



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**  
**DOUTORADO INTERINSTITUCIONAL – DINTER: UnB – UFAM**

**EMERGÊNCIA DA ESCRITA DE MULHERES NA LITERATURA**  
**AMAZONENSE CONTEMPORÂNEA (2007-2018)**

**JOSÉ BENEDITO DOS SANTOS**

**Brasília-DF**  
**2022**

JOSÉ BENEDITO DOS SANTOS

**EMERGÊNCIA DA ESCRITA DE MULHERES NA LITERATURA  
AMAZONENSE CONTEMPORÂNEA (2007-2018)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Literatura.

Linha de pesquisa: Representação na Literatura Contemporânea

Área de concentração: Literatura e Práticas Sociais

Orientador: Prof. Dr. Paulo César Thomaz

Brasília-DF

2022

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

SS237e SANTOS, José Benedito dos  
Emergência da escrita de mulheres na literatura  
amazonense contemporânea (2007-2018) / José Benedito dos  
SANTOS; orientador Paulo César Thomaz. -- Brasília, 2022.  
262 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --  
Universidade de Brasília, 2022.

1. Representação da mulher. 2. Autoria feminina. 3.  
Literatura brasileira no Amazonas. I. Thomaz, Paulo César ,  
orient. II. Título.

SANTOS, José Benedito dos. *Emergência da escrita de mulheres na literatura amazonense contemporânea (2007-2018)*. 2022. Tese (Doutorado em Literatura – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2022.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Paulo César Thomaz (TEL – UnB)  
Orientador – Presidente

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cíntia Carla Moreira Schwantes (TEL -UnB)  
Membro Interno

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira (UFAM)  
Membro Externo

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Leila Lehen (BROWN UNIVERSITY – USA)  
Membro Externo

---

Prof. Dr. Pedro Mandagará Ribeiro (TEL – UnB)  
Membro Suplente

Brasília-DF

2022

## DEDICATÓRIA

A Zulmira Maria da Conceição, minha avó materna, por ser uma ótima contadora de estórias, sobre princesas que dormiam durante cem anos, príncipes que viravam sapos, façanhas do cangaceiro Lampião, a lenda do Pavão Misterioso. Ouvir essas narrativas da literatura de cordel, durante minha infância, despertou o meu interesse pelo reino das palavras.

A Celina Generosa da Conceição, minha mãe, que sempre me incentivou a estudar.

Ao meu pai, João Benedito dos Santos, que veio de Angola para o Brasil com seus genitores, em busca de dias melhores.

Aos queridos amigos Ari Felisberto da Rocha, Jones Guimarães Cordeiro, José Carlos (Carlão) e Erivonaldo Nunes de Oliveira que, ao se ausentarem da vida, deixaram um profundo vazio na minha existência.

A Josefa Cândida Ferreira da Silva, amiga e força-motriz, na minha orfandade precoce.

Ao saudoso professor Wilton Barroso Filho (UnB), pelas instigantes reflexões sobre a estetização do mundo e a leitura do romance que pensa, em *A arte do romance* (2016), de Milan Kundera, e *Geografia do romance* (2007), de Carlos Fuentes.

Ao saudoso professor, geógrafo e cronista da cidade de Manaus, José Aldemir de Oliveira, *in memoriam*, por ter me presenteado com o *Romanceiro da batalha da borracha* (1992), de Samuel Benchimol, obra fundamental para compreender a representação da mulher nos seringais amazônicos. Agradeço também pelo acesso à sua biblioteca para ler a obra *Ressuscitados: romance dos Purus*, de Raimundo Morais, publicado em 1934, portanto uma bibliografia raríssima.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Professor Doutor Paulo César Thomaz, pelo acompanhamento, atenção e confiança que me transmitiu durante a pesquisa.

Com gratidão e amizade renovadas, à professora Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira, por abrir as portas do mundo da pesquisa, do universo literário africano de Língua Portuguesa e amazônico e pela parceria acadêmica de longa data.

A Elaine Pereira Andreatta, pela amizade renovada e pelos inúmeros livros presenteados, muitos outros emprestados, os quais foram fundamentais para minha pesquisa.

Aos diletos amigos e professores Michelle de Sousa e Paulo Assumpção dos Anjos, pelo acolhimento e, por me permitirem o acesso a sua biblioteca particular.

À professora Francisca de Lourdes Souza Louro, por compartilhar seus escritos sobre os autores da literatura amazonense.

Aos amigos e professores Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira, Elaine Pereira Andreatta e Kenedi dos Santos Azevedo, por suas revisões criteriosas do meu texto inicial.

A Maria José dos Santos, minha irmã caçula, alvo dos meus afetos.

A Angélica Castro, Secretária do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, Maria da Glória Magalhães dos Reis, Piero Eyben, Ana Laura, Anna Moore, João Vianney Nuto, pelos conhecimentos partilhados.

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (Poslit/UnB), pela acolhida.

À Academia Amazonense de Letras, em especial aos solícitos funcionários Eliana de Souza Pinheiro e Carlos Regino Albuquerque, pela acolhida, durante minha pesquisa, nessa respeitável instituição.

A Samuel Souza, bibliotecário do setor de obras raras da Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas (SEC/AM), por ter nos disponibilizado no formato digital a obra *Concerto a Quatro Mãos – Opus 3* (1981), de Violeta Branca e Andrade Bello.

## RESUMO

Esta tese investiga a emergência da escrita de mulheres na literatura amazonense contemporânea (2007-2018). Inicialmente, recuperamos as obras *Ritmos de Inquieta Alegria* (1998 [1935]), de Violeta Branca; *Alameda* (1998 [1963]), de Astrid Cabral; e *Marari: a Princesinha dos Manaus* (1996 [1972]), de Albertina Costa Rego de Albuquerque, consideradas fundadoras da literatura escrita por mulheres no Amazonas. Em seguida, analisamos cinco obras contemporâneas *Ay Kakyritama: eu moro na cidade* (2018), de Márcia Wayna Kambeba; *O Encontro das Águas* (2011), de Sylvia Aranha de Oliveira Ribeiro; *Entre Nós Dois...* (2014), de Izis Negreiros; *Histórias do Rio Negro* (2007), de Vera do Val; e *O Poder da Fé* (2016), de Sandra Godinho. O objetivo geral foi verificar de que maneira essas mulheres escritoras brasileiras contemporâneas adotaram a escrita literária como estratégia na construção de sua identidade social, identitária, intelectual, passando a condição de sujeito e objeto de suas escrituras. Para tanto, buscamos compreender as estratégias narrativas adotadas por essas autoras, e de que modo tais estratégias intencionam desconstruir as representações das personagens femininas, já fixadas pela tradição literária do século XIX, as quais ainda persistem em algumas obras brasileiras dos séculos XX e XXI. Tencionamos, também, verificar até que ponto essas autoras evidenciam uma postura crítica e/ou preconceituosa frente à representação das protagonistas femininas por elas elaboradas e se essas mulheres ficcionais são caracterizadas a partir das transformações ocorridas no campo intelectual e artístico-literário brasileiro. Por fim, pretendemos, ainda, identificar de que maneira se constitui a relação entre representação, escrita feminina, produção literária, divulgação e recepção das obras contemporâneas publicadas numa região literária periférica. Como fundamentação teórica, adotamos as obras de Duarte (2003), Muzart (2000; 2004; 2009), Beauvoir (2019), Figueiredo (2020), Spivak (2010), hooks (2019), Lerner (2019), Perrot (2021), Said (1995), Bhabha (2014), Hall (2008), assim como os estudos da literatura brasileira contemporânea realizados por Dalcastagnè (2012), dentre outros. Também são citadas outras obras de pesquisadoras e pesquisadores amazônicos que versam sobre os pontos desenvolvidos no decorrer de nossa pesquisa. Foi possível concluir que a presença da figura feminina como protagonista em um número significativo de romances amazônicos é indício de transformações na literatura contemporânea escrita por mulheres que se tornam sujeito/objeto de suas próprias escrituras.

**Palavras-chave:** Representação da mulher; Autoria feminina; Literatura brasileira no Amazonas.

## RESUMEN

Esta tesis investiga la emergencia de la escritura femenina en la literatura amazónica contemporánea (2007-2018). Inicialmente, rescatamos las obras *Ritmos de Inquieta Alegria* (1998 [1935]), de Violeta Branca; *Alameda* (1998 [1963]), de Astrid Cabral; y *Marari: a Princesinha dos Manaus* (1996 [1972]), de Albertina Costa Rego de Albuquerque, consideradas las fundadoras de la literatura escrita por mujeres en la Amazonía. Luego, analizamos cinco obras contemporáneas: *Ay Kakyritama: eu moro na cidade* (2018), de Márcia Wayna Kambeba; *O Encontro das Águas* (2011), de Sylvia Aranha de Oliveira Ribeiro; *Entre Nós Dois...* (2014), de Izis Negreiros; *Histórias do Rio Negro* (2007), de Vera do Val; y *O Poder da Fé* (2016), de Sandra Godinho. El objetivo era verificar cómo estas escritoras brasileñas contemporáneas adoptaron la escritura literaria como estrategia en la construcción de su identidad social, intelectual, convirtiéndose en sujeto y objeto de sus escritos. Para eso, buscamos comprender las estrategias narrativas adoptadas por estos autores, y cómo tales estrategias pretenden deconstruir las representaciones de personajes femeninos, ya establecidas por la tradición literaria del siglo XIX, que aún persisten en algunas obras brasileñas de los siglos XX y XX. También teníamos la intención de verificar en qué medida estos autores muestran una actitud crítica y/o prejuiciosa hacia la representación de protagonistas femeninas creada por ellos y si estas mujeres ficticias se caracterizan a partir de las transformaciones que han tenido lugar en el panorama intelectual y artístico-literario brasileño. Finalmente, también buscamos identificar la relación entre la representación, la escritura femenina, la producción literaria, la difusión y la recepción de obras contemporáneas publicadas en una región literaria periférica. Como fundamento teórico, adoptamos los trabajos de Duarte (2003), Muzart (2000; 2004; 2009), Beauvoir (2019), Figueiredo (2020), Spivak (2010), ganchos (2019), Lerner (2019), Perrot (2021), Said (1995), Bhabha (2014), Hall (2008), así como estudios de literatura brasileña contemporánea realizados por Dalcastagnè (2012), entre otros. Asimismo, citamos otros trabajos de investigadores amazónicos que abordan los puntos desarrollados en el transcurso de nuestra investigación. Pudimos concluir que la presencia de la figura femenina como protagonista en un número significativo de novelas amazónicas es un indicio de cambios en la literatura contemporánea escrita por mujeres que se convierten en sujeto/objeto de sus propias escrituras.

