o homem amazônida e as contingências de sua existência? Que percursos teóricos são viáveis para o acesso à obra engraciana? Foram essas as indagações norteadoras para as quais a pesquisa e o suporte crítico-teórico buscaram resposta(s), sendo, portanto, os problemas de pesquisa.

Minha opção pela proposta que elaborei para a presente dissertação deveu-se principalmente aos fatores que enumero a seguir: em primeiro lugar, desenvolvi, ao longo dos anos de estudos, uma predileção pela narrativa, especialmente a narrativa curta entre as diversas formas literárias; em segundo lugar, há algum tempo venho alimentando o desejo de realizar pesquisas relativas à literatura do Amazonas, por entender que se trata de um campo bastante amplo e produtivo à disposição de pesquisadores atentos, com uma gama considerável de autores que produziram obras de grande qualidade literária, tematizando o universo regional; a opção por Arthur Engrácio é uma decorrência dos dois fatores anteriores. É um autor que cultivou preferencialmente a narrativa curta e que recria, em seus livros, o universo amazônico. Além disso, em suas narrativas, o amazônida é focalizado em sua realidade imediata, sem idealizações, mas também sem caricaturizações. Engrácio mostra-o como agente de sua história, com suas fraquezas, misérias e indignações diante da exploração e do abandono a que historicamente vem sendo relegado. Uma peculiaridade de sua obra é o regionalismo escrito não como uma alegoria para silenciar o homem ribeirinho, mas sim como expressão de sua inquietude e frustração diante da realidade vivenciada nos rincões amazônicos. Todavia, apesar de ser um autor produtivo nas letras amazonenses, um intelectual de obra vultosa e referenciada qualitativamente, ainda é pouco conhecido no Amazonas. E pouco estudado. Entendo esse quadro como uma injustiça histórica e acadêmica que pretendo ajudar a sanar por meio deste trabalho de pesquisa.

Indiscutivelmente, a Universidade Federal do Amazonas vem dando sua contribuição, nas últimas décadas, para a valorização dos estudos literários regionais. Já existem muitos e bons estudos em nível de Mestrado e até de Doutorado explorando as obras de diversos autores que produziram boa literatura na Amazônia. A recente criação do Mestrado em Letras, com sua feição regional, veio abrir perspectivas animadoras nesse sentido. E foi por vislumbrar essa oportunidade áurea, vinda ao encontro de minhas expectativas, que elaborei o projeto que resultou nesta dissertação, na certeza de que a mesma poderá contribuir para ampliar o rol de estudos amazônicos no campo da literatura, especialmente no que tange à obra de Arthur Engrácio, sobre a qual os trabalhos são bastante escassos, tendo apenas uma pesquisa registrada a respeito do autor, a tese de Doutorado de Allison Leão, publicada em formato de livro, com o título *Amazonas: natureza e ficção* (2011), com um capítulo dedicado ao contista. Esses foram os fatores que, somados, justificaram a minha escolha pelo tema da dissertação, justificando inclusive o pioneirismo deste trabalho, por ser o primeiro – e até agora o único – em nível de pós-graduação a tratar exclusivamente da produção literária de Arthur Engrácio.

Analisar a ficcionalização da vida ribeirinha nos contos de Arthur Engrácio e os recursos literários utilizados pelo autor para representar o homem amazônida e as contingências de sua existência foi o objetivo geral da pesquisa. Quanto aos objetivos específicos, o estudo se propôs: a) explicitar o conceito de ficção como recriação do mundo, destacando o conto como uma das formas produtivas para essa recriação; b) discorrer sobre os flagrantos da vida ribeirinha na Amazônia, especialmente aqueles ligados ao rio e ao ambiente dos seringais; c) demonstrar como as ressonâncias naturalistas, o enfoque da figura feminina e o processo de metaforização da terra e da gente presentificam-se em textos de Arthur Engrácio; e d) adotar preceitos teóricos da semiótica literária e da literatura fantástica como canais de acesso a contos engracianos diversos.

O percurso metodológico deu-se, basicamente, pelo canal da pesquisa bibliográfica, incluindo-se nesse escopo:

a) Textos de teoria e crítica literária sobre a ficcionalização literária, entre os quais *A república* (Platão), *Poética* (Aristóteles), *Mimesis* (Auerbach), *Mimesis e modernidade* (Luis Costa Lima), *A arte da ficção* (Henry James), *Seis passeios pelo bosque da ficção* (Umberto Eco), *Valise de cronópio* (Julio Cortázar), *Formas simples* (André Jolles), *O empalhador de passarinhos* (Mário de Andrade), *Variações sobre o conto* (Herman Lima) e *Teoria do conto* (Nádia Batella Gotlib), entre outros;

b) Escritos sobre literatura e cultura amazônica, como *O rio comanda a vida e Amazônia, natureza, homem e tempo* (Leandro Tocantins), *Cultura amazônica, uma poética do imaginário* (João de Jesus Paes Loureiro), *Uma poética das águas* (Socorro Santiago), *A expressão amazonense* (Márcio Souza), *Amazonas: natureza e ficção* (Allison Leão), entre outros;

c) A obra de Arthur Engrácio, especialmente os livros: *Histórias de submundo* (1960/2005), *Restinga* (1976), *Contos do mato* (1981), *Estórias do rio* (1984) e *20 contos amazônicos* (1986).

A pesquisa bibliográfica forneceu elementos para a fundamentação teórica e contribuiu para dar a base de sustentação das análises e da escritura final desta dissertação, que se constitui dos seguintes capítulos, além da Introdução e da Conclusão:

Capítulo 1 – “Entre o artista e o mundo, a ficção” – desenvolve reflexões teóricas a respeito da arte literária, no que concerne à ficção como recriação da realidade, apresenta considerações sobre a contística e suas peculiaridades estéticas, focaliza as relações sociais e o imaginário da Amazônia, especialmente no que diz respeito à vida às margens dos grandes rios, e analisa contos de Arthur Engrácio que tratam dessa interação entre o homem e o rio;

Capítulo 2 – “Um artista e sua obra” – apresenta a trajetória literária de Arthur Engrácio, aborda as ressonâncias naturalistas em sua obra, focaliza, com base em pressupostos da crítica sociológica, alguns flagrantes expressivos nos contos do autor, no que diz respeito às questões sociais ligadas à vida amazônica, expõe a representação metafórica de flagrantes do universo amazônico em textos de Arthur Engrácio, e analisa a representação da figura feminina nas narrativas engracianas;

Capítulo 3 – “Trilhas de acesso aos textos engracianos” – explora o conto “Pescadores” com base na teoria semiótica do texto, e, por fim, propõe uma leitura de narrativas de *Contos do mato* (1981) e uma narrativa de *Estórias do rio* (1984), com base na abordagem teórica da literatura fantástica como modo literário e do realismo maravilhoso.

1 ENTRE O ARTISTA E O MUNDO, A FICÇÃO

“O prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir as próprias ideias – pois meu corpo não tem as mesmas ideias que eu.”

(Roland Barthes, 2013, p. 24)

Neste capítulo, meu objetivo é apresentar o conceito de ficção como sendo a criação de uma suprarrealidade, com base na mímese aristotélica, aliado à abordagem de Eco (2012), no sentido de explicitar que as afirmações ficcionais são verdadeiras dentro da estrutura do mundo possível de determinada história, além de desenvolver reflexões teóricas a respeito da arte literária, no que concerne à ficção como recriação da realidade. Apresento considerações sobre a contística e suas peculiaridades estéticas, abordo a Amazônia, focalizando as relações sociais e o imaginário da região, especialmente no que diz respeito à vida às margens dos grandes rios, e analiso contos de Arthur Engrácio que tratam dessa interação entre o homem e o rio.

1.1 Literatura como recriação do mundo

A ideia de ficção ligada à arte remonta a Platão e Aristóteles. Mas é necessário ressaltar que, enquanto Aristóteles via a arte como algo positivo, Platão a via como algo nocivo à estabilidade da vida política. Sobre o artista, Platão diz crer que “seja mais adequado chamá-lo imitador daquilo que os outros fabricam [...] E imitador será também o poeta trágico, que ocupa, como todos os outros imitadores, o terceiro lugar na série, a começar do rei e da verdade” (PLATÃO, 2011, p. 401). Para ele, o poeta está afastado da verdade, vive no erro e não tem nenhuma utilidade, pois faz simulacros com simulacros, ou seja, faz cópia da cópia. Assim, reserva à arte um espaço inferior ao das outras manifestações do conhecimento humano, além de julgar necessário expulsar os poetas da Cidade, pois “as imitações são nocivas ao espírito dos ouvintes” (PLATÃO, 2011, p. 397). Daí se deduz que, para ele, a arte faz passar a cópia por original e afasta a verdade através da mímese (ou mímesis, ou mímese: os três termos são utilizados na literatura). O fragmento a seguir, escrito por Platão (2011, p. 46), reforça a sua assertiva de que a imitação está afastada três graus da verdade:

Do mesmo modo, creio eu, podemos dizer que o poeta não sabe fazer outra coisa senão imitar; valendo-se de nomes e locuções, aplica certas cores tomadas às

diferentes artes, e assim faz crer a outros que julgam pelas palavras, como ele, que se expressa com muito acerto quando fala com metro, ritmo e harmonia sobre a arte do sapateiro, sobre estratégia ou qualquer outro assunto...

Em Platão, Segundo Compagnon (2014, p. 96), “a mimesis é subversiva, ela põe em perigo a união social”. Nesse sentido, Costa Lima (2003, p. 68) complementa que a mimesis é sinônimo de um campo fantasmal: “é o outro da sombra, nem sequer a própria sombra, pois esta supõe um corpo que a projeta”. Assim, entende que para Platão a imitação é puro jogo, atividade não séria e supérflua.

Já Aristóteles reconhece a criação poética como manifestação natural do homem. Ele também vê a arte como mimese, mas o seu conceito de mimese difere radicalmente do conceito estabelecido por Platão. Ou seja, a mimese (imitação) deixa de ser encarada como “cópia” e passa a ser ressignificada como “recriação” da realidade. Para Aristóteles (2011, p. 44), a mimese é a imitação da natureza, é a arte literária compreendida como capacidade de reproduzir os mecanismos utilizados na criação do mundo, a arte como recriação. Segundo ele, o critério é a verossimilhança em relação ao sentido natural:

É possível perceber que toda a poética tem na sua origem duas causas, ambas naturais. De fato, no ser humano a propensão à imitação é instintiva desde a infância, e nisso ele se distingue de todos os outros animais; ele é o mais imitativo de todos, e é através da imitação que desenvolve seus primeiros conhecimentos. [...] Como a imitação nos é natural, tal como o são a harmonia e o ritmo (é evidente que a métrica faz parte dos ritmos), originalmente aqueles dotados de talentos naturais no que se refere a essas coisas aos poucos se desenvolveram e, a partir de improvisações, criaram a poesia.

Para Aristóteles, o poético não se confunde com o texto escrito em versos. O poético é mimese, e mimese é imitação da ação humana. Sobre a mimesis, Compagnon (2014, p. 96) faz o seguinte comentário: “termo aristotélico traduzido por ‘imitação’ ou ‘representação’ (a escolha de um ou de outro é em si uma opção teórica), ‘verossimilhança’, ‘ficção’, ‘ilusão’, ou mesmo ‘mentira’, e é claro, ‘realismo’ [...]”. O conceito aristotélico de mimese seria a representação de ações humanas pela linguagem. “O que Aristóteles a reduz, o que lhe interessa é o arranjo narrativo dos fatos em história: a poética seria, na verdade, uma narratologia” (COMPAGNON, 2014, p. 102).

Para Platão, a verdadeira realidade se encontra no mundo das ideias. O filósofo conclui que a poesia consiste numa falsidade, na imitação de uma imitação. Logo, Aristóteles coloca-se em posição oposta à de Platão: “move-se dos objetos para as ideias, levanta teorias

pela observação dos fenômenos, admitindo uma única realidade, formada ao mesmo tempo pelas coisas e as ideias nelas contidas” (MOISÉS, 2013, p. 99).

A mimese faz passar a convenção por natural. Compagnon (2014, p. 104) afirma que a mimese é a “pretensa imitação da realidade, tendendo a ocultar o objeto imitante em proveito do objeto imitador, ela está tradicionalmente associada ao realismo, e o realismo ao romance [...] A crítica da mimese é, pois, uma crítica da ordem capitalista”. Do Renascimento ao final do século XIX, o ideal de realismo identificou-se cada vez mais com o ideal de precisão referencial da literatura ocidental, que foi analisado no livro *Mimesis*, de Erich Auerbach.

Auerbach (2013) esboçou a história da literatura ocidental a partir do que ele definia como objeto próprio: a representação da realidade. Costa Lima (2003, p. 27) afirma que, para Auerbach, a mimese “é escolha de permanência sempre mutante. Assim, o ato da mimese suporia uma constância e uma mudança”, contrariando a ideia dos romanos, que quando a entendiam como imitação dos antigos, já não compreendiam a mimese. Tinha-se a ideia de que somente o que era considerado elevado deveria ser representado. Para Auerbach (2013, p. 500), essa é a “regra clássica da diferenciação dos níveis, segundo a qual a realidade cotidiana e prática só poderia ter seu lugar na literatura no campo de uma espécie estilística baixa ou média, isto é, só de forma grotescamente cômica ou como entretenimento agradável, leve, colorido e elegante”.

Auerbach (2013, p. 500) sublinha também o fato de que, a partir do momento em que poetas e romancistas tomaram como personagens elementos da vida cotidiana, “abriram caminho para o realismo moderno, que se desenvolveu desde então em formas cada vez mais ricas, correspondendo à realidade em constante mutação e ampliação da vida”. Assim, em sua obra, o autor procura nos textos escolhidos uma evolução e traços da ruptura com os modelos clássicos, e ainda reitera que as suas interpretações “são dirigidas, sem dúvida, por uma intenção determinada; mas esta intenção só ganhou forma paulatinamente, sempre durante o jogo com o texto, e, durante longos trechos, deixei-me levar pelo texto” (AUERBACH, 2013, p. 501).

A preocupação de Auerbach, portanto, não está no referencial, e sim na representação da realidade configurada no objeto literário, isto é, sua observação recai nas transformações de estilo. “Como o próprio do contemporâneo é ser mutável, o próprio da conquista da forma é fixar esta dinâmica no produto, a obra poética, que a apresenta” (COSTA LIMA, 2003, p. 27). Assim, o autor não questiona a mimesis em si, mas procura ver no processo mimético traços da evolução de uma realidade que, para muitos, não se mostraria tão mutante na literatura.

Desde Platão e Aristóteles até Auerbach, o conceito de mimese foi sendo amplamente discutido. Costa Lima (2003, p. 70) desenvolve algumas considerações acerca do tema, a partir da revisão do conceito, que se modificou significativamente mediante o contrabalanceamento da tradicional semelhança com a diferença, em que esta não implica a anulação daquela, da qual se mostra um desdobramento inerente à criação. Destaca o esforço de mostrar a emergência de uma mimese que ultrapassa a simples representação para se firmar como produção:

Vista em si mesma, a mimesis não tem referente como guia, é ao contrário uma produção, análoga à da natureza (o limite aristotélico da Metáfora orgânica). Não sendo homólogo de algum referente, tanto ao ser criada, quanto ao ser recebida, ela o é em função de um estoque prévio de conhecimentos que orientam sua feitura e sua recepção. [...] Encarada do ponto de vista deste, a mimesis, dentro do quadro do pensamento clássico, é um análogo da criação orgânica.

Para Costa Lima (2003, p. 81), “o discurso mimético é uma das formas do discurso do inconsciente, o qual só é reconhecido como artístico quando o receptor encontra no texto uma semelhança com a própria situação”. Dessa maneira, o crítico entende que a situação histórica funciona como possibilitadora do significado que será alocado no texto. Assim, para o teórico, toda a concepção de mimese se liga a uma concepção do conhecimento do mundo.

No sentido radical do termo, a diferença do mimético não corresponde a algum real, “é uma sintaxe e não uma semântica, que, para circular, necessita semantizar-se, isto é, ser preenchida pelos interesses do leitor, sendo próprio desta semantização sua mutabilidade histórica” (COSTA LIMA, 2003, p. 71). Em suma, “a mimese é sempre vista como uma construção arriscada. Espécie de festa a que temos de impor certas regras” (COSTA LIMA, 2003, p. 77). Partindo dessa concepção, o conceito de ficção e de seu papel nas sociedades humanas é de agenciador do imaginário.

Tanto para Platão quanto para Aristóteles, a arte é ficção, logo se distingue do real. Partindo da ideia de que a palavra “ficção” vem do latim *fictionem*, e sua raiz era o verbo *fungo/fingere* – fingir – que, conforme Hamburger (2013, p. 39), possuía os significados mais diversos “de compor, imaginar, até a fábula mentirosa, o fingimento”, é possível concluir que a ficcionalização se liga à palavra poeta, considerando que em grego *poiesis* significa fazer. Assim, o poeta é, pois, aquele que faz, aquele que cria.

A expressão “parecer como realidade” define a essência da ficção literária, pois para Hamburger (2013, p. 41), “ela significa que a aparência da realidade é obtida, o que significa a aparência da realidade, mesmo quando se trata de drama ou romance muito irreal”. A ideia

de ficção ligada à aparência da realidade também é apresentada por James (2011, p. 19), quando comenta que “um romance, em sua definição mais ampla, é uma impressão direta e pessoal da vida: isso, para começar, constitui seu valor, que é maior ou menor de acordo com a intensidade da impressão”.

O entendimento da oposição ficção/realidade é necessário para compreender a ideia de ficção. O real é o fruto de um processo de relações do homem com outros homens e com a natureza. Assim, os valores de uma sociedade diferem dos valores de outra, o real de um povo é diferente do real de um outro, ou seja, as relações sociais e econômicas definirão a realidade de cada sociedade. Para Umberto Eco (2012, p. 93), “ler ficção significa jogar um jogo através do qual damos sentido à infinidade de coisas que aconteceram, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real”. Assim, o autor apresenta a ideia de que, na leitura de uma narrativa, o leitor ressignifica o mundo em que vive.

A pessoas contam histórias. E as têm contado desde os início dos tempos. Com isso o homem encontra uma forma de escape no tumulto de sua experiência humana. É o que Eco (2012) define como função suprema do mito. O discurso mítico possui o rótulo de ficção, pois se estrutura no fingir, no representar de forma diferente daquela do dia a dia. O discurso literário faz parte também do discurso de fingimento, em que o homem estaria representando, fingindo, de maneira a desempenhar papéis diferentes daqueles que desempenha usualmente.

Nesse sentido, convém ressaltar que a linguagem literária é também um elemento conceituador. Segundo Proença Filho (2007, p. 7 - 8), “o texto da literatura é um objeto de linguagem ao qual se associa uma representação de realidades físicas, sociais e emocionais mediatizadas pelas palavras da língua na configuração de um objeto estético”. E reitera que “o discurso literário traz, em certa medida, a marca da opacidade: abre-se a um tipo específico de descodificação ligado à capacidade e ao universo cultural do receptor”. Dessa forma, o significado da palavra é cultural. Logo, falar de sentido primeiro e sentido figurado é o mesmo que falar na distinção entre realidade e ficção.

Umberto Eco (2013, p. 40) seguindo a ideia da obra de ficção como obra de arte, afirma que ela “é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original”. Portanto, uma “obra aberta” enfrenta plenamente a tarefa de oferecer uma imagem da descontinuidade: não a descreve, ela própria é a descontinuidade. Ela se coloca como mediadora entre a abstrata categoria de metodologia científica, “quase como uma espécie de

esquema transcendental que nos permite compreender novos aspectos do mundo” (ECO, 2013, p. 158). Por isso, o leitor ganha uma grande importância para o texto literário.

A fluidez é um elemento essencial à ficção. Qualquer narrativa ficcional é necessariamente rápida, pois ao construir um mundo de multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não se pode dizer tudo sobre esse mundo. Eco (2012, p. 9) assinala que “todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho. Que problema seria se um texto tivesse de dizer tudo que o receptor deve compreender – não terminaria nunca.”

Exemplifico essas considerações de Eco com o conto “Pescadores”, de Arthur Engrácio (2005): dois amigos ribeirinhos vão caçar jacaré à noite e, por azar, acabam sendo devorados pelo animal que pretendiam capturar. Mas a morte dos ribeirinhos, no final da narrativa, não é “narrada” de forma explícita, é apenas sugerida nas entrelinhas do texto. Está ali uma das lacunas que o leitor pode – e deve – preencher. Resulta dessa inserção do leitor o fechamento do projeto que tem início com o autor mas fica inacabado até que o leitor faça a sua parte na interpretação.

O texto ficcional, no entendimento de Eco (2012, p. 39), é composto por dois entes intrinsecamente ligados, o autor-modelo e o leitor-modelo. E na própria organização da estratégia textual “o autor deve referir-se a uma série de competências (expressão mais vasta do que ‘conhecimento de códigos’) que confirmam conteúdo às expressões que usa. Ele deve aceitar que o conjunto de competências a que se refere é o mesmo a que se refere o próprio leitor.

Essa estratégia meticulosamente realizada oferece instruções que servirão de pistas interpretativas para o leitor. Na narrativa ficcional existe uma voz que tece uma série de instruções oferecidas ao leitor. Essa voz constitui o autor-modelo, que não deve ser confundido com o autor empírico, que é o escritor, “mas nem sempre se pode distinguir tão claramente o autor-modelo e com frequência o leitor empírico tende a ofuscá-lo com notícias que já possui a respeito do autor empírico enquanto sujeito de enunciação” (ECO, 2011, p. 46).

Ainda sobre o jogo estabelecido entre o autor-modelo e o leitor-modelo, Eco (2011, p. 39) conclui que o texto deve prever “um Leitor-Modelo capaz de cooperar para a atualização textual como ele, o autor, pensava, e de movimentar-se interpretativamente conforme ele se movimentou gerativamente”. Por um lado, o autor pressupõe, mas por outro institui a competência do próprio leitor-modelo. Assim, “prever o próprio Leitor-Modelo não significa somente ‘esperar’ que ele exista, mas significa também mover o texto de modo a construí-lo”

(ECO, 2011, p. 40). O texto não apenas repousa numa competência, mas contribui para produzi-la.

Esse leitor que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar, é o que Eco chama de leitor-modelo, que não deve ser confundido com o leitor empírico, que por sua vez não possui lei que determine como deve ler, porque em geral utiliza o texto como receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas por ele. Tanto o autor-modelo quanto o leitor-modelo habitam o “bosque da ficção”, como exemplifico no diagrama a seguir:

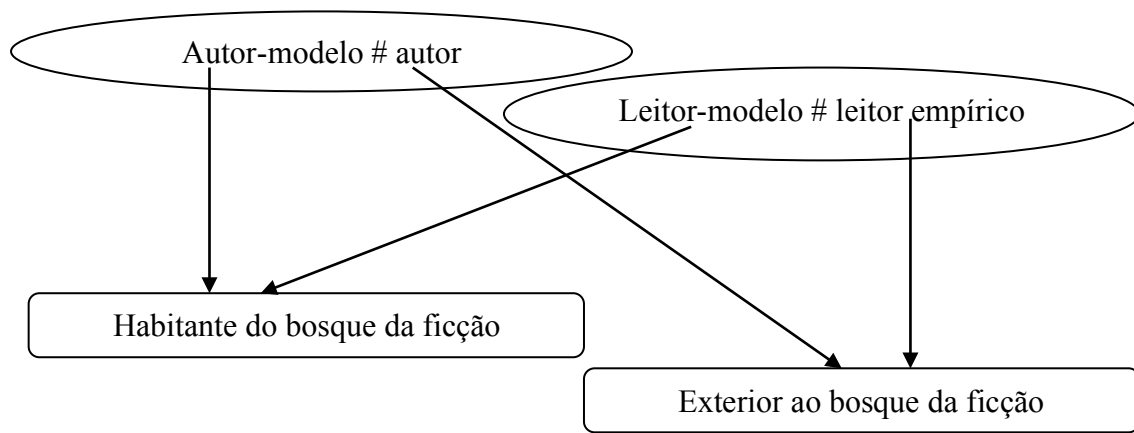


Figura 1: Componentes do “Bosque da ficção”.

A metáfora do bosque da ficção, já esboçada por Jorge Luiz Borges em suas conferências Norton, é amplamente utilizada por Eco. Fortemente ligado ao sentido de caminhos entrecortados por escolhas, o bosque caracteriza-se por seus caminhos. Isso porque “um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam” (ECO, 2012, p. 12). Assim, mesmo quando as trilhas não são bem definidas, todos podem traçar sua própria trilha, decidindo ir para a esquerda ou a direita, encontrando aquela árvore ou aquela outra.

O texto narrativo, de acordo com a metáfora do “bosque da ficção”, obriga o leitor a fazer escolhas constantemente. O texto postula a cooperação do leitor como condição própria de atualização. Eco (2011, p. 39) considera que “o texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo”. Dessa maneira, gerar um texto significa executar uma estratégia de que fazem parte previsões dos movimentos de outros. Com base nesse escopo teórico, permito-me entender que os contos de Arthur Engrácio são bosques cujas trilhas levam à expressão da vida ribeirinha no interior da floresta Amazônica. Na qualidade de leitora e excursionista por esses bosques que Engrácio constrói, sigo decifrando as imagens que expressam a constante interação no mundo amazônico.

1.2 Conto, um curto caminho entre o artista e o mundo

Arthur Engrácio optou pela narrativa curta como a forma que melhor atendia a sua necessidade de comunicação com o leitor. Mas o que vem a ser o conto? Quais são as suas características basilares? Para conceituá-lo, recorro, neste tópico, aos pressupostos teóricos de André Jolles, Vladimir Propp, Júlio Cortázar, Mário de Andrade, Herman Lima e Nádía Gotlib.

O início do “contar estória” é impossível de se localizar e permanece como hipótese que nos leva a tempos remotíssimos. Alguns exemplares podem ser localizados há centenas ou milhares de anos antes do nascimento de Cristo. Sob o signo da convivência, a estória sempre reuniu pessoas que contam e ouvem em sociedades primitivas para a transmissão de mitos. O conto, segundo Nádía Gotlib (2006), tem gênese desconhecida, e remonta aos primórdios da própria arte literária: na Antiguidade Clássica, alguns trechos da Odisseia, de Homero, e das Metamorfoses de Ovídio; na Bíblia, os episódios de Salomé, Rute, Judite etc. Porém, é do Oriente Médio que vêm os espécimes mais autênticos, com *As Mil e uma Noites*, *Aladim*, *Ali Babá e os Quarenta Ladrões*. André Jolles (1976, p. 181), importante teórico que a partir de 1929 desenvolveu a ideia do conto maravilhoso como “formas simples”, destaca sobre a terminologia do conto:

O emprego da palavra *Conto* para designar uma forma literária está – por muito estranho que pareça – bem limitado. As palavras *Sage* (Saga), *Ratsel* (Adivinha), e *Sprichwort* (Ditado) são encontradas em numerosos dialetos germânicos, ao passo que *Marchen* (Conto) só existe em alto-alemão; até os holandeses que, de modo geral, dão às formas nomes vizinhos dos alemães, utilizam nesse caso uma outra palavra: *sprookje*. Os franceses empregam uma variante particular de narrativa a que chamam *conte* e mesmo, com maior precisão, *conte de fées* (conto de fadas); e os ingleses têm *fairy-tale*.

Para Jolles (1976, p. 181), “o conto só adotou verdadeiramente o sentido de forma literária determinada no momento em que os irmãos Grimm deram a uma coletânea de narrativas o título de *Kinder-und Haus-marchen* [Contos para crianças e famílias]”. O caráter literário do conto foi afirmado com a criação por escrito de contos, quando o narrador assumiu a função de contador-criador-escritor. Assim, a voz do contador, seja oral ou seja escrita, sempre pode interferir no seu discurso, mas essa voz que fala ou escreve só se afirma enquanto contista quando existe um resultado de ordem estética. Logo, para Gotlib (2006, p. 17), “o que faz o conto é o *modo* pelo qual a estória é contada. E que torna cada elemento seu

importante no papel que desempenha neste *modo de o conto ser*”.

Na visão de Jolles, o conto é uma “forma simples”, isto é, uma forma que permanece através dos tempos, recontada em diversas épocas, e, segundo Jolles (1976, p. 195), sua linguagem “permanece fluida, aberta, dotada de mobilidade e de capacidade de renovação constante. Costuma-se dizer que qualquer um pode contar um conto, com suas próprias palavras”. Ainda segundo o teórico, foi Grimm quem alertou sobre a permanência das formas simples do conto maravilhoso em 1812. Jolles (1976, p. 188) argumenta que “Jacob Grimm percebeu no conto um ‘fundo’ que pode manter-se perfeitamente idêntico a si mesmo, até quando é narrado por outras palavras”. Assim, qualquer um que conte o conto manterá a sua forma, do conto, que é uma “forma simples”. A partir desta ideia, o autor enumera como características do conto a possibilidade de ser fluido, entendido por todos, e de se renovar nas suas transmissões sem se desfazer. Dessa forma, são atributos do conto: a mobilidade, a generalidade e a pluralidade.

Após essas considerações a respeito do conto, dialogo com Júlio Cortázar (2011, p. 150), que parece dar o fecho necessário ao afirmar que

[...] se não tivermos uma ideia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitindo o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência.