**Palabras-clave:** Representación de mujeres; Autoría femenina; Literatura brasileña en la Amazonía.



## ABSTRACT

This thesis investigates the emergence of women's writing in contemporary Amazonian literature (2007-2018). Initially, we rescued the works *Ritmos de Inquieta Alegria* (1998 [1935]), by Violeta Branca; *Alameda* (1998 [1963]), by Astrid Cabral; and *Marari: a Princesinha dos Manaus* (1996 [1972]), by Albertina Costa Rego de Albuquerque, considered the founders of literature written by women in the Amazon. Then, we analyzed five contemporary works: *Ay Kakyritama: eu moro na cidade* (2018), by Márcia Wayna Kambeba; *O Encontro das Águas* (2011), by Sylvia Aranha de Oliveira Ribeiro; *Entre Nós Dois...* (2014), by Izis Negreiros; *Histórias do Rio Negro* (2007), by Vera do Val; and *O Poder da Fé* (2016), by Sandra Godinho. The general objective was to verify how these contemporary Brazilian women writers adopted literary writing as a strategy in the construction of their social, identity, intellectual identity, becoming the subject and object of their writings. For that, we sought to understand the narrative strategies adopted by these authors, and how such strategies intend to deconstruct the representations of female characters, already established by the literary tradition of the 19th century, which still persist in some Brazilian works of the 20th and 21st centuries. We also intended to verify to what extent these authors show a critical and/or prejudiced attitude towards the representation of female protagonists created by them and whether these fictional women are characterized from the transformations that have taken place in the Brazilian intellectual and artistic-literary field. Finally, we identified and pointed how the relationship between representation, female writing, literary production, dissemination and reception of contemporary works published in a peripheral literary region is constituted. As a theoretical foundation, we adopted the works by Duarte (2003), Muzart (2000; 2004; 2009), Beauvoir (2019), Figueiredo (2020), Spivak (2010), hooks (2019), Lerner (2019), Perrot (2021), Said (1995), Bhabha (2014), Hall (2008), as well as studies of contemporary Brazilian literature conducted by Dalcastagnè (2012), among others. Also, we cited other works by Amazonian researchers that deal with the points developed in our research. We could conclude that the presence of the female figure as the protagonist in a significant number of Amazonian novels is an indication of changes in contemporary literature written by women who become the subject/object of their own writings.

**Keywords:** Representation of women; Female authorship; Brazilian Literature in the Amazon.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
<b>PRIMEIRA PARTE.....</b>	<b>27</b>
CAPÍTULO I – LITERATURA COMO “ENSAIO DE IDENTIDADE E AUTONOMIA” FEMININA NO SÉCULO XX .....	28
1.1 Olhar feminino sobre a Amazônia .....	35
1.2 Violeta Branca: A escrita de mulheres entre margens e fronteiras.....	43
1.2.1 A dicção feminina na poesia modernista do Amazonas.....	51
1.2.2 O renascimento de uma autora e sua obra .....	54
1.3 Astrid Cabral: A natureza como metáfora da condição humana .....	69
1.3.1 Alameda: bosque da criação literária .....	74
1.4 Albertina Costa Rego de Albuquerque: uma romancista à margem do cânone .....	82
1.4.1 Romance de formação da nossa amazonidade .....	93
<b>SEGUNDA PARTE .....</b>	<b>109</b>
CAPÍTULO II – MÁRCIA WAYNA KAMBEBA – VOZES E MEMÓRIAS DA FLORESTA AMAZÔNICA0 NA POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA .....	110
2.1 Uma poética da diáspora.....	115
2.2 Análise de alguns poemas de Ary Kakyritama: eu moro na cidade .....	124
CAPÍTULO III - SYLVIA ARANHA DE OLIVEIRA RIBEIRO: SER OU SER INDÍGENA – EIS UMA QUESTÃO CONTEMPORÂNEA .....	145
3.1 Retrato de uma comunidade ribeirinha da Amazônia.....	151
3.2 Lauro: um guerrilheiro na Amazônia.....	157
CAPÍTULO IV - IZIS NEGREIROS: A PERSONAGEM FEMININA IMIGRANTE NA LITERATURA AMAZONENSE.....	166
4.1 Vida na fronteira de duas culturas .....	168
CAPÍTULO V - VERA DO VAL: MULHERES AMAZONENSES À MARGEM DA GLOBALIZAÇÃO.....	182
5.1 O grito das vozes femininas das margens da Amazônia.....	191
CAPÍTULO VI – SANDRA GODINHO: MIGRAÇÃO, PROTAGONISMO E MORTE ...	205
6.1 Um mergulho na fortuna da crítica da autora .....	206
6.2 Clara: histórias negadas e memórias esquecidas .....	214
BREVES CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	226
REFERÊNCIAS .....	236
ANEXO 1 – QUADRO PANORÂMICO DA PRODUÇÃO LITERÁRIA DE MULHERES ESCRITORAS NASCIDAS OU RADICADAS NO AMAZONAS, AMAZONENSES QUE RESIDEM EM OUTROS ESTADOS BRASILEIROS (1935-2022).....	255

## INTRODUÇÃO

Nossa leitura sobre as obras escritas por mulheres no Amazonas iniciou-se na fase de graduação, após ouvir o discurso de que, nesse estado, existiam apenas duas mulheres escritoras: Violeta Branca e Astrid Cabral. Afinal, por que, na literatura amazonense composta por mais de duas centenas de autores masculinos, existiam apenas duas mulheres escritoras? Curiosamente, durante a disciplina Literatura Amazonense, lemos e analisamos apenas obras de escritores masculinos. Guardei esses questionamentos durante alguns anos.

Após a conclusão do mestrado, pensando, futuramente, em um projeto de doutoramento que contemplasse a produção literária escrita por mulheres, no Amazonas, iniciei uma pesquisa mais aprofundada. Para minha surpresa, encontrei várias obras de mulheres poetisas, contistas, cronistas, romancistas, memorialistas, teatrólogas, autoras de literatura infantojuvenil, críticas, cineastas, algumas conhecidas, outras mais ou menos conhecidas e as demais completamente esquecidas e/ou silenciadas, sem qualquer possibilidade de pertencer ao cânone literário regional/brasileiro. Algumas dessas mulheres escritoras aparecem citadas em várias obras e antologias regionais e nacionais, porém com brevíssimas e superficiais referências à sua contribuição intelectual. No campo acadêmico, encontrei textos que evidenciam, ainda que de forma tímida, o protagonismo de algumas personagens femininas amazônicas, no entanto, sem a devida referência à presença das mulheres escritoras como sujeito e objeto de suas escrituras. Desse modo, a prática secular de apagamento de mulheres que escrevem e do produto de sua escrita, exercida pelo patriarcado canônico brasileiro, perpassa, também, a historiografia e a crítica literária regionais amazonenses até o presente.

Durante minha pesquisa, ouvi muitas perguntas sobre a existência de uma “literatura amazonense de autoria feminina”. Para responder a essa pergunta, delimitamos, como objeto de análise para esta pesquisa, a literatura amazonense de autoria feminina que se produziu e que se está produzindo no Amazonas. Para tanto, selecionamos as obras *Ritmos de Inquieta Alegria* (1998 [1935]), de Violeta Branca; *Alameda* (1998 [1963]), de Astrid Cabral; e *Marari: a Princesinha dos Manaus* (1996 [1972]), de Albertina Costa Rego de Albuquerque, obras fundadoras da literatura escrita por mulheres no Amazonas. Além das obras contemporâneas *Ay Kakyritama: moro na cidade* (2018), de Márcia Wayna Kambeba; *O Encontro das Águas* (2011), de Sylvia Aranha de Oliveira Ribeiro; *Entre Nós Dois...* (2014), de Izis Negreiros; *Histórias do Rio Negro* (2007), de Vera do Val; e *O Poder da Fé* (2016), de

Sandra Godinho, as quais atendem a este critério: são obras produzidas por mulheres nascidas ou radicadas no Amazonas, ou amazonenses radicadas em outros estados brasileiros que, em suas produções literárias, evocam o nosso processo de construção cultural, razão pela qual optei pela expressão “Literatura Amazonense”.

Em 1983, o poeta e crítico Jorge Tufic escreveu, ostensiva e provocadoramente, a obra *Existe uma Literatura Amazonense?* Passados 25 anos, o romancista e crítico Márcio Souza respondeu, por meio do artigo “A literatura no Amazonas: as letras na pátria dos mitos” (2008), que “Não há uma literatura amazonense. E na origem, a Amazônia não pertencia ao Brasil [...], o que há é uma literatura que se escreve no Amazonas, e que faz parte — quando merece — do *corpus* da literatura brasileira” (SOUZA, 2008, p. 1). Tanto o texto provocativo do poeta e crítico Jorge Tufic quanto a resposta dada pelo romancista e crítico Márcio Souza, ainda hoje dividem a opinião dos poucos pesquisadores que estudam a literatura que se produziu e que está sendo produzida no Amazonas. Cabe ressaltar que ambos os críticos não fazem referências à presença/contribuição da literatura amazonense de autoria feminina que foi/continua sendo produzida na região.

Para este pesquisador em particular, existe, sim, uma literatura amazonense de autoria feminina e masculina. Para tanto, as escritoras amazonenses podem ser divididas em dois grupos: no primeiro aparecem aquelas reconhecidas pela crítica local e nacional como Violeta Branca, Vera do Val, que foi incluída nesse grupo, a partir de 2007, quando foi premiada pela obra *Histórias do Rio Negro*, com Prêmio Literário de Manaus. E, no ano seguinte, foi agraciada com o Prêmio Jabuti. O segundo grupo composto por autoras mais ou menos lidas e reconhecidas por parte de alguns pesquisadores, como Albertina Costa Rego de Albuquerque, Sylvia Aranha de Oliveira Ribeiro, Márcia Wayne Kambeba, Izis Negreiros, Pollyanna Furtado, Marta Cortesão, Regina Mello, Ana Célia Ossame, Ílvia Cardoso, Franciná Lira, Mady Benzecry, Aurolina Araújo de Castro, Elizabeth Azize, Maria José Hosannah, Cacilda Barbosa, Rosa Clement, Priscila Lira, Catarina Pereira Lemes, Charuf Nasser, dentre outras escritoras.

Algumas dessas autoras escrevem “textos grandiosos, mas são deixados de lado ou mesmo esquecidos, muitas vezes, a partir de sua publicação” (AZEVEDO, 2017, p. 117). Assim, essas obras escritas por mulheres, que não são divulgadas, que não circulam, que não são objetos de estudo, excetuando os prefácios, as apresentações, algumas breves resenhas publicadas em jornais locais, terão como destino o anonimato. Entende-se, ainda que a maioria das escritoras amazonenses publique suas obras, nas margens dos centros culturais

brasileiros (leia-se Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Estados Unidos, Europa), não se pode é concordar totalmente com a afirmativa de Márcio Souza de que não existe uma literatura amazonense.

Quando se pensa sobre as relações entre produção, divulgação, recepção dos textos literários de autoria feminina no Amazonas, o problema assume uma proporção assustadora, pois se tem uma literatura de “muitas letras, poucas vozes”, para usar os termos de Pierre Bourdieu (1996). Isto porque, temos uma literatura masculina, hegemônica, masculina, preconceituosa, por muitas vezes, nós, pesquisadores, somos condicionados(as) a valorizar apenas autoras(es), artistas e referências políticas de pele branca e europeia.

Assim, esses pesquisadores, em sua maioria, trazem à tona o eterno complexo do crítico misógino, machista, colonizado e/ou subalterno. Por esses motivos, as obras escritas por mulheres ocupam posição bastante periférica no sistema canônico da literatura regional/brasileiro. No entanto, é de extrema importância desconstruir essa visão colonialista de que as obras produzidas por escritoras mulheres brancas, indígenas, negras e afro-brasileiras fazem parte de uma literatura menor.

Márcio Souza, em *A Expressão Amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo*, publicada em 1977, indaga: “Como se faz um artista amazonense?” O ponto levantado pelo crítico é instigante.

No Amazonas, essa luta por projeção, reconhecimento e permanência nas artes foi e ainda é muito acirrada. De modo geral, o artista amazonense, além de todas as outras lutas próprias da carreira artística, precisa vencer a tradição do silêncio, há muito instituída, além de, não raro, sair da terra para ser reconhecido. [...] Como se faz um artista amazonense? Eis uma pergunta difícil de responder nessa mítica afetividade provinciana. [...]. No meio da estagnação que empurra para fora o artista e não reconhece nada além da sobrevivência pessoal, a resposta está na encruzilhada da consciência crítica e da marginalidade [...] A província, como excelente modelo de repressão, elimina qualquer ambição pelo temor do desmesurado. [...] a arte nunca é trabalho, é ornamento (SOUZA, 2010, p. 29).

Márcio Souza cita a existência de uma “tradição do silêncio”, na historiografia e na crítica literária regionais, razão pela qual a resposta para a construção do artista amazonense, segundo ele, estaria “na encruzilhada da consciência crítica e da marginalidade”. Márcio Souza, na condição de um dos críticos mais importantes da Amazônia brasileira, desde a década de 1970, contribui, também, para essa falta de consciência crítica e de marginalidade em relação à literatura amazonense de autoria feminina que existe, desde 1935, quando passa

ao largo da produção literária de Violeta Branca e Astrid Cabral, que naquela década já eram poetisas e contistas reconhecidas.

Concorda-se com o crítico Márcio Souza, quando ele afirma que “o livro amazonense é um ente raro e difícil. O público leitor é pequeno e ainda não existe um mercado interno para este tipo de produto” (2010, p. 192). Além do mais, “o livro circula marginalmente e torna-se um cadáver incômodo nas mãos do autor”. Convergindo para o fato de que “o autor se torna um insulado, um colecionador de originais e um desestimulado” (*Id., ibid.*). Por outro lado, concorda-se com a ideia da crítica Inocência Mata de que “as fronteiras e o estatuto da perifericidade literária (que só existe em função de um campo literário monumental) têm mais a ver com as relações entre produção e recepção do texto literário do que a sua qualidade estética” (MATA, 1995, p. 28).

Conforme Tenório Telles e Paulo Graça (2021, p. 24), uma literatura nacional ou regional, repita-se, não se faz apenas por seus temas. Não basta que os temas sejam amazônicos para que uma obra pertença à literatura amazônica. Não é por que Mário Vargas Llosa escreveu *A Guerra do Fim do Mundo* (1981) sobre a guerra de Canudos que ele deve passar a ser considerado um autor da literatura brasileira. Tampouco Mário de Andrade, por ter escrito *Macunaíma* (1928), deve ser autor amazonense. É, portanto, em face de tais argumentos que preferimos operar com a expressão “literatura do amazonense de autoria feminina”.

Lúcia Osana Zolin (2012, p. 167), no texto “Estereótipos em ruínas: a mulher contemporânea no imaginário de Luci Collin”, afirma que a tradição literária da escrita de mulheres, timidamente surgida no final do século XIX e avolumada no século XX afora – com especial intensidade após a explosão do feminismo nos anos 1960 –, tem se caracterizado, ao longo de sua trajetória, por um crescente processo de implantação de vozes dissonantes em relação ao patriarcalismo e ao falocentrismo. Adicione-se a essas “vozes dissonantes”, o trabalho de centenas de pesquisadoras e críticas literárias que, desde a década de 1980, vêm resgatando as mulheres escritoras e suas obras esquecidas e/ou negligenciadas pela crítica canônica. Ao mesmo tempo, esse trabalho vem reconstruindo o cânone literário que abarca a produção intelectual escrita por mulheres do passado, até o presente.

O crescimento de estudos ligados a essas linhas de pesquisa, desenvolvidas por pesquisadoras(es) de todo o país, atestado pelas constantes publicações de antologias, dicionários, ensaios, coletâneas de estudos críticos, anais de congressos, entre outros, permite falar, neste início de século, na crítica literária feminista no Brasil como algo consolidado

(ZOLIN, 2009, p. 240). Acrescente-se a isso o fato de que a divulgação das obras escritas por mulheres intensificou-se, conforme sabemos por meio das pesquisas desenvolvidas em diversas universidades brasileiras, pela introdução de disciplinas nos cursos de graduação e de pós-graduação, das dissertações e teses defendidas no âmbito acadêmico, de artigos científicos, ensaios e entrevistas sobre essa literatura, disponíveis em jornais, revistas e *sites* especializados, em material impresso ou *on-line*. Apesar desse quadro animador, a resistência à literatura produzida por mulheres brasileiras continua vigorando. O fato é que – “nunca se falou tanto, nunca se escreveu tanto sobre mulher e literatura”, como afirma Schmidt (1995, p. 182), o que é “inusitado no contexto de uma história literária e tradição crítica de mais de dois mil anos, história essa construída e constituída por um *corpus* de textos canonizados e escritos no registro do masculino”.

O apagamento da mulher como ser social ou como intelectual fez-se pela divisão de gênero, etnia e classe social. Por isso, em relação ao gênero, por exemplo, é necessário citar a obra *O Segundo Sexo*, de Simone Beauvoir, publicado em 1949, em que lemos “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (fatos e mitos) e “O mundo sempre pertenceu aos machos” (A experiência vivida). Depreende-se que a ideia de inferioridade da mulher é uma construção histórico-social, que vigora até o presente:

Nenhuma das razões que nos propuseram para explicá-lo nos pareceu suficiente. É revendo à luz da filosofia existencial os dados da pré-história e da etnografia que poderemos compreender como a hierarquia dos sexos se estabeleceu. Já verificamos que, quando duas categorias humanas se acham em presença, cada uma delas quer impor à outra sua soberania; quando ambas estão em estado de sustentar a reivindicação, cria-se entre elas, seja na hostilidade, seja na amizade, sempre na tensão, uma relação de reciprocidade. Se uma das duas é privilegiada, ela domina a outra e tudo faz para mantê-la na opressão. Compreende-se, pois que o homem tenha tido vontade de dominar a mulher (BEAUVOIR, 2019, p. 95).

Cláudia de Lima Costa, apoiando-se no conceito pós-colonial, propõe que se coloque a categoria “gênero” como um dos eixos estruturadores do colonialismo. Seu argumento é o de que só “o entrelaçamento do gênero com a raça, a classe e a sexualidade abrem um caminho para o projeto feminista de “*descolonização do saber*”, projeto este que passa pelo terreno da tradução cultural do sujeito autoritário e coerente das representações eurocêtricas (COSTA, 2010, p. 242). Todavia, para que esse projeto de “*descolonização do saber*” seja bem-sucedido, as mulheres devem ter acesso à educação formal, além de exercitar uma militância política cotidiana, para, então, conquistar sua cidadania, principalmente, o direito de escrever e publicar sua produção intelectual, negado pelo cânone brasileiro por muitos séculos.

Quarenta anos depois, final da década de 1980, Gayatri Spivak disse que “a figura da mulher subalterna é um sujeito/objeto imaginado no campo da literatura” (1989, p. 191). Coube a Homi Bhabha afirmar que a experiência da mulher na pós-colonialidade é marcada “por uma tenebrosa sensação de sobrevivência, de viver nas fronteiras do ‘presente’, para as quais não parece haver nome próprio, além do atual e controvertido deslizamento do prefixo ‘pós’: pós-modernismo, pós-colonialismo, pós-feminismo...” (BHABHA, 2014, p. 19). Por outro lado, Inocência Mata, em *A Literatura Africana e a Crítica Pós-Colonial* (2013), traça o perfil dos sujeitos subalternos: “as mulheres, as minorias étnicas, as minorias sociológicas, os camponeses, os dissidentes ideológicos, os críticos do sistema político [são], enfim, os marginalizados do processo de globalização econômica, geradora de periferias culturais” (MATA, 2013, p. 32). Conforme Regina Dalcastagnè (2012, p. 7), “desde os tempos em que era entendida como instrumento de afirmação da identidade nacional até agora, quando diferentes grupos sociais procuram se apropriar de seus recursos, a literatura brasileira é um território contestado”. Entretanto, quando essas autoras se propõem a escrever sobre a sua e as histórias do Outro trazem à tona a “história das poéticas das diásporas pós-colonial”, as quais “testemunham a escrita de uma(s) mulher(es) sobre a condição pós-colonial” (BHABHA, 2014, p. 97) elaboradas a partir da perspectiva do olhar e da escrita feminina.

Afinal, o que é a escrita feminina? Para Eurídice Figueiredo (2020, p. 95),

apesar de múltiplas tentativas, não creio que seja possível definir o que caracteriza a escrita de autoria feminina. [...], pode-se perceber que as escritoras brasileiras que começaram a publicar no final do século XX e, sobretudo, a partir do ano 2000, têm outras necessidades narrativas, como, por exemplo, escrever na terceira pessoa criando protagonistas e narradores masculinos [...] Não é possível falar de uma escrita feminina sem cair no essencialismo que postula uma identidade fixa do que é uma mulher; por outro lado, não é possível ignorar que o fato de ser mulher tem algum impacto no tipo de literatura produzida.