Dessa forma, Cortázar considera as acepções apresentadas em conjunto como um sistema de relações, em que cada elemento tem sua função específica, insubstituível. Para ele, existe o conto ruim, aquele que “[...] é escrito sem tensão, que deve se manifestar desde as primeiras palavras ou desde as primeiras cenas” (CORTÁZAR, 2011, p. 152). Assim, para que o conto atraia o leitor, é preciso que tenha algo a mais, algo que Cortázar (2011, p. 154) chama de “alquimia secreta”:

O excepcional reside numa qualidade parecida à do ímã; um bom tema atrai todo um sistema de relações conexas, coagula no autor, e mais tarde no leitor, uma imensa quantidade de noções, entrevisões, sentimentos e até ideias que lhe fluuavam virtualmente na memória ou na sensibilidade; um bom tema é como um sol, um astro em torno do qual gira um sistema planetário de que muitas vezes não se tinha consciência até que o contista, astrônomo das palavras, nos revela sua existência.

O que decide se um conto é bom ou ruim é o procedimento do autor, e não propriamente este ou aquele elemento isolado, já que vários elementos concorrem para a

criação de um conto. No entendimento do autor argentino, “um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases.” Tais elementos resultam no que o autor diz ser um conto significativo: “um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta” (CORTÁZAR, 2011, p. 153).

Para que ocorra tal ato de significação descrito por Cortázar (2011, p. 152), outros elementos na narrativa, como o tempo e o espaço, “têm de estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para provocar essa ‘abertura’”. Existe o elemento da intensidade, que também favorece o “sequestro momentâneo do leitor”. Por intensidade, Cortázar (2011, p. 157) afirma que é “a eliminação de todas as ideias ou situações intermediárias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige”.

Ao afirmar que para se escrever um conto é necessário o autor pressupor um pequeno ambiente, fechado, esférico, do qual ele mesmo poderia ter sido uma das personagens, Cortázar endossa o 10º mandamento do *Decálogo do perfeito contista*, do uruguaio Horácio Quiroga, que estabelece a seguinte diretriz: “ao escrever, não pensa em teus amigos nem na impressão que tua história causará. Conta como se teu relato não tivesse interesse senão para o pequeno mundo de teus personagens e como se tu fosses um deles, pois somente assim obtém-se a vida num conto”(QUIROGA, 2009, p. 16).

Cortázar (2011, p. 230) compara a capacidade de existir do conto com “uma bolha de sabão que se desprende do autor, do seu pito de gesso”. A figura criada pelo autor representa a forma fechada e esférica, “construída sob tensão máxima, e em cujo interior o autor deve mergulhar, antes de soltá-la” (GOTLIB, 2006, p. 70). Uma bolha de sabão que atrai atenções, prende os interesses justamente pela força de tensão, na luta para preservar sua forma, sua esfericidade, e que se não estiver “suficientemente forte, pode se desvanecer, com um leve sopro”.

E a questão permanece: o que é conto? Em 1938, Mário de Andrade afirmou que “alguns dos escritores do inquérito se têm preocupado com este inábil problema de estética literária. Em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto” (ANDRADE, 2002, p. 9). Sendo Mário de Andrade ativista do movimento Modernista no Brasil, que se caracteriza por valorizar, no nível dos códigos literários, inovações que atingem os vários estratos da linguagem, sua afirmação não é aletatória, como pode parecer ao primeiro olhar. Em sua acepção de conto, ele estaria reivindicando para o conto a liberdade, insurgindo-se contra a tradição vigente, contra as ideias preestabelecidas na literatura da

época. Assim, noto na afirmação de Mário de Andrade um certo cansaço contra posturas normativas que acabavam impedindo qualquer fôlego inovador.

Herman Lima, (1952, p. 15), reconhece no conto clássico – de início, meio e fim – a síntese, o acidente, o drama de uma situação, a tensão poética e a clareza, e afirma que “não há razão para que um escritor não possa fazer uma história, dum incidente fora do comum”. O autor enfatiza a natureza recente do conto como arte literária e reconhece o estágio atual do gênero como resultado do que se produzia sob a forma de ficção curta escrita a partir do séc. XIX. Acerca do conceito de conto, o autor destaca:

Não quer dizer que a narração seja em si um conto, pois que, se o conto é a descritiva de um episódio, é necessário que esse seja também a sequência ou a consequência de outro, evidente ou subentendido. Só a descrição em si não constitui, portanto, um conto verdadeiro. Há que desenvolver-se a equação dum problema, individual ou coletivo, em função de tempo, com os seus conflitos e imperativos sociais ou pessoais, tanta vez de aparente ilogismo, como é o destino e a própria vida (LIMA, 1952, p. 17).

No tocante aos contos de Arthur Engrácio, estão a natureza amazônica e o homem em intensa interação, sendo que o homem e suas contingências ocupam o primeiro plano das narrativas. E essas contingências do homem, que são também “dos homens”, são alçadas ao patamar da universalização. Dessa forma, Engrácio enquadra-se na definição proposta por Cortázar (2011, p. 154):

Um contista é um homem que de repente, rodeado pela imensa algaravia do mundo, comprometido em maior ou menor grau com a realidade histórica que o contém, escolhe um determinado tema e faz com ele um conto. Esta escolha do tema não é tão simples. Às vezes o contista escolhe, e outras vezes sente como se o tema lhe impusesse irresistivelmente, o impelisse a escrevê-lo”.

Entendo que a acepção de contista apresentada por Júlio Cortázar define bem a atividade ficcional de Arthur Engrácio, que, segundo Márcio Souza, é um “sequestrado”, no sentido de ser um autor que, apesar de viver na cidade de Manaus quando adulto, não deixou que suas raízes caboclas fossem pulverizadas. O tema da vida ribeirinha impeliu Engrácio durante sua contística e, como consequência, trouxe às letras amazonenses obras que retratam o caboclo ribeirinho e seu cotidiano.

1.3 O mundo amazônico e seu imaginário – vida ribeirinha

Segundo Gilbert Durand (2011, p. 6), “o imaginário é a ponte que conecta o homem ao mundo, aos outros e a ele mesmo, em um ciclo dinâmico, uma matriz criadora responsável

por todas as expressões humanas”. Como forma representativa, o autor utiliza a metáfora do imaginário como um “museu” em que estão armazenadas “todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas”. Portanto, segundo Durand, o imaginário é o lugar onde estão todas as imagens possíveis criadas pelo homem. Se levamos em conta essa metáfora de Durand, do imaginário como um “acervo de imagens”, é inevitável que reflitamos sobre o complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade humana, que denominamos de cultura. Segundo Laraia (2013, p. 67), “a cultura é como uma lente através da qual o homem vê o mundo. Homens de culturas diferentes usam lentes diversas e, portanto, têm visões desencontradas das coisas”. A partir desse conceito, é possível abstrair que a visão de mundo do ribeirinho e suas contigências fazem parte de sua identidade e cultura. Para Loureiro (1995, p. 70), cultura amazônica é:

uma produção humana que vem incorporando na sua subjetividade, no inconsciente coletivo e dentro das peculiaridades próprias da região, motivações simbólicas que resultam em criações que estreitam, humanizam ou dilaceram as relações dos homens entre si e com a natureza.

Nessa perspectiva, a cultura amazônica, no contexto desta pesquisa, é aquela que tem origem ou está influenciada, em primeiro lugar, pela cultura do caboclo. É notório que esta é, também, produto de uma acumulação cultural absorvida e amalgamada pela cultura dos povos que participaram do processo de formação étnica da Amazônia. O conceito de cultura cabocla pode ser entendido além das limitações ligadas à questão étnica. Conforme Loureiro (2001, p. 401), “a identidade cabocla não pode ser configurada a um lugar preciso, uma vez que todo ponto humanizado no espaço amazônico é seu”. Segundo Fraxe (2010, p. 106), o caboclo representa “uma mistura de grupos sanguíneos resultantes da união de ameríndios como colonizador português com nordestinos descendentes de africanos que migraram para a Amazônia na metade do século XVIII e durante o auge da borracha no final do século XIX”.

Sobre a chegada dos nordestinos na Amazônia, Samuel Benchimol (2009, p. 18) dá o seguinte esclarecimento:

[...] principiaram a chegar os *cearenses*, como aqui são chamados todos os nordestinos. Eram flagelados da seca e chegavam aflitos e sofridos do Maranhão, Piauí, Rio Grande do Norte, Ceará, Paraíba, Pernambuco e Bahia. A Amazônia os acolheu e durante quase um século do ciclo da borracha, os nordestinos tornaram a Amazônia mais rica, melhor, maior e, sobretudo, mais brasileira. Chegaram *brabos* e a Amazônia os domesticou; tornaram-se seringueiros mansos e experientes na linguagem regional. Enquanto eles passavam por esse processo de amazonização, a região passou a cearensizar-se, assimilando os ímpetus de coragem, valentia, audácia, e resistência dos homens do Nordeste brasileiro.

Para Benchimol (2009, p. 16), o processo cultural do povoamento de ocupação humana da Amazônia teve como característica principal a multidiversidade de povos e nações:

O complexo cultural amazônico compreende um conjunto tradicional de valores, crenças, atitudes e modos de vida que delinearão a organização social e os sistemas de conhecimentos, práticas e usos de recursos naturais extraídos da floresta, rios, lagos, várzeas e terra firme, responsáveis pelas formas de economia de subsistência e de mercado. Dentro desse contexto, desenvolveram-se o homem e a sociedade, ao longo de um secular processo histórico e institucional.

Assim é que na Amazônia ficcionalizada por Engrácio mantemos contato com uma cultura de fisionomia própria, com o predomínio de componentes indígenas, mesclados com caracteres nordestinos e europeus e cujo agente principal é “o caboclo, tipo étnico resultante da miscigenação do índio com o branco, europeu ou não, e cuja força cultural tem origem na forma de articulação com a natureza” (FRAXE, 2010, p. 307). A natureza vem representada no cotidiano do caboclo pela sua relação simbiótica com o rio e a floresta. “Na floresta o homem amazônico busca durabilidade e constância” (FRAXE, 2010, p. 332).

Conforme Leão (2011), na ficção engraciana, a natureza ora é o pano de fundo, sempre espreitando as personagens, ora interfere decisivamente nas questões humanas. A recorrência da temática da vida do caboclo no interior da floresta garante a aceitabilidade de seus contos. Arthur Engrácio elegeu a vida ribeirinha na Amazônia como tema principal de suas obras e, nesse sentido, em sua ficção a imagem do rio é uma constante.

1.3.1 Rio, o fiador dos destinos humanos na Amazônia

A história da literatura e de todas as teorias que estudam o homem aborda a presença da água como uma imagem, mais propriamente um símbolo, que representa certos estados ou atitudes do indivíduo. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 15), “as significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência”. Entre esses símbolos se destacam os da vida, o ser humano é gerado na água; os do amor, o simbolismo ligado ao desejo sexual; e os da morte, pois uma das imagens mais fortes é a morte pela água.

A imagem literária da água ou de outro elemento, segundo Gaston Bachelard, “revela um determinismo imaginário”. Ontologicamente, a água em sua essência é pura. Para Gaston Bachelard (2013, p. 6 - 7):

[...] A água é também um tipo de destino, não mais apenas o vão destino das imagens fugazes, o vão destino de um sonho que não se acaba, mas um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser. [...] Não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre. A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. [...] A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal.

Ainda complementando a simbologia da água, Bachelard (2013, p. 158) afirma que “se dermos seu justo lugar material nas cosmogonias imaginárias, compreenderemos que a água doce é a verdadeira água mítica”. Assim, o autor reserva à água doce uma certa superioridade: “a supremacia da água terrestre sobre a água marinha não escapou, naturalmente, aos mitólogos modernos” (BACHELARD, 2013, p. 160). Ele conclui seu pensamento afirmando que “o devaneio natural reservará sempre um privilégio à água doce, à água que refresca, à água que dessedenta” (BACHELARD, 2013, p. 162). Portanto, sendo o rio composto de água doce, é composto da supremacia apresentada pelo autor.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 780), “o simbolismo do rio e do fluir de suas águas é, ao mesmo tempo, o da possibilidade universal e o da fluidez das formas, o da fertilidade, da morte e da renovação. O curso das águas é a corrente da vida e da morte”. Os rios na Amazônia constituem uma realidade labiríntica e assumem uma importância humana excepcional. O rio é o fator dominante nessa estrutura humana, conferindo um ritmo à vida ribeirinha. “Dele dependem a vida e a morte, a fertilidade e a carência, a formação e a destruição de terras, a inundação e a seca, a circulação humana e de bens simbólicos, a política e a economia” (FRAXE, 2010, p. 330). Isto é, o rio está em tudo.

A região amazônica é banhada pelo rio Amazonas e seus afluentes, representando um quinto da reserva mundial de água doce do mundo. O tipo humano mais comum do Amazonas, assim como na maior parte da região amazônica, é o caboclo, resultado da miscigenação do branco com o índio, como afirmado anteriormente. O homem amazônico ao qual me refiro nesta pesquisa não é o habitante das cidades e sim o ribeirinho, pescador, caçador ou explorador da floresta, tal como se encontra representado nos contos de Engrácio. No pórtico “A voz do rio”, de *Estórias do rio*, ocorre a personificação do rio, em que, através de um monólogo, ele narra sua grandiosidade e sua relação com o caboclo:

Como falou o poeta, eu sou o caminho que anda. Acompanha-me nessas jornadas, passo a passo, no bom ou mau tempo, meu amigo caboclo. É com ele que convivo mais intimamente, ora acariciando-me as águas com o dorso da sua canoa e do seu remo; ora aliviando-me as entranhas dos peixes que invadem nas piracemas. Sou testemunha indormida das ocorrências mais diversas que tomam os meus domínios

como palco. [...] Presenciei, vezes sem conta, os dramas desse meu amigo dileto. Tenho assistido à sua luta pela sobrevivência, em tempos tenebrosos, na proa da montaria, pescando o pirarucu para entregar, depois, ao seu patrão ganancioso e espoliador. [...] Não me preocupa em repousar, pois, não me canso nunca. A todo instante, enquanto minhas ondas se excitam e beijam voluptuosamente os lábios rubros dos barrancos, vou deslizando correnteza abaixo – eu sou o Rio (ENGRÁCIO, 1984, p. 16).

Neste conto, o rio mostra as nuances de sua relação com o homem, mais precisamente o caboclo. O ribeirinho amazônida tem sua vida limitada pela floresta e pelo rio. É desses dois infinitos que ele tira seu sustento. A partir da relação quase mística com o rio, o homem vive em estado de simbiose perfeita com os grandes caudais. Tocantins (2000, p. 277) afirma que “o homem e o rio são os dois mais ativos agentes da geografia humana da Amazônia”. Assim o rio permeia a vida ribeirinha de rumos, criando características próprias da cultura regional.

1.3.1.1 O rio permeando a vida social

Existe uma relação íntima entre o homem e o rio na Amazônia, porém essa relação é algo impositivo por parte do rio. O rio rege a vida do caboclo em todos os aspectos, e a este cabe apenas obedecer. Ainda sob esse aspecto, a vida ribeirinha é regida por dois períodos do regime climático da região, a vazante e a enchente. A primeira, alegre, também conhecida como seca, “verão amazônico, é a época de fartura, do plantio, de boas pescarias; a segunda é calamitosa, triste e devastadora, com a casa e o pasto alagados, fome, miséria, perigos de morte”, pescaria escassa e ataque de animais, principalmente cobras (SANTIAGO, 1986, p. 28).

Esses dois períodos são como uma moeda, de dupla face. O conto “A enchente”, por exemplo, mostra uma família de ribeirinhos que se vê obrigada a abandonar sua casa devido à rápida subida do rio, deixando para trás todas as conquistas adquiridas no verão:

Jeovaldo, da canoa, os olhos tristeza e espanto, assistia ao espetáculo que a enchente promovia. [...] Debaixo da tolda, Marieta não parava de lamuriar-se, lamentando a perda da sua casa, a galinha choca com os pintinhos, o milharal já embonecando, o papagaio de estimação tão alegre e palrador! (ENGRÁCIO, 1986, p. 15).

Neste trecho da narrativa, a fartura do plantio é claramente evidenciada. A várzea, que também é o *habitat* do caboclo, é a terra que é anualmente inundada e assim fertilizada naturalmente para o plantio da juta, da mandioca, do milho, do feijão, da batata doce... Santiago (1986, p. 28) comenta que “a casa do ribeirinho é construída sobre um jirau, onde os mais abastadas constroem também a maromba, espécie de curral elevado onde o gado se refugiará na época da enchente”.

Ainda no conto “A enchente”, Engrácio ficcionaliza o rio através do recurso linguístico da personificação. A linguagem quase poética já se apresenta no primeiro parágrafo do conto:

As ondas, como línguas famélicas, infiltravam-se pelas rachaduras da ribanceira e, em pouco tempo, um bloco gigantesco de barro despencava-se no rio. Ao cair, as águas abriam-se como boca descomunal e, engolindo os pedaços despregados do barranco, provocavam estrondos violentos, ensurdecedores, que repercutiam como lancinantes uivos de terra mutilada (ENGRÁCIO, 1986, p. 15).

O fenômeno aí descrito é conhecido pelo nome de “terras caídas”, que, conforme Tocantins (2000, p. 39), é uma “expressão local para determinar os desmoronamentos das ribanceiras dos rios, o atrito da torrente em seu próprio canal”. Logo, o rio é o principal responsável pela dinâmica do aspecto geológico amazônico. A enchente é o período das doenças, da fome e dos perigos da morte: “O rio, como assumindo as artes do capeta, transformava-se num monstro apavorante, que nada temia nem respeitava, destruindo o que se opusesse ao seu avanço” (ENGRÁCIO, 1986, p. 15).

A doença mais frequente entre os ribeirinhos, durante a enchente, é a malária. O conto “Crédito limpo” narra os sofrimentos de uma família de ribeirinhos em sua montaria, a canoa, em busca de remédio para o filho acometido dos sintomas da doença: “Dois dias e duas noites já remavam, rumo do barracão onde iam em busca de remédio para o curumim de dois anos, agora ali debaixo da tolda, a pele enrugada e amarelecida, mais parecendo um pequenino velho, os olhos esbugalhados pela febre” (ENGRÁCIO, 1986, p. 39).

O peixe e a pesca são as maiores motivações da vida do ribeirinho. A conexão rio-peixe-caboclo deve ser vista como símbolo de um sistema de vida na ficção engraciana. O conto “Nos cafundós de São Miguel num dia de aviamento” (ENGRÁCIO, 1976, p. 73) apresenta um dia de pesagem dos peixes que os caboclos levam para o barracão do seringal a fim de obter crédito para comprar mantimentos. Ali a simbologia da água como fonte de vida e de morte, de sobrevivência, é clara: quem não tiver uma boa pesagem não tem crédito na venda: “A ordem que o coronel lhe dá é severa. São Ferreira, não venda a mercadoria fiada pra essa cabroeira. Se têm o produto, muito bem, senão, paciência. Que vão trabalhar” (ENGRÁCIO, 1976, p. 74).

O conto “Pescadores”, ainda em relação à tríade rio-peixe-caboclo, contém a simbologia de um mundo distinto. Marcado pela presença da água, símbolo de um mundo da água, o conto apresenta a vida de dois ribeirinhos companheiros, compadres – a solidariedade é grande nesse meio social – que, cansados da exploração de que eram vítimas no barracão,

resolvem ter independência financeira através da caça de jacarés. O rio então é detentor da esperança de dias melhores para esses pescadores, porém o fatalismo da imensidão da vida nas águas os torna as presas dessa caçada, os caçadores que viram caças: “Agora já podiam ver o lago, que se lhes apresentava silencioso e calmo, sem uma onda, um friso sequer nas suas águas misteriosamente desconhecidas” (ENGRÁCIO, 2005, p. 56).

A imposição do rio na relação com o homem modela o comportamento humano e aponta os rumos sociais. O plantio e a colheita são realizados em uma espécie de festa social denominada “ajuri” ou “putirum”, que reúne amigos, familiares e vizinhos. Ali todos precisam ajudar a plantar assim que as águas descobrem a várzea, para que após os seis meses de vazante aquilo que foi plantado esteja pronto para a colheita, então todos precisam ajudar novamente para que o plantio não se perca com a subida das águas. Porém, o ajuri não é apenas uma situação criada para resolver determinado problema. Santiago (1986, p. 72) explicita que seu significado vai além, já que “é um sistema de vida instaurado por imposição do rio que se difunde e se aplica a vários momentos e situações. Saindo do ambiente rural, invade as cidades e passa a fazer parte da maneira de viver de um povo”.

1.3.1.2 O rio forjando a visão de mundo

Santiago (1986) observa que a influência do rio sobre as comunidades ribeirinhas mais isoladas da Amazônia se dá principalmente a partir três eventos importantes da vida social no universo ribeirinho: o aniversário, o casamento e a morte. O aniversário é a festa mais frequente na região, obedecendo às imposições do rio. São servidos banquetes acompanhados de dança, que dura em média três dias. Já os casamentos são bem mais raros, pois a presença de padres é escassa e periódica, devido ao isolamento das comunidades da beira do rio, e geralmente a figura de juiz de direito não existe. Em raros momentos em que ocorrem as cerimônias religiosas, a população ribeirinha passa por um processo de agitação pela presença do amor formalizado, sacramentado. Quanto à morte ligada ao rio, as causas mais frequentes de ocorrência são a morte por doença, o afogamento e o naufrágio. A morte, assim como os aniversários, propicia uma reunião de familiares e de amigos para assistir à cerimônia de despedida, que “abriga um certo ar de festa” (SANTIAGO, 1986, p. 81). É o que acontece, por exemplo, no conto “Crédito limpo”, já citado anteriormente, em que o filho do ribeirinho padece dos sintomas da malária, vindo fatalmente a falecer devido à ausência de remédios; já no conto “Pescadores”, além da sugestão da morte dos protagonistas devorados por jacarés, o naufrágio da igarité também fica implícito, como se percebe no seguinte fragmento: “Um

ligeiro matraquear, um rude bater de corpos e dois gritos de lancinante angústia esvaem-se na imensidão da noite tranquila” (ENGRÁCIO, 2005, p. 57).

Loureiro (1995, p. 70) observa que a religião que o caboclo diz professar é o catolicismo. Porém, sua crença resulta “de miscigenação racial e de integração cultural, a experiência de vida dos habitantes foi gerando, por sincretismo de elementos indígenas e europeus, uma cultura em que o devaneio do imaginário da sociedade ganhou especial importância”. Logo, sua crença é sincrética, mesclando o catolicismo com crenças regionais, que reúnem num mesmo lugar reservado da casa, as imagens de santos e as representações dos encantados, fato também assinalado por Santiago (1986). No conto “Pescadores”, quando o pescador, em sua última súplica de vida, clama por uma entidade católica, percebe-se a crença ribeirinha na salvação: “Mão firme, calcula bem o lance e atira. Infeliz. Zé Pedro dorme no piloto. Valha-me Deus! Mãe Santíssima!” (ENGRÁCIO, 2005, p. 57). E no conto “A enchente”, a devoção e a superstição se apresentam misturadas num comportamento religioso: “Fez rapidamente o nome-do-padre e apressou o ritmo das remadas” (ENGRÁCIO, 1986, p. 15).

O rio por vezes é personificado como uma entidade também sagrada. Ainda em “A enchente”, lemos: “O coirão deste rio, pelo que tou vendo, vai encher até estourar, virando que Deus nos livre um dilúvio! Nunca não vi ele tão brabo assim!” (ENGRÁCIO, 1986, p. 15). O caboclo clama por Deus, porém também sabe o poder que o rio possui e quão imprevisível ele pode ser. Na natureza o amazônida busca respostas para os acontecimentos e acredita que ela participa de seu destino. Loureiro (1995, p. 77) explica que “a cultura de um povo é fonte inesgotável de inspiração, de símbolos, de experiências, de trabalho acumulado, de beleza, de utopias”, assim o autor reitera a ideia de sincretismo na religião na cultura amazônica.

A imagem do rio no igapó é comparada a templos católicos, como Engrácio apresenta no conto “A alma do rio”: “Na quietude da manhã, quando lhe adentrávamos os domínios o igapó assemelhava-se a gigantesca cathedral por cuja cúpula formado pelas ramas, os raios de sol penetravam, indo arrancar das águas dourados reflexos” (ENGRÁCIO, 1981, p. 39). Neste conto a imagem do rio é descrita de maneira poética:

– Gabriel, a mata, os pássaros, as flores, tudo é muito bonito, mas precisas, de igual modo, ver as belezas que o lago contém. Como tudo, meu filho, as águas também têm alma. E ela se manifesta nisto que estás vendo: estes belos peixes que eu acabo de apanhar, a cachoeira que vês ali adiante, os redemoinhos, os rebojos, a própria água que o arco-íris bebe é daqui deste lago (ENGRÁCIO, 1981, p. 41).

O rio, nos contos de Engrácio, é como um bosque com caminhos que ora trazem fortuna ora trazem desgraça. Seja a enchente, a vazante, os aniversários, os casamentos, os naufrágios, os afogamentos, o ajuri, o peixe, o igapó, todo o universo ribeirinho é gerido por ele. Tocantins (2000) lembra que o rio é o agente de toda a dinâmica da vida do ribeirinho, numa relação de troca, simbiótica, contudo o caboclo nunca esquece que é o rio “o verdadeiro fiador de seu destino”.

Os rios são a fonte do progresso, responsáveis pela conquista de terras. A partir dele e com ele a vida na cidade também caminha, os habitantes da zona rural e das cidades vivem dele. Dessa forma, esta pesquisa mostra que o amazônida e o rio convivem em uma relação de simbiose, sendo que a influência do rio ultrapassa os limites da interação física, uma vez que a psicologia do ribeirinho, seu imaginário, suas crenças, sua vida social etc. recebem marcante influência do rio. Essa realidade, insistentemente destacada por pesquisadores, foi recriada pela pena do atento escritor Arthur Engrácio, que fez da Amazônia o seu bosque da ficção – um bosque no qual imergi, convertendo-me em leitor-modelo, a fim de apreciar da melhor forma possível os riquíssimos flagrantos desse bosque.

2 UM ARTISTA E SUA OBRA

“Se queres ser universal, começa por pintar a tua aldeia.”

(Liev Tolstói, Guerra e Paz)

Neste capítulo apresento a vida e a obra literária de Arthur Engrácio e proponho leituras das capas de cada livro utilizado para o *corpus* da pesquisa. Início a análise através da abordagem de uma constante da contística engraciana, que é um certo gosto pela linguagem crua e chocante, somado à descrição de cenas nauseantes de violências extremadas, característica engraciana que caracteriza neonaturalismo. As figuras imagísticas que permeiam as trilhas engracianas também estão sob análise nesse passeio, além do enfoque na presença feminina nos contos do autor e de que forma ele opera e a ficcionaliza em seu bosque.

2.1 O artista

Arthur Engrácio nasceu na cidade de Manicoré, à margem direita do rio Madeira, Amazonas, em 16 de abril de 1927. Sua família mudou-se para Manaus quando ele tinha cinco anos de idade. Já adulto, retornou à sua cidade natal onde permaneceu durante um período de seis anos. De volta à capital, fez seus estudos em Manaus, onde cursou até o 4º ano da faculdade de Direito, na então Universidade do Amazonas, mas não concluiu o curso. Foi contista, antologista, crítico, romancista e jornalista, havendo exercido esta última atividade em quase todos os jornais de Manaus. Faleceu em 2 de abril de 1997.

Anísio Mello, na apresentação de *Os tristes* (1997, aba), afirma que Engrácio:

Era cuidadoso no sentir e no fazer de seu labor. Não se descuidava dos pormenores e memorizava tudo da infância e da adolescência passada em Manicoré, no interior do Amazonas. Todas as suas lembranças cristalizadas nos seus contos passam-se ali ou pelos beiradões da vida. Sua infância pobre reflete no que escreve e transforma-se em fortuna literária. Engrácio foi um vencedor. Saído das barrancas interioranas, consegue ser o maior contista de sua geração. [...] Arthur Engrácio foi um marco.

Ainda sobre o autor, eis alguns comentários: para Márcio Souza, no prefácio de *Contos do mato* (1981, p. 9) Engrácio “é o mais talentoso contista de nosso Estado”; Arimathéa Cavalcanti, no Prefácio de *Ajuste de contos*, (1978, p. 15), escreve que “Arthur Engrácio é um contista nato. Admirável”; Astrid Cabral, na apresentação de *20 Contos*

amazônicos (1986, contracapa) declara que “o grande mérito da ficção de Arthur Engrácio é a apreensão da tragédia do caboclo em meio ao silêncio e à solidão das selvas”; Flávio Souza, no prefácio de *Outras estórias de submundo* (1988, p. 12) declara que “Arthur Engrácio é um autor que se pode considerar realizado em seu trabalho literário, realizado e amadurecido, podendo ombrear-se pelo apuro da forma e pela estilização de uma linguagem legitimamente literária, com qualquer nome do primeiro escalão da literatura regional brasileira”; Luiz de Miranda Correa, na apresentação de *20 contos amazônicos* (1986, aba) assim se pronuncia sobre o contista: “cultor do idioma. Estilo admirável. Tudo passa na vida, inclusive o poder e a fortuna. O que fica é a inteligência, o talento, a obra criada no campo intelectual ou artístico. Nisso você está em paz com Deus e com o seu tempo”; em uma homenagem ao contista, em forma de carta, Almir Diniz (1997, p. 1) afirma que “Engrácio era crítico de nascença. Na sua humildade era um gigante. Sabia o que dizia. Media o que falava. Honrava o que escrevia”; Marcos Frederico Krüger, em *Estórias do rio* (1984, aba) comenta que Engrácio “se posiciona entre os que dão prioridade à Amazônia. E não apenas à paisagem, mas ao que é a própria finalidade da Literatura: o ser humano.”