Na obra *O Local da Cultura* (2014, p. 52), de Homi Bhabha, ao discorrer acerca de hibridismo, negociação, tradução e diferença cultural, diáspora, identidade, o autor sugere que “a dinâmica da escrita e da textualidade exige que repensemos o ‘político’ como uma forma estratégica à transformação social”, ao que reforça: “devemos reconhecer a força da escrita, sua metafóricidade e seu discurso retórico, como matriz produtiva que define o ‘social’ e o torna disponível como objetivo da e para a ação”. Nesse sentido é que as mulheres precisam escrever, para “se contrapor a representações já fixadas na tradição literária e, ao mesmo tempo, de reafirmar a legitimidade de sua própria construção”. Ou seja, ela deve “deixar de



ser um retrato feito pelos outros e assumir de vez a construção da própria imagem” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 9), pois,

no interior de nossa produção literária recente, de um lugar cada vez mais visitado pela crítica: a experiência de grupos e sujeitos sociais invisibilizados ou estigmatizados. Insere-se numa agenda, política e de pesquisa, para o campo da cultura brasileira que busca enfrentar o silenciamento e apagamento das marcas e vozes de quem se encontra nas margens. Nesse contexto, o intelectual deve se debruçar sobre questões que envolvem a teorização crítica do que entendemos por representação, o papel do intelectual nos domínios do exercício desta exclusão e os modos discursivos literários que formulam novas cenas para a ficção contemporânea (DALCASTAGNÈ; THOMAZ, 2011, p. 9).

Em relação à insurgência da mulher na literatura brasileira, Florentina da Silva Souza afirma – com base nos debates contemporâneos sobre a necessidade de se pensar a descolonização do saber como um ato de resistência – que a insurgência das mulheres que escrevem romance e das personagens que elas produzem em suas narrativas acaba se confundindo com “a insurgência da autora do livro, que ao confrontar suas histórias, expõe mecanismos forjados pelo *discurso da colonialidade para permanecer excluindo, depreciando e ignorando os atos [femininos] de insubmissão ao seu domínio*” (SOUZA, 2019, p. 7. Grifo nosso). Essa ideia pode ser respaldada por Stuart Hall, o qual assegura que da não fixidez das identidades culturais emergem identidades suspensas e em diferentes posições, “que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns num mundo globalizado” (HALL, 2015, p. 52). E nesse movimento, instauram-se as novas narrativas que refletem outros lugares identitários, uma vez que as mulheres escritoras, na condição de mediadoras de mundos e diálogos possíveis, ampliam a recuperação da fala e a voz suprimidas das personagens, como também delas próprias, as quais partem de múltiplos olhares sobre a construção do mundo almejado pelo ser feminino.

Virginia Leal (2008, p. 6), em sua tese de doutorado, *As escritoras contemporâneas e o campo literário: uma questão de gênero*, chegou à seguinte conclusão: “Essas escritoras criam, com seus diferentes estilos, representações de gênero, por meio de suas personagens e temas, além de sua presença como escritoras no campo literário brasileiro”. Já em se tratando das estratégias literárias adotadas pelas escritoras contemporâneas para escreverem suas obras, Lúcia Osana Zolin assegura que

as opções estéticas e ideológicas adotadas pelas escritoras contemporâneas representam e ilustram, com muita propriedade, alguns dos códigos estéticos

e ideológicos da pós-modernidade. Nesse contexto, a prosa de ficção tende a retratar tal mobilidade por meio de recursos estéticos relacionados à fugacidade do tempo e do espaço; bem como de estratégias narrativas alicerçadas na confusão de vozes entre autor/a, narrador/a e personagens; de enredos fragmentados; da recorrência a múltiplas intertextualidades, e, sobretudo, de representações de identidades igualmente múltiplas e fragmentadas (ZOLIN, 2012, p. 170).

À semelhança de outras escritoras brasileiras, Márcia Wayna Kambeba, Sylvia Aranha de Oliveira Ribeiro, Izis Negreiros, Vera do Val e Sandra Godinho (contemporâneas) adotaram, além dos recursos estéticos e ideológicos que perpassam a literatura contemporânea de autoria feminina, personagens como narrativas vivas e fragmentadas, diaspóricas, em busca de uma identidade sociocultural, preferência por um sujeito poético e/ou protagonistas femininas que dialogam com a tradição literária brasileira. Neste sentido, pretende-se “recuperar figuras marginalizadas, periféricas ou ‘excêntricas’, esquecidas ou desprezadas pelas narrativas hegemônicas” (CHIAPPINI, 2011, p. 26). Essas mulheres apresentam uma escrita literária como uma espécie de “ensaio de identidade e autonomia” (ELÓI, 2018, p. 31), o qual será literária e politicamente fundamental para a ampliação da literatura brasileira de autoria feminina ao longo dos séculos XX e XXI. Fazem isso contrapondo-se ao patriarcado que desenhou o perfil feminino como submisso, incapaz de se expressar, de escolher. Dessa forma, uma das questões que atravessa a escrita da mulher é sobre o ato de escrever. Afinal, escrever para quê, para quem? E o que poderia dizer?

Conforme Peggy Sharpe (2004, p. 207), as “representações da ausência e presença das mulheres chegaram intactas ao século XXI e daquilo que as próprias mulheres têm internalizado como sua identidade” e, assim, as angústias, medos e tantos outros dilemas daquelas personagens servem para rememorar as lutas que travam para buscar mudanças nas relações de diversas ordens e nos obrigam a (re)pensar o sujeito de outra forma. Desse modo, “(re)pensar o sujeito de forma nova” foi a fórmula adotada pelas escritoras modernistas, como estratégia para a construção da sua “autonomia e identidade” feminina. Nesse sentido, também as mulheres escritoras contemporâneas reconheceram, utilizando aqui, os termos da escritora e crítica Conceição Evaristo que,

[p]ara algumas mulheres[,] o ato de escrever é imbuído de um sentido político, enquanto afirmação de autoria de mulheres diante da grande presença de escritores homens liderando numericamente o campo das publicações literárias; para outras, esse sentido é redobrado. O ato político de escrita vem acrescido do ato político de publicar, uma vez que, para algumas mulheres, a oportunidade de publicação, o reconhecimento de suas escritas, e os entraves a serem vencidos, não se localizam apenas na condição de a autora ser inédita ou desconhecida. Não só a condição de gênero vai

interferir nas oportunidades de publicação e na invisibilidade da autoria dessas mulheres, mas também a condição étnica e social (EVARISTO, 2017, p. 8-9).

Marguerite Duras, no seu célebre livro *Escrever* (2021), traz um trecho que explicita a opinião masculina a respeito da possível inabilidade da mulher para lidar com a escrita: “Lacan me deixava atordoada. E aquela sua frase: ‘Ela não deve saber que escreve, nem aquilo que escreve. Porque ela se perderia. E isso seria uma catástrofe’” e, ainda, adiciona: “Esta frase tornou-se, para mim, uma espécie de identidade de princípio, um ‘direito de dizer’ totalmente ignorado pelas mulheres” (DURAS, 2021, p. 30).

Virginia Woolf (1996), ao falar sobre *Profissões para Mulheres* em um discurso de 1931, conta que a paz familiar não foi quebrada pelo arranhão de uma caneta, mas que se quisesse resenhar livros, precisaria travar uma batalha com um fantasma feminino que aparecia entre ela e o papel enquanto estava escrevendo. O fantasma era compassivo, encantador, abnegado e sacrificava-se diariamente. Era tão condescendente que nunca tinha uma ideia ou desejo próprio, e a pureza era considerada sua maior beleza. Ele incomodava tanto que foi preciso matá-lo: “tive que matá-lo senão ele teria me matado. Teria arrancado o coração de meu texto”. Ele demorou a morrer, ele era o Anjo do Lar. É mais difícil matar um fantasma que uma realidade. Matar o Anjo da Casa era parte das tarefas de uma escritora. “Creio que ainda passará um longo tempo antes que uma mulher possa sentar-se para escrever um livro sem encontrar um fantasma para ser assassinado, uma rocha para ser golpeada” (COLLING, 2002, p. 31).

As ideias feministas de Virginia Woolf, contidas em seu ensaio *Um Teto Todo Seu* (1929), trata dos seguintes tópicos: o contraste entre a tradição e a riqueza que sempre caracterizaram as universidades masculinas, em relação à falta de tradição e à pobreza das universidades femininas; o patriarcado, pelo qual as mulheres são parcialmente responsáveis; a falta de conhecimento dos escritores em relação às mulheres; a situação da mulher desde a época elizabetana e a sua falta de condições para a criatividade; a grande revolução feminina a partir do século XVIII, quando a mulher da classe média começa a escrever; o problema da criação literária e do efeito do sexo no escritor; o novo enfoque do relacionamento entre mulheres na ficção; o androginismo, como o estado mental mais propício à criação artística; a dependência das mulheres de coisas materiais como dinheiro e um quarto próprio, para adquirirem liberdade intelectual (RÉNAUX, 1982, p. 169).

Para a escritora Miriam Alves, “ser mulher e escritora no Brasil é romper com o silêncio, a ‘não-fala’ e transpor os espaços que definem procederes e funções preestabelecidas

[...] é ultrapassar os limites do ‘do lar’” (2010, p. 1). Para tanto, as mulheres escritoras brasileiras devem seguir as previsões feitas pela feminista Hélène Cixous sobre o futuro da escrita feminina.

Falarei da escrita da feminina: do que ela fará. É preciso que a mulher escreva: que a mulher escreva sobre mulher e chame as mulheres para a escrita, da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto foram afastadas de seus corpos; pelas mesmas razões, pela lei, com o mesmo objetivo mortal. É preciso que a mulher se coloque no texto – como no mundo e na história – com seu próprio movimento! (CIXOUS, 2010, p. 37).

Em se tratando da literatura escrita por mulheres, o fato de a Amazônia Brasileira ser considerada uma região periférica, em razão do insulamento, talvez contribua para que essa literatura seja invisibilizada pela historiográfica e pela crítica brasileira, uma vez que

[o] silêncio dos marginalizados é coberto por vozes que se sobrepõem a eles, vozes que buscam falar em nome deles, mas também, por vezes, é quebrado pela produção literária de seus próprios integrantes. Mesmo no último caso, tensões significativas se estabelecem: entre a “autenticidade” do depoimento e a legitimidade (socialmente construída) da obra de arte literária, entre a voz autoral e a representatividade de grupos e até entre o elitismo próprio do campo literário e a necessidade de democratização da produção artística (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 17).