A mentalidade que predominava nas letras amazonenses, anteriormente à criação do CM, salvo as exceções de praxe, concebia o caboclo como sem história, renunciado, um homem silenciado. É nesse contexto que Engrácio inicia a sua produção contística, sinalizando em outra direção. Ele é o pioneiro da narrativa moderna amazonense, tendo em vista que seu livro de estreia, *Histórias de submundo* (1960), é o primeiro livro de contos nascido sob a rubrica do CM. Nessa obra estão evidentes as duas vertentes da ficção engraciana, que são o cenário urbano e o cenário interiorano.

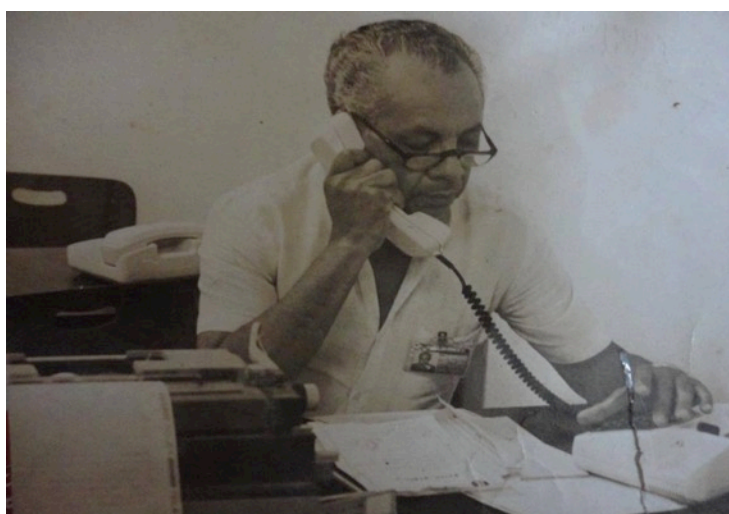


Figura 2 – Escritor Arthur Engrácio
Fonte: Acervo da família Engrácio.

A predileção do autor pelos textos de fundo regional é evidente. Sua obra é um protesto contra a condenação do caboclo pela sociedade extrativista. Ligada ao realismo, sua contística revela a necessidade de expressar a região amazônica, por isso recria os flagrantes da vida ribeirinha de maneira singular. Para Souza (2010, p. 223), na obra de Engrácio “o conto vem menos pretensioso, a paisagem recua para o segundo plano e o homem deixa de ser penumbra”. Assim Engrácio apresenta o amazônida como o agente, saindo do conformismo muito comum nas letras amazonenses. Por conseguinte, em sua ficção o autor substitui o geografismo pelo enfoque no ser humano.

Em sua obra, Engrácio surpreende ao revelar o amazônida e suas contingências, rompendo as barreiras do silêncio construído em que o Amazonas vivia. Segundo Souza (2010), Engrácio transforma os flagrantes em contos, em visão subjetiva, é uma reflexão do real. Assim, sua ficção é uma expressão do universo interiorano.

Leão (2011, p. 137) afirma que “o foco narrativo dos contos engracianos está com certeza nas relações de produção, mas a natureza espreita os personagens, observa-os a partir das sombras e algumas vezes, entra em cena decisivamente”. Dessa forma, a natureza aparece personificada e em relação constante com o homem. O caboclo tem sua vida limitada por dois infinitos: o rio e a floresta, sendo que tanto a imagem do rio quanto a da floresta permeiam a ficção engraciana.

Telles (2014, p. 153) comenta que “Engrácio faz na ficção a revolta, a revolução que o homem ribeirinho não foi capaz de engendrar para pôr abaixo a ordem extrativista.” A linguagem de seus textos é simples, porém ele lhe dá um tratamento exigente. O que caracteriza sua linguagem é o vigor, a intensidade, a pujança. Dessa maneira, a leitura de sua obra revela um autor comedido e austero em seu processo de composição e na elaboração de seu discurso ficcional.

2.2 A obra

Dos autores do CM, Arthur Engrácio foi um dos poucos a dedicar-se principalmente à prosa, apesar de também ter escrito poemas, que foram cuidadosamente escondidos por ele. Alencar e Silva, em carta homenageando o autor, sublinha que Engrácio é “o exemplo de uma vida dedicada às letras, quer como jornalista, quer como escritor versátil, cujas atividades se estendem por vários gêneros e exercem, com igual competência, na crônica e no ensaio, no

conto e no romance”, contudo, foi no conto e na crítica literária que Engrácio ganhou maior expressão e relevância.

A trajetória de sua escrita de ficção e de crítica literária acontece de forma simultânea. Suas obras são: *Histórias de submundo* (1960); *Antologia do novo conto amazonense* (1971); *Restinga* (1976); *A berlinda literária* (1976); *Ajuste de contos* (1978); *Contos do mato* (1981); *Um olho no prato, outro no gato* (1981); *Os pingos nos ii* (1983); *Estórias do rio* (1984); *20 contos amazônicos* (1986); *Áspero chão de santa Rita* (1986); *Outras histórias de submundo* (1988); *Afrânio Castro, retrato sem retoque* (1992); *Poetas e prosadores contemporâneos do Amazonas – sùmula biobibliográfica* (1994); *A vingança do boto* (1995) e *Os tristes* (1997). Alguns títulos foram anunciados como prestes a sair, mas não vieram a ser publicados, como é o caso de *O tempo e os homens* (crônicas, artigos, perfis, comentários críticos e quadros), *Brumas* (romance), *Cacaia* (romance), *De Herodes a Pilatos* (crônicas, registro de obras e contos) e *Barrancas da solidão* (romance).

Histórias de submundo (1960) é um livro que tem a marca do pioneirismo por ser o primeiro livro de contos publicados sob a égide do CM, além de ser a estreia de Engrácio. O livro em questão possui duas edições, sendo a primeira publicada em 1960 por Editores Sérgio Cardoso & CIA. LTDA., e a segunda edição publicada em 2005, pela Editora Valer, na coleção Resgate, ambas edições produzidas em Manaus. O livro possui doze contos, sendo que cinco se passam em ambiente urbano e sete se desenrolam em cenário interiorano (e estes últimos se referem direta ou indiretamente a alguma atividade extrativista).

O pioneirismo de Engrácio se deve ao fato de que a mentalidade vigente na época “concebia o homem interiorano sob a perspectiva da resignação, do conformismo. O caboclo era um homem sem história, um renunciado, entregue à própria sorte, prisioneiro da floresta, de seus medos e fantasmas” (TELLES, 2014, p. 152). Grande parte dos escritores contentavam-se em descrever a natureza, a exuberância da floresta e dos rios, silenciando sobre o homem. “Coube a Engrácio a tarefa de iniciar um novo ciclo no desenvolvimento da prosa ficcional amazonense” (TELLES, 2014, p. 151). De acordo com Souza (2010, p. 224), o livro “transforma os flagrantes em contos, a análise exterior (absoluta), em visão subjetiva, é uma reflexão do real [...] A descrição da natureza, quando necessária, é menos adjetivada, mais dura, é o inimigo vigiado”. Em *Histórias de submundo*, na concepção de Mello (1977, p. 101), Arthur Engrácio “demonstra grande capacidade de imaginação, fazendo às vezes com que o leitor acurado penetre no drama de suas estórias”.

Antologia do novo conto amazonense (1971) é uma importante compilação de contos até então inéditos de autores amazonenses. Trata-se de um livro com três edições: a primeira

de 1971, a segunda de 2005 e a terceira de 2010. Sobre ele Ferreira de Castro (in ENGRÁCIO, 1986, aba) anotou o que segue:

Deu-me grande prazer a leitura deste volume, pois nele encontrei, entre alguns nomes já meus conhecidos, muitos outros que eu ignorava e aqui se me revelam. Também com muito talento. Um talento que certamente já expôs ou virá a expor novas facetas em trabalhos mais longos.

Restinga (1976), livro de contos amazônicos, possui duas edições. A primeira, de 1976, realizada pelas Edições do Governo do Estado do Amazonas, ganhou o Prêmio Jaraqui em 1968. A segunda edição foi realizada pela UBE (União Brasileira de Escritores) em 1982. Entre a primeira e a segunda edição, encontrei, ao longo de minha pesquisa, algumas diferenciações, como algumas adições e supressões de contos. A primeira edição é composta de dez contos. Já a segunda possui onze contos. Astrid Cabral (in ENGRÁCIO, 1981, contracapa) declara que *Restinga* “é um dos altos momentos da ficção amazônica. Seus personagens têm muita força, a fabulação é orgânica e convincente. A linguagem altamente saborosa.” Já para Clóvis Assumpção (1979, p. 29), *Restinga* “reúne histórias de um mundo bárbaro, impregnado de necessidades de toda ordem, nos confins”. Para Tenório Telles (2014, p. 154) é em *Restinga* que

O autor alcança o equilíbrio que já se prenunciava em *Histórias de Submundo*. *Restinga* é a culminância, o momento de afirmação de um ficcionista inquieto que não se cansa de torcer sua linguagem, sempre buscando novas possibilidades. [...] Em *Restinga*, um dos livros mais ternos e humanos que já se escreveu sobre a vida do homem interiorano, observamos a afirmação de Arthur Engrácio como contista das coisas e da vida regional. É a obra mais expressiva de um escritor amazonense sobre esse tema. Nela, o caboclo é descrito de forma mais humana, mais verossímil e real. As personagens são mais trabalhadas, densas, menos exteriores.

Em *Restinga*, Engrácio concebe o homem interiorano nas suas proporções humanas. Nem mais o resignado, o conformado do período extrativista, nem o revoltado, o herói, encarnação das virtudes humanas, e sim o homem, misto de bondade e maldade. “A obra é um painel humano sobre a realidade dos ribeirinhos. É a vida interiorana que brota de suas páginas: o amor, o trabalho, as traições, a sexualidade, as festas e o folclore. Todos esses elementos perpassam a malha ficcional de *Restinga*” (TELLES, 2014, p. 155).

Em *A berlinda literária*, de 1976, Engrácio elencou 30 artigos seus, de diferentes datas, publicados na imprensa de Manaus. O livro ganhou o Prêmio Prefeitura de Manaus, de 1976. Artigos que versam sobre autores amazonenses ou da região, oferecendo ao leitor um amplo mosaico representativo daquilo que seus olhos de escritor foram registrando, aqui e ali,

na irregularidade da paisagem. Alencar e Silva (in: ENGRÁCIO, 1976, aba) diz que Engrácio o faz, por certo, ao seu modo peculiar de ver, de entender e de julgar os fatos literários, “imbuído, sem dúvida, dos propósitos mais óbvios do ofício, que não são os de agradar ou desagradar, mas, em última análise, os de esclarecer, orientar, verberar a fealdade e o falso e homenagear o belo e o autêntico”. Ainda a respeito do livro, Djalma Batista (in: ENGRÁCIO, 1976, contracapa) afirma:

Em princípio, considero o trabalho merecedor do prêmio. É constituído de 30 ensaios de feição jornalística, muito bem escritos, revelando erudição do autor e, na maioria das vezes, senso crítico apurado. Nem sempre o leitor concordará com as afirmações do ensaísta, porém há-de lhe admirar constantemente o estilo, a maneira clara de escrever, a preocupação de valorizar o que se tem feito, literariamente, no Estado, além de cultura, reveladora de um homem de estudo e pensamento.

Ajuste de contos (1978) é de cenário urbano, portanto voltado para os dramas do existir das pessoas da cidade. Composto por onze contos, “*Ajuste de contos* é o livro mais expressivo da vertente urbana de sua obra. São textos permeados por intensa densidade psicológica, por um corte existencial. Engrácio foi um dos pioneiros nesse campo, ao fazer a inserção, no contexto da ficção regional, da narrativa psicológica” (TELLES, 2014, p. 157). De acordo com Guimarães de Paula (in: ENGRÁCIO, 1981, contracapa), neste livro a matéria-prima é o submundo onde existe o caos humano, “um inferno social, um purgatório feito por mãos e ações humanas”. Arimathéa Cavalcanti (in: ENGRÁCIO, 1978, p. 15) afirma acerca de *Ajustes de Contos* que

as páginas desse livro, dá gosto lê-las, que têm, todas elas, aquele sabor genuíno da estória-puxa-estória, de uma simplicidade que só o consumado artista pode atingir, e que provocam no leitor esse desejo de que o volume não acabe mais, de tanto prazer e emoção que se auffle a cada narrativa. [...] Diálogos incisivos, diretos, sem meias tintas, fazem deste um dos melhores ajustes de contos já produzidos pelo autor.

O livro *Contos do mato* (1981) é composto de dezenove contos, todos ambientados em cenário interiorano. Ganhou o Prêmio Fernando Chinaglia de 1976. *Contos do mato* e *Restinga* são, talvez, as obras de cenário interiorano que melhor expressam o universo ribeirinho tão evocado por Engrácio. Segundo Márcio Souza (in: ENGRÁCIO, 1981, p. 10), o cenário da obra é “a Amazônia dos estertores do extrativismo”. Já Abguar Bastos (in: ENGRÁCIO, 1981, contracapa) declara que *Contos do mato*

Representam a crônica da vida rural da Amazônia. Suas credices. Superstições. Costumes. Um painel das humildades da natureza e ao mesmo tempo das ingenuidades humanas [...] Trata-se de um trabalho que tem o gosto da farinha, do beiju, da caça apreciado no moquém. A paisagem se torna mais autêntica, mais pitoresca e dramaticamente amazônica.

A linguagem dos contos engracianos é simples, direta, cortante, sem rebuscamentos ou excessos, porém o autor dá um tratamento muito exigente a ela. Assim, “a leitura de seus contos é uma expressão do universo interiorano” (TELLES, 2014, p. 153). De acordo com Souza (2010, p. 224), “o tema principal de Engrácio é a impossibilidade; impossibilidade dos personagens viverem nas misérias do extrativismo.” Arthur Engrácio narra com coragem. Expõe a implacabilidade das coisas e dos seres, de maneira imediata, sem subterfúgios, como sugere Assumpção (1979, p. 29):

Doença, baile, cachaça, tristeza, esforço de sobrevivência, brutalidade, humor das mentiras de caçadas, perfídias, ódio, desforras, covardias, sacrifícios, folclore, selva, assassinatos, água, temporal, sexo, caboclos, coronéis, empregados, gerentes, apontadores, iniciações estranhas de meninos e meninas, aleivosias, medo, injustiças, animais, criaturas desfibradas pela fraquezas e pela desmoralização, quase-homens. Eis alguns ingredientes dos contos de Arthur Engrácio.

Um olho no prato, outro no gato (1981) é um livro de crítica literária composto de cinquenta ensaios críticos. Nele, Engrácio apresenta sua crítica sobre autores brasileiros e da literatura universal, como por exemplo, Lima Barreto e Hemingway respectivamente, além do panorama amazônico já tradicional nos livros de crítica engracianos.

Os pingos nos ii (1983) é um livro de crítica literária, composto por vinte e um ensaios críticos sobre a literatura e o ofício da escrita, sobre o qual Luiz de Miranda Correa (in: ENGRÁCIO, 1986, aba) comenta: “Cultor do idioma. Estilo admirável. Neste seu último livro (*Os pingos nos ii*) a elegância do estilo está presente”.

Estórias do rio (1984) é mais um livro de contos de cenário interiorano, dividido em duas partes: estórias primeiras (composta de seis contos) e estórias segundas (composta de seis contos). Marcos Frederico Krüger (in: ENGRÁCIO, 1984, aba) declara que Engrácio, nesse livro,

Se posiciona entre os que dão prioridade à Amazônia. [...] A prioridade à Amazônia não é regionalismo inconsequente. Trata-se de assumir uma identidade que, durante os anos, foi massacrada e relegada a um papel secundário. A imagem que os contos de Arthur Engrácio transmite é exatamente essa: a dimensão da Amazônia. Mas não somente a dimensão geográfica, como já foi dito. O que Arthur Engrácio focaliza, em sua prosa precisa, é principalmente o homem amazonense em sua dimensão maior.

Ainda sobre *Estórias do rio*, José Bernardo Cabral (in: ENGRÁCIO, 1986, aba) confessa: “li, de um fôlego, e onde, mais uma vez, fica confirmado o seu estilo inconfundível de narrador-sociólogo”. Assim, novamente Engrácio ficcionaliza a vida ribeirinha em seus contos, traçando um painel da vida ribeirinha amazônica.

20 contos amazônicos (1986) é uma coletânea de cenário interiorano, composta por vinte contos. Arthur Engrácio, voltado para tão grandiosas imagens, tece, entrança, enlaça, retoca, “arremata os fios de uma trama que, se é colorida pela imaginação, é lâmina de um bordado que a natureza torna prodigioso e o homem transforma na tela em que se encontram e harmonizam a Realidade e o Mistério”, conforme Abguar Bastos (in: ENGRÁCIO, 1986, p. 7). Isso se deve ao fato de que

a seleção dos contos de Arthur Engrácio se impunha por seus merecimentos de narrador. O conto pode oferecer apreciáveis alternâncias: descrição de fatos; incursões míticas ou supersticiosas: temas com aproveitamento de cenários; crônicas de acontecimentos; cromos [...]. As personagens se vestem de beleza ou feiúra, insolências ou obediências, vaidades ou humildades, banditismos ou martírios – mas as sequências exigem certa síntese do poder literário. (Abguar Bastos in: ENGRÁCIO, 1986, p. 7)

Jorge de Sá (in: ENGRÁCIO, 1986, aba) afirma que Arthur Engrácio “é também um autor que conhece o ofício de narrar. Seguro, ele traça ante o leitor de seu novo livro um painel da vida em sua região ainda tão escassamente conhecida [...] Engrácio trabalha com tipos humanos triturados pelas contradições da existência”.

O único romance publicado de Arthur Engrácio, *Áspero chão de santa Rita* (1986) é um marco na obra do autor. Foi inspirado no conto homônimo, publicado pela primeira vez no livro *Restinga* (1976). De atmosfera elegíaca, o romance narra o sofrimento de Galdino, que é obrigado pelo Coronel a deixar sua amada Doquinha, grávida, em casa, para ajudá-lo na perseguição à onça que carregou seu cachorro Barão. Não podendo contestar, acompanha o Coronel, enquanto sua amada fica abandonada sofrendo as dores do parto. Sobre esse romance, Tufic (in ENGRÁCIO, 1986, contracapa) declara:

Literatura amazonense, das mais inquietantes, é o que traduzem as páginas deste livro a partir do lendário, dos fenômenos macroambientais aos fatos humanos que se irmanam aos usos e costumes do hinterland amazônico, todos vazados num estilo apurado de ficcionista paciente e de homem habituado à caça e à pesca de casos singulares que, na prosa de ficção, bem que se assemelham ao comportamento daqueles que fazem o mesmo para sobreviver aos caprichos da natureza.

Outras histórias de submundo (1988) é um livro de contos urbanos, dividido em duas partes: “Nos Submundos de Todos Nós” (doze contos) e “Cinco Contos de Bar” (cinco contos). De acordo com Flávio Souza (in ENGRÁCIO, 1988, p. 11), nos contos de *Outras histórias de submundo*, “a paisagem física cede lugar à paisagem humana e sofrida do homem da cidade; não só sofrida, também promíscua e miserável, relegada à solidão e ao abandono”.

Dessa forma, o livro em questão mostra a ascendência do talento engraciano, onde observo o escritor consciente e já inteiramente senhor de seu instrumento de trabalho.

Afrânio Castro, retrato sem retoque (1992) apresenta o autor Afrânio de Castro, artista plástico de valor inegável pertencente ao CM. Nesse livro, Arthur Engrácio resolveu enveredar, também, pelo gênero biográfico, “e o fez despretensiosamente, mas com o máximo de honestidade, clareza e talento”, como afirma Antísthenes Pinto (in: ENGRÁCIO, 1992, aba). Sobre esse livro, Genesino Braga (in: ENGRÁCIO, 1992, contracapa) afirma:

Não sabemos, nem se pode adivinhar porque meio com que doçura de sentimentos o artista consegue, na hora de compor a massa plástica, nela infiltrar aquele tom de azul tão harmonioso, aquele tom de infinita pureza, que logo nos transmite a ideia de uma linda esperança, que logo nos dá o sentido da divina claridade, da redenção eterna, e que logo nos faz pensar na existência de um mundo outro redimido pela consciência de tudo que se purifica e se sublima dentro do homem. Será esse tom de azul a sua advertência da presença de Deus?

No livro *Poetas e prosadores contemporâneos do Amazonas* – súpula biobibliográfica (1994), Engrácio realiza um cotejo dos autores amazonenses contemporâneos de maior relevância no cenário literário. O livro divide-se em duas partes: a primeira trata dos prosadores (conto, romance, ensaio, novela, crônica), e a segunda, dos poetas. Com o objetivo de levar aos estudantes um entrosamento com o universo literário amazonense, o livro em questão tem a praticidade como objetivo, pois é direcionada ao ensino médio e vestibular. Sobre o livro, Engrácio (1994, p. 1-2) declara que ele

nasceu da necessidade de levar-se à nossa classe estudantil o conhecimento dos escritores e poetas do Amazonas cujas obras hajam-se esgotado ou, por este ou aquele motivo, não lhe tenham ainda chegado às mãos. [...] Ele não pretende ser a última palavra no assunto nem a panaceia salvadora, mas, um roteiro seguro para o discente que, através do seu contexto, pode inteirar-se da literatura que se pratica ou já se praticou no Amazonas. Escrito em linguagem simples e acessível e, por isso, de fácil assimilação pelo estudante, aqui ele vai encontrar, em textos sintetizados, os prosadores e poetas amazonenses que deseja conhecer, com data de nascimento, escolaridade, prêmios conquistados, livros publicados e outros dados pertinentes necessários à sua compreensão.

A vingança do boto (1995) é uma coletânea de vinte contos de cenário interiorano. O livro é homônimo do conto que foi publicado pela primeira vez em *Contos do mato*, de 1981, que, como já informado anteriormente, foi adaptado para televisão com o título de “As aventuras de Chico Norato contra o boto vingativo”. O livro foi editado no Rio de Janeiro pela Rio Fundo Editora, como parte da Coleção Literatura Regional Brasileira, coordenada por Assis Brasil, que traçou um panorama literário brasileiro, apresentando os melhores autores de cada estado que foram fiéis às suas regiões, através da literatura. A Coleção foi

criada para dar vez aos escritores brasileiros esquecidos ou relegados a plano secundário, retirando o foco do eixo Rio-São Paulo.

Os tristes, de 1997, foi o último livro de Arthur Engrácio, publicado postumamente no mesmo ano de sua morte, após revisão realizada por Anísio Mello e Elson Farias, amigos do autor. Composto por noventa ensaios críticos, o livro traça um painel crítico de diversos assuntos da literatura. Sobre ele, Mello (1997, aba) assim se pronuncia: “com o livro *Os tristes* Arthur Engrácio encerra seu ciclo de contos, bem elaborados pelo capricho com que sempre teve com sua produção, e o Amazonas lamenta que este seja o último fruto de um artista que se manteve sempre no auge da literatura amazonense contemporânea”.

Após a apresentação desta visão panorâmica sobre a obra de Arthur Engrácio, convém assinalar que, pela necessidade de delimitação imposta pela natureza da pesquisa, o *corpus* de análise desta dissertação são os livros engracianos que possuem cenário interiorano. São eles: *Histórias de submundo* (1960/2005), *Restinga* (1976), *Contos do mato* (1981), *Estórias do rio* (1984) e *20 Contos amazônicos* (1986). Por meio deles, meu esforço de pesquisa consiste em analisar os recursos estéticos que o autor utilizou para ficcionalizar a vida ribeirinha.

2.2.1 Leituras cruzadas: intersemiose e arte de capa

A arte é o campo privilegiado da multiplicação e da multiplicidade de signos, entendendo-se por signo “toda e qualquer coisa que se organize ou tenda a organizar-se sob forma de linguagem, verbal ou não” (PIGNATARI, 2004, p. 15). Para estudar os signos em sua multiplicidade, existe uma Teoria Geral dos Signos, que recebe o nome de Semiótica, cuja base “é uma indagação sobre a natureza dos signos e suas relações” (PIGNATARI, 2004, p. 21). A semiótica serve “para realizar uma leitura do mundo não-verbal: ‘ler’ um quadro, ‘ler’ uma dança, ‘ler’ um filme – e para ensinar a ler o mundo verbal em ligação com o mundo icônico ou não-verbal”. Dessa forma, “a semiótica acaba de uma vez por todas com a ideia de que as coisas só adquirem significado quando traduzidas sob a forma das palavras” (PIGNATARI, 2004, p. 20).

Peirce identifica três classes de signo: o ícone, o índice e o símbolo. Os *ícones* são qualis-signos que se reportam a seus objetos por similaridade, sendo que um ícone só pode sugerir ou evocar algo porque a qualidade que ele exhibe se assemelha a outra qualidade. Os *índices*, diferentemente dos ícones, fundamentam-se a partir de uma existência concreta, ou seja, seu objeto imediato é a maneira como o índice é capaz de indicar algo existente, o objeto dinâmico que mantém uma conexão existencial. Já os *símbolos* têm uma ação mais complexa,

pois se fundamentam a partir do legi-signo, ou seja, leis que operam condicionalmente, estabelecendo convenções (PEIRCE, 2005).

Partindo desse pressuposto teórico, proponho nesta seção uma leitura intersemiótica das capas dos livros engracianos que formam o *corpus* desta pesquisa. Para tanto, é necessário compreender o conceito de capa e os elementos que a compõem. A capa surge como consequência direta do objeto de que faz parte: o livro. Segundo Carvalho (2008, p. 17), por definição, a capa

é um plano único que envolve o miolo do livro, sendo composta por três faces: a capa ou painel frontal, a lombada e a contracapa. Apesar de o termo designar estas três partes, fisicamente ligadas entre si, é também usado para falar apenas do painel frontal, o mais visível e importante dos três.

A existência de uma capa original, executada pelo capista, e separada das reproduções comercializadas, “poderia constituir uma afirmação da capa enquanto obra de arte.” (CARVALHO, 2008, p. 20). Os capistas, na sua maioria, favorecem uma percepção simbólica e interpretativa da capa, a relação que esta estabelece com o conteúdo do livro e a ligação que cria entre livro e leitor. Esta percepção do capista está intrinsecamente relacionada à do responsável pela diagramação da capa, que exerce a função de “determinar a disposição dos espaços a serem ocupados pelo texto, ilustração, etc., de livro, de jornal” (FERREIRA, 2010, p. 252). Logo, a interpretação, a leitura, que o capista e o responsável pela diagramação fazem da obra resulta na capa. Assim, seu “mundo” é a obra.

O percurso que adotei para a leitura das capas segue os preceitos peirceanos: inicia-se pelo olhar fenomenológico, que perscruta nossa capacidade contemplativa correspondente à percepção dos fenômenos ao nosso redor (ícone/quali-signo); é seguido pelo olhar observacional, que distingue as partes do todo, e identifica de modo singular aquilo que o signo corporifica (índice/sin-signo); e por último considera uma perspectiva mais abstrata do fenômeno observado, procurando generalizá-lo e localizá-lo em uma classe geral (símbolo/legi-signo). Partindo dos princípios expostos, procedo à leitura das capas dos livros engracianos selecionados para o *corpus* da pesquisa.

A) O primeiro livro de Arthur Engrácio, conforme já explicitiei, foi *Histórias de submundo*, publicado em sua primeira edição no ano de 1960, em Manaus, pela Editora Sérgio Cardoso & CIA. LTDA. O livro reúne contos que traçam um painel da vida ribeirinha em sua totalidade.

A segunda edição de *Histórias de submundo* foi publicada em 2005, em Manaus, pela Editora Valer, como parte integrante da “Coleção Resgate”, sob a coordenação do editor

Tenório Telles. A Coleção Resgate foi idealizada com o intuito de apresentar as obras dos autores que participaram do CM de forma atuante e marcante. Os responsáveis pela fotografia de capa foram Paulo Pereira, Edimar Barros, Sérgio Fonseca e Wilson Prata.

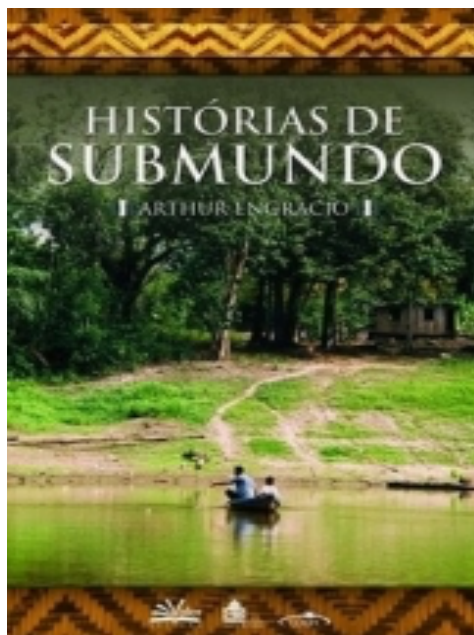


Figura 3 - Capa da 2ª edição de *Histórias de submundo*.
Fonte: Engrácio, 2005.

No aspecto qualitativo, ganha realce a fotografia de dois ribeirinhos dentro de uma canoa singrando o rio, em cuja margem há uma casa feita de Madeira, tendo a mata exuberante ao fundo. A cor predominante é o verde, que, segundo Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 939), “é a cor do reino vegetal” e “o verde é o despertar da vida”. Esta imagem nos sugere a ideia de vida ribeirinha, do caboclo, da cultura amazônica. No segundo nível de análise, por ser uma fotografia, observamos a evidência do caráter indicial, visto que a imagem capturada na fotografia corresponde à floresta, rio, canoa, casa de madeira e ribeirinhos, que têm uma existência concreta.

Mesmo que o sin-signo se destaque nessa representação, o fato de ser uma fotografia também torna latente a presença do ícone, pois ao associarmos os elementos presentes na fotografia à ideia de vida ribeirinha, estamos estabelecendo o caráter de similaridade, o que determina a natureza do quali-signo. A partir de tais considerações, numa tentativa de generalização da leitura da imagem, adentro na esfera do legi-signo, que tenta abstrair o geral do particular. Dessa forma, a fotografia de uma cena da vida ribeirinha é diretamente ligada à ideia de cultura amazônica, dando assim a qualidade simbólica a essa imagem. Diferentemente do contexto de produção da capa da 1ª edição, não há mais agora a

preocupação com os experimentalismos e o rompimento com o passadismo alimentados pelo CM. O momento agora é de afirmação da identidade regional, do “ser” amazônida, que a fotografia da capa põe em relevo.

B) O livro *Restinga* teve sua primeira edição publicada em 1976, pelas Edições Governo do Estado do Amazonas. Reúne contos que apresentam os flagrantés da vida ribeirinha. O responsável pelo desenho de capa foi José Nazaré, e a diagramação foi feita pelo próprio autor, Arthur Engrácio. A seguir, a respectiva capa:

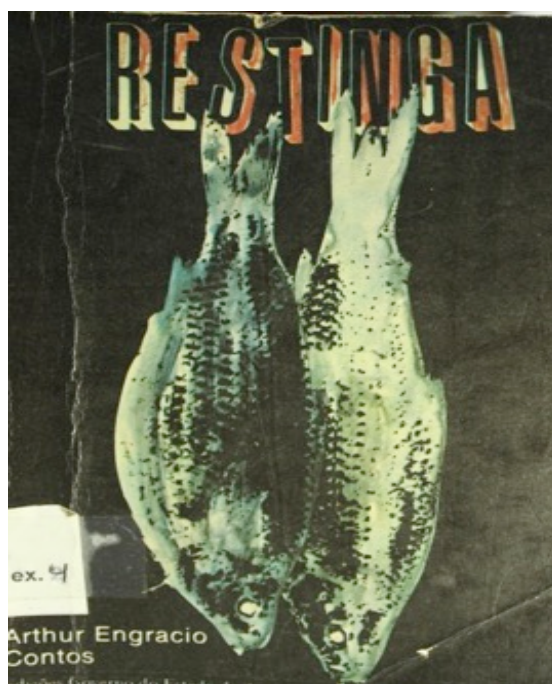


Figura 4 – Capa da 1ª edição do livro *Restinga*.
Fonte: Engrácio, 1976.

Sob o aspecto do quali-signo, observa-se o contraste de áreas de luz, e os ícones, dois peixes contra o fundo preto, o título no topo da capa, com as letras sombreadas em vermelho, com o “S”, “T” e “I” com posições distorcidas. Quanto às cores e seus significados, segundo Chevalier e Gheerbrant (2012), apresentam-se matizes de cinza e preto (aspecto frio) nos peixes, o fundo todo preto (morte) e as sombras das letras em vermelho (fogo, sangue). A obra possui contos densos, pujantes, que possuem similaridade com os significados das cores que estão presentes na capa.

Quanto ao sin-signo, o desenho dos peixes remete a elementos de existência concreta, revelando o índice. Assim, os peixes, característicos da Amazônia, referem-se a um modo de vida peculiar da região, a um dado cultural. De uma forma geral, numa perspectiva

simbólica, a capa faz referência ao modo de viver do ribeirinho, à sua relação com o rio, com a natureza, sua fonte de alimento, além de todas as particularidades que a envolvem. A dicotomia da vida x morte, representada nas cores da capa e nos ícones envolvidos, é parte integrante do modo de vida do ribeirinho e de sua cultura.

C) *Contos do mato*, de 1981, possui uma única edição, publicada pela Editora Metro Cúbico. O desenho de capa é de Fernando Júnior, sob diagramação de Arthur Engrácio:

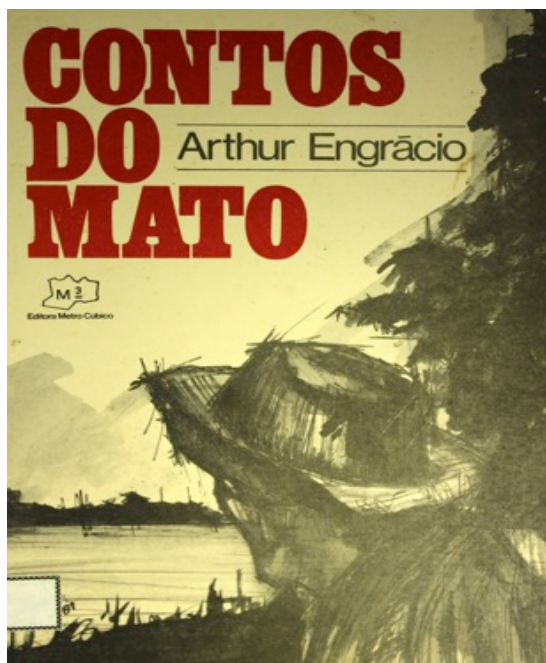


Figura 5 - Capa de *Contos do mato*.

Fonte: Engrácio, 1981.

No primeiro nível de análise, quali-signo, observa-se o desenho em preto e branco (amarelecido pelo tempo) de um homem ribeirinho de perfil, às margens do rio, com a floresta ao fundo, olhando para o horizonte, com o título da obra em letras grandes e vermelhas, contrastando com o desenho da capa. As cores, então, simbolizando a morte, a vida, o sangue e a floresta, dialogam com o universo ribeirinho. Remetem à grandeza da vida no interior da floresta.

Quanto ao sin-signo/índice, os elementos (rio, ribeirinho e floresta) presentes no desenho de capa são ícones, porque têm existência concreta. O desenho de capa é estilizado. Dessa forma, o aspecto simbólico da capa vai além da ligação do índice. O fato de não ter formas precisamente definidas e cores contrastantes (escuro x claro) simbolizam a imprevisibilidade das matas, as superstições caboclas, o imaginário ribeirinho. Há na capa, a imagem do caboclo e sua indumentária própria (chapéu de palha), além do seu “olhar” para o rio, e ao mesmo tempo, para a floresta, que são as suas duas fontes de sustento e de mistérios, encantados.

D) O livro *Estórias do rio*, de 1984, também foi publicado em única edição em Manaus, pela Superintendência da Zona Franca de Manaus. O capista é Jorge Palheta.

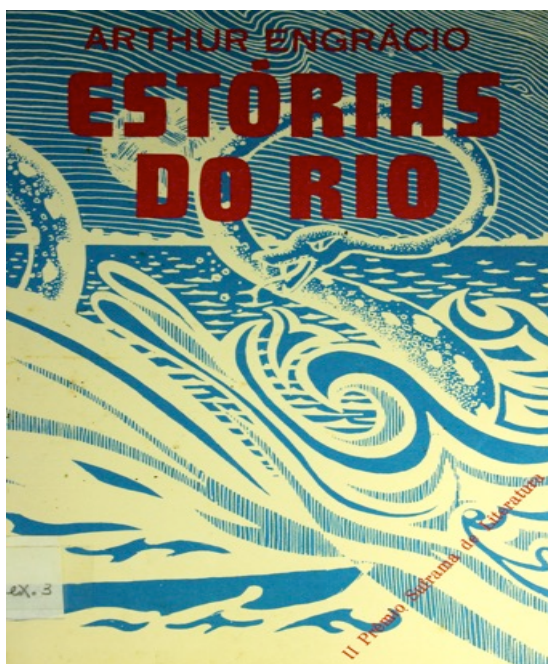


Figura 6 - Capa de *Estórias do rio*.
Fonte: Engrácio, 1984.

Sob o aspecto qualitativo, a capa apresenta o desenho de uma cobra gigantesca estilizada, nas cores azul e branco, figura do imaginário amazônico conhecida como Cobra Grande, saindo das águas do rio, em noite de lua cheia, além de ter as letras do título do livro e do nome do autor em vermelho no topo da capa, contrastando com as cores do desenho. O imaginário amazônico e o folclore brasileiro apresentam a figura da cobra-grande: “uma Cobra Grande pode medir de 40 a 50 metros de comprimento e é tão grossa que os sulcos que deixa ao se arrastar no solo transformam-se em valas” (FRAXE, 2010, p. 337).

Neste desenho, temos os ícones: rio, céu, lua e cobra, que fazem referência a elementos de existência concreta, assim representam o índice. Ainda no segundo nível da análise (sin-signo), a figura da Cobra Grande é temida pelo caboclo, frequentemente atacado por animais peçonhentos durante as enchentes. O caboclo reconhece o perigo da cobra que, segundo a crença popular, possui poderes sobrenaturais. A figura folclórica que possui o elemento de existência concreta de determinadas espécies de cobras, como a sucuriju e a jiboia, que crescem de forma descomunal. Quanto ao legi-signo, o desenho da Cobra Grande na capa remete ao conteúdo do livro, que é um panorama do imaginário caboclo, com suas crenças e símbolos. É evidente a simbologia do céu, que aparece estilizado com a sugestão de mistério, pela forma como se apresenta, com linhas sinuosas representando nuvens, o

ambiente noturno e a lua com sua simbologia, segundo Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 561) é de “periodicidade e renovação”.

E) O livro *20 contos amazônicos* foi publicado em 1986, em Manaus, pelas Edições Puxirum. É composto por contos que possuem o homem e a natureza como tema, além da cultura ribeirinha. O capista é Van Pereira e a revisão e diagramação é de Arthur Engrácio.

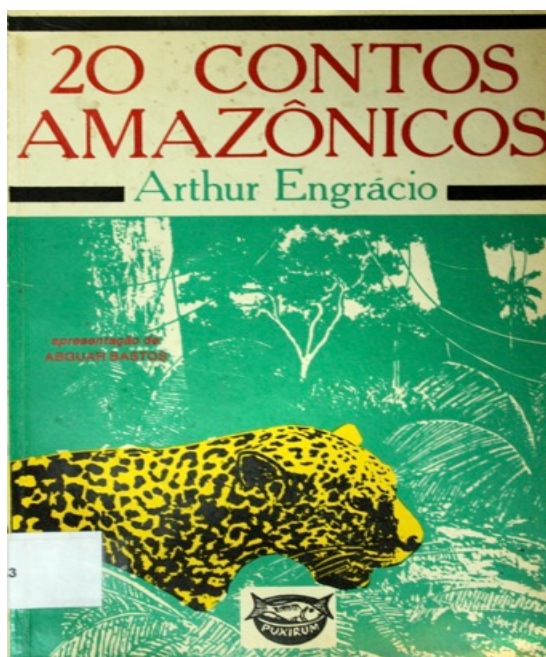


Figura 7 - Capa de *20 contos amazônicos*.

Fonte: Engrácio, 1986.

A capa apresenta, sob o aspecto do quali-signo, o desenho em destaque do perfil de uma onça pintada, com o fundo verde da floresta, com o título da obra em vermelho, em destaque no fundo branco, no topo da capa. As cores bem marcadas e traços de desenho bem definidos mostram a intenção de enfatizar a vida ribeirinha em contato com os animais. Animais como a onça, que representa perigo para o ribeirinho, aparece na capa como se estivesse à espreita, preparando-se para o ataque.

No nível do sin-signo, a correspondência com elementos (onça e floresta) existentes é evidente, ressaltando o índice. A floresta representa um espaço mágico para o caboclo. “No reino da natureza amazônica, para o caboclo, cada coisa é e não é. Cada elemento da paisagem é apreendido como uma revelação cosmogônica, tem sua história de origem e tem um destino além de suas circunstâncias” (FRAXE, 2010, p. 331). O mundo físico exige uma explicação imaginária. Quanto ao aspecto simbólico, o rio, a floresta e o ar são formas que abrigam conteúdos de beleza, traduzidos por signos que constituem configurações dessa modalidades de maravilhamento.

2.2.2 Ressonâncias naturalistas

No Modernismo brasileiro, floresceu, a partir da década de 1930, uma tradição da prosa que foi batizada com o nome de neorrealismo ou neonaturalismo, tendo em vista que os romancistas do período cultivaram uma insistente recorrência às técnicas realistas e naturalistas de narrar. Para que se entenda em que consistiu esse neorrealismo ou neonaturalismo modernista, é necessário que se entenda primeiramente o que foi a estética realista, situada na segunda metade do século XIX, já que foi sob o guarda-chuva da estética realista que se abrigaram o romance realista e o romance naturalista.

De acordo com Coutinho (1995, p. 135), “a palavra *realista* deriva de *real*, oriunda do adjetivos do baixo latim *realis*, *reale*, por sua vez derivado de *res*, coisa ou fato. Real + ismo é a palavra que indica a preferência pelos fatos [...]”. Já a palavra naturalismo é formado por natural + ismo, que “é a teoria de que a arte deve conformar-se com a natureza, utilizando-se dos métodos científicos de observação e experimentação no tratamento dos fatos e das personagens”, conforme Coutinho (1995, p. 188).

De forma geral, os críticos veem o Naturalismo como um prolongamento do Realismo, havendo, portanto, entre as duas tendências pontos convergentes e pontos divergentes. Entre os convergentes, pode-se sublinhar: a arte como representação mimética objetiva da realidade exterior (em contraste com a transfiguração imaginativa, impregnada de subjetivismo, praticada pelos românticos); A busca da objetividade temática e a técnica impessoal de narrar, crítica social e de costumes, irreligiosidade, supremacia da verdade física e rejeição da metafísica, face mais evidente do materialismo (COUTINHO, 1995; PROENÇA FILHO, 2012). Quanto aos pontos divergentes, proponho o seguinte quadro comparativo:

PROSA REALISTA	PROSA NATURALISTA
Baseada na observação da realidade	Baseada na experimentação da realidade
Interpretação psicológica do comportamento dos indivíduos	Interpretação biológica de grupos humanos
Toma como base o indivíduo	Toma como base o coletivo
Cria o romance documental	Cria o romance de tese
Retrata o universo interior da personagem humana: o egoísmo, o ciúme, a mesquinhez etc	Retrata o universo exterior dos grupos humanos – Patologia Social
Tem maior preocupação com a técnica literária, com o estilo e o apuro da linguagem	Tem maior preocupação em retratar os "Fatos da vida"
Predomínio da narrativa	Predomínio da descrição

Quadro 1: Características da prosa realista e da prosa naturalista.

A prosa de tendência naturalista manifesta preocupação social e focaliza personagens envolvidos pela extrema pobreza, por meio de cenas chocantes. Seu objetivo primordial é a crítica, a denúncia da exploração do trabalhador e sua brutalização, como a encontrada no romance de Aluísio Azevedo. São exemplos dessa técnica *O mulato*, *O cortiço*, e *Casa de pensão*. A hereditariedade é vista como rigoroso determinismo a que se submetem as personagens, subordinadas, também, ao meio que lhes molda a ação, ficando entregues à sensualidade, à sucessão dos fatos e às circunstâncias ambientais. Além de deter toda sua ação sob o senso do real, o escritor deve ser capaz de expressar tudo com clareza, demonstrando cientificamente como reagem os homens, quando vivem em sociedade. A ambientação das narrativas gira preferencialmente em torno de locais miseráveis, localizados com precisão descritiva; os casamentos felizes são substituídos pela traição mediante adultério; os costumes são descritos minuciosamente com reprodução da linguagem coloquial e regional.

Bosi (2006a, p. 186) assim descreve o movimento: “O Realismo se tingirá de naturalismo no romance e no conto, sempre que fizer personagens e enredos submeterem-se ao destino cego das ‘leis naturais’ que a ciência da época julgava ter codificado”.

Na chamada geração de 30 do Modernismo, os ficcionistas reaproveitam esses traços tanto da prosa realista quanto da naturalista, configurando o que se convencionou chamar de neorrealismo ou neonaturalismo. Uma literatura engajada, de coloração social, objetivando denunciar as injustiças sociais e a exploração do homem pelo homem. Dessa forma, a luta de classes vai preencher as páginas dos romances, e as personagens passam a representar os embates entre patrões e empregados, trabalhadores e senhores de terra. No Amazonas, Arthur Engrácio pode ser contado entre os ficcionistas que se esforçaram em produzir uma literatura dessa natureza.

Zemaria Pinto (2011, p. 45) declara que a obra engraciana possui uma vinculação clara com o “neorrealismo” trazido pelos modernistas a partir da década de 1930. Sobre essa denominação – neorrealismo – Zemaria Pinto explicita que

Não costuma ser adotada, preferindo-se, os historiadores da literatura brasileira, o bastardo “regionalismo” ou uns vagos literatura “de cunho social”, “de costumes” etc. O que se observa, hoje, à distância, é que a literatura brasileira divide-se entre uma renovação do realismo e um intimismo que busca fugir da camisa de força realista, utilizando recursos das mais diversas conquistas estéticas anteriores, como o impressionismo, o surrealismo, o expressionismo, o fantástico etc. Na literatura amazonense, reflexo do país, não aconteceu diferente.

A classificação dada por Zemaria Pinto à obra engraciana é resultante da observação de traços do Realismo e/ou Naturalismo nos textos do autor. Dessa forma, Engrácio pode ser

considerado neonaturalista, como foram muitos dos prosadores do Modernismo brasileiro da década de 1930 em diante.

Anísio Mello (1977, p. 100) compara Engrácio a outros autores modernistas, como por exemplo, “Jorge Amado, quando estava escrevendo a série de ‘Cacau’ e ‘Suor’”, pela linguagem direta, própria da linguagem popular, presente em sua prosa. O foco no homem ribeirinho evidenciado com pioneirismo nas obras engracianas, apresenta a característica renovadora do autor. Segundo Krüger (in: ENGRÁCIO, 1984, aba)

A prosa de Engrácio é direta, sem considerações desnecessárias. O leitor, ao tomar contato com ela, inevitavelmente entrará em contato com a psicologia do homem amazônico. Psicologia que se revela por seus atos e suas palavras. Psicologia moldada por um meio social que há séculos castiga o mais típico homem da região: o caboclo.

A partir de agora veremos alguns traços do naturalismo nas obras engracianas, dentre elas a) a linguagem próxima da realidade; b) o brutalismo; c) o determinismo; d) a denúncia social; e e) a prevalência do mais forte. Tais características dialogam com a estética realista/naturalista.

A) O Naturalismo possuía a preocupação com a linguagem, “próxima da realidade, sem rebuscamentos, natural” (PROENÇA FILHO, 2012, p. 212). Podemos notar este traço naturalista na linguagem mais próxima da realidade do caboclo, da simplicidade de sua fala, da vida interiorana, da naturalidade, no seguinte trecho do conto “Mal traçadas linhas para Deusilene”, de *Estórias do rio* (1984, p. 51):

Ti escrevo, Deusilene, da casa do doutô Boaventura, um moço bom e puro, qui mostra inda ter coração no peito. Si não fouçe ele, ah, minha velha, nem sei o que seria de mim; não tava ti trassando agora estas linha! Às vezes a gente, nos momento de desespero, diz qui a humanidade é rúim, os home não presta, são fera qui vivem querendo devorar o outro. Mas, também, não é assim não. Olha agora o doutô Boaventura! Eu nem conhecia ele nem me conhecia, mas porém me viu carecendo de ajuda e me ajudou. Não é bonito isso, Deusilene?

O espírito de objetividade e imparcialidade científicas faz com que o naturalista introduza na literatura todos os assuntos e atividades do homem, o que inclui os aspectos mais bestiais e repulsivos, tendo preferência pelas camadas mais baixas da sociedade. Coutinho (2002, p. 13) declara que “pelo método documental, pelo uso da linguagem simples, direta, natural, coloquial, e mesmo vulgar, e dos dialetos das ciências e profissões, o Naturalismo procura representar [...] o homem natural”. Por vezes, Engrácio apresenta em seus contos um

vocabulário permeado de palavras obscenas. Tal fato talvez ocorra para dar ênfase à crueldade vivida pelo caboclo nos seringais amazônicos.

Os trechos abaixo foram retirados do conto “Restinga”, da obra homônima de 1976 (p. 15; 17), nele Benício, um seringueiro, se envolve com D. Isaurinha, esposa de Ricardo, filho do coronel, fugindo com ela. O coronel e Ricardo perseguem os amantes, fazem a primeira vítima, D. Isaurinha, e depois, em uma cena de extrema violência, matam o seringueiro. Os trechos alternados do conto detalham o neonaturalismo na prosa engraciana, no que Coutinho diz ser a linguagem natural e mesmo vulgar:

Nunca pegara mulher assim, com aquele corpo, aquelas toras de coxa, aquele sexo muito negro e volumoso – sempre cheirando a sabonete. Fêmea gozadeira não tinha que ver.

[...]

– Isaurinha fugiu?! – explodiu o marido – e logo com um escroto daquele? Hem? Vou matar já os patifes!

[...]

– Tu estás aí, hem filho da puta!

[...]

– Te prepara pra morrer, caboclo sujo!

[...]

– Ah, ah, ah, “Não me mate”, hem? E para que tu pensa que a gente está aqui? ... É para ficar brincando contigo, por acaso? É bom fazer um branco de corno, hem filho duma égua lascada?

Ainda sobre esta característica, o trecho a seguir do conto “Regatão Roseval não engana ninguém” (ENGRÁCIO, 1984, p. 92 - 93) apresenta como Engrácio reproduz em suas obras o coloquialismo da fala do caboclo.

Depois de enxugar a boca com a manga da camisa, o caboclo sentou-se num tamborete e, com os braços cruzados retomou o assuntos.

– Nós sabe disso, são Roseval, mas o que adianta? Inda tresantonte, eles garraram o Manduca. levaram ele pro barracão e, coitado, não queira saber: judiaram tanto do pobre que té Nossosinhô – agaranto – teve pena dele! Já viu ventrecha de pirarucu retalhada para receber sal, são Roseval? Pois assim mesmo ficou a costa do Manduca de chicotada de embigo de boi.

Passou a mão no cabelo, esboçou um gesto de indignação, continuou:

– Agora me diga uma coisa, são Roseval: nós não tamo com o diereito de fazer isso? Então, aquele filho da puta velho passa a vida a nós roubar e nós a passar necessidade, e a gente não pode fazer a nossa defesa, ter um passadio melhorzinho? Taqui pra ele! – arrematou fazendo um gesto obsceno.

Através de sua linguagem cortante, direta e natural, Arthur Engrácio descortina o universo ribeirinho em sua mais tenra essência. Com a aproximação da representação da vida que está próxima da natureza, tendo o homem natural como foco central de suas narrativas, Engrácio se integra a cada conto nos caracteres da ficção neonaturalista.

B) O estilo de Engrácio pode ser considerado, sem exageros, como “brutalista”. O adjetivo fora defendido por Alfredo Bosi (2006b, p. 18) ao falar de autores brasileiros naturalistas e seus estilos de escrita. Sobre a prosa brutalista Bosi (2006b, p. 18) explica: “A dicção que se faz no interior desse mundo é rápida, às vezes compulsiva; impura, se não obscena; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído”. O sistema de vida escrava do seringueiro teve profunda repercussão no ambiente social dos seringais, refletindo no comportamento do caboclo o sistema brutal ao qual estava imerso.

O ambiente em que o ribeirinho estava inserido era de estupros, ódio, covardias, brutalidade, cachaça, injustiças, animais, medo e assassinatos. Sob a pressão do meio, o homem acaba se animalizando. No seguinte trecho do conto “Em merda e choro acaba-se o homem mau”, de *20 contos amazônicos* (1986, p. 65), a cena chocante e de extrema violência mostra o brutalismo da vida nos rincões. O conto narra a desforra de João Nanico e seus homens contra o coronel. Esta cena apresentada era muito rara no seringal, pois no trato com o patrão o seringueiro era um escravo. Os caboclos, cansados das maldades de “seô Gerôncio”, decidem se vingar:

Dizendo isto, puxou a faca da bainha e começou a afiá-la na palma da mão. O ex-mandão de Santa Rita quando viu aquilo, esbugalhou mais os olhos e, pondo-se de joelhos, com esforço, desandou a chorar, implorando aos caboclos compaixão.

- Não, não! – gritava, percebendo o que iam fazer com ele. Pelo amor de Deus, por tudo o que é sagrado, não façam isso comigo! Piedade!

- Não dói, não, seô Gerôncio – falou o chefe do bando. Deixe-se de manha. Mais dor sentiu as pobres das nossa filha, que o senhor descabou; as nossas irmãs, que o senhor seduziu; as nossas mulher, que o senhor violentou, cobrindo de vergonha e desonra o nosso nome. Vamos, deixe-se de manha, seô Gerôncio...

João Nanico pegou uma folha de mato e cortou-a de meio a meio para experimentar o fio da faca. Depois mandou que o agarrassem e lhe tirassem a calça. Cobrindo o membro com as mãos, seô Gerôncio tremia e chorava, agarrado por Marrecão e Toninho. Aos seu redor, a merda e a urina tinham formado um lamaçal repugnante e mal cheiroso.

João Nanico encheu-lhe a mão nos ovos murchos e, de um só golpe, tirou-os fora. O sangue esguichou forte da ferida do ancião, que largou um berro de touro sangrando e caiu para trás. Em seguida, Nanico gritou para o bando:

- Pessoal, agora é com vocês. Completem aí o serviço.

Manduca foi o único a atirar. Os outros preferiram comê-lo na ponta da faca.

O conto “Pagode, sanfona e morte na madrugada”, de *Restinga* (1976, p. 51), narra uma noite de pagode, animada e regada a muita bebida. Os pescadores se divertem até a aparição de João Brabo, caboclo que diziam ter pacto com o demônio por ser bom atirador. Ele cisma em matar alguém nessa noite e escolhe o rabequista. O velho Trindade o impede com a ajuda de outros homens, matando João Brabo em uma cena nauseante e de muita violência:

Tudo passou-se muito rápido, que não houve luta.

Sujigado fortemente pelos dois homens, a mão de Vitorino na garganta, escancarando-lhe a boca, João Brabo, a língua prara fora, estrebuchava que nem porco peado. Nesse instante, velho Trindade correu com a espingarda e quase metendo-lhe o cano na boca, disparou.

Os miolos do morto saltaram à distância, formando com a poeira e o sangue uma massa nauseante.

Ainda em *Restinga* (1976), o conto “No barracão” tem como enredo a triste sina de Acrino e sua esposa Geralda. O casal rema por três dias com seu filho acometido pela malária, atrás de remédio no barracão. Ao chegar, Acrino oferece uma manta de pirarucu ao gerente, sêo Amâncio, que desdenha e diz que não venderá remédio. O caboclo, em um gesto de desespero, esbraveja e amaldiçoa o gerente e o coronel. Prontamente, o gerente o ataca com duas facadas:

– Espera aí filho da puta! – gritou o gerente, a arma rebrilhando na mão, em perseguição ao caboclo. E sem que este esperasse, a primeira facada foi-lhe atingindo o pescoço.

– Ai não me mate, sêo Amâncio! ... E u não queria lhe ofender! – gemeu Acrino, segurando ferimentos com a mão, enquanto procurava ocultar-se cambaleando, por trás de um monte de castanha.

– Vais conhecer, agora, peso de homem, cachorro! – berrou o gerente e lhe enfiava de novo a faca, desta vez nas costas, prostrando-o por terra.

– O moribundo, a mão sempre calcando os ferimentos, arrastando-se pelo chão, ainda tentou dizer qualquer coisa para a mulher – mas a voz era só um grunhido interrompido pelo sangue, que lhe saía em golfadas pela boca.

O seringueiro era escravizado de diversas formas: pelas dívidas que lhe eram anotadas e que cresciam a cada dia, através das torturas medievais como forma de punição, o abandono proposital em ambientes inóspitos e distantes, a esperança iludida de voltar para o nordeste e a impossibilidade de fuga. Não tendo como reagir contra o patrão, lançava mão de recursos para o extravasamento do seu ódio e de sua revolta, mesmo contra os próprios companheiros. Oyama Cesar Ituassú (1981, p. 43) revela: “Dante, se conhecesse a vida nos seringais, teria escrito outro Inferno muito mais terrível”.

C) A visão da vida no Naturalismo é determinista, mecanicista. Coutinho (2002, p. 12) afirma que no Naturalismo há a concepção “da vida que a vê como intercurso de forças mecânicas sobre os indivíduos, resultando os atos, o caráter e o destino destes da atuação da hereditariedade e do ambiente”. A partir da ideia determinista, o homem nada é senão uma máquina guiada pela hereditariedade e pelo meio físico e social. A mata e o seringal embrutecem e apequenam o seringueiro. A própria natureza se incumbia de criar para o homem uma forma nova de prisão aberta, a lhe moldar subjugadamente a vida.

O ambiente é de tortura e o tributo pela fuga é a morte. Dessa forma, as ressonâncias da barbárie que acometia o seringueiro eram evidentes no seu comportamento. O caboclo se embrutece e se integra ao meio social no qual está inserido, perpetuando a tradição de violência vivida nos rincões. No conto “Caga raio, um bicho de pau”, de *Estórias do rio* (1984, p. 29), vemos um juiz que vai ao encontro do cadáver de Chico Caga Raio, homem perverso que atormentava os caboclos da região. Chico fora morto a pauladas pelos caboclos, que julgaram que ele merecia morrer:

– Uma covardia, hem Gumerindo?
 O canoeiro parou de remar um instante, olhou bem de frente o Juiz e respondeu.
 – Não digo menos disso, doutor. Mas que ele tava precisando de uma dessa, tava. Quanto mais grande o pau, mais machadadas para ele cair, doutor. Vossa excelência se enche assim de compaixão, mas é porque não conheceu o praga. Merecia mesmo morrer, isto eu lhe agaranto.