O século XXI é o século das tecnologias digitais fixas e móveis que interferem nos mais variados ambientes e níveis de formação e relação social. As formas de trabalhar, estudar, ensinar, aprender, de ler uma obra literária, modificam-se e sofrem fortes influências determinadas pelo constante e acelerado desenvolvimento das tecnologias da informação e comunicação (TICS), que induzem mudanças em todas às áreas do conhecimento e das relações humanas. No campo da literatura, esse processo de mudança não é diferente: plataformas, aplicativos, programas, telões, projeções, e-books, mensagens e textos apresentam, dentro do contexto contemporâneo, inúmeras formas de serem trabalhados e exibidos. A exemplo das redes sociais, a cada segundo, milhões de pessoas no mundo enviam mensagens, fazem postagens, trocam informações em uma velocidade quase incomensurável. Uma mensagem que, no século XVI, demoraria meses, ou anos, para alcançar seu destino em um mesmo continente, hoje pode atravessar o globo terrestre de forma quase que instantânea, segura e qualitativa, chegando a regiões isoladas, possibilitando acesso e visibilidade, ampliando, assim, a interação humana. O avanço das tecnologias mudou e continua mudando o modo do ser humano de se comunicar por meio da escrita e da leitura.

Outro exemplo a ser dado é uma obra literária tradicional, que possibilita ao leitor, de forma limitada, a ficar no campo imaginativo, visual, sentimental, tátil e interativo das ações transcritas. Hoje, com as mídias sociais, essa leitura do mundo por meio da literatura contemporânea e digitalizada pode se dar de diferentes perspectivas, seja através de stories, games, podcasts, livros digitais, leitores digitais, tablets, audiolivros, projeções, realidade aumentada, entre outras. Outro exemplo a ser mencionado é o período em que as pessoas ficaram isoladas em razão da epidemia de covid-19, que assolou o mundo civilizado, a partir de 2020 até 2022. Durante esses quase três anos de isolamento, as redes sociais tornaram-se uma válvula de escape para milhões de pessoas, as quais puderam aliviar suas incertezas sobre o futuro. Algumas dessas plataformas digitais possibilitaram que milhares de seres humanos viajassem pelos grandes museus, enquanto outras ofereceram shows artísticos assistidos por outros milhares de pessoas mundo afora.

Assistimos a inúmeros saraus literários, a leitura de poesia e contos, a contação de estórias, por mulheres e homens escritores que tinham como objetivo oferecer um fio de esperança. Vimos o lançamento, simultâneo, de centenas de obras literárias e o resgate de outras dezenas que estavam esquecidas, tais como *A Peste*, de Albert Camus, que voltou a ser lida, *O Amor nos Tempos do Cólera*, de Gabriel Garcia Márquez, e *Ensaio sobre a Cegueira*, de José Saramago. Assim como assistimos a inúmeras defesas de trabalhos acadêmicos de graduação, mestrado e doutorado, via essas plataformas digitais, com a participação de centenas de pessoas de diferentes regiões do país e do mundo. A disponibilização desses conteúdos literários e das artes em geral, na rede mundial de computadores, durante a pandemia de covid-19, ajudou a milhares de leitores, escritores, pesquisadores, pessoas comuns que, com apenas um clique, tiveram acesso ao conhecimento produzido pela humanidade.

Ora, se os intelectuais das regiões mais remotas do Brasil adotarem a partilha de seus conhecimentos via plataformas digitais (como acima descrito), as novas tecnologias podem romper, a médio prazo, o insulamento dos intelectuais da Região Norte, como também podem ampliar a interação com a intelectualidade brasileira, que se concentra no Sul e Sudeste.

Conforme Virginia Leal (2008, p. 6), foram difíceis e contínuas as negociações na inserção das escritoras no campo da literatura brasileira, e elas foram realizadas com agentes, com editoras, com o sistema de ensino, com os locais e canais de venda de livros, também com a crítica literária, com as instituições governamentais e com os meios de comunicação, o

que evidencia uma quase peregrinação para vencer os mecanismos de poder e de interdições reservadas às mulheres.

A escolha das escritoras Márcia Wayna Kambeba (nascida no Amazonas e radicada em Belém-PA), Sylvia Aranha de Oliveira Ribeiro (nascida no Rio de Janeiro e radicada no Amazonas), Izis Negreiros (nascida e residente no Amazonas), Vera do Val e Sandra Godinho (ambas as autoras nascidas em São Paulo e radicadas no Amazonas), tem como finalidade verificar até que ponto essas obras apresentam características em comum, isto é, são escritas por mulheres que adotam um eu poético ou protagonistas e personagens femininas, que se contrapõem à representação das mulheres de papel realizada por homens da tradição marcada, por estereótipos e preconceitos.

A leitura das obras escritas por mulheres nascidas ou radicadas no Amazonas, ou amazonenses que residem em outros estados brasileiros, permitiu-nos o contato com obras que são pouco conhecidas e/ou ignoradas pela historiografia e pela crítica literária amazonense/brasileira, além de vislumbrarmos o diálogo entre textos que possuem circulação muito diversa no nosso sistema literário. Por outro lado, ao trazer para o centro da discussão obras de mulheres escritoras não canônicas, surgem questões a serem debatidas, tais como identidade cultural, ancestralidade, reterritorialização, opressão colonial, literatura de resistência, ecologia, (i)migração, perifericidade literária, memória, poética das águas (os rios amazônicos e o mar como temas literários), poética do exílio, escrita feminina diaspórica, gênero, sexualidade, sanidade e loucura, oportunismo, individualismo, corrupção, *apartheid* social, relações de poder, xenofobia, pedofilia, analfabetismo, racismo, memorialismo, biopirataria, desmatamento e queimada da Floresta Amazônica, grilagem de terras, violência contra mulheres, negros, quilombolas, indígenas, aculturação, eurocentrismo, submissão e resistência feminina, êxodo rural, feminicídio, busca da autoidentidade, exploração da natureza e do homem, opressão de governos totalitaristas, problematização das histórias oficiais e da própria literatura. Todas essas temáticas tendem a evidenciar a profusão de um discurso que se imbrica para compor o “retrato” mais próximo da realidade da mulher amazônica e brasileira, a partir de sua subjetividade. Para tanto, essas mulheres escritoras nascidas ou radicadas no Amazonas, ou amazonenses que residem em outros estados brasileiros, menos conhecidas e com pouca fortuna crítica ou nenhuma, ocupam espaço bem maior na análise que as autoras mais conhecidas, como Violeta Branca, Astrid Cabral e Vera do Val, cujas produções literárias já dispõem de certa fortuna crítica.

Como fundamentação teórica, adotamos os trabalhos de Duarte (2003), Muzart (2000; 2004; 2009), Beauvoir (2019), Figueiredo (2020), Spivak (2010), hooks (2019), Lerner (2019), Perrot (2021), Said (1995), Bhabha (2014), Hall (2008), assim como os estudos da literatura brasileira contemporânea, realizados por Dalcastagnè (2012), dentre outros. Também serão citadas outras obras de pesquisadoras e pesquisadores amazônicos que versem sobre os pontos desenvolvidos no decorrer de nossa pesquisa.

Com base nesta perspectiva, a literatura escrita por mulheres, no Amazonas, suscita um novo olhar sobre a produção literária produzida, desde a década de 1930 até o presente. Esse é um olhar que se crê oportuno e necessário, pelos motivos já expostos e, além disso, porque poderá acrescentar algo novo para consolidar os estudos acadêmicos e a fim de produzir novos discursos no campo da literatura contemporânea de autoria feminina.

Visando aos propósitos dessa pesquisa, o trabalho foi estruturado em duas partes. A primeira parte traz o capítulo intitulado “Literatura como ‘ensaio de identidade e autonomia’ feminina no século XX”. A proposta é retomar, brevemente, a trajetória de lutas das mulheres para escreverem e publicarem, e de serem reconhecidas no campo intelectual e artístico-literário brasileiro, desde o século XIX até o momento atual. Em seguida, trazemos os seguintes tópicos: “Olhar feminino sobre a Amazônia”; “Violeta Branca: a escrita de mulheres entre margens e fronteiras”; “A dicção feminina na poesia modernista do Amazonas”; “O renascimento de uma poeta e sua obra”; “Astrid Cabral: a natureza como metáfora da condição humana”; “*Alameda*: bosque da criação literária”; “Albertina Costa Rego de Albuquerque: uma romancista à margem do cânone”; e “*Marari: a Princesinha dos Manaus* – romance de formação da nossa amazonidade”.

Ainda, nesse primeiro capítulo recupero *Ritmos de Inquieta Alegria* (1998 [1935]), de Violeta Branca, responsável pela dicção feminina na poesia modernista, no Amazonas. Com a publicação desse seu livro de poemas, em 1935, fica-se diante da transição de uma literatura passadista e subordinada à influência de Alberto Rangel, Euclides da Cunha e Ferreira de Castro, que tinha como tema literário o Ciclo da Borracha, para um Modernismo amazônico de dicção feminina que propõe novas temáticas, tais como a ânsia por liberdade, o fascínio pelo infinito, o sensualismo, o panteísmo, o regionalismo, o telurismo, os temas e elementos alusivos à natureza – o mar, o vento, o sol, a água, o azul –, a erotização do corpo feminino, a figura do marinheiro como objeto amoroso. Ou seja, essa é a primeira obra da literatura amazonense escrita por uma mulher que ficcionaliza suas angústias existenciais a partir da perspectiva feminina.

Além do livro de contos *Alameda* (1998 [1963]), de Astrid Cabral, em que a personificação das plantas e de animais (zoopoética) sugere a representação da condição humana. Por essa inovação, ela é posta entre as escritoras modernistas, com as marcas estéticas tais como: existencialismo sartreano, o sentido da existência, cartografia da memória, poética das águas (rios amazônicos e o mar), vida e morte, zoopoética, velhice, os descaminhos da modernidade, tema da viagem, marginalização social e intelectual das mulheres, poética do exílio. Essas marcas estéticas são rastreadas pela teoria e pela crítica literária, de profunda discussão pelo menos nos últimos vinte anos, para considerar apenas o marco histórico de surgimento das primeiras análises literárias das obras de Astrid Cabral.