A violência era tradição no barracão. No trato do patrão com o seringueiro, as torturas eram recorrentes e por vezes aleatórias. No conto “Mágoa de pescador” (ENGRÁCIO, 1984, p. 78 - 79), Joca é pescador e se recupera de surra dada por Romualdo, o capataz, e são Coriolano, o patrão. Ainda com as feridas abertas, o caboclo pensa em uma forma de vingança, assim o sofrimento vivenciado pelo pescador gera pensamentos de mais brutalidade:

[...]
 A sorte não era para os caboclos humildes de Itapinima, como ele. A sorte era para o são Coriolano, que tinha tudo e mandava em tudo. Lembrou-se dos bolos que apanhou por ordem dele. Ergueu as mãos, olhou-as demoradamente – havia ainda vestígios da humilhação sofrida. As cicatrizes visíveis, trouxeram-lhe de súbito à lembrança a cena do barracão, são Coriolano esbofeteando-o, o sangue escorrendo-lhe pelo canto da boca, ao mesmo tempo em que tentava livrar-se das mãos dos dois capangas. Depois foi arrastado para os fundos do barracão, onde Romualdo não demorou a chegar.

[...]
 À primeira palmada quis reagir, mas recebeu logo fortes trampescos no cangote e no rosto. Romualdo deliciava-se a cada bolo que lhe puxava as mãos, cujo número ia marcando na parede com um pedaço de carvão. Quando ele encolhia a mão, o capataz dizia: “Este não valeu, vamos ver outro”.

[...]
 Joca sai de canoa baixa e segue no rumo da sua barraca. Caminha de cabeça baixa, pesarosos, ruminando mil ódios contra o são Coriolano e Romualdo, provocado agora por aquelas lembranças.

O conto “A vingança” (ENGRÁCIO, 2005, p. 75) demonstra a solução para a traição dentro dos seringais: a morte. O caboclo Maurício é traído por sua esposa, Rosa Maria, que foge com o amante José Tobias. Seis anos depois, quando a mulher morre de varíola e dos

maus tratos do amante, o marido se vingava através de uma emboscada, na qual porcos do mato devoram José Tobias:

– Ah! Miserável, então tu sabe quem eu sou?!... Agora é tarde, filho da puta. Isso é pra tu saber que muié de macho não se rouba. Tu pensava que ia fica assim?... Tu tá é besta. Não foi à toa, Zé Tobia, que eu remei dez dias e dez noites; que cortei o rejeito do meu pé; queimeei com resina quente minha cara para me torna irreconhecive. Não. Foi pra me vingá, canáia... E me vinguei!...

E soltou outra gargalhada, que repercutiu pela floresta como um prolongado trovão. Em seguida disparou a espingarda cujo estampido incitou mais a ferocidade dos animais que, num só avanço, caíram sobre o desgraçado, disputando-o entre si. Um último grito, pungente e lancinante, fez-se ouvir para logo depois notar-se o mais completo silêncio.

Os porcos assim como chegaram, se retiraram, deixando atrás de si apenas uma poça de sangue e pedaços de pano espalhados pela clareira.

Caboclo Maurício desceu calmamente o mundé, ajeitou a espingarda no ombro, acendeu um cigarro e saiu caminhando rumo de fora. Ao passar pela poça de sangue, torceu o rosto, soltou uma cusparada.

– Que o diabo se encarregue de ti, desgraçado!...

D) Uma vez que, como é sabido, o Naturalismo como que amplia as características do Realismo, dessa forma a mesma intenção realista em “reformular a sociedade” (PROENÇA FILHO, 2012, p. 213) é acentuada no Naturalismo. Há então, a denúncia das desigualdades sociais, tendo a preferência por temas da patologia social – criminalidade, miséria, adultério – representando uma “pintura verdadeira da vida dos humildes e obscuros, os homens e mulheres comuns que estão habitualmente em torno de nós” (COUTINHO, 2002, p. 9). Os contos engracianos apresentam algumas denúncias sociais do cotidiano dos seringais, dentre elas: o seringueiro sob a exploração do patrão, a lei subjugada pelos seringalistas e o êxodo rural.

A realidade do seringueiro nos barracões era semelhante ao de uma sociedade escravagista. Euclides da Cunha (2003, p. 51) diz que “o seringueiro realizava uma anomalia: era o homem que trabalhava para escravizar-se”. Nesse sistema, a dominação tradicional era sempre associada à violência física e institucional. Por conseguinte, o barracão simbolizava o poder do seu dono – o “coronel de barranco”, título obtido por meio de relações políticas, através da compra de patentes da Guarda Nacional – e o seringal era a afirmação de uma sociedade que desejava expandir-se.

No conto “Pé de juma”, de *20 contos amazônicos* (1986, p. 76 - 77), Juvenal é um caboclo que ganha o apelido de Pé de Juma por ter os pés acometidos de uma doença que produz verrugas nos pés. Apaixonado por Rosalva, filha do patrão, São Ponciano, o caboclo foge com ela, decretando, dessa forma, a sua sentença de morte. Ao ser encontrado pelo patrão, Pé de juma é torturado com fome e sede até falecer.

Pé de Juma enche a colher, tenta engolir o alimento, mas engulha, as veias do pescoço intumescem e, num jato, atira tudo para fora. Os olhos vermelhos, umedecidos, rolam nas órbitas como dois faróis cuja luz enfraquecida emitisse uma última mensagem de Socorro. Sente fome. O corpo desnutrido, mas pode por-se de pé. Há dias o mantém sob tortura, querendo matá-lo por inanição. Qual o seu crime? Se tanto se lembra, apenas satisfêz o desejo de Rosalva, a filha mais nova do patrão, que lhe pedira a tirassem do barracão onde era maltratada pelo pai.

[...]

Mas, Rosalva está trancada no quarto do barracão e não poderá vê-lo. Se não estivesse presa, não consentiria que o tratassem como um bicho do mato. Não deixaria que colocassem tanto sal no seu prato para ele não poder comer. Quando não era sal em excesso, era urina de boi ou creolina que os malvados punham em sua comida.

[...]

Pé de Juma sabe que vai morrer. Foi ousado, reconhece. Fugir com a filha do patrão, ele, um caboclo sem eira nem beira, os pés naquelas condições, era muita temeridade! São Ponciano prometeu liquidá-lo aos poucos, torturando-o com fome e sede, como estava fazendo.

O coronel tornava-se senhor em seu domínio em função do sistema de exploração, portanto o seringalista impunha obediência e mantinha o seringueiro subalterno. Havia um regulamento imposto, em que o coronel determinava os direitos e deveres do seringueiro. Euclides da Cunha (2003, p. 53) explana sobre os regulamentos dos seringais: “são a este propósito dolorosamente expressivos. Lendo-os, vê-se o renascer de um feudalismo acalcanhado e bronco. O patrão inflexível decreta, num emperramento gramatical estupendo, coisas assombrosas.”

Ali não havia outra lei, senão a que o coronel decidira. A força policial e o amparo legal eram inexistentes e ocorriam devido ao isolamento geográfico ao qual estavam submetidos. Dessa forma, nas raríssimas vezes em que se encontrava alguma autoridade policial, esta era subjugada pelo coronel.

No conto “Monólogo do caboclo João Bocó à beira do seu roçado” (ENGRÁCIO, 1986, p. 128) João Bocó, caboclo pescador, narra um episódio de injustiça e descaso no barracão, quando São Manoel ordena que a polícia o prenda. A causa da perseguição foi a reclamação de João Bocó a respeito dos porcos pertencentes ao São Manoel que devoraram a plantação de João Bocó. O caboclo é humilhado pela polícia, e no final do monólogo faz uma crítica aos políticos.

Eu tinha acabado de comê o guisado da capivara que Cacique tinha caçado e me preparava pra tirar uma pestana, quando dois home com o delegado Desidório foram entrando em casa me garrando. Que é isto? Perguntei espantado. Você está preso, caboclo. Ordem do são Manuel, me respondeu o delegado, já me arrastando pelo corredor. Na porta me deram um empurrão, que fui cair lá no meio do terreiro, com a cara no chão.

[...]

Nessa altura, peguei a ficar nervoso, suando frio; queria dizê alguma coisa, mas minha voz era só um grunhido dentro da garganta. Por fim, consegui perguntar qual era o meu crime, por que me tratavam daquela maneira. Você matou os porcos do sêo Manoel, malandrão e não se lembra mais, hem? Gritou em cima de mim o delegado. Mas, home de Deus, eu tive quase inda agora com o sêo Manoel, e ele me disse té que ia pagar os meu prejuízo!... lhe falei. Ele não quis saber das minha razão. Deixa de conversa fiada, nada disso interessa, caboclo, ordem é ordem! Me arrespondeu, mandando que o seu auxiliar tirassem minha blusa e amarrasse os meu pulso. Executada a ordem, o delegado mandou a chibata nas minha costa té quando comecei a sangrar. Aí parou, me deu uma cuia com água e pôs o prato com carne perto de mim e mandou eu comer. Eu comia engulhando aquela carne crua recendendo a urina. Quando eu queria gomitar, o delegado me apontava o revolve e dizia: “hum-hum! Quer comer a carne ou quer engolir chumbo?”E eu fui engolindo pedaço por pedaço té quando não ficou mais nada no prato.

Muito tempo adepois é que fui saber que aquela carne era os culhão dos porco do sêo Manuel que eu tinha matado. Uma mundice que nem Cacique, o meu cachorro, tem estoma para suportar e o estuporado me obrigou a comer.

[...]

Somo escravo quando a escravidão já acabou há tanto tempo! Será que é por que nós vive muito distante do Governo, que ele não se alembra da gente e não faz nada por nós? Eu escutei no rádinho do cumpadre Olálio uma vez um bichão discursando, dizendo que se ganhasse a inleição, nós ia ter mercadoria barata, escola, dentista, doutor pra curar nossas doença e té motor de popa pra gente carregar os nosso produto e um bando de coisa mais. Isto já faz um tempão, o tal candidato se inlegeu e cadê tudo isso?

Após o declínio da borracha, por volta de 1920, o cenário era de solidão e abandono. Segundo Souza (2009, p. 313), “durante esses anos, a região sofreu uma assustadora redução populacional e o índice de liquidez caiu a praticamente a zero”. A massa rural regredia para o sistema do trabalho de subsistência e para o regime de troca. Seringueiros viram-se livres, mas nunca puderam retornar para o nordeste. Souza (2009, p. 314) ainda revela: “toda a infraestrutura de serviços urbanos começou a entrar em colapso e o êxodo das populações interioranas acelerava esse processo”. Os seringueiros tentavam ir para a cidade visando o mínimo de dignidade e integridade para melhorar suas condições de vida. No conto “Mal traçadas linhas para Deusilene”, já citado anteriormente, o caboclo Manduca escreve uma carta para sua amada Deusilene, contando como estava sua vida em Manaus. O caboclo se vê sem saída ao perceber que tudo que falavam da vida na Zona Franca era mentira:

Nós ouvi dizer que aqui na Zona Franca tudo é bom, tudo é barato, que a vida é mais fácil e a gente se larga pra cá na ilusão de amilhorar de situação. Quando acaba, não é nada disso.

[...]

Isto é resultado desse floreado todo que fazem da Zona Franca de Manaus. [...] caboclos ingênuos, de boa fé, largam o pedaço de terra com suas plantações e vêm se meter aqui, pensando que entram num novo paraíso. Uns vem só, outros trazem a família toda. Os filhos inexperientes, sem instrução nenhuma, quando veem que a coisa não é como lhes disseram, para não dar o braço a torcer voltando para o mato, saem à procura de emprego. Não conseguindo, que não é tarefa nada fácil, os rapazes caem na marginalidade, assaltando, matando, e as moças se atiram na prostituição – para sobreviverem.

E) Nas relações do caboclo com o universo amazônico é evidente sua pequenez diante do mais forte. Há a prevalência de dois eixos mais fortes: a natureza e o patrão. Diante dessa imensidão, o seringueiro se atrofia, cedendo sempre nos embates a ele impostos. Euclides da Cunha (2003, p. 48) revela que no embate com a natureza, o caboclo enfrenta “o incoercível fatalidade física. Aquela natureza soberana e brutal, em pleno expandir das suas energias, é uma adversária do homem”. Por conseguinte, a supremacia da natureza e a pequenez do homem diante dela é evidente.

No conto “Sob as águas corre afoito o peixe Estúrdio” (ENGRÁCIO, 1986, p. 136), a pesca é a fonte de sustento do caboclo, e a relação do homem com o rio é de obediência, assim, a natureza apresenta sua supremacia. No conto, Jurandir, em um dia de trabalho no rio, pesca um peixe-boi que o arrasta com sua canoa pelo rio. Após segurar a corda por muitas horas, ele passa por um trecho do rio em que há piranhas, que logo começam a devorar o peixe-boi:

Por Deus Nossossinhor! Pensar que suei tanto, enchi minhas mãos de calo, corri té perigo de vida pra pescar esse peixe e vêm as piranhas e dão cabo dele?! Não é de meter pena, ver tanta fartura ir de águas abaixo? Não é todo dia não que a gente faz uma pescaria assim. Só sinto é vontade de chorar, franqueza! Cadê dinheiro, agora, pra pagar a conta do barracão e comprar as coisinhas que tanto carecia?

Segundo Lucilene Lima (2009, p. 70) “não se tem a visão do mundo do seringal senão através do seringalista que configura o explorador e do seringueiro, o explorado”. No conto “Áspero chão de Santa Rita”, (1986), Galdino lembra o dia em que ficou inválido. O caboclo é intimado pelo Coronel a acompanhar-lhe pela selva atrás da onça que pegou seu cachorro, Barão. Galdino deixa sua mulher grávida prestes a parir em casa. Ele reluta, mas cede às ameaças do Coronel. Ao achar o cachorro já morto na floresta, o Coronel ordena que o caboclo pegue o corpo ensanguentado, e neste momento a onça ataca Galdino. Os dois iniciam uma luta corporal, a onça estava ferida e o caboclo consegue escapar. O coronel não o ajuda e embriagado torce pela morte do seringueiro, que volta se arrastando para casa e encontra sua mulher sem vida.

Enquanto se arrumava, olhava de esguelha sêo Euzébio, procurando adivinhar-lhe as intenções. Para que o queria? Ele se sentara num caixote e fumava impaciente. Por duas vezes gritou para dentro do quarto.

– Ainda não, Galdino?

Na verdade, sua intenção era retardar o mais que pudesse a sua saída. Respondeu-lhe que já ia, estava pronto, esperasse mais um minuto. Em seguida olhou para a mulher, seus olhos suplicavam-lhe que não a deixasse só, não tinha medo que não a encontrasse mais?!

Lá for a, sêo Euzébio tornou a gritar.

– Como é, rapaz, vem ou não vem?

Não havia por onde escapar. Baixinho, pediu à companheira que tivesse fé em Deus, que seu parto haveria de ser normal, sem novidade, ele não demoraria. Beijou-lhe a testa lavada de suor, passou-lhe de leve a mão pelo ventre intumescido, apertando-lhe os dedos. “Tudo há-de se arranjar, Doquinha. Tudo há-de se arranjar!”...

Dentro do seringal o coronel possuía muitas funções, dentre elas, juiz, delegado, advogado, sempre em causa própria. No barracão era ele quem ditava as regras de comportamento. Para assegurar o seu poder e a “ordem” no seringal, tinha o costume de punir com a morte aqueles que também tiravam a vida. No conto “O coronel”, (ENGRÁCIO, 2005, p. 97), o caboclo Cantalice é apaixonado por Isolina, filha do coronel, mas a moça corresponde ao amor de José Paulino. Cantalice mata o rival, mas quem leva a culpa é Vilaça. Ao saber da injustiça, o caboclo procura o coronel a fim de confessar. O coronel, ao tomar conhecimento de todo o desarranjo, toma a providência que julga necessária para lavar a sua honra: mata a filha grávida. Ao descobrir a morte de sua amada, Cantalice parte para cima do coronel tentando feri-lo e é atacado por uma surucucu, e o coronel não dá o antídoto e o mata com um tiro de misericórdia.

Quando a notícia chegou ao barracão, o coronel mobilizou quatro cabras da sua confiança e mandou que pegassem o criminoso de qualquer maneira. Haveria de pagar com a vida a vida que tirou. Era, aliás, a lei do barracão – matou, morreu.

[...]

Duraram três dias as buscas. Por fim puseram a mão em Vilaça, antigo mateiro do barracão. Levado à presença do coronel, a princípio negou veementemente haver cometido o crime. Estava inocente. Pediu clemência do coronel. “Pelas chagas de Jesus, seo coroné, eu não matei ninguém... Juro!” O coronel, que era hábil em obter confissões, mandou que o pusessem no troncos, nu da cintura para cima, e lhe aplicassem trinta chicotadas com umbigo-de-boi. O caboclo não chegou às quinze. Abriu a boca, confessou tudo. Matara Paulino, sim.

– Pois vais morrer também, cabra ruim – setenciou o coronel.

Dessa forma, podemos perceber os traços marcantes do neonaturalismo em Arthur Engrácio ampliando as características realistas. Considerado, então, neonaturalista, o contista tece o universo caboclo em suas narrativas de maneira singular, emergindo o ribeirinho e suas contingências. A violência é tema constante de seus contos, como fora abordado, nem poderia ser diferente, pois o seringueiro estava submerso num submundo, onde entravam “brabos” e saíam “mansos”, seus mais nobres sentimentos de bravura se deterioravam pela necessidade impositiva de sobrevivência.

2.2.3 Enfoques da figura feminina

O cotidiano nos seringais era regido pelas leis do coronel. A presença da mulher no

seringal é relacionada ao regimento imposto no barracão, que torna a presença da feminina limitada ou proibida. Isto é, a ganância do patrão impedia, muitas vezes, a constituição de família a fim de que o seringueiro, não possuindo distrações, pudesse produzir mais. Segundo Souza (2009, p. 264), a presença feminina no seringal era rara e quase sempre em sua mais lamentável condição:

Para os seringueiros isolados na floresta e presos a um trabalho rotineiro, geralmente homens entre vinte e trinta anos, portanto, premidos pelas exigências de seu vigor, a contrapartida feminina chegava sob a forma degradante da prostituição. Mulheres velhas, doentes, em número tão pequeno que mal chegavam para todos os homens, eram comercializadas a preço aviltante. Enquanto o coronel podia contar com as perfumadas *cocottes*, além de suas esposas, o seringueiro era obrigado a optar pela sexualidade de homens confinados.

A escassez feminina ocasionou diversos conflitos no âmbito dos seringais, tal situação é refletida nas ficções relativas ao período da borracha. Segundo Lima (2009, p. 99), “a constância da abordagem do ser feminino como coisa rara, resulta um apagamento da personagem feminina enquanto realizadora de uma ação ficcional efetiva”. Nos contos engracianos, a figura feminina é em sua maioria silenciada e submissa, contudo apresenta-se também sob algumas condições peculiares, as quais veremos a seguir.

A penosa limitação imposta pelo coronel a respeito da presença feminina no seringal legou uma mentalidade utilitarista em relação à mulher. Na sociedade amazônica, a mulher estava integrada sob diversas formas de submissão. Souza (2009, p. 264) explana: “com o extrativismo da borracha, em que a procura era maior que a oferta, ela seria transformada em bem de luxo, objeto de alto valor, um item precioso na lista de mercadorias, uma mobília”. No conto “O sedutor castigado”, em *Contos do mato* (1981), Maurício é casado com Rosinha, que trai o marido e foge com o amante, José Tobias. Após seis anos, quando a mulher morre de varíola e de maus tratos do amante, Maurício se vinga através de uma emboscada, em que leva José Tobias para ser devorado por porcos do mato. Este trecho é expressivo da condição da mulher como objeto de alto valor no barracão: “Ali fêmea rareava como pedra de brilhante, e quem possuísse a sua, era segurar com unhas dentes” (ENGRÁCIO, 1981, 43).

Era comum nos seringais a transferência da mulher de um seringueiro devedor para outro, reiterando a ideia de posse em relação à mulher, este é o assunto do conto “Maiby”, contido no livro *Inferno verde*, de Alberto Rangel. Na narrativa, Maiby é esposa de Sabino, e é utilizada como objeto de quitação da dívida no barracão. Segundo Lima (2009, p. 90), o conto demonstra que uma mulher pode se tornar dispendiosa para um seringueiro e afirma que

“como a seringueira, a mulher não pertence ao seringueiro, é um bem do qual só pode usufruir quem sobre ele adquire direito. A seringueira, por sua vez, pertence ao patrão que domina os meios de produção do seringal”.

Rosinha reconhece sua condição de alto valor para Maurício, seu marido, e se aproveita disso para dissuadi-lo das desconfianças quanto à sua fidelidade. Mulher com as qualidades que ela possuía eram ainda mais preciosas: “cabocla bonita, robusta, cheia de faceirice, que sabia cozinhar, fazer farinha e até ler alguma besteira” (ENGRÁCIO, 1981, p. 44). A mulher revela, uma outra condição: adúltera, despertando a ira de seu marido. Maurício esbraveja e amaldiçoa a esposa: “Desgraçada! [...] Indigna!” [...] Miseráveis, vocês não de ver!” (ENGRÁCIO, 1981, 44 - 45). Ainda na condição de objeto e efetivando a cultura de violência, Rosinha após fugir com o amante, tem uma vida de maus tratos.

A concepção da condição feminina como propriedade dentro dos seringais, suscita episódios de vários tipos de violência contra a mulher. Lima (2009, p. 98) diz que “a ênfase dada pela ficção nos comportamentos sexuais aberrativos tem como principal motivo a solidão dos seringueiros e de outros trabalhadores do seringal”. Torna-se corriqueiro o estupro de mulheres de idade, de meninas impúberes e ainda de mulheres de seringueiros, realizados pelo coronel ou até mesmo por seringueiros desejosos de possuírem as esposas de seus companheiros. No conto “Chico bicho”, em Restinga (1976, p. 68), João Queimado conta para outro pescador, chamado por ele de doutor, caracterizando ser estrangeiro, a estória de Chico Bicho, homem que estuprava as quatro filhas que viviam com ele:

É o Chico Bicho. Mora ele com cinco filhas e todas elas ele já papou. Todas eu vi meninhas, são Doutor e que lindeza de crianças! Desde que ficou viúvo, o peste deu de perseguir elas, que já eram moçotas, com olho de malintenção. E foi mexendo uma por uma até que chegou na mais nova, a Julica. Com essa, que era um pouco arisca por via da sua boniteza, a coisa não foi muito fácil. Era na boquinha da noite. Ele chamou a filha pro quarto e quando a tola ali chegou, ele já todo nuzão, no jirau, mandou que ela coçasse a costa dele. A pobrezinha, na sua inocência, começou a fazer o serviço quando o malvado agarrou ela e quis lhe chamar pros peito. Então, ela se apercebeu da manobra e, dando duas fortes dentadas na mão do praga, disparou rumo da mata. O doutor pensa que ele se deu por achado? Qual o quê! Bateu a mão no rifle, que tinha sempre bala na agulha, e mandou tiro por cima da cabeça de Julica que, coitadinha, com o susto caiu por terra. Ele correu então pra ela e, ali mesmo, no meio do cerrado, com as outras espiando, mandou o mangalho na filha.

O abuso de poder do coronel nos seringais abrange o quesito violência sexual praticada contra a mulher. As cenas de estupro efetuados pelo coronel contra as mulheres dos seringueiros eram constantes nos textos engracianos. No conto “As maldades de são Genival”,

em *Estórias do rio* (1984) em que o coronel, São Genival, se deita na espreguiçadeira e começa a lembrar estupros, humilhações e assassinatos cometidos por ele.

[...] a vez em que invadiu o terreno de Pedro Fragoso e o caboclo, apavorado, fugiu para a mata. Então ele que vinha lhe desejando a mulher, entrou na barraca para agarrá-la. Ana Rita, fugindo pela porta dos fundos, foi trancar-se na privada. Ele metera os pés na porta, arrombando-a. A cabocla, amedrontada, encolhida no canto da latrina, pôs-se a chorar, pedindo-lhe que não fizesse aquilo com ela. Ele, sem lhe fazer caso das súplicas, agarrou-a, jogou-a no chão e, ali mesmo, após tirar-lhe a roupa, entre cheiro de merda e urina, possuiu-a.

Segundo Souza (2009, p. 264), “a sociedade do látex tornar-se-ia uma sociedade falocrata, que daria à mulher uma utilização tão aberrante quanto a forma de explorar a força de trabalho do seringueiro”. A mentalidade da época resulta num apagamento da figura feminina enquanto realizadora de uma ação ficcional efetiva. Em geral, as personagens femininas não possuem individualidade nas narrativas, Souza (2009, p. 264) afirma: “adornaram sua terra exótica com a venerável cultura europeia, mas não admitiam uma mulher como pessoa”. Elas aparecem como mercadorias, objeto de disputa, submissas e, quase sempre, silenciadas. Ainda no conto mencionado anteriormente, d. Ismênia é esposa do coronel Genival, que inicia a narrativa tratando-a com amabilidade, situação muito estranha para d. Ismênia, que em trinta anos de casada, era tratada apenas com grosserias e recriminações. No diálogo do casal é expressivo o silenciamento e submissão da esposa:

– Veja aí. Nos quase trinta anos que estamos aqui, o que já conseguimos. Quinze seringais, oito castanhais, cinco embarcações, muito gado, muito porco, muita galinha e um caralhão de dinheiro para a gente gastar lá
E, pondo a mão sobre o ombro da mulher:
– Está satisfeita?
D. Ismênia limitou-se a fazer um gesto de assentimento dúbio com a cabeça. Nesses casos, não era carne nem peixe – não se atrevia a dar maiores opiniões. Para que? Se ele nunca a ouvira, nunca a consultara?
Aproveitou a hora em que ele meteu a mão no bolso para tirar o charuto, e foi saindo devagarinho pela porta que ficara aberta. Não tinha como conversar com o marido. Não encontrava jeito do menor diálogo com ele. Acanhava-se até quando era obrigada a ficar ouvindo-o.

No funcionamento do seringal, a ideia de submissão e a relação de dependência da mulher é enraizada. O homem é o chefe da família, provedor de sustento, aquele que protege, seja ele marido ou filho. Ao se tornar viúva, a mulher é então desassistida. Diante disso, ela se vê em total desespero. No conto “O velório” (ENGRÁCIO, 1981, p. 51), Maria fica viúva, após João Batista ser acometido por uma doença desconhecida. No velório, sua comadre a interroga sobre a causa inesperada, e Maria se vê sozinha e desamparada:

Maria ouve calada o que a outra diz. Não tem mais ânimo de continuar o diálogo. Só sente é tristeza, amargura e aquele arrocho no peito querendo sufocá-la. Gostaria agora de ficar só, afundada na sua dor. Pensa na sua situação, nos três filhos ainda pequenos, atirados sozinhos naquelas solidões sem fim onde, parece, o Diabo perdeu as botas. Relanceia os olhos no defunto e aperta os lábios impedindo um soluço que lhe força com insistência a garganta. Como viver sem o companheiro? Experimenta, em seguida, mais dilacerante, a sensação de isolamento, de solidão. Sua vida, antes já sofrida e vazia, como ia ser de agora em diante?

Como no trecho apresentado, outro conto engraciano retrata a preocupação feminina a respeito do desamparo que a ausência do homem pode ocasionar. Em “Cismas de caboclo” (ENGRÁCIO, 1981, p. 70), Clementino lamenta para sua mãe, Satuca, a saudade de Mariazinha, moça que conheceu e possuiu em noite de festa e resolve ir em busca de sua amada. Satuca o questiona sobre sua partida e o desamparo que ocasionaria: “E eu, filho, como que eu vou ficar? Teu pai é com Deus. Tua irmã, Joana, tá com o marido; como já então eu vou passar, sozinha?”.

Nos contos engracianos, a figura feminina nos seringais, em suas diversas formas, despertam o desejo dos homens premidos pelo clamor sexual que a abstinência prolongada ocasiona. Por conseguinte, a mulher torna-se objeto de desejo, é vista como uma tentação aos sentidos, sendo comparada, por vezes, à uma figura diabólica. Em “A fuga” (ENGRÁCIO, 1981, p. 60), João Pantoja é casado com Marina, após descobrir a tradição da esposa resolve deixá-la. O caboclo hesita ao assinar o bilhete de despedida para a esposa e titubeia bastante na fuga, pois sente um desejo incontrolável pela esposa:

Quantas vezes não a desejara matar! Imaginara, já, mil e uma maneiras de dar fim ao diabo da cabocla. Mas era fraco! Faltava-lhe aquele ímpeto tão necessário às grandes decisões; aquela coragem que sobra ao garrote quando arremete contra a onça voraz e traiçoeira. Talvez por amor, talvez por piedade da mulher. Não sabia. Só sabia que, apesar de tudo, a desejava impetuosamente, desvairadamente. Marina se banhando na margem do rio e ele, pelas frestas da paxiúba, olhando-a como um estranho que nunca tivesse visto e acarinhado aquele corpo carnudo, aquela bunda arredondada e lisa e aquele sexo de pentelhos fartos e vigorosos.

No seringal, a comparação da mulher com o diabo confere a ela as características da astúcia e da manipulação. Devido ao silenciamento ao qual é submetida, a mulher utiliza as poucas armas que possui: seus atributos físicos e sensualidade. Desta forma, envolve e seduz o homem, para que ele realize seus desejos. Tal astúcia pode ser notada no conto “Gregório” (ENGRÁCIO, 1976, p. 32). Gregório é um menino na puberdade, afilhado do coronel, que se apaixona por d. Mundoca, esposa do coronel, que demonstra o cansaço por viver um casamento de aparências. D. Mundoca e Gregório começam um romance proibido, e ela incita o menino a matar o coronel numa noite quando chama-o sob o pretexto de dar aulas:

– Não é aula, não, são bestinha! – disse, puxando-lhe carinhosamente a cabeça para junto dos seios quase todos de fora – O que eu queria era conversar com você. Sabe que estou gostando muito de você? ...

Em seguida, com a fisionomia triste, pôs-se a falar do seu drama, que era Infeliz, uma sofredora. Casada com o coronel, não tinha liberdade. Casada não, que ela não podia chamar de casamento uma coisa daquela (o coronel não a tinha visto sequer nua até aquele dia). Ela não era sua mulher, era sua escrava, isso sim. Podia reparar no seu rosto que era sempre triste. “Não era?”. Naquele barracão todos a odiavam, e ela queria que ele fosse seu amigo, para isso passaria a ser boazinha com ela.

Mas havia uma condição: ele tinha que ser também bonzinho com ela e obedecê-la em tudo que determinasse. “Estava certo?”. Os grilos começaram a ferir o silêncio e o cuco da sala de jantar sonorizou doze vezes o espaço.

[...]

Ela apanhou no armário uma latinha verde, ele só espiava.

– Está vendo isto aqui? – perguntou. É para o maldito do velho. O velho tem que morrer, meu filho, tem que morrer! Sua “boneca” não aguenta mais!

Em seguida meteu-lhe na mão o objeto e falou-lhe quase em segredo. Falou-lhe o que já antes havia falado. “Estava lembrado?”. Despejasse aquilo tudo na frásqueira que tinha uma medida de alumínio emborcado no gargalo e viesse embora dormir.

O menino ia saindo, ela puxou-o pelo braço e deu-lhe um beijo na boca.

Apesar de ter a ideia de posse para o seringueiro, a mulher também tem uma representatividade emocional contra a solidão vivida por ele. A esposa do seringueiro é o alento, o acalanto para a vida nos seringais. A afetividade é mostrada na delicadeza feminina, tão cara ao caboclo. O conto “A morte no rebojo” (ENGRÁCIO, 1981, p. 22), apresenta o pescador Jeremias narrando para o seu compadre como matou Chico Anta, seringueiro que seduziu e roubou sua esposa. Durante a conversa, ele fala da função consoladora da mulher no seringal:

[...]

– O diabo é que eu já tinha botado amor nela. Sinceramente, não vai ser fácil eu me acostumar com a falta de Suzana. Agora não tenho nem quem bote remendo numa calça nem converse comigo, de noite, dando a quentura boa do seu corpo pra matar o frio. Agora será só eu e as coruja, as matinta-perera e os curupira! O senhor é da cidade, cumpadre. Mas quem vive nestes confins de mundo, quer sentir, ao menos, uma vezinha ou outra, o aconchego, o calor bom das carne de uma fêmea!

O “roubo” de parceiras era frequente. Um outro caboclo seduzia a mulher ou era seduzido por ela, e logo os dois amantes fugiam, deixando para trás um marido desolado pelo pedaço de sua vida arrancado. No conto “Na encruzilhada” (ENGRÁCIO, 1986, p. 121), Germano é traído por Raquel, que, por sua vez, é roubada por Almério. Para o marido, Raquel era seu tesouro mais precioso:

Roubara-lhe a mulher que era o seu tesouro, que lhe enchia o vazio da existência como enche a várzea o humus das aluviões.

Carregasse-lhe a canoa, a rede, até os xerimbabos que possuía – ele o perdoaria; mas, levando-lhe a companheira, era como se lhe arrancasse um braço ou lhe amputasse uma perna. Raquel era o sangue quente que lhe corria nas veia, fazendo-o

viver. Com ela tinha força para enfrentar a solidão da Estrada e a agressividade do rio – as piraíbas, a boiúna, seus redemoinhos de boca sempre aberta ameaçando engoli-lo. A cabocla entrara em seu coração como afiado espinho e lá ficara, pondolhe doçura na alma e abrindo-lhe os olhos para encantamentos que não conhecia. Uma carícia ou um sorriso dela era como um raio de sol sobre a floresta em escuridão.

2.2.4 Percepções metafóricas

O objetivo deste tópico é explorar a representação metafórica de flagrantes do universo amazônico em textos de Arthur Engrácio, sabendo que a metáfora é o canteiro no qual floresce um grande número de outras figuras ou tropos, muito importantes para os procedimentos de análise de um texto literário.

2.2.4.1 A concepção clássica da metáfora

Quem primeiramente refletiu sobre a metáfora foi o filósofo Aristóteles. Ele teorizou sobre a questão na *Poética* (capítulos 21 a 25) e na *Retórica* (livro III). No entendimento de Guedelha (2013, p. 100),

Nessas reflexões, ele concebe a metáfora em duas funções distintas, mas aproximadas: na arte poética e na arte retórica. Na retórica, a metáfora funciona como instrumento para a construção de argumentos persuasivos; na poética, é utilizada como meio de produção do conhecimento através da imitação artística. Foi com base nessa ideia nuclear que Aristóteles criou uma concepção que iria cobrir praticamente toda a tradição da filosofia ocidental daí para a frente, ou seja, da metáfora como uma figura de linguagem ou *tropo*.

E o que vem a ser a metáfora, na concepção clássica, ou aristotélica? Aristóteles percebeu que a metáfora ocorre quando temos o transporte a uma coisa de um nome que designa uma outra. Ou seja, a metáfora nos possibilita expressar uma coisa em termos de outra. A esse conceito está associada

a concepção da metáfora como um movimento de transposição que acarreta um desvio em relação ao uso comum e corrente e, simultaneamente, projeta um empréstimo de outro nome, que passa a ter o seu significado associado ao primeiro. Consequentemente, a metáfora se instaura como substituição de uma palavra própria por outra em sentido figurado (GUEDELHA, 2013, p. 101).

Essa transferência de sentido pode ser exemplificada com a seguinte metáfora de Engrácio, que colhi do conto “Gregório”, de *Restinga*:

“O velho só fazia agitar as mãos – náufrago que vem à tona pela última vez” (ENGRÁCIO, 1976, p. 34).

O narrador, neste ponto, descreve a agonia do coronel Mariano, que fora envenenado a mando da esposa, que queria se ver livre dele e mandou um garoto no qual estava interessada despejar veneno na garrafa de cachaça que o velho haveria de beber. Agora, sob o efeito avassalador do veneno ingerido, o coronel está agonizando com os estertores da morte. Nessa metáfora, o sentido de “náufrago” foi transferido para o de “moribundo”, gerando uma associação entre a realidade da agonia mortal por ingestão de veneno e a realidade da morte por afogamento.

Lopes (1986, p. 14), analisando as reflexões de Aristóteles sobre o fenômeno metafórico, detecta que o filósofo põe em destaque dois tipos de linguagem ou de significados: a linguagem *própria* (do discurso usual, ordinário) e a linguagem *trópica* (que opera um desvio do discurso ordinário, utilitário). Na metáfora engraciana que apresentei acima, a expressão “náufrago que vem à tona pela última vez” exemplifica o caráter trópico da linguagem, considerando que o coronel não se encontrava dentro do rio, mas montado no cavalo, próximo à porta de casa.

Guedelha (2013, p. 102) sublinha que, na visão clássica a respeito da metáfora, o discurso metafórico carrega os caracteres fundamentais:

- a) ele supre a necessidade de “chamar a atenção”;
- b) é marcado por uma forma “especial” de linguagem, desvia-se da “banalidade do discurso utilitário”;
- c) tem a prerrogativa de “impressionar” e produzir os “efeitos desejados pelo locutor”;
- d) confere ao discurso o admirável e fascinante “ar estrangeiro”, diferente do usual.

Possivelmente foi essa a perspectiva de Engrácio ao utilizar metáforas do mundo animal para falar sobre os seres humanos, como nos exemplos que seguem:

a) “A boca que parecia uma flor e aquele andar dengoso de veadinha arisca [...]” (ENGRÁCIO, 1976, p. 89);

b) “Gregório era esperto como bode novo” (ENGRÁCIO, 1981, p. 16).

Passagens como essas – em que a mulher é associada a uma “veadinha arisca” para realçar a sua sensualidade e sua característica de sonsa, e o menino Gregório é comparado a um bode novo, para destacar sua esperteza e agilidade – são exemplos de metáforas animalizantes recorrentes nos contos engracianos. Nessas duas metáforas apresentadas, são perceptíveis os caracteres já citados, que dão forma à visão tradicional sobre o fenômeno metafórico.

2.2.4.2 A especialização da metáfora em outras figuras de estilo

Castro (1978, p. 4), em um estudo acurado sobre a metáfora na linha do tempo, assinala que os antigos encaravam a metáfora como a figura mãe das outras figuras, ou a figura rainha. Ela

arrasta regular número de outras “figuras” que lhe são assemelhadas ou vizinhas. É ponto quase pacífico que as “figuras” são, na essência, duas apenas: metáfora e metonímia. [...] À parte ligeiras e perfeitamente compreensíveis discordâncias, é a metáfora a mais produtiva, a mais estudada, a mais utilizada pelos escritores de todas as épocas, nacionalidades e “escolas literárias”.

Seguindo a prescrição de Castro, que vai ao encontro do pensamento de Aristóteles, adoto neste estudo a separação entre metáfora e metonímia, como figuras de linguagem de naturezas diferentes, e a aproximação entre a metáfora e suas figuras vizinhas, que não passariam, na verdade, de especializações da metáfora. Assim também pensa Guedelha (2013, p. 120), quando explicita que

Apesar de apresentarem pretensas diferenças da metáfora, são todas baseadas na associação por similaridade e não passam, na verdade, de especializações ou variações dela. Segundo Castro, de certa forma esse era o entendimento de Aristóteles. Entre essas figuras vizinhas merecem destaque [...] a comparação, a personificação, a sinestesia, a hipérbole, o eufemismo, a antonomásia, a ironia e o paradoxo.

Castro (1978) considera que a metáfora desempenha uma função estética, que pode ser atualizada por quatro subfunções, que são as funções sensibilizadora, potenciadora, unificadora e dissimuladora. E é no âmbito dessas subfunções que se alojam as diferentes figuras de estilo. Levando em conta as considerações de Castro, elaborei o quadro que segue, arrolando a metáfora e suas figuras assemelhadas.

Figura	Especialização	Função	Operação
Comparação	Metáfora comparativa	Sensibilizadora.	Estabelece similaridades.
Personificação	Metáfora personificadora	Potenciadora.	Produz o animismo.
Sinestesia	Metáfora sinestésica	Unificadora.	Unifica diferentes sensações.
Hipérbole	Metáfora hiperbólica	Potenciadora.	Intensifica impressões pelo seu exagero.
Eufemismo	Metáfora eufêmica	Dissimuladora.	Desvia de conteúdos interditados.

Antonômásia	Metáfora perifrástica	Dissimuladora.	Desvia do nome próprio.
Ironia	Metáfora irônica	Dissimuladora.	Cria um hiato entre a intenção e a expressão.
Paradoxo	Metáfora paradoxal	Unificadora.	Une polos antagônicos.
Antítese	Metáfora antitética	Sensibilizadora.	Estabelece a comparação de contrários.

Quadro 2: Metáfora e suas figuras assemelhadas.

A seguir, apresento alguns quadros com amostras das expressivas metáforas elaboradas por Arthur Engrácio. No Quadro 3 a seguir, destaco em negrito as expressões metafóricas e as comento:

METÁFORA	LIVRO	CONTO	COMENTÁRIO
“Mal acabava de executar uma peça, e os pedidos choviam insistentes sobre ele. ”	<i>Histórias de submundo</i> (2005)	“A revolta”	Descreve o caboclo Chico Pantoja como exímio tocador da cavaquinho. O verbo “chover” foi utilizado metaforicamente.
“Aparentemente dóceis, são, na realidade, autênticas feras. ”	<i>Histórias de submundo</i> (2005)	“A revolta”	Metáfora para descrever os nativos de ascendência indígena. O termo “fera” foi utilizado metaforicamente.
“A humilhação para o caboclo é como o cautério. Tem a força da vergastada. ”	<i>Histórias de submundo</i> (2005)	“A revolta”	Duas metáforas acumuladas para explicar o sentido da humilhação para o caboclo.
“ O tempo era ouro. ”	<i>Histórias de submundo</i> (2005)	“A revolta”	Metáfora para descrever a pressa que os caboclos tinham em caminhar pela mata, sem demoras.
“... aqueles homens que trazia sob os seus tacões de senhor feudal como autênticos escravos. ”	<i>Histórias de submundo</i> (2005)	“A revolta”	Metáfora para se referir ao coronel e seu modo de lidar com os seringueiros. Evoca o feudalismo medieval.

“Lá adiante um matintaperera rasgava o espaço com o seu grito tetricamente impressionante.”	<i>Histórias de submundo</i> (2005)	“A vingança”	O verbo “rasgar” foi utilizado metaforicamente.
“Jeovaldo, da canoa, os olhos só tristeza e espanto, assistia ao espetáculo que a enchente promovia.”	<i>20 contos amazônicos</i> (1986)	“A enchente”	Metáfora para a enchente, por meio da metaforização da palavra “espetáculo”.
“Animais mortos, de bubuia, deslizavam sobre as águas, alguns urubus já lhes banqueteando as carnes. ”	<i>20 contos amazônicos</i> (1986)	“A enchente”	Metáfora para a enchente. O verbo “banquetear” foi utilizado metaforicamente.
“De hora em hora sua mão traquina tentando mergulhar sob a saia dela.”	<i>20 contos amazônicos</i> (1986)	“Cismas de caboclo”	Metáfora: Clementino em cópula com a sua Mariazinha.
“O banheiro açoitava-lhe impiedosamente os flancos.”	<i>20 contos amazônicos</i> (1986)	“Crédito limpo”	Metáfora para o vento sobre a canoa.
“ Uma chuva diferente começava a descer, também, dos seus olhos baços. ”	<i>20 contos amazônicos</i> (1986)	“Áspero chão de Santa Rita”	Metáfora para lágrimas.
“Os primeiros morcegos e as primeiras corujas já começam a arrastar a noite pelo caminho. ”	<i>Contos do mato</i> (1981)	“A vingança do boto”	Metáfora para o anoitecer.
“O coração era um caracaxá dentro do peito. ”	<i>Contos do mato</i> (1981)	“Gregório”	Metáfora para o Gregório quando entrou no quarto da patroa, vendo-a seminua.
“Os grilos começaram a ferir o silêncio e o cuco da sala de jantar sonorizou doze vezes o espaço.”	<i>Contos do mato</i> (1981)	“Gregório”	Metáfora para meia noite.
“Gostaria de ficar só, afundada na sua dor. ”	<i>Contos do mato</i> (1981)	“O velório”	Metáfora para a viúva. A palavra “afundada” foi utilizada metaforicamente.
“moscas passeavam dos pés à cabeça do morto.”	<i>Contos do mato</i> (1981)	“O velório”	O verbo “passeavam” foi utilizado metaforicamente.
“Por que mexer em casa de	<i>Restinga</i> (1976)	“Justiça do	Metáfora. Caboclo se justifica por ter

caba?”		coronel”	matado outro que seduziu sua mulher.
“sentira naquele instante todas as labaredas do inferno lhe penetrarem as entranhas, subirem e descenderem-lhe a garganta como uma bola incandescente. ”	<i>Restinga</i> (1976)	“Justiça do coronel”	Metáfora. Situação do caboclo ao ser rejeitado pela mulher em função de outro.
“Levantou-se, a consciência escaldando. Não podia deixar que o coronel sacrificasse o Vilaça.”	<i>Restinga</i> (1976)	“Justiça do coronel”	A palavra “escaldando” foi utilizada metaforicamente.
“Não lhe restam senão uns trinta minutos para atingir o barracão onde Vilaça, ao meio dia em ponto, será imolado. ”	<i>Restinga</i> (1976)	“Justiça do coronel”	A palavra “imolado” foi utilizada metaforicamente.

Quadro 3: Metáforas engracianas.

No Quadro 4, destaco as metáforas que se traduzem em imagens sensoriais: a metáfora visual e a metáfora auditiva, que são intensificadoras de sentido. De ordem sensorial, a linguagem é transfigurada para elevar o plano sensorial estimulado por elas. Nos exemplos abaixo, é evidente as imagens formadas através das metáforas. Imagem e metáfora, segundo Aristóteles, são conceitos que se fundem.

METÁFORA	LIVRO	CONTO	IMAGEM
“A fogueira ao centro estalava repetidamente e suas línguas vermelhas elevavam-se mais...”	<i>Histórias de submundo</i> (2005)	“A revolta”	Metáfora visual
“A selva era um breu.”	<i>Histórias de submundo</i> (2005)	“A revolta”	Metáfora visual
“As lanternas dos pirilampos não tinham sossego, atirando minúsculos jatos de luz de árvore em árvore.”	<i>Histórias de submundo</i> (2005)	“Pescadores”	Metáfora visual
“A canoa, no meio do estirão, era um ponto negro balouçante. ”	<i>20 contos amazônicos</i> (1986)	“Crédito limpo”	Metáfora visual
“Passavam botos assoviando e espirrando	<i>20 contos</i>	“Crédito	Metáfora visual

água para o alto com estranho chafariz. ”	<i>amazônicos</i> (1986)	limpo”	
“voltava a vista para as árvores onde centenas de periquitos, nas suas jaquetas verdes pintalgadas de amarelo, iniciavam a refeição do dia.”	<i>Contos do mato</i> (1981)	“A alma do rio”	Metáfora visual
“ O silêncio era sepulcral. ”	<i>Histórias de submundo</i> (2005)	“A revolta”	Metáfora auditiva
“Composta de grilos, carapanãs, murucututus e sapos-bois, uma orquestra pôs em execução as canções mais bizarras, as sinfonias mais tétricas, as melodias mais impressionantes.”	<i>Histórias de submundo</i> (2005)	“A vingança”	Metáfora auditiva
“ Lá fora as cigarras temperam a garganta, festejando o sol que lhes anuncia um verão longo e bonançoso.”	<i>20 contos amazônicos</i> (1986)	“Cismas de caboclo”	Metáforas auditiva e visual
“As cigarras trinam incessantemente, nas árvores, espalhando o seu canto pelo espaço circundante, numa euforia de ritmos e fanfarras. ”	<i>20 contos amazônicos</i> (1986)	“Cismas de caboclo”	Metáfora auditiva
“ Os carapanãs, minúsculos zíngaros endiabrados, surdinando, surdinando, iam afiando violinos para mais logo atacar na orquestra regida pelo sapo-boi. ”	<i>20 contos amazônicos</i> (1986)	“Áspero chão de Santa Rita”	Metáfora auditiva

Quadro 4: Metáforas sensoriais.

No Quadro 5, selecionei as metáforas animalizantes, conceituadas por Fiorin (2014, p. 52) um processo de animalização. A metáfora animalizante consiste em “atribuir características de animais aos seres humanos ou a um ente animado atributos dos seres inanimados”. Esse tipo de metáfora permeia toda a obra de Arthur Engrácio, pelo fato de o autor ter uma visível opção pelo neonaturalismo, em que o determinismo do meio sobre as ações do homem é flagrante. O cotidiano no seringal é marcado por violência e brutalidade, que eram refletidas no comportamento do seringueiro. A partir disso, é compreensível uma

certa cultura da violência que permeia os textos de Engrácio. A animalização do homem era quase inevitável. A realidade animal é utilizada como fonte de comparações para caracterizar o humano. E toda comparação, no entendimento de Aristóteles, é também uma metáfora.

METÁFORA ANIMALIZANTE (metáfora comparativa)	CONTO	LIVRO
“Ao seu redor quase uma centena de homens, fortes como touro. ”	“A revolta”	<i>Histórias de submundo</i> (2005)
“Bebeu o último gole de cachaça que trazia por via do frio, jogou uma brejeira na boca e, como a onça ferida que procura reunir todas as forças para um novo bote, curvou-se na proa da canoa e fez o remo roncar fundo na água.”	“Crédito limpo”	<i>20 contos amazônicos</i> (1986)
“Gregório era esperto como bode novo. ”	“Gregório”	<i>Contos do mato</i> (1981)
“Parou à porta do primeiro quarto, cansada, o peito arfando como papo de camaleão. ”	“Gregório”	<i>Contos do mato</i> (1981)
“A desgraçada vive na Vila se entregando pra um e outro, embriagada, fuçando a sujeira das taberna como uma porca imunda. ”	“A morte no rebojo”	<i>Contos do mato</i> (1981)
“E, como dois maracajás prestes a cair sobre a presa , ficamos de olho pregado na direção de onde vinham os grunhidos.”	“Chico Bicho”	<i>Restinga</i> (1976)
“o delegado, que bebe mais que um gambá ”	“Chico Bicho”	<i>Restinga</i> (1976)
“Os olhos fuzilantes como uma cascaavel enfurecida. ”	“Justiça do coronel”	<i>Restinga</i> (1976)
“A boca que parecia uma flor e aquele andar dengoso de veadinha arisca. ”	“Justiça do coronel”	<i>Restinga</i> (1976)
“Um a um, qual um bando de caitetus assanhados , Chico Pantoja e seus homens adentraram a mata.”	“A revolta”	<i>Histórias de submundo</i> (2005)

Quadro 5: Metáforas animalizantes.

No Quadro 6, o foco é o inverso da animalização, ou seja, o animism ou personificação, que, Segundo Fiorin (2004, p. 51), seria “um alargamento do alcance semântico de termos designativos de entes abstratos ou concretos não humanos pela

atribuição a eles de traços próprios do ser humano”. Trata-se de uma metáfora personificadora, em que um traço semântico é selecionado e o sentido de todos os termos concentra-se em torno dele.

METÁFORA PERSONIFICADORA	LIVRO	CONTO	COMENTÁRIO
“A ponta de seus punhais iria sentir a volúpia de furar as carnes muito brancas e balofas do patrão déspota.”	<i>Histórias de submundo</i> (2005)	“A revolta”	Personifica os punhais.
“Apenas percebiam os pirilampos vagabundos que traçavam no ar incompreensíveis arabescos.”	<i>Histórias de submundo</i> (2005)	“A revolta”	Personifica os pirilampos.
“A noite começava a insinuar-se por todos os recantos da redondeza, quando Maurício e a cadela chegaram à barraca.”	<i>Histórias de submundo</i> (2005)	“A vingança”	Personifica a noite.
“Era um cão decente – se assim podemos expressar-nos para qualificar a nobreza canina.”	<i>Histórias de submundo</i> (2005)	“O cão”	Personifica o cão pertencente ao caboclo Heliodório.
“Jeovaldo avistou a barraca. Ainda não havia sido engolida pela enchente, mas as águas, sequiosas, começavam, já, a lambere-lhes os esteios.”	<i>Histórias de submundo</i> (2005)	“A enchente”	Personifica o rio.
“As plantas, os pássaros, as árvores, as águas cujas ondas, em requiebro sensuais, agradecem-lhe a dádiva recebida.”	<i>20 contos amazônicos</i> (1986)	“Cismas de caboclo”	Personifica as árvores.
“A mata parece chorar por cada uma das suas árvores aquela tristeza imensa, dolorosa que se espalha por toda a redondeza.”	<i>20 contos amazônicos</i> (1986)	“Áspero chão de Santa Rita”	Personifica a mata.
“O danado do peixe o levava longe, mas ali estava estendido, a bocarra aberta para ele como se quisesse dirigir-lhe insultos ou palavras de	<i>Contos do mato</i> (1981)	“A vingança do boto”	Personifica o pirarucu.

recriminação.”			
“A água, invadindo grande extensão da mata, lambendo voluptuosamente os troncos das árvores, arrancando do chão as folhas secas caídas, que flutuavam formando imenso tapete, constituía aos meus olhos de menino um espetáculo nunca visto.”	<i>Contos do mato</i> (1981)	“A alma do rio”	Personifica o rio.
“Ali, nuvens coloridas de borboletas, como bailarinas aladas , sobrevoavam o tijuco da margem; acolá, imponente samaumeira desfazia-se em flores, soltando para o alto suas delicadas plumas, que o vento fazia dançar numa curiosa ciranda.”	<i>Contos do mato</i> (1981)	“A alma do rio”	Personifica as borboletas e o vento.
“Na sua indiferença, árvores a água pareciam zombar do seu sofrimento.”	<i>Contos do mato</i> (1981)	“O velório”	Personifica o rio.
“Enquanto minhas ondas se excitam e beijam voluptuosamente os lábios rubros dos barrancos, vou deslizando correnteza abaixo.”	<i>Estórias do rio</i> (1984)	“A voz do rio”	Personifica o rio.

Quadro 6: Metáforas personificadoras.

O quadro 7 foi dedicado às metáforas hiperbólicas. Para Fiorin (2014, p. 75), metáfora hiperbólica ou hipérbole “é o tropo em que há um amento da intensidade semântica”. Ao dizer de maneira mais forte alguma coisa, chama-se a atenção para aquilo que está sendo exposto. E completa: “na hipérbole, diz-se mais para significar menos, mas, por isso mesmo, enfatiza-se o que está sendo expresso. Trata-se, portanto, de uma difusão semântica: o menos projeta-se sobre o mais”. Em outras palavras, a expressão mais intensa engloba também a menos intensa.

METÁFORA HIPERBÓLICA	CONTO	COMENTÁRIO
“Fulminava-o com mil e	“A revolta”	Refere-se à forma como o coronel

um impropérios.”		tratava o seringueiro.
“Logo aí senti o sangue ferver.”	“A revolta”	Descreve a revolta do caboclo ao se sentir enganado pelo patrão.
“Com uma navalha, raspam-lhe os cabelos da perna, do sexo, indo terminar na cabeça, que ficou alva que nem uma bola de bilhar.”	“A revolta”	Descreve a vingança dos caboclos contra o coronel.
“Agora sentia que as pernas se haviam transformado em barras de chumbo.”	“Áspero chão de Santa Rita”	Descreve o cansaço do caboclo.
“braços que eram ver dois toros de aroeira.”	“João pretinho”	Descreve os braços do caboclo de João Pretinho.
“O ar enchendo-se de um odor insuportável, nauseante, como se mil gambás juntos por ali passassem.”	“A caçada”	Relata a aproximação do curupira.
“os raios do sol caem na relva como punhais de fogo , crestam as flores e esturricam o chão, que se transforma em brasa.”	“Tuíra”	Descreve a intensidade da luz do sol.
“O rosto, sob o efeito do vinho, vermelhão e intumescido, parece que vai estourar a qualquer momento como um balão.”	“Nos canfundós de São Miguel num dia de aviamento”	Descreve as feições do coronel.
“Zé pequeno estacou lívido, os olhos faiscando ódio.”	“Nos canfundós de São Miguel num dia de aviamento”	Descreve o seringueiro ao ser insultado pelo coronel.

Quadro 7: Metáforas hiperbólicas.

No Quadro 8 estão alocadas as metáforas comparativas. Castro (1978, p. 24) conceitua a comparação como “associação de duas imagens autônomas”. Assim, é a comparação em que estão geralmente presentes o objeto de que se fala, o objeto modelo, e a qualidade comum. Ou a expressão metafórica em que há identificação do objeto comparado e do objeto comparante. Esses elementos são facilmente compreendidos nos exemplos no quadro 7:

METÁFORA COMPARATIVA	CONTO	COMENTÁRIO
“Ali a mulher rareava como pedra de brilhante, e quem		Comparação sobre a escassez

possuísse a sua, tinha de segurá-la com unhas e dentes.”	“A vingança”	de mulheres nos seringais.
“Mas a presença de Tigre o fazia mudar de ideia – era como uma mão poderosa que o desarmasse. ”	“O cão”	Comparação: a presença do cão impedia o suicídio.
“ A saudade tufa-lhe no peito como as águas nas enchentes do grande rio – indomáveis, cruéis, impetuosas.”	“Cismas de caboclo”	Comparação: Clementino com saudade de sua Mariazinha.
“ A outra, fina e seca como uma taboca , apenas sabe balançar-se como estranho pêndulo... ”	“Áspero chão de Santa Rita”	Comparação: caboclo Galdino tinha apenas uma perna em boas condições. A outra está aí descrita.
“Agudas garras penetravam-lhe agora os músculos das costas, dilacerando-os como impiedosas navalhas. ”	“Áspero chão de Santa Rita”	Comparação: Galdino sendo atacado por uma onça.
“Correu a vista pela sala e sua atenção, como flecha que busca o alvo , caiu sobre Jacira, a cabocla mais faceira de Sapucaia.”	“A vingança do boto”	Comparação: o boto procura pela cabocla Jacira na festa para encantá-la.
“o papo subindo e descendo como fole de ferreiro ”	“João pretinho”	Comparação: descrição dos camaleões estressados com a perseguição dos meninos.
“Esturro como o do raio lascando uma sapopema fez cair algumas pedras da grotá.”	“A caçada”	Comparação
“Na quietude da manhã, quando lhe adentrávamos os domínios, o igapó assemelhava-se a gigantesca catedral por cuja cúpula formada pelas ramas os raios do sol penetravam, indo arrancar das águas dourados reflexos.”	“A alma do rio”	Comparação

Quadro 8: Metáforas comparativas.