E, por fim, realizo o resgate do romance histórico *Marari: a Princesinha dos Manaus* (1996 [1972]), de Albertina Costa Rego de Albuquerque, que, mesmo não perseguindo o experimentalismo linguístico adotado pelos modernistas, propõe-se a desconstruir a representação estereotipada das protagonistas e personagens indígenas como sujeito subalterno, que circulavam na literatura brasileira. Para isso, a autora viaja pelas linhas da literatura brasileira de cunho indianista e nas entrelinhas da história crítica produzida até então. A produção literária de Albertina, esquecida à época de sua produção, carece de crítica e está, aos poucos, começando a ser construída. Ressalto que um dos fatores que dificulta a leitura e consequente crítica das suas obras é ter permanecido em primeira edição.

Embora Violeta, Astrid e Albertina e suas obras tenham sido quase esquecidas, além de integrarem o momento anterior ao do período delimitado para minha pesquisa, 2007 a 2018, foram selecionadas para nossa pesquisa porque elas são as primeiras mulheres escritoras que rompem o silenciamento da representação canônica da mulher. Conforme Ana Maria Colling (1997), “a história das mulheres é recente porque até há bem pouco tempo, ela era somente uma representação do olhar masculino”.

Já na segunda parte, no contexto das questões levantadas anteriormente, tem-se como objetivo investigar a emergência da escrita de mulheres na literatura amazonense contemporânea (2007-2018) por meio das análises da caracterização das personagens, discussão delimitada para as obras de *Ay Kakyritama: eu moro na cidade* (2018), de Márcia Wayna Kambeba; *O Encontro das Águas* (2011), de Sylvia Aranha de Oliveira Ribeiro; *Entre Nós Dois...* (2014), de Izis Negreiros; *Histórias do Rio Negro* (2007), de Vera do Val; e *O Poder da Fé* (2016), de Sandra Godinho.

Desse modo, essa segunda parte é constituída de cinco capítulos a saber. No Capítulo II, “Márcia Kambeba: Vozes e memórias da Floresta Amazônica na poesia brasileira



contemporânea”, parte-se da ideia de que “a flecha deu lugar a uma luta política, com argumentos bem consistentes por nossos direitos à conservação do nosso patrimônio material e imaterial, e a interculturalidade, respeitando nossa forma de ser” (KAMBEBA, 2018, p. 10). Assim, faz-se uma leitura da obra *Ay Kakyritama: eu moro na cidade* (2018), de Márcia Wayna Kambeba, com o objetivo de entender a maneira como essa poeta indígena amazonense usa a língua imposta pelo colonizador para denunciar e expor as estratégias de colonização e para retrucar ao Outro com os mesmos métodos pelos quais os povos originários da Amazônia foram reduzidos à alteridade, à objetificação e à degradação cultural, durante o período colonial até o presente.

Na poética de Márcia Wayna Kambeba, buscam-se os vestígios deixados nas entrelinhas dos poemas, na voz do sujeito poético, nos vazios, e adentra-se numa poesia que supera os aspectos de cunho histórico, social, sentimental, político e econômico, para sedimentar, na poética das vozes da cidade e nas memórias da floresta, a (re)construção identitária da etnia Omágua/Kambeba silenciada por mais de cinco séculos de colonização europeia na Amazônia, e por sucessivos governos brasileiros, até o presente momento.

O Capítulo III denomina-se “Sylvia Aranha de Oliveira Ribeiro: ser ou não ser indígena – eis uma questão contemporânea” e retrata a trajetória de Dileta Moara, no romance *O Encontro das Águas* (2011), que parte de uma comunidade amazônica ribeirinha em busca de melhores condições de vida, além de apresentar os hábitos culturais locais. O pano de fundo é a história de Lauro, um guerrilheiro paranaense que é assassinado pela ditadura militar atuante na região, para falar da institucionalização da injustiça, da violência, tortura, por um regime ditatorial que se instalou de 1964 a 1985, no Brasil. Por outro lado, o conjunto da obra de Sylvia Aranha de Oliveira Ribeiro sugere ser ela uma escrita memorialista e sociocultural da Amazônia brasileira, que resgata as experiências da autora com a formação política de lideranças nas comunidades ribeirinhas amazônicas. Neste sentido, em seu primeiro romance, *Vida e Morte no Amazonas* (1991), a autora escreve: “Este povo [ribeirinho da Amazônia brasileira] merece ser conhecido, por isso aceitei a proposta de fazer este relato” (RIBEIRO, 1991, p. 13).

No Capítulo IV, “Izís Negreiros: a personagem feminina imigrante na literatura amazonense”, a obra *Entre Nós Dois...* (2014) apresenta Vania Gupta, uma personagem imigrante de origem indiana que recria a angústia feminina em contínuo deslocamento no tempo e no espaço em busca de sua identidade fragmentada, desde sua infância até a maturidade. Além disso, o dilema vivenciado pela filha de pai brasileiro e mãe indiana, que é

criada e educada no Brasil entre duas culturas, duas margens, descortina, assim, o entrelugar identitário da mulher indo-brasileira imigrante. Desse modo, o romance *Entre Nós Dois...* (2014), de Izis Negreiros, ficcionaliza a trajetória existencial de uma mulher portadora de dupla nacionalidade, a violência da família patriarcal, encontro e desencontro entre dois amantes ambíguos, o suicídio, o tema da viagem como estratégia para construção da identidade, o diálogo entre duas culturas, aparentemente, distintas, para então, evidenciar os dilemas das pessoas que (i)migram, em busca de um território identitário para chamá-lo de seu. Negreiros realiza, desse modo, a desconstrução da imagem da mulher imigrante na literatura amazonense representada, quase sempre, como prostituta e/ou como subalterna.

No capítulo V, “Vera do Val: Mulheres à margem da globalização”, a contista apresenta, no livro de contos *Histórias do Rio Negro* (2007), várias personagens femininas à margem da sociedade amazonense, em tempos de globalização. Evidenciamos, no percurso analítico, que a literatura de Vera do Val tem em comum com a das demais mulheres escritoras a denúncia sobre a exclusão cultural, educacional, social, econômica, política, que paira sobre as minorias sociais, imposta pela sociedade brasileira contemporânea.

Essas personagens femininas amazônidas são, na verdade, descendentes das mulheres indígenas amazônicas/brasileiras que foram escravizadas pelo regime colonial europeu, como também pela modernidade tardia que desembarcou na Amazônia brasileira, nos séculos XIX e XX, atrelada aos dois ciclos da borracha e, posteriormente, ampliada com a implantação da Zona Franca de Manaus, na década de 1960. Por esse motivo, essas mulheres continuarão sendo descritas como sujeitos oriundos da periferia e à margem da história pela literatura amazonense e brasileira canônicas.

O capítulo VI, “Sandra Godinho: migração, protagonismo e morte”, analisa o romance *O Poder da Fé* (2016), o qual traça a trajetória de Clara, uma mulher que, sob certos aspectos, representa o papel social e literariamente construído e difundido: o da mulher ribeirinha doméstica, prostituta, residente na periferia de Manaus, por exemplo.

A produção literária de Sandra Godinho traz para o centro da discussão da literatura brasileira contemporânea, o diálogo entre vários gêneros (lírico, épico, dramático); múltiplas vozes, a mistura de espaços/tempos narrativos diferenciados, em que se confrontam os diversos olhares do viajante brasileiro urbano, europeu, sobre a cultura amazônica/brasileira. Existe, nessa obra, portanto, uma espécie de convivência interdisciplinar e multidiscursiva. Noutros termos, várias áreas do conhecimento cruzam os contos e romances da autora (o imbricamento entre literatura e história, filosofia, geografia como espaço político e da

construção identitária, antropologia, ecologia, sociologia da literatura), assim como diferentes construções discursivas.

Com isso, busca-se compreender as estratégias narrativas adotadas por essas mulheres escritoras, e de que modo tais estratégias intencionam desconstruir as representações das personagens femininas, já fixadas pela tradição literária do século XIX, as quais ainda persistem em algumas obras brasileiras dos séculos XX e XXI. Intenciona-se, também, verificar até que ponto essas mulheres escritoras evidenciam uma postura crítica e/ou preconceituosa frente à representação das protagonistas femininas por elas elaboradas e se essas figuras ficcionais são caracterizadas a partir das transformações ocorridas no campo intelectual e artístico-literário brasileiro. Por fim, identificar de que maneira se constitui a relação entre representação, escrita da mulher, produção literária, divulgação e recepção das obras contemporâneas publicadas numa região literária periférica é também objetivo desta tese. Conclui-se que a presença da figura feminina como protagonista em um número significativo de romances amazônicos é indício de transformações na literatura contemporânea escrita por mulheres que se tornam sujeito/objeto de suas próprias escrituras. Além disso, pretende-se evidenciar a insubordinação das mulheres poetisas, contistas, romancistas e de suas personagens que também problematizam as histórias oficiais e a própria literatura brasileira.

Nossas análises literárias tentam trilhar os caminhos de outras pesquisadoras e pesquisadores brasileiros que se ocuparam de analisar as obras literárias escritas por mulheres, a partir da desconstrução dos estereótipos e preconceitos atribuídos à figura feminina ao longo da história. Além disso, essas análises evidenciam a emergência da escrita de mulheres na literatura amazonense contemporânea, o que nos ajudará a compreender de que maneira essas “mulheres utilizaram e utilizam a escrita como possibilidade de serem autoras e autoridades de suas próprias vidas, mas também do pensamento social brasileiro” (SANTANA, 2019, p. 6-7).

As ideias aqui defendidas não pretendem esgotar as possibilidades de novas pesquisas sobre a escrita de Márcia Wayna Kambeba, Sylvia Aranha de Oliveira Ribeiro, Izis Negreiros, Vera do Val e Sandra Godinho. Ao contrário: quanto mais lemos sobre a escrita de mulheres amazonenses e brasileiras, mais perguntas nos surgem. Algumas delas procuramos responder aqui; outras permaneceram abertas, suscitando futuras viagens pela terceira margem de uma Amazônia preta da escrita de mulheres que escrevem e reescrevem suas histórias.

**PRIMEIRA PARTE**

## CAPÍTULO I – LITERATURA COMO “ENSAIO DE IDENTIDADE E AUTONOMIA” FEMININA NO SÉCULO XX

A partir da história da literatura escrita por mulheres, ainda em construção, é possível estabelecer o percurso de lutas das mulheres para escreverem e publicarem, e de serem reconhecidas, no campo intelectual, artístico-literário brasileiro, desde o século XIX até o momento atual.