Os exemplos de metáforas eufêmicas encontram-se no Quadro 9. O eufemismo (do grego *eufemismos*, que significava “emprego de uma palavra favorável no lugar de um mau augúrio, vocábulo formado de *eu*, ‘bem’ + *femi*, ‘dizer, falar’, designando pois, ‘o ato de falar de uma maneira agradável’” (FIORIN, 2014, p. 78). Dessa forma, para Castro (1978, p. 31), “o eufemismo está intrinsecamente ligado à interdição vocabular”, uma vez que é a evasão de nomes ou expressões chocantes, que variam conforme o meio e o tempo. Este ciclo de utilização ocasiona a renovação fácil de eufemismos, fato que influi na criação metafórica de

novas expressões. É, então, uma forma de substituição de vocábulo, com o propósito de atenuação. Na linguagem popular esta figura é recorrente, sendo esta característica marcante de Engrácio, como nos exemplos que seguem:

METÁFORA EUFÊMICA	CONTO	COMENTÁRIO
“Já havia muitas vezes preparado o laço fatal que o levaria desta para melhor. ”	“O cão”	Atenua a expressão das tentativas de suicídio do caboclo Heliodório.
“O muribundo exalou o derradeiro suspiro... ”	“O cão”	Eufemismo para a morte de Heliodório.
“E eu, filho, como que vou ficar? Teu pai é com Deus. Tua irmã, Joana, tá com o marido. Como já então eu vou passar, sozinha?”	“Cismas de caboclo”	Eufemismo da mãe do caboclo Clementino, que queria partir em busca de sua Mariazinha.
“João Pretinho não nascera realmente para as coisas da inteligência. ”	“João pretinho”	Eufemismo para atenuar a ideia de ignorância.
“Mas que é de velho Lucas? Foi-se debaixo daquela castanheira assassina.”	“A caçada”	Eufemismo para a morte.

Quadro 9: Metáforas eufêmicas.

No Quadro 10 encontram-se os casos de metáforas perifrásicas. Quando se troca uma expressão por outra, alargando o dito para intensificar o sentido, ocorre a perífrase, a palavra vem do grego *peri*, ao redor de, e *phrasis*, expressão. Isto é, diz-se com mais palavras para enfatizar aquilo que poderia se expor de maneira mais curta. Como descrito por Fiorin (2014, p. 81): “a perífrase resulta de uma propriedade da linguagem verbal denominada elasticidade, que permite expandir ou condensar a expressão verbal”. Assim, a perífrase admite expressões de diferentes dimensões sejam reconhecidas semanticamente como equivalentes.

METÁFORAS PERIFRÁSICAS	CONTO	COMENTÁRIO
“Tudo vibra ao toque mágico do rei da luz ”	“Cismas de caboclo”	Perífrase para se referir ao sol.
“Vi o assanhadozinho fazendo uma mundícia com a mão , são coronel, que nem macaco prego. O senhor tinha que ver a beleza que ele fazia!”	“Gregório”	Perífrase para se referir à masturbação.
“Chico Bicho, que já tinha tomado uns esquenta-peito , e coçando ainda sua mundícia... ”	“Chico Bicho”	Perífrases para a cachaça e para os órgãos genitais.
“Como falou o poeta, eu sou o	“A voz do rio”	Perífrase para se referir ao

caminho que anda.”		rio.
---------------------------	--	------

Quadro 10: Metáforas perifrásticas.

O Quadro 11 foi reservado para as metáforas antitéticas. O alargamento de sentido, salientando a oposição entre dois segmentos linguísticos, para dar maior intensidade ao dizer é denominada antítese. Como descrito por Fiorin (2014, p. 151), “a palavra vem do grego *antí*, ‘em face de’, ‘em oposição a’, e *tésis*, ‘proposição’, ‘afirmação’, ‘tese’. Fiorin (2014, p. 152) ensina ainda que “a antítese é um acúmulo de significados, porque se explicitam as oposições implícitas na construção dos sentidos”. Nos trechos destacados da contística de Engrácio, o sentido é alargado, as antíteses foram utilizadas para intensificar o que se diz, mostrando contradições e contrariedade presentes nas expressões e palavras utilizadas.

METÁFORAS ANTITÉTICAS	CONTO	COMENTÁRIO
“ Ela arisca esquivando corpo, ele insistindo na sua afoiteza de macho novo, vivente num mundo onde a fêmea – diamante oculto nos garimpos – torna-se vasqueira para saciar a fome de sexo. ”	“Cismas de caboclo”	Clementino e sua Mariazinha em um dos seus primeiros encontros no mato. As atitudes dos dois são postas em oposição.
“Lá de fora vinham os gemidos que a morte provocava no coronel – os últimos gemidos. Do interior da alcova começaram a lhe chegar, também, outros gemidos que vinham juntar-se, agora, aos do moribundo, estes, porém, mais brandos e intermitentes. ”	“Gregório”	Oposição expressiva entre os gemidos de dor e os gemidos de gozo.

Quadro 11: Metáforas antitéticas.

Como afirmei anteriormente, adoto neste estudo a separação entre metáfora e metonímia, como figuras de linguagem de naturezas diferentes, o que não acontece com as demais figuras, que não passam de especializações da metáfora.

Metonímia, em grego, significa “além do nome, o que sucede o nome. A metonímia é, pois, o tropo em que se estabelece uma compatibilidades predicativa por contiguidade, “aumentando a extensão sêmica com a transferência de valores semânticos de um para outro dos elementos coexistentes e aumentando sua aceleração com a supressão de etapas do sentido” (FIORIN, 2014, p. 38). Em outras palavras, o processo metonímico se desenvolve em um só campo semântico. É exatamente nesse aspecto fundamental que a metonímia difere da metáfora, conforme explica Castro (1978, p. 27):

na metonímia, o processo se desenvolve num só campo sêmico, ou seja, os dois termos que entram em relação pertencem ao mesmo campo, um substituindo o outro na expressão. A associação se estabelece pela contiguidade entre esses dois termos, fazendo substituir a “etiqueta linguística” desse campo pela etiqueta de um dos seus semas. Já na metáfora a associação se faz entre semas de dois campos sêmicos distintos, estabelecendo a assimilação entre os dois conceitos assim unificados sob mesmo critério. Quanto mais afastados estão os campos, mais surpreendente será o efeito produzido pela metáfora.

Guedelha (2013, p. 116), estabelecendo uma comparação entre a metáfora e metonímia, acrescenta que

a metáfora tem uma originalidade e uma força expressiva criadora que a metonímia não possui. A metonímia contabiliza relações que realmente existem no mundo exterior, enquanto a metáfora funda a relação em si mesma e a direciona para o mundo. Disso decorre que a metáfora encerra uma “violência à linguagem ordinária”, como diziam os formalistas russos.

Para Sardinha (2007, p. 23), metáfora e metonímia

são parecidas, dado que em ambas há uma ligação entre duas coisas. Por exemplo: Ele leu Machado de Assis / Ele leu os meus pensamentos. No primeiro caso, a expressão faz uma ligação entre um autor e a obra escrita por ele. No segundo caso, há ligação entre pensamentos e um texto escrito. O primeiro caso é um exemplo clássico de metonímia, enquanto o segundo é de metáfora.

A explicação para a diferença entre os exemplos apresentados se dá nos seguintes termos:

A metáfora cria similaridades entre entidades distantes, do ponto de vista conceitual. A metonímia, ao contrário, cria relações entre entidades que já são próximas, contíguas. Assim, quando dizemos ‘li Machado de Assis’, estamos expressando uma relação que já existe, de contiguidade entre um escritor e os textos que ele escreve (SARDINHA, 2007, p. 23).

Dessa forma, a metonímia substitui um campo sêmico por uma de suas etiquetas. Ocorre, por exemplo, quando utilizamos o autor pela obra, o lugar pelos habitantes, a parte pelo todo, amarca pelo produto, etc. O quadro 12 a seguir recorta alguns exemplos de metonímias dos contos engracianos.

METONÍMIAS	CONTO	COMENTÁRIO
“Quem bate? – gritou uma voz lá de dentro. ”	“A revolta”	Metonímia da parte pelo todo: a voz representando a pessoa.

“Tive o ímpeto de varar os dois ali mesmo com a minha Pajeú.”	“A vingança”	Metonímia da marca pelo produto: Pajeú é uma marca de peixeira.
“Meu parceiro de montaria, o preto rijo, sabe-se lá com quantos janeiros na cacunda...”	“Chico Bicho”	Metonímia da parte pelo todo: os “janeiros” representam os anos.

Quadro 12: Metonímias.

Como se pode ver nos exemplos apresentados, Engrácio comporta-se, em seus textos, como um metaforista, aquele que se apraz em elaborar metáforas para, a partir delas, criar seus mundos paralelos ao real. Em outras palavras, seu bosque ficcional.

3 TRILHAS DE ACESSO AOS TEXTOS ENGRACIANOS

“Capturar o verdadeiro tom e truque, o ritmo estranho e irregular da vida, essa é a tentativa cujo vigor mantém a Ficção em pé”

(Henry James, 2011, p. 31)

Partindo da metáfora relacionada a ficção utilizada por Umberto Eco, adentro no bosque engraciano e escolho duas trilhas para apreciá-lo: a semiótica e o realismo maravilhoso. Atravessando esse caminho sob o olhar semiótico, analiso o sentido do texto, utilizando o conto “Pescadores”, para exemplificar. As dicotomias presentes no conto permeiam toda a contística do autor. Já na segunda trilha, primeiro é necessário entender a teoria do fantástico desde Todorov até Remo Ceserani, que é quem aborda o fantástico como “modo literário”. Esse conceito é consonante com o realismo maravilhoso, que para Chiampi é a hibridação do fantástico (modo) com o maravilhoso, tornando tudo possível dentro da lógica ficcional.

3.1 Percurso semiótico

A semiótica insere-se no quadro das teorias que se (pre)ocupam com o texto. Dessa forma, “a semiótica tem por objeto o texto, ou melhor, procura descrever e explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz” (BARROS, 2005, p. 07). Um texto define-se de duas formas que se complementam: pela organização ou estruturação que faz dele um “todo de sentido”, e pela sua configuração como objeto da comunicação que se estabelece entre um destinador e um destinatário.

Na abordagem semiótica, o texto é engendrado através do percurso gerativo do sentido (também chamado de plano do conteúdo). Sobre o plano da expressão e o plano do conteúdo, Louis Hjelmslev (2013, p. 54) explicita que “a função semiótica é, em si mesma, uma solidariedade: expressão e conteúdo são solidários e um pressupõe necessariamente o outro”, ou seja, uma expressão só é expressão porque é a expressão de um conteúdo, e um conteúdo só é conteúdo porque é conteúdo de uma expressão. A semiótica deve ser assim entendida como a teoria que procura explicar o(s) sentido(s) do texto pelo exame, em primeiro lugar, de seu plano do conteúdo. O plano do conteúdo é formado por três níveis:

- a) Nível fundamental ou das estruturas fundamentais;
- b) Nível narrativo ou das estruturas narrativas;
- c) Nível do discurso ou das estruturas discursivas.

Os sentidos dos textos são construídos a partir de um percurso gerativo que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto. Barros (2005, p. 09) expõe esses três níveis de forma concisa e simplificada, mas os explicita de maneira satisfatória para os fins desta pesquisa:

- a) a primeira etapa do percurso, a mais simples e abstrata, recebe o nome de nível fundamental ou das estruturas fundamentais e nele surge a significação como uma oposição semântica mínima;
- b) no segundo patamar, denominado nível narrativo ou das estruturas narrativas, organiza-se a narrativa, do ponto de vista de um sujeito;
- c) o terceiro nível é o do discurso ou das estruturas discursivas em que a narrativa é assumida pelo sujeito da enunciação.

O sentido de um texto passa, portanto, por várias etapas, a partir da forma como cada uma se expõe e se relaciona. Trata-se de uma interessante proposta de abordagem de textos diversos. É claro que não assumo o equívoco de imaginar que apenas esse tipo de análise seja capaz de abarcar toda a complexidade dos textos e que as questões sociais não sejam também elementos construtores de sentido. A crítica sociológica e outras correntes, textualistas ou não, têm cada uma o seu mérito e a sua validade como escopos teóricos, embora apontem em direções diametralmente opostas. No entanto, meu intuito neste tópico é exercitar um olhar sobre o texto aparelhada pela teoria semiótica.

3.1.1 A isotopia e seus olhares dicotômicos

Para iniciar o percurso, apresento o conceito de isotopia apresentado por Greimas e Courtes (2011). Segundo eles, em termos gerais trata-se “da interatividade, no decorrer de uma cadeia sintagmática, de classemas, que garantem ao discurso-enunciado a homogeneidade”. Logo, as isotopias são múltiplas possibilidades de sentido contidas em um texto, o que o torna plurissignificativo, podendo ser lido através da observação dos variados planos de sentido que o perfazem.

Na escrita de um texto, é possível verificar esse fenômeno através da reiteração, da repetição de estruturas, da redundância, da recorrência de traços semânticos ao longo do discurso (FIORIN, 2013, p. 112). Seguindo esse raciocínio, podemos afirmar que o conto “Pescadores” é uma narrativa composta a partir de diversos planos de sentido. Desse modo, é possível realizar a leitura do conto por meio de suas várias isotopias.

Há no texto de Engrácio várias dicotomias ou oposições binárias que expressam as isotopias. Cada uma delas constrói planos de sentidos diferentes, permitindo assim leituras a partir de diversas perspectivas. Logo, “a significação pressupõe a existência da relação: é o

aparecimento da relação entre os termos que é a condição necessária da significação” (GREIMAS, 1975, p. 28). Entre as oposições semânticas do conto “Pescadores”, sobressaem as seguintes: patrão x empregado, homem x bicho, sobriedade x embriaguez, adulto x criança, vida x morte. Essas dicotomias são a base da construção do percurso gerativo de sentido do texto, pois é a partir delas que se organiza a narrativa.

3.1.1.1 Primeira dicotomia: patrão x empregado

A atividade extrativista pressupõe a relação entre patrão e empregado. Esse tema é recorrente nas letras amazonenses, e Arthur Engrácio o reconstrói, no conto “Pescadores”. No nível fundamental, essa oposição semântica norteia o conto. O que ocorria nos rincões amazônicos era uma exploração em cadeia, sendo que o seringueiro era explorado pelo seringalista, que era explorado pelas casas aviadoras, que eram exploradas pelo capital. Como em qualquer cadeia de exploração, quem está na base (nesse caso o seringueiro) é sempre o mais explorado, enquanto quem está no topo auferes os maiores lucros com menor esforço.

O narrador explicita que a atividade extrativista em questão era a coleta da borracha: “o lago, apesar de distante e explorado, ainda oferecia oportunidade para quem não fosse cabra morredor. Não interessava mais borracha, balata, caucho” (ENGRÁCIO, 2005, p. 55). Boa parte dos seringueiros vinham do Nordeste sob a ilusória promessa de fazer fortuna. Euclides da Cunha (2003) explicita que ao chegar, percebiam a armadilha preparada por seus algozes, que lhe cobravam desde a passagem do sertão ao seringal até a aquisição de materiais necessários para o trabalho. Esses e outros gastos eram cuidadosamente contabilizados desde sua partida, lá no sertão distante. Tornavam-se prisioneiros por dívidas, pois a dívida contraída nos barracões (relativa à aquisição de alimentos, medicamentos, insumos e ferramentas de trabalho) evoluía em progressão geométrica, ou seja, multiplicando-se, enquanto a produção do látex que haveria de quitar essa dívida crescia em progressão aritmética, isto é, somando-se. Por esta analogia matemática, fica fácil entender o alarmante e absurdo sistema de exploração do empregado pelo coronel nos seringais.

O patrão era sempre explorador e impiedoso, mesmo em face de muitos pedidos lamuriosos e genuinamente pesarosos do seringueiro. Na dicotomia em questão, temos o Patrão, o termo disfórico; e o Empregado, o termo eufórico. Ou seja, na semiótica são utilizados os termos Patrão, com valor negativo (disforia) e Empregado, valor positivo (euforia). Assim Engrácio (2005, p. 55-56) mostra essa questão como segue:

Patrão sempre ganancioso a lhes roubar no preço, no peso, em tudo. Fim de fábrica, pensava em comprar uma calça, cadê dinheiro? “Seu Isodório, tome lá a sua conta corrente. Tantos quilos de açúcar, tantos de feijão, tantos de jabá. O “senhor” fica me devendo tanto. São precisos tantos quilos de borracha para cobrir essa diferença. Cave no fundo seo Isidório. Não facilite...” Era só o que se ouvia. Às vezes arriscava: patrão precisava uns metro de fazenda pra família que está toda nua... Não lhe deixava acabar de falar. “Não pode ser homem de Deus, não pode ser! Tire primeiro o produto! Senão nada feito! Ouviu?”

No nível narrativo, há a transformação do estado de conjunção (ligação) do patrão e o domínio extrativista, para a disjunção (separação), que ocorre quando o empregado, cansado da insuportável exploração, resolve iniciar seu trabalho em outra atividade extrativista: a caça ao jacaré. Portanto, a mudança acontece em decorrência dos abusos constantes sofridos pelo empregado.

Quanto ao nível discursivo, uma possível leitura do conto é sob o viés da exploração da atividade extrativista da borracha. O patrão e seu domínio e o empregado sendo sempre a base dessa cadeia. A narrativa mostra a busca do homem pela autonomia econômica, além da tentativa de saída do ciclo de miséria.

3.1.1.2 Segunda dicotomia: homem x bicho

A dicotomia homem x bicho está engendrada de forma singular no conto de Engrácio, que trata de uma prosa tangenciada pela natureza, como acontece em grande parte de suas narrativas, que o amazônida é focalizado em sua realidade imediata, sem idealizações, mas também sem caricaturizações. No conto, a natureza desencadeia uma atmosfera de fatalismo, uma vez que os elementos constitutivos do reino animal são continuamente retratados como vetores de morte ou fatalidade.

Segundo Leão (2011, p. 137), “não se trata mais do desafiador reino vegetal ou da suntuosidade da floresta: o vegetal encarna o social, ou dele faz parte”. Assim, na prosa engraciana, não só a floresta mas também os animais (o bicho) interferem no homem. No conto em questão, o jacaré tem o papel de agente transformador da narrativa. A princípio, o anfíbio seria a caça, mas por um leve descuido humano, ele virou caçador: “quando enfim divisam um enorme jacaré, um dos pescadores se distrai e a canoa soçobra, trocando irremediavelmente os papéis entre caçadores e presas” assim conclui Leão (2011, p. 137).

Desse modo, no nível fundamental, na dicotomia homem x bicho, o primeiro termo recebe o valor eufórico, ou seja, o valor positivo de agente que deixou de ser explorado nos barracões e ganharia autonomia econômica. Já o segundo termo seria o de valor negativo, o

que é inferior, a caça, objeto de uso. Esses valores se estabelecem em um primeiro momento da narrativa, em um nível aparente.

No nível narrativo, temos a transformação da conjunção do homem, agente, o caçador com seu poder, com o domínio da situação, para a disjunção de caça. Isto é, o homem se transforma em presa. O jacaré, o bicho, que no primeiro momento é o alvo, passa a ser o agente transformador.

No nível discursivo, vemos no conto engraciano que a escolha pelos animais em sua dinâmica se sobrepõe aos vegetais, estáticos. Os jacarés impedem a autonomia econômica, resultando na intervenção da natureza. Ocorre o uso moral da natureza, em que o autor vai além de explorar a beleza amazônica, e insere o animal como agente em suas narrativas.

3.1.1.3 Terceira dicotomia: sobriedade x embriaguez

Nos barracões, o sofrimento e as mazelas humanas eram sufocados através da bebida alcoólica. A cachaça, mais especificamente, oferecia uma válvula de escape para a realidade do seringueiro, “no fundo: um sofredor, um recalcado, que buscava no álcool alguns dos seus raros momentos de prazer. Tinha necessidade” (ENGRÁCIO, 2005, p. 55). Além de seu efeito anestésico, o valor baixo nas tabernas ajudava a fomentar o hábito da bebida e das festas, embrenhadas nas matas. Trata-se de uma imagem recorrente na literatura sobre os seringais.

O conto “Pescadores” expõe o vício da bebida de Zé Pedro: “Era de beber um pouco mais, e ficava assim: palrador, gabola” (ENGRÁCIO, 2005, p. 55). Mas em seguida é revelado que a bebida é algo comum naquele ambiente: “chamava-o cumpadre, mas era mais que um irmão seu. Se revezavam nos serviços, bebiam cachaça juntos, discutiam às vezes” (ENGRÁCIO, 2005, p. 55).

O nível fundamental se apresenta através da euforização da sobriedade e a disforização da embriaguez, pois, devido ao leve torpor sofrido por Zé Pedro, Isidório não consegue dominar a presa sozinho. O que seria a salvação foi causa da morte de ambos. Uma morte que não é descrita objetivamente no conto, mas sugerida por meio da exploração do poder de sugestão da linguagem pelo narrador.

A conjunção da sobriedade com a vida e a transformação com a disjunção da embriaguez determinam a mudança na narrativa. Ao iniciar, o conto apresenta a ideia de que as personagens finalmente conseguiriam livrar-se do domínio do patrão, do círculo vicioso que se encontravam. Porém, devido à embriaguez, e como consequência dela, o torpor de Zé Pedro, as personagens são devoradas pela própria caça.

No nível discursivo, nota-se o tema do álcool utilizado como anestésico para as dores do seringal. O caboclo, para esquecer, mesmo que por horas, a sua condição, entrega-se àquele que era o vício mais barato e rápido nas matas.

3.1.1.4 Quarta dicotomia: adulto x criança

A família como núcleo primário de pai, mãe e filhos é praticamente inexistente nos contos de *Histórias de submundo* (2005). Contudo, no conto “Pescadores”, a figura da criança e da família aparece, pressupondo a dicotomia Adulto x Criança: “Manuel, Serafim e Patriolina, a caçula, a quem chamava Patuquinha e para a qual ia comprar no primeiro regatão, uma bunecra” (ENGRÁCIO, 2005, p. 55).

A motivação dos pescadores era melhorar também as condições de vida de suas famílias. Ao apresentar o pedido de Patuquinha por uma “bunecra”, algo tão simplório, nota-se a escassez e penúria que as crianças vivenciavam. Quando está preparado para o ataque, Isidório logo imagina todas as ações que poderiam realizar com as benesses dessa caça: “a pescaria será melhor do que supunha. Pagará tudo quanto deve. Joana terá o vestido novo que pediu. Patuca também será contemplada com sua bunecra. Ele para si só faz questão mesmo da igarité nova que já encomendou.” (ENGRÁCIO, 2005, p. 57).

Temos no nível fundamental a criança, a ideia de esperança, a motivação de renovação, assim é o termo eufórico. Já o adulto, desiludido por tantas mazelas vivenciadas nos seringais e apenas pretende obter sua independência financeira, sendo o termo disfórico. No nível narrativo, a conjunção do núcleo familiar com a esperança de prosperidade, porém a narrativa apresenta a disjunção dos termos com a possibilidade de melhores condições de vida, quando os pescadores se tornam as presas.

Assim, no nível discursivo, a criança é a motivação para a esperança de melhores condições de vida. Significa a descendência, e o adulto está buscando que essa geração não seja dominada pelos seringalistas, assim a tentativa de ser autônomo economicamente é uma busca de libertar a geração seguinte dos desmandos do barracão.

3.1.1.5 Quinta dicotomia: vida x morte

A oposição semântica entre vida e morte no conto de Arthur Engrácio é marcada pelo ritmo da narrativa. Sua prosa é a representação do homem. Quanto a isso, Leão (2011, p. 162) diz que “a literatura de Arthur Engrácio pauta-se por uma estética que poderíamos chamar de ‘realismo social regional’, expressão que congrega as três faces de sua produção contística”, ou seja, a vertente realista, o enfoque social e a ambientação regional.

Uma possível leitura é sob viés do fatalismo, que é bem representado no trecho da morte dos pescadores. As personagens, em ato desesperado, clamam por intercessão divina, e com uma palavra o narrador define a tentativa de autonomia de Isidório e Zé Pedro: Infeliz. “Mão firme, calcula bem o lance e atira. Infeliz. Zé Pedro dorme no piloto. Impossível controlar agora a montaria. Valha-me Deus! Mãe Santíssima! Um ligeiro matraquear, um rude bater de corpos e dois gritos de lancinante angústia esvaem-se na imensidão da noite tranquila” (ENGRÁCIO, 2005, p. 57).

Em um nível fundamental, o eufórico é a vida, o disfórico é a morte. A ideia de renovação e de livrar-se do domínio do despotismo nos seringais é o que motiva Isidório a abandonar o barracão: “um dia chegou em casa e falou grosso: muié, deixei hoje o barracão. Ela não se mostrou surpresa” (ENGRÁCIO, 2005, p. 56). Já o nível narrativo apresenta a conjunção da vida e a esperança de autonomia econômica, e a transformação para a disjunção da morte. No nível discursivo, o fatalismo nas brenhas da floresta e o eterno anseio por liberdade.

O conto “Pescadores” é considerado uma narrativa plurisotópica. Plurisotopia é o conceito esboçado por Fiorin (2013), que significa o discurso possuidor de várias isotopias. Entendemos por isotopia a concretização de vários planos de sentido, variadas possibilidades de leitura. Logo, a multiplicidade de olhares sobre a obra de Arthur Engrácio é enorme, resultando na riqueza literária apresentada em sua ficção. “Se dizemos que a estética realista e o foco social são características que Engrácio reaproveita de prosadores cuja influência lhe é bem vinda – ou no mínimo inevitável, é no entanto o elemento regional que medeia decisivamente a sua relação com qualquer literatura que lhe pareça exógena” (LEÃO, 2011, p. 162).

Entre as isotopias percebidas no conto, que foram exploradas neste tópico, o grande destaque deve ser dado às oposições homem x bicho e patrão x empregado. Elas são as molas propulsoras de diferentes planos de sentido, de onde desencadeiam-se muitos outros, como as oposições vida x morte e sobriedade x embriaguez. Em última análise, “Pescadores” trata-se de um conto que traduz, em imagens literárias, a multiplicidade de sentidos do universo do homem interiorano da Amazônia (de maneira muito especial o seringueiro, o ribeirinho), que Engrácio recria em suas narrativas.

3.2 Intersecções do natural e o sobrenatural

Nesta seção, analiso quatro narrativas do livro *Contos do mato* (1981) e uma narrativa

de *Estórias do rio* (1984), a partir de Todorov (2012, p. 31) e sua teoria do fantástico, cujo conceito, “se define com relação aos de real e de imaginário”, além da teoria do fantástico como um modo literário a partir de Remo Ceserani, promovendo intersecções entre o natural e o sobrenatural. Engrácio nos leva em seus caminhos, através do Realismo Maravilhoso, teoria apresentada por Irleamar Chiampi (2012), em que acontece a hibridação do fantástico e do maravilhoso.

3.2.1 A teoria do fantástico

Durante o século XIX, a literatura foi influenciada por diversas teorias positivistas e realísticas. Contudo, a literatura fantástica surgiu, nesse contexto, como a arte da palavra que subverte o natural e o real. Nesse sentido, Todorov (2012, p. 31) explica que “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural”. Assim, o fantástico implica uma integração do leitor no mundo das personagens, define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados. “Cheguei quase a acreditar”, segundo Todorov, é a fórmula que resume o espírito do fantástico. Tanto fé absoluta como incredulidade total nos leva para fora do fantástico, “é a hesitação que lhe dá vida” (TODOROV, 2012, p. 36). Todorov afirma ainda que é “a hesitação do leitor a primeira condição do fantástico” (TODOROV, 2012, p. 37).

É necessário dizer que o fantástico surge de preferência considerado não como um gênero, mas como um “modo literário, que teve raízes históricas precisas e se situou historicamente em alguns gêneros e subgêneros, mas que pode ser utilizado em obras pertencentes a gêneros muito diversos”, assim afirma Ceserani (2006, p. 12). O teórico busca seu embasamento em André Jolles:

A narração fantástica não define uma qualidade efetiva de objetos ou dos seres existentes, e tanto menos constitui uma categoria ou um gênero literário; ela, antes, pressupõe uma lógica narrativa ao mesmo tempo formal e temática que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário social. [...] O fantástico pode ser assim tratado como a descrição de certas expressões mentais [...] (JOLLES *apud* CESERANI, 2006, p. 63).

O fantástico nutre-se do real, é profundamente realista, “porque sempre oferece uma transgressão dos parâmetros que regem a ideia de realidade do leitor” (ROAS, 2014, p. 24). Para que funcione, o relato fantástico deve criar um espaço similar ao habitado pelo leitor, um espaço que será invadido por um fenômeno desestabilizador. Por esse motivo, o sobrenatural

será sempre uma ameaça para a realidade, cujas leis parecem imutáveis. Eco (2012, p. 88) afirma que “os mundos ficcionais são parasitas do mundo real”, então o mundo real empresta certos dados para a ficção, porém esta não tem obrigação de ser fiel à realidade. O conceito de real é amplamente abordado, uma vez que toda representação da realidade depende do modelo de mundo de uma dada cultura. Logo, o conceito de realidade é relativo, cada cultura possui o conceito de real com base nas relações do homem com o outro homem e com a natureza, assim, de acordo com Roas (2014, p. 26), “o fantástico dependerá sempre do que seja considerado real, e o real depende do conhecido”.

Ainda em relação à questão de narrativas fantásticas e os efeitos que elas exercem sobre os leitores, o medo está frequentemente ligado ao fantástico, mas não como condição necessária (TODOROV, 2012, p. 41). A literatura de horror tem como grande especialista da estética do medo H. P. Lovecraft (2007, p. 13). Ele afirma que:

[...] a emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido. Poucos psicólogos contestarão esses fatos e sua reconhecida verdade deve estabelecer, para todos os tempos, a autenticidade e dignidade da ficção fantástica de horror como forma literária.

O teórico apresenta a concepção da presença de “uma certa atmosfera inexplicável” (LOVECRAFT, 2007, p.17). Afirma ainda que a atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério final de autenticidade não é a harmonização de um enredo, mas a criação de uma determinada sensação. Por isso, devemos julgar uma história fantástica “não pela intenção do autor ou pela simples mecânica do enredo, mas pelo nível emocional que ela atinge em seu ponto menos banal” (LOVECRAFT, 2007, p. 17).

Segundo Roas (2014), a literatura fantástica nos revela a falta de validade absoluta do racional e a possibilidade da existência, debaixo dessa realidade estável e delimitada pela razão na qual vivemos, de uma realidade diferente e incompreensível, alheia, portanto a essa lógica racional que garante nossa segurança e nossa tranquilidade. Então, quando o sobrenatural não entra em conflito com o contexto em que os fatos acontecem (a realidade), não se produz o fantástico, pois não se produz ruptura alguma dos esquemas de realidade. Esta situação define o que se convencionou chamar de “literatura maravilhosa” (ROAS, 2014, p. 33). Dessa forma, diferentemente da literatura fantástica, na literatura maravilhosa o sobrenatural é mostrado como natural.

De acordo com Chiampi (2012, p. 48), “o maravilhoso recobre uma diferença não qualitativa, mas quantitativa com o humano; é um grau exagerado ou inabitual do humano”.

Afirma ainda que, tradicionalmente, o maravilhoso é, na criação literária, a intervenção de seres sobrenaturais, divinos ou legendários na narrativa ou dramática. “É identificado, muitas vezes, com efeito que provocam tais intervenções no ouvinte ou leitor (admiração, espanto, surpresa, arrebatamento)” (CHIAMPI, 2012, p. 49). Assim, quando o sobrenatural se converte em natural, o fantástico dá lugar ao maravilhoso.

Na literatura hispano-americana do século XX, surgiu um tipo de narrativa que se situa entre fantástico e maravilhoso: o realismo maravilhoso. Esse gênero propõe a coexistência não problemática do real e do sobrenatural em um mundo semelhante ao que vivemos. Roas (2014) diz que Chiampi, para defini-lo, fala de uma “poética da homologia”, isto é, uma integração e equivalência absoluta do real e do extraordinário. Assim, há um amálgama de contrários, porém não contraditórios. Chiampi (2012, p. 156) afirma que “negando a disjunção dos termos contraditórios, o discurso realista maravilhoso reflete esse modo de ser/dizer e, como este, instala o Outro sentido no centro de sua linguagem.

3.2.2 O fantástico e o realismo maravilhoso

O realismo maravilhoso é uma abordagem perfeitamente aplicável à escrita de Arthur Engrácio. O autor apresenta em alguns contos o insólito, o extraordinário, a realidade que vai além do que é tangível. É o que se pode perceber nos contos que selecionei para esta análise: “A vingança do boto”, “A caçada”, “O que matou João Paca”, “A revolta dos peixes” e “Singular passeio na barriga da Boiúna”. Em cada uma dessas narrativas ocorre a expansão do que é tido como real, que analiso sob a abordagem do realismo maravilhoso e seus temas presentes nas narrativas.

3.2.2.1 “A vingança do boto”

A narrativa inicia com um diálogo durante a pescaria de Nicó e Zé Porfírio, em que os dois pescadores comentam a exploração impingida por são Euzébio, o patrão, dono da quitanda que fornece os mantimentos. Zé Porfírio decide remar com mais força, pois avista um bando de botos perseguindo-os, e, enquanto isso, relembra da história de Maria Castanheira, moça que sabia bem o poder do Boto. E assim começa a aventura fantástica no rio. O conto divide-se em três partes distintas: na primeira parte, encontramos os dois pescadores na canoa, envolvidos na pesca e nas reflexões sobre a exploração do patrão; na segunda, por meio dos artifícios da memória, são narrados os eventos fatídicos ligados ao

encantamento produzido pelo boto; na terceira, o narrador, que já deixara em suspenso os pescadores, pois não são mais referidos na narrativa, amplia o *zoom* das considerações, num desdobramento que aponta para o universo caboclo e seu imaginário.

É de suma importância ressaltar a estratégia narrativa, que é a modalidade literária que, assim produzida, “serve para alargar áreas da realidade humana interior e exterior que podem ser representadas pela linguagem e pela literatura” (CESERANI, 2006, p. 67). Há, portanto, procedimentos formais e sistemas temáticos que são frequentes no fantástico e é a partir de alguns deles que esta análise é produzida.

O conto “A vingança do boto” apresenta como um dos núcleos temáticos do fantástico, a noite, a escuridão e os animais que ali vivem. “Mergulhado em seus pensamentos, Zé Porfírio não percebe que os primeiros morcegos e as primeiras corujas já começam a arrastar a noite pelo caminho. Sua visão é mais curta, mas a brisa é mais fria e suave” (ENGRÁCIO, 1981, p. 13). Segundo Ceserani (2006, p. 78), a contraposição entre claro e escuro, sol e escuridão noturna é bastante utilizada no fantástico. “É até muito fácil carregar de significados alegóricos este tipo de preferência e falar de contraposição entre iluminismo e obscurantismo”.

A linguagem também é apresentada como marca da narrativa fantástica. O “Boto” é personificado e sua escrita difere da anterior, em um “bando de botos”. Além dos muitos nomes dados ao Boto: “encantado, irmão do chifrudo, malassombrado e o estranho”. Pimentel (2002, p. 46) afirma que “o aspecto verbal reside nas frases concretas que constituem o texto; o sintático aborda as relações (lógicas, temporais e espaciais) entre as partes da obra; o semântico, relacionado aos temas do livro, é o mais complexo, pois não sabemos como se articulam”.

O conto apresenta ainda o que a teoria do fantástico aborda como uma temática comum, de forma incomum, encadeando os fatos pouco a pouco, para atingir o desfecho final, ou seja, “a naturalização do sobrenatural” (PIMENTEL, 2002, p. 57). Ainda durante a narrativa, Zé Porfírio conta como Maria Castanheira presenciou um acontecido em que Jacira, moça muito bonita, ao recusar a dança e o flerte do Boto durante uma festa, ocasionou a vingança posterior do encantado, o que se tornou uma grande desgraça: o boto, com seu poder incomensurável, arrastou a casa onde se realizava a festa para o fundo do rio, matando todos os convidados que ali se encontravam:

Foi só entrar na canoa e a terra começou a estremecer, surgindo enormes fendas que iam engolindo a multidão, os gritos de desespero se perdendo agora no espaço, o ar tomando aquela feição trágica e desoladora. Sem se voltar para trás, procurou

alcançar a outra margem do rio, remando sem parar. E foi quando correu pelos céus aquele forte estrondo. Apavorada, voltou a vista para Sapucaia só com o tempo de ver o último pedaço de terra desaparecer na imensidão das águas barrentas. O Boto havia se vingado, levando Jacira e o resto dos festeiros para o fundão do rio, lá onde tem o seu reino encantado (ENGRÁCIO, 1981, p. 15).

Portanto, esse conto de Engrácio possibilita ao leitor a hesitação, ao permitir ao leitor a dúvida da veracidade dos acontecimentos narrados, tal qual as personagens também o fazem. Ainda assim, o insólito e a incerteza acabam unificando as várias definições sobre o fantástico na abordagem da hesitação, do irreal, do sobrenatural, do inadmissível que se introduzem na vida real. E inserido nessa ideia de realidade que o realismo maravilhoso naturaliza o sobrenatural, tornando tudo aceitável dentro desta lógica ficcional.

3.2.2.2 “A caçada”

O conto “A caçada” inicia com o reaparecimento de João Libório em frangalhos, caçador que estava desaparecido havia tanto tempo que a esposa já havia “botado luto”. A volta de João Libório causa grande alvoroço no barracão, e o coronel Zenóbio começa a perguntar o que acontecera com ele. Quando o coronel o interroga a respeito do acontecido, o caçador afirma que viu o Mapinguari, monstro gigante, muito cabeludo, de uma fome insaciável, bastante temido pelos caboclos. Então, a partir do seu relato, a narrativa fantástica se desenvolve.

O temor do caboclo possui representações distintas: a crença católica, por exemplo, quando o caçador diz ter visto o monstro das matas: “Ma-pin-gua-ri!!!... A exclamação dos presentes numa só voz, as velhas se bezendo, o pavor nas faces enrugadas” e o temor pelos encantados ainda na sequência, “as crianças entreolhando-se interrogativas; os homens, sisudos, suspiram, temerosos” (ENGRÁCIO, 1981, p. 30). Assim, sua crença é expressa de forma sincrética, em que o caboclo devota aos santos a mesma fé que devota aos encantados da floresta. Há ainda o que Ceserani (2006, p. 85) apresenta como uma das marcas do fantástico, a aparição do monstruoso, do estranho, assim ele afirma que “nos casos extremos e mais inquietantes há sempre a presença disforme, irreconhecível, impalpável que tem a consciência vaga do pesadelo e a substancial e corpórea animalidade mais inquietante, nefanda e abjeta”.

O núcleo temático marcante da narrativa é a atmosfera criada. A narrativa fantástica possui uma certa atmosfera inexplicável e empolgante de pavor de forças desconhecidas” (LOVECRAFT, 2007, p. 17). No conto de Engrácio a atmosfera é urdida através do suspense

e do medo: “ali onde habitam todos os encantados da floresta, o mistério morando em cada tronco de árvore, o perigo espreitando a todo instante” (ENGRÁCIO, 1981, p. 31). O caçador escuta o grito que desencadeia uma sequência ficcional de mistério: “o que quer que seja, vai me espantar a embiarra. Estridente mais, medonho como uma noite de tempestade no Madeira, aluindo a terra, o grito de novo. Mais próximo” (ENGRÁCIO, 1981, p. 31).

Portanto, a narrativa se contrói a partir de uma marca básica do fantástico, que é o envolvimento do leitor, através do mistério e do medo. Lovecraft (2007, p. 13) afirma que “o medo é a mais antiga e forte emoção da humanidade. E o mais forte e antigo tipo de medo é o medo do desconhecido”. Isso é perceptível no conto engraciano, porque envolve fortemente o leitor, leva-o para dentro de “um mundo que lhe é familiar, aceitável, para depois disparar os mecanismos da surpresa, do medo” (CESERANI, 2006, p. 71).

3.2.2.3 “O que matou João Paca”

A narrativa conta a história do caboclo, interrogado pelo delegado sobre a morte de seu companheiro de pesca, chamado João Paca. Engrácio tece uma narrativa fantástica. O pescador diz que João Paca morreu por ter gozado dentro da bota, a fêmea do boto, e, de acordo com a crença popular, o homem que possuísse a bota, e gozasse dentro de suas partes, morreria grudado a ela.

O núcleo temático do fantástico neste conto é a concepção do real e seu questionamento. Dessa forma, as modalidades de discursos se relacionam na contística de Engrácio: o fantástico e o realismo maravilhoso. Segundo Souza (2010), Engrácio transforma os flagrantes em contos, em visão subjetiva, uma reflexão do real. Assim, sua ficção é uma expressão do universo interiorano. O fantástico, como já vimos, nasce da hesitação, e Todorov afirma que “seu conceito se define com relação aos de real e de imaginário” (TODOROV, 2012, p. 31). Ainda assim, o realismo maravilhoso realiza a poética tentativa de tornar verossímil o inverossímil, ou seja, “o natural une-se ao não natural e o sobrenatural une-se ao não sobrenatural” (PIMENTEL, 2002, p. 39).

Para Roas, a identidade entre o mundo ficcional e a realidade extratextual é indispensável para produzir o efeito fantástico. Ainda assim é preciso que o espaço da ficção seja uma duplicação do âmbito cotidiano em que está situado o leitor, “por isso o fantástico é inquietante, constitui uma subversão do nosso mundo” (ROAS, 2014, p. 24). A incredulidade do delegado ao interrogar: “Tá falando a verdade, caboclo?”, demonstra a dificuldade humana de transgredir o que entende por real. O sobrenatural seria tudo aquilo que transcende

a realidade humana, “aquilo que transgride as leis que regem o mundo real e não pode ser explicado porque não existe segundo essas leis” (ROAS, 2012, p. 25).

O conceito de real já apresentado como social, a depender do “processo de relações do homem com outros homens e com a natureza” (WALTY, 2009, p. 19), é necessário ser compreendido. Para que o entendimento do que Eco denomina de acordo ficcional seja amplamente assimilado, o teórico italiano afirma: “as afirmações ficcionais são verdadeiras dentro da estrutura do mundo possível de determinada história” (ECO, 2012, p. 94). O caboclo responde enfaticamente ao delegado sobre a veracidade do que narra: “Por tudo quanto é mais sagrado, sô delegado. Não tenho precisão de mentir, mentira não ficou pra homem como eu. Sou pobre, sim, meu patrão, mas sou honrado”(ENGRÁCIO, 1981, p. 63).

A hesitação faz-se presente em vários momentos da narrativa, como no fragmento que segue: “os policiais saltaram e caminharam apressados em direção aos dois corpos tombados na areia, custando a acreditar no que os seus olhos testemunhavam” (ENGRÁCIO, 1981, p. 64). Dessa forma, o conto apresenta como real uma narrativa dentro de um contexto em que gera a hesitação da credulidade também no leitor. Eco diz que “todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça parte de seu trabalho” (ECO, 2012, p. 9). Assim a veracidade dos fatos narrados pelo caboclo no conto está condicionada também ao envolvimento do leitor com a ficção.

3.2.2.4 “A revolta dos peixes”

A narrativa apresenta o diálogo de um grupo de pescadores sobre um rei dos rios, um tucunaré fardado de tenente. Um dos pescadores, Argemiro, não crê na existência do encantado e o desafia ao lançar uma bomba nos rios para que a pescaria seja maior e mais fácil. Então os peixes se unem e levam a canoa de Argemiro para o fundo do rio, como sinal de vingança. A maneira como essa revolta acontece subverte o que é compreendido como real.

Roas (2012, p. 31) afirma que “a literatura fantástica é o único gênero que não pode funcionar sem a presença do sobrenatural”. A narrativa parece enquadrar-se nessa definição, por exemplo, o sobrenatural está presente:

[...] uma onda gigantesca de peixes estrondou-lhe ao redor. Sem dar tempo de ele esboçar qualquer reação, foram saltando dentro da canoa. Sardinha, aracu, matrichão, pacu, jaraqui, aruanã, curimatá, tambaqui, canela velha, mapará, traíra, branquinha, pescada, pirapitinga, mandií, por fim, foram chegando os maiores, os surubins, os pirarucus, os capararis e os dourados. Com o salto de uma pirarara, a canoa começou a afundar (ENGRÁCIO, 1981, p. 82).

A narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, “para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real” (ROAS, 2012, p. 31). Contudo, é importante ressaltar que nem toda literatura com intervenção do sobrenatural deve ser considerada fantástica. A marca da estratégia narrativa e o núcleo temático evidente nesse conto é como o “irreal aparece como parte da realidade cotidiana” (ROAS, 2012, p. 37). Assim, dentro desse contexto ficcional o sobrenatural torna-se real e aceitável. Na narrativa, esta marca se apresenta também no seguinte trecho: “Argemiro, apavorado, no meio da montaria, não sabia o que fazer. Os peixes continuavam a saltar, agora executando uma espécie de ballet ao som de estranha música cujos acordes emergiam do âmago negro das águas” (ENGRÁCIO, 1981, p. 82).

Portanto, esta superação da oposição natural/sobrenatural sobre a qual se constrói o fantástico é o que embasa o realismo maravilhoso, ou seja, “seria possível dizer, em conclusão, que se trata de uma forma híbrida entre fantástico e maravilhoso” (ROAS, 2012, p. 37). No final da narrativa, após afundar a canoa, Argemiro surge nu, com forte odor de peixe e com escamas coladas ao corpo, sem entender se era realidade ou sonho, e o mais intrigante, o que ele havia se tornado:

Ao acordar inteiramente nu sobre a areia. Argemiro, a princípio, pensou estar despertando de um pesadelo. Olhou assombrado, para todos os lados, examinando o local em que se encontrava. Onde estava a canoa em que viera de casa? E aquelas escamas coladas em sua pele? E aquele pitiú intragável que lhe desprendia do corpo?

Não, não fora sonho. Longe, no fim do estrião, comandado pelo tucunaré fardado de tenente, ele pôde ver ainda o imenso cardume rebrilhando ao sol com suas escamas prateadas (ENGRÁCIO, 1981, p. 82).

3.2.2.5 “Singular passeio na barriga da Boiúna”

O conto apresenta a narrativa de um caboclo que conversa com o seu compadre sobre a incredulidade dos turistas diante das histórias contadas na mata. Diante disso, conta sobre o dia em que foi engolido pela Boiúna, também denominada como Cobra Grande. Dentro da barriga da Boiúna, o caboclo passeia em sua canoa e descobre uma maneira de escapar: um espirro da cobra grande.

Uma das marcas do fantástico presentes na narrativa é a aparição do monstruoso, do irreconhecível. Ceserani (2006) já informara que o eu súbito é agredido por uma rápida irrupção. Assim, Fraxe (2010, p. 337) alega que “uma Cobra Grande pode medir de 40 a 50 metros de comprimento, crê-se que habita as partes mais profundas do rio e que se trate da boiúna ou cobra grande mencionada pelos caboclos”. Câmara Cascudo (2012, p. 120) define a

boiúna como “o mais popular dos mitos amazônicos”, e explicita seus pressupostos:

Parece ter sido origem de um ciclo mítico. Couto de Magalhães recolheu a lenda etiológica “Como a Noite Apareceu” e nela a Cobra-Grande (Mboiaçu) casa uma filha e manda para ela a noite dentro de um caroço de tucumã, a palmeira *Astrocarium tucuman*, Mart. Barbosa Rodrigues encontrou nos rios Solimões e Nero também mitos do serpentrío, cobra-grande nascida de mulher com fantasma, coisa má, *maá aiua*, ou de um ovo de mutum, que tinha um cabelo dentro, abandonada pela mãe, voou para o céu onde se tornou estrela, *Aé uana aii cuáo iuaca opé*; hoje ela apareceu no céu... É a constelação da Serpente.

O fato é que, apesar das inúmeras versões, é inesgotável o ciclo de interesses e de transfigurações que envolvem a Boiúna. Loureiro (2001, p. 221) relembra as “inúmeras concretizações narrativas da Boiúna, seja como a mãe-d’água, seja como recriação das mouras portuguesas, seja como incarnação de um rapaz de nome Norato, etc”.

O extraordinário, o que escapa ao curso normal das coisas e dos seres humanos é denominado maravilhoso. Quando o extraordinário e elementos da realidade são utilizados para compor a narrativa, essa hibridação corresponde ao Realismo Maravilhoso, que juntamente com o insólito e com elementos utilizados pela realidade, naturaliza o sobrenatural.

Tendo em vista a escassez de estudos acerca do fantástico nas letras amazonenses, e principalmente do autor em questão, Arthur Engrácio, este tópico teve como objetivo apresentar passagens da obra engraciana que expressam os conceitos teóricos sobre o fantástico e o realismo maravilhoso. O estudo procurou explorar essas imagens com vistas a explorar as marcas da narrativa fantástica.

A ideia de real difere de acordo com as relações sociais do homem, como vimos, o realismo maravilhoso é uma abordagem perfeitamente aplicável à constística de Arthur Engrácio. Através da cultura amazônica e o imaginário do caboclo, ele tece suas narrativas de forma a envolver o leitor em ficções fantásticas, pois o insólito e a hesitação que tão bem definem este modo literário fazem parte da tessitura da ficção engraciana.

CONCLUSÃO

Na introdução desta pesquisa me propus analisar de que forma Arthur Engrácio ficcionaliza a vida ribeirinha em seus contos, sob a luz das contingências da existência do homem. O compromisso assumido na pesquisa foi o de elucidar as seguintes questões: como se opera a ficcionalização da vida ribeirinha nos contos engracianos? Que recursos literários são utilizados pelo autor para representar o caboclo e suas contingências? E que percursos teóricos são viáveis para o acesso à obra de Engrácio?

A fim de investigar as questões norteadoras da dissertação, me vali do conceito de ficção abordado por Umberto Eco (2012), autor da ideia basilar da pesquisa. Ele metaforiza o texto ficcional como um bosque, entrecortado de trilhas que se bifurcam. Assim, a primeira premissa que o estudo veio a confirmar foi de que a teoria de Eco sobre a ficção é perfeitamente aplicável devido ao fato dos contos levarem o leitor a caminhar por entre as trilhas construídas pelo autor.

Segundo Eco (2012), o texto ficcional incita o leitor a uma espécie de acordo ficcional, em que os acontecimentos na ficção são possíveis dentro da narrativa. A partir disso, é possível perceber que Engrácio ficcionaliza a vida ribeirinha, principalmente a vida nos rincões amazônicos em que a borracha era o bem maior, apresentando o universo do caboclo e tudo o que o compõe. Vimos através de cada conto uma parte do painel amazônico construído pelo autor.

A pesquisa partiu, no capítulo um, da concepção da mimese aristotélica, à sua atualização com Auerbach (2013), que procura ver no processo mimético traços da evolução de uma realidade que, para muitos, não se mostraria tão mutante na literatura. Assim, compreender a ideia de ficção ressignificada pela interação do autor e do leitor, tratada por Eco (2012), torna-se mais razoável.

Já no capítulo dois, adentrei no universo ribeirinho através da obra engraciana, apontando a representação metafórica de flagrantos do universo amazônico em textos de Arthur Engrácio, além da contextualização do momento literário vivido pelo autor na cidade de Manaus e sua relação com o que era produzido pelo resto do país. A figura feminina na contística engraciana foi um dos pontos explorados deste capítulo, a fim de aprofundar o conhecimento sobre a dinâmica familiar nos rincões amazônicos e de que forma fora ficcionalizada na contística do autor.

Caminhando ainda mais longe pelo bosque engraciano, no capítulo três escolhi duas trilhas: a semiótica e o realismo maravilhoso. Através de cada caminho teórico, pude apreciar

as recriações de alguns dos encantados e o realismo maravilhoso que o cerca. E também através da semiótica, perceber as dicotomias que envolvem a vida do caboclo e todos os componentes da sua interação com a natureza e o próprio homem.

O texto narrativo, assim como um bosque, obriga o leitor a fazer escolhas constantemente, e através dessas escolhas o leitor ressignifica o texto. Portanto, percebo que os contos engracianos sobre a vida ribeirinha são bosques que possuem várias trilhas de acesso, e em cada uma delas uma nova expressão da vida do caboclo dentro das matas, sob os seus diversos aspectos: o pescador, o seringueiro, o juteiro, o caçador... Dessa forma, Arthur Engrácio constrói um bosque ficcional repleto de imagens que expressam a dinâmica da vida amazônica à beira dos rios.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinhos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Edipro, 2011.
- ASSUMPÇÃO, Clóvis. *Amálgamas críticas*. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Crítica Literária, 1979.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. 30. ed.. São Paulo: Ática, 1997.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- _____. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- BARROS, Diana. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 2005.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BASTOS, Dau. *Luiz Costa Lima - Uma obra em questão*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.
- BENCHIMOL, Samuel. *Amazônia – Formação social e cultural*. Manaus: Valer, 2009.
- BERGEZ, Daniel [et al.]. *Métodos críticos para a análise literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006a.
- _____. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2006b.
- BRUNEL, Pierre. [et al.]. *A crítica literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- CARVALHO, Ana Isabel. *A capa de livro: o objecto, o contexto, o processo*. 2008. 100 f. Dissertação (Mestrado em Desing da Imagem) – Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Porto, 2008.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Dicionário do folclore brasileiro*. 12 ed. São Paulo: Global, 2012.

CASTRO, Walter de. *Metáforas machadianas*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978 (Linguística e Filologia).

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução: Vera da Costa e Silva [et al.]. 26. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e modernidade: Formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

_____. *A literatura no Brasil – era realista era de transição*. 6. ed. São Paulo: Global, 2002.

CUNHA, Euclides da. *Amazônia – Um paraíso perdido*. Manaus: Valer; EDUA, 2003.

DINIZ, Almir. Carta para: Arthur Engrácio. Icarai, 03/04/1997.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Tradução Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ENGRÁCIO, Arthur. *Histórias de submundo*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1960.

_____. *Antologia do novo conto amazonense*. Manaus: Editora Madrugada, 1971.

_____. *A berlinda literária*. Manaus: Prefeitura Municipal, 1976.

_____. *Restinga*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1976.

_____. *Ajuste de contos*. Manaus: Editora Madrugada, 1978.

_____. *Contos do mato*. Manaus: Metro Cúbico, 1981.

_____. *Um olho no prato outro no gato*. Manaus: UBE /AM, 1981.

_____. *Restinga*. Manaus: UBE /AM, 1982.

_____. *Os pingos nos ii*. Manaus: UBE /AM, 1983.

_____. *Estórias do rio*. Manaus: SUFRAMA, 1984.

_____. *20 contos amazônicos*. Manaus: Puxirum, 1986.

_____. *Áspero chão de Santa Rita*. Manaus: Editora Madrugada, 1986.

_____. *Outras estórias de submundo*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1988.

_____. *Afrânio Castro – O quadro sem retoque*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1992.

_____. *Poetas e Prosadores Contemporâneos do Amazonas* (súmula bibliográfica). Manaus: UA, 1994.

_____. *A vingança do Boto*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1995.

_____. *Os tristes*. Manaus: Imprensa Oficial do Estado, 1995.

_____. *Histórias de submundo*. 2ª ed. Manaus: Valer; Edua; Governo do Estado; Uninorte, 2005.

FERNANDES, Claudemar; GAMA-KHALIL, Marisa; ALVES JR, José (orgs.) *Análise do discurso na literatura: rios turvos de margens indefinidas*. São Carlos: Claraluz, 2009.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa*. 8^a ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. 15. ed., 1^a reimpressão. São Paulo: Contexto, 2013.

_____. *Figuras de retórica*. São Paulo: Contexto, 2014.

FRAXE, Therezinha de Jesus Pinto. *Cultura cabocla-ribeirinha: mitos, lendas e transculturalidade*. São Paulo: Annablume, 2010.

GOTLIB, Nádia. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2006.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Trad. Alceu D. Lima, Diana L. P. De Barros, Eduardo P. Cañizal, Edward Lopes, Ignacio A. da Silva, Maria José C. Sembra, Tiekio Y. Miyazaki. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011.

GREIMAS, Algirdas Julius. Sobre o sentido. In: _____, *Sobre o sentido*. Ensaios semióticos. Tradução de Ana Cristina C. Cezar et al. Petrópolis: Vozes, 1975, p. 07-17.

GUEDELHA, Carlos Antônio Magalhães. *A metaforização da Amazônia em textos de Euclides da Cunha*. 2013. 317 f.. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2013.

HAMBURGUER, Kate. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. 3^a reimpr. da 2. ed. de 2003. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ITUASSÚ, Oyama Cesar. *Escravidão no Amazonas*. Manaus: Metro Cúbico, 1981.

JAMES, Henry. *A arte da ficção*. São Paulo: Novo Século, 2011.

JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 25^a reimpressão. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

LEÃO, Allison. *Amazonas: natureza e ficção*. São Paulo: Annablume; Manaus: FAPEAM, 2011.

LIMA, Herman. *Variações sobre o conto*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952. (Coleção Cadernos de Cultura, nº 37)

LIMA, Lucilene Gomes. *Ficções do ciclo da borracha: A selva, Beiradão e O amante das Amazonas*. Manaus: EDUA, 2009.

LOPES, Edward. *Metáfora: da retórica à semiótica*. 1. ed. São Paulo: Atual, 1986.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura amazônica – uma poética do imaginário*. Belém: Cejup, 1995.

_____. *Obras Reunidas: Cultura amazônica – uma poética do imaginário*. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

LOVECRAFT, H.P. *O horror sobrenatural em Literatura*. Tradução: Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MELLO, Anísio. *Páginas de crítica*. São Paulo: O Calvário, 1977.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2013.

PÁSCOA, Luciane. *As artes plásticas no Amazonas – O Clube da Madrugada*. Manaus: Valer, 2011.

PEIRCE, Charles. *Semiótica*. Tradução: José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PLATÃO. *A república*. Tradução: Leonel Vallandro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica & literatura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

PIMENTEL, Vânia. *Narrativas do além-real*. Manaus: Valer, 2002.

PINTO, Zemaria. *O conto no Amazonas*. Manaus: Valer, 2011.

PROENÇA FILHO, Domício. *A linguagem literária*. São Paulo: Ática, 2007.

_____. *Estilos de época na literatura*. Rio de Janeiro: Prumo, 2012.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve* – notas sobre crítica e literatura. São Paulo: Iluminuras, 1988.

QUIROGA, Horacio. *Decálogo do perfeito contista*. Organizadores: Sergio Faraco & Vera Moreira. Tradução: Sergio Faraco. Porto Alegre: L&PM, 2009.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico* – aproximações teóricas. 1. ed. São Paulo: Unesp, 2014.

SANTIAGO, Socorro. *Uma poética das águas*. Manaus: Puxirum, 1986.

SARDINHA, Tony Berber. *Metáfora*. São Paulo: Parábola, 2007. (Lingua[gem], 24)

SOUZA, Márcio. *A expressão amazonense* – do colonialismo ao neocolonialismo. 3. ed. Manaus: Valer, 2010.

_____. *História da Amazônia*. Manaus: Valer, 2009.

TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. Tradução de Wilma Freitas Ronald de Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand, 1992.

TELLES, Tenório. *Clube da madrugada* – presença modernista no Amazonas. Manaus: Valler, 2014.

TOCANTINS, Leandro. *O rio comanda a vida* – uma interpretação da Amazônia. 9. ed. rev. Manaus: Valer, 2000.

_____. *Amazônia: natureza, homem e tempo* – uma planificação ecológica. 2. ed. Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 1982.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TUFIC, Jorge. *Clube da madrugada: 30 anos*. Manaus: Imprensa Oficial, 1984.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. De Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). São Paulo: Letras & Letras, 1998.

WALTY, Ivete Lara Camargos. *O que é ficção*. 2^a reimpr. da 3^a ed. de 1989. São Paulo: Brasiliense, 2009 (Coleção primeiros passos, 156).