No Brasil, a resistência à literatura produzida pelas mulheres escritoras, no século XIX, manifesta-se nos primórdios do Romantismo, quando a historiografia e a crítica literária negam o reconhecimento a Nísia Floresta, tradutora da versão francesa do livro *Vindications of the Rights of Woman*, de Mary Wollstonecraft. Essa obra é considerada pela crítica uma obra de vanguardista, ao antecipar em mais de um século questões que posteriormente fariam parte de diversas abordagens femininas (DUARTE, 2003, p. 432). A obra propunha a igualdade educacional para meninas e meninos como forma de alterar as regras educativas vigentes na sociedade patriarcal brasileira, razão pela qual ela foi execrada publicamente. Entretanto, ao longo do século XX, a autora foi reconhecida como pioneira das lutas pela igualdade entre mulheres e homens.

À Maria Firmina dos Reis, autora do romance *Úrsula*, em 1859, foi negada a primazia de ser a primeira escritora da literatura brasileira romântica, pelo fato de ser mulher, negra, semialfabetizada, provinciana. Ela também desequilibra as estruturas sociais por denunciar a violência praticada pelos escravocratas contra mulheres brancas, escravas, alforriadas. Ao questionar o poder patriarcal e escravocrata vigente em sua época, o nome da autora e de seu livro foram esquecidos/ignorados pela historiografia e crítica literária brasileiras por mais de um século. Isto porque, o Romantismo brasileiro assumiu os valores estéticos europeus para construir a identidade literária do nosso país. Assim, para os detentores do poder cultural, o gênero, a cor da pele, a condição social da mulher escritora, podiam ser usados para elevá-la ou deixá-la no limbo, e isto ainda ocorre, em pleno século XXI.

No final do século XIX, Júlia Lopes de Almeida questionava o privilégio masculino por ter criado uma sociedade “com malhas de dois tamanhos – grandes para eles, para que seus pecados e faltas saiam e entrem sem deixar sinais; e, extremamente miudinhas para nós [...] e o pitoresco é que nos convencemos mesma disto” (ALMEIDA *apud* TELLES, 2018, p. 408).

Assim, essas mulheres que “mexiam com papéis e livros”, no caso de Nísia Floresta, Maria Firmina dos Reis, Júlia Lopes de Almeida, entre outras, eram consideradas transgressoras. Então, como forma de punição a esse ato de rebeldia, os nomes dessas mulheres foram esquecidos pela “história por jamais ter sido reconhecidos e aceitos, razão pela qual elas não podem ser ouvidas e seus nomes [são] apagados da memória familiar e histórica” (SPIVAK, 2010, p. 16). Assim, persegue-se a audição das “vozes, que se encontram nas margens do campo literário, [...] cuja legitimidade para produzir literatura é permanentemente posta em questão, que tensionam, com a sua presença, nosso entendimento do que é (ou deve ser) o literário” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 16), o que Zolin (2009, p. 327) ratifica:

Historicamente, o cânone literário, tido como um perene e exemplar conjunto de obras-primas representativas de determinada cultura local, sempre foi constituído pelo homem ocidental [...], regulado por uma ideologia que exclui os escritos das mulheres, das etnias não-brancas, das chamadas minorias sexuais, dos segmentos sociais menos favorecidos etc. Para a mulher inserir-se nesse universo, foram precisos uma ruptura e o anúncio de uma alteridade em relação a essa visão de mundo centrada no logocentrismo e no falocentrismo.

O grau de invisibilidade/apagamento da escrita feminina, no decorrer da história da literatura brasileira, a partir do século XVIII até o século XX, pode ser avaliado pela leitura da obra *Escritoras Brasileiras do Século XIX* (1999, 2004, 2009), organizada em três volumes pela pesquisadora Zahidé Muzart, da Universidade Federal de Santa Catarina, com a colaboração de inúmeros pesquisadoras e pesquisadores de diversas universidades brasileiras. Buscou-se, com essa publicação, resgatar obras “perdidas”, no intuito de dar visibilidade à produção literária de autoria feminina do século XIX que estava em vias de desaparecer. Por outro lado, “a misoginia perdura, inclusive nos arquivos literários. Daí a importância ímpar destas antologias não apenas como resgate, mas como constituição de um novo arquivo (DUARTE, 2009, p. 16). Ainda, conforme Duarte (2009), é preciso refletir sobre “os males do arquivo sobre as escritoras brasileiras ‘anarquivadas’, isto é, deixadas de fora da memória literária nacional”, pois isso, ao dificultar as pesquisas de textos de autoria feminina, especialmente os mais antigos, traz “impactos na formação do cânone” (DUARTE, p. 11). Desse modo,

na verdade, o esquecimento de escritoras dos séculos XVIII e XIX é um esquecimento político. Pois não só porque mulheres escritoras são esquecidas; são esquecidas sobretudo as mais atuantes, as feministas, em uma palavra. [...] as mulheres não tiveram guarida no nosso cânone literário por critérios outros, que passam por questões de gênero; portanto, um projeto de resgate é antes de tudo um projeto feminista, logo, político (MUZART, 2004, 24-5).

Nelly Novaes Coelho, organizadora do *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras (1711-2001)*, publicado em 2002, mapeou a existência de 1401 autoras mulheres poetas, ficcionistas, memorialistas, contistas, dramaturgas, algumas conhecidas, outras mais ou menos conhecidas e as demais completamente esquecidas e/ou silenciadas, sem qualquer possibilidade de pertencer ao cânone literário brasileiro.

Antes da publicação dessas duas obras de resgate, conforme Maria Amélia Elói (2018), até há bem pouco tempo, quase não se conhecia a literatura feita por mulheres no Brasil antes do século XX. Isso porque, calcadas numa sociedade patriarcal, que oprimia e menosprezava a expressão feminina, nossa historiografia e nossa crítica literária também se constituíram de forma desigual e machista, tendo ignorado e apagado muitas de nossas escritoras e suas obras (ELÓI, 2018, p. 5). Desse modo, tem-se a imposição de uma literatura única, heterossexual, machista, misógina, branca, aos moldes da cultura do colonizador, além de negar a face feminina da literatura brasileira.

A escritora afro-brasileira Maria Firmina dos Reis (1822-1917), precursora do feminismo negro ao publicar o romance *Úrsula* em 1859, com o pseudônimo “Uma maranhense”, levantava questões sobre escravidão e opressão das mulheres brancas, escravizadas, alforriadas, antes mesmo do feminismo ter se consolidado como um movimento político no século XX. Da mesma forma, ao mencionar Maria Firmina dos Reis, vale a pena apontar as dificuldades encontradas por muitas mulheres escritoras que, para serem respeitadas e levadas a sério, publicavam com pseudônimos, como Mary Ann Evans (George Eliot), Amanda Dupin (George Sand) e as irmãs Brontë. Seu objetivo era preservarem suas vidas privadas, como também evitar que suas obras fossem rechaçadas pela sociedade e pela crítica patriarcal.

Depois de mais de um século de esquecimento, Maria Firmina dos Reis e sua obra *Úrsula* (1859) foram resgatadas, em 1962, pelo pesquisador Horácio de Almeida, em uma casa de livros usados do Rio de Janeiro. *Úrsula* foi republicado em 1975, o que fez com que, na apreciação do crítico Josué Montello, Maria Firmina dos Reis fosse considerada “[a]

primeira romancista brasileira”, em texto publicado no Jornal do Brasil, na edição de 11 novembro de 1975.

A assertiva de Josué Montello é amplificada pelo crítico Eduardo de Assis Duarte (2004), que, no texto “Maria Firmina dos Reis e os primórdios da ficção afro-brasileira”, assevera que realmente a obra “*Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, é a primeira obra abolicionista da literatura brasileira”, além de ser “o primeiro romance da literatura afro-brasileira” (DUARTE, 2004, p. 279). Nesse sentido, foi com Maria Firmina dos Reis que se deu a fundação da literatura afro-brasileira escrita, por uma mulher negra, nordestina, provinciana, maranhense, professora, poeta, compositora, folclorista, como também por levantar questões feministas, abolicionistas, indianistas, no Brasil escravagista do século XIX.

A respeito dessa questão, concordando com esse pensamento, Nascimento (2009, p. 3) argumenta que a construção narrativa do romance *Úrsula* (1859), “a mulher e o negro, como personagens, desorganizam o mandonismo patriarcal e escravocrata vigente na cultura e literatura brasileiras do século XIX”. Desse modo, “o romance se constrói, na distribuição de vozes que tecem o encadeamento narrativo”. Por outro lado, apresenta “a mulher e o negro como personagens não cordiais em relação aos senhores da terra”.

Após a cogitação do nome de Júlia Lopes de Almeida para figurar entre os membros fundadores da Academia Brasileira de Letras, essa se viu excluída, logo em seguida, da relação final de agremiados (FANINI, 2009, p. 1). Na época, Júlia Lopes de Almeida já era conhecida e respeitada como romancista, contista, cronista, ensaísta, teatróloga, entretanto, foi impedida de fazer parte do panteão acadêmico brasileiro.

Na década de 1930 ainda persistia a resistência à presença feminina no quadro da instituição. Assim, os membros da Academia Brasileira de Letras cometeram mais um ato machista, após recusar a candidatura de Amélia Beviláqua (esposa de Clóvis Beviláqua, um dos membros fundadores da instituição), sob a justificativa de que o vocábulo “brasileiros” restringiria suas vagas ao sexo masculino. Amélia Beviláqua, para denunciar o fato de seu nome ter sido preterido, escreve o livro *Amélia Beviláqua e a Academia Brasileira de Letras: documentos histórico-literários* (1930), em que denuncia o machismo que imperava nessa instituição, iniciando uma polêmica que envolveu vários intelectuais brasileiros favoráveis ao seu questionamento.

Em pleno século XXI, a reduzida presença de mulheres escritoras no quadro da Academia Brasileira de Letras, conforme a pesquisadora Michele Asmar Fanini, faz reacender aquela constatação de Nélida Piñon, “com relação às mulheres, critérios estéticos e



intelectuais são mais rigorosos” (FANINI, 2009, p. 154). O que essas escritoras têm em comum? Nasceram mulheres, por isso, foram proibidas de fazerem parte do mundo intelectual, conseqüentemente, foram apagadas da história literária brasileira dos séculos XVIII, XIX e parte do século XX.

Por outro lado, 4como forma de se contrapor ao machismo que permeava a Academia Brasileira de Letras, algumas academias de letras regionais elegeram as primeiras mulheres para compor seus quadros. A Academia Goiana de Letras, fundada em 1904, tornou-se a primeira instituição acadêmica regional a escolher Eurídice Natal e Silva como “a primeira mulher a ser eleita e a presidir uma academia de letras no Brasil, indo, assim, contra o modelo francês”<sup>1</sup> (VASCONCELOS, 2009, p. 366). Foi seguida pelo estado de São Paulo, com a eleição, em 1908, de Priscila Duarte, que “colaborou com seu marido para a fundação da Academia Paulista de Letras, sendo eleita como membro-fundadora (cadeira para a qual ela escolheu, como patrona, Bárbara Heliodora, sua trisavó) (COELHO, 2002, p. 545).

Com base na leitura da obra *Amélia Beviláqua e a Academia Brasileira de Letras: documentos histórico-literários* (1930), de Amélia Beviláqua, ficamos sabendo da presença de três outras mulheres escritoras nordestinas pertencentes aos quadros das Academias de Letras de Pernambuco, Ceará e Piauí:

Encontraremos em Pernambuco, Edwiges de Sá Pereira primorosa poetisa e escritora elegante, vice-presidente da Academia de Letras. No Ceará, também é sócia da Academia a romancista Alba Valdez. Eu mesma, desconhecida, vivendo afastada de tudo, pertença à Academia Piauiense de Letras (BEVILÁQUA, 1930, p. 25-27).

No Nordeste – representado, histórico e literariamente, como sendo uma região atrasada, inculta, definida em contraste com as metrópoles do Sul-Sudeste do país, marcada pela seca e pelo cangaço, pelo coronelismo, pela miséria, pela decadência dos engenhos de açúcar, além de manter uma estrutura social com características medievais e feudais, na década de 1920 –, três academias de letras elegeram as primeiras mulheres escritoras para ocuparem uma cadeira nessas instituições. Foram elas: Edwiges de Sá Pereira, eleita para a Academia Pernambucana de Letras (1920); Amélia Beviláqua, para a Academia Piauiense de Letras (1921); e Alba Valdez, para a Academia Cearense de Letras (1922).

Em 1937, a poeta Violeta Branca, ao publicar o primeiro livro de poesia, foi eleita para a Academia Amazonense de Letras. Na década de 1960, Henriqueta Lisboa foi alçada à

---

<sup>1</sup> A Academia Francesa, modelo e referência cultural e literária, desde o século XVII, até recentemente não aceitava mulheres entre seus membros. Marguerite Yourcenar foi a primeira mulher a ser eleita, em 1980.

condição de imortal pela Academia Mineira de Letras. Histórica e cronologicamente, a escritora Eurídice Natal e Silva fundou a Academia de Letras de Goiás, em 1904. E foi a primeira mulher escritora a ser eleita para essa Academia.

Na década de 1960, com a publicação da obra *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* (1960), Carolina Maria de Jesus retrata a dura realidade vivenciada por uma mulher negra, migrante, semianalfabeta, pobre, mãe solteira, favelada, que enxerga a cidade de São Paulo como uma versão moderna da casa grande e da senzala, ou seja, a permanência das antigas estruturas escravocratas e coloniais na sociedade brasileira contemporânea.

O ano de 1976, momento em que é aprovada a elegibilidade feminina, alteração regimental esta que fora sucedida pela exígua presença de mulheres até os dias atuais, mais especificamente, pelo ingresso de seis escritoras: respectivamente Rachel de Queiroz, Dinah Silveira de Queiroz, Lygia Fagundes Telles, Nélida Piñon, Zélia Gattai e Ana Maria Machado (FANINI, 2009, p. 1).

Em pleno século XX, o silenciamento e/ou apagamento das mulheres escritoras e de suas obras, atribuído pela historiografia e crítica literária brasileiras, ainda persiste, além de ser auxiliado por uma certa crítica acadêmica elitista. Alfredo Bosi, por exemplo, em sua obra *Literatura e Resistência* (2002), dedica um parágrafo curto à escritora Carolina Maria de Jesus:

Outro exemplo notável, e já plenamente urbano, de cultura de fronteira é o de uma favelada, apenas alfabetizada, que registrou o seu cotidiano em um diário pungente, publicado em 1960 com o título de *Quarto de Despejo*. Falo de Carolina Maria de Jesus, cuja obra foi traduzida para as principais línguas cultas do mundo, reproduziu-se amplamente e atingiu um milhão de exemplares. O romancista Alberto Moravia prefaciou a edição italiana. Sem dúvida, um tento difícil de repetir-se (BOSI, 2002, p. 261).

Percebe-se, na análise de Alfredo Bosi, que ele deixa em segundo plano a complexidade da narrativa da autora que ousou denunciar a favela do Canindé como similar a uma senzala (quarto de despejo), onde os despossuídos são forçados a residir, assim como os bairros elegantes da cidade de São Paulo eram, para Carolina Maria de Jesus, cópias da casa grande. Esse crítico observou apenas a condição social, nível de instrução, a cor da pele da autora, para afirmar, nas entrelinhas de seu comentário, que a obra de Carolina “não era literatura” negando-lhe o título de escritora que ela tanto almejava.

Alfredo Bosi, professor universitário, intelectual branco, escritor, crítico, detém o poder para decidir que autoras(es) farão parte do cânone, e aquelas(es) que serão arremessadas(os) às margens. Para isso, analisa as condições socioculturais do(a) escritor(a),

em detrimento de sua obra, como estratégia para ignorar a produção literária das minorias/periferias/maiorias das mulheres brasileiras. Assim,

a tradição literária de autoria feminina, timidamente surgida no final do século XIX e avolumada no século XX afora – com especial intensidade após a explosão do feminismo nos anos 1960 – tem se caracterizado, ao longo de sua trajetória, por um crescente processo de implantação de vozes dissonantes em relação ao patriarcalismo e ao falocentrismo (ZOLIN, 2012, p. 167).

Para Fernanda Miranda – autora da obra *Silêncios Prescritos: estudos de romances de autoras negras brasileiras* – no Brasil, “o sistema de hierarquização racial tem instituído profundas fronteiras à circulação das vozes na ordem do discurso, do pensamento social” (MIRANDA, 2019, p. 17). Ainda que Carolina Maria de Jesus tenha vendido um milhão de exemplares, sua obra tenha sido traduzida para várias línguas, o desprezo de uma crítica masculina, racista, misógina e elitista, a puniu com o esquecimento por ela denunciar a estrutura colonial/escravocrata que vigorava no Brasil, em pleno século XX. Depois da publicação e do sucesso estrondoso de *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* (1960), a voz e a escrita de fronteira de Carolina Maria de Jesus fizeram com que o alicerce do cânone literário brasileiro sofresse algumas rachaduras<sup>2</sup>.

A resistência à literatura de autoria feminina, particularmente, pela produção literária de uma escritora afro-brasileira pode ser visualizada no mais recente episódio ocorrido, em 2018. A escritora Conceição Evaristo, ao registrar sua candidatura a uma vaga na Academia Brasileira de Letras, em seguida, passa a questionar os critérios que elegem um futuro acadêmico. Assim sendo, Evaristo angariou o apoio de escritores, jornalistas, professores, de uma legião de admiradores anônimos que a seguem nas diversas redes sociais, em todo o país. Esse apoio popular fez com que viesse à tona inúmeras discussões sobre a representatividade feminina, misoginia, racismo.

Vale ressaltar que o reconhecimento literário de Conceição Evaristo foi feito bem recentemente. Na verdade, sua carreira literária teve início na década de 1990, quando começou a publicar na Revista *Quilombhoje*. Durante a escrita das suas obras, ela sofreu processo de apagamento. Isto é, ela financiava as próprias obras, mesmo depois de receber vários prêmios. A autora primeiro foi reconhecida num evento literário em Paris para depois

---

<sup>2</sup> Atualmente há cinco mulheres, entre os quarenta imortais da ABL: Nélida Piñon, eleita em 1989 (primeira mulher a presidir a Academia Brasileira de Letras, entre 1996 e 1997); Ana Maria Machado, escolhida em 2003; Cleonice Berardinelli, em 2009; e Rosika Darcy Oliveira, desde 2013; Fernanda Montenegro, eleita em 2021. Há ainda dois afrodescendentes: Domicio Proença Filho, que entrou em 2006; presidente da instituição em 2016 e 2017; e Gilberto Gil, eleito em 2021. Em 2022, registramos o falecimento da escritora Lygia Fagundes Telles.

ser chamada com destaque para a festa literária de Parati, Rio de Janeiro. Escreveu seis livros, foi ganhadora do Prêmio Jabuti, teve suas obras traduzidas para o inglês e o francês.

Em 2018, diante das críticas de racismo veiculadas pelas redes sociais contra a instituição, curiosamente, é Domício Proença Filho, um escritor afro-brasileiro (aliás, o único naquela data) que vem a público negar que a Academia Brasileira de Letras seja racista. Parafrazeando um título de Albert Memmi, em síntese, dir-se-ia que estávamos diante do *retrato do colonizado* (escritora Conceição Evaristo) *precedido do retrato do colonizador* (Domício Proença Filho, capitão do mato, que saiu em defesa dos interesses dos seus senhores brancos acadêmicos). Segundo Fanon (2008, p. 15), “este racismo dos negros contra os negros é um exemplo da forma de narcisismo no qual os negros buscam a ilusão dos espelhos que oferecem um reflexo branco”.

O sonho de Conceição Evaristo de se tornar a primeira mulher escritora afro-brasileira a fazer parte da Academia Brasileira de Letras foi barrado, porque os membros da centenária casa de Machado de Assis ainda são orientados pela questão de gênero, etnia e classe social. Assim, com seu discurso, Evaristo torna-se porta-voz, e, ao mesmo tempo, ecoa as vozes literárias de outras mulheres escritoras preteridas pela Academia Brasileira de Letras.

Outra vez, as academias de letras, no âmbito regional, como a Academia Paulista de Letras (APL) elege a escritora Djamila Ribeiro para assumir a cadeira de nº 28, que era de Lygia Fagundes Telles, tornando-se a primeira mulher negra a ocupar uma cadeira em uma Academia de Letras. Ainda, em 2022, temos a eleição do escritor indígena Aílton Krenak para ocupar uma cadeira na Academia Mineira de Letras.

### **1.1 Olhar feminino sobre a Amazônia**

Uma das primeiras escritoras brasileiras a lançar um olhar para a literatura produzida na Amazônia foi Maria Sabina Albuquerque, mineira radicada no Rio de Janeiro que, na década de 1920, para ser mais exato, no ano de 1928, publicou a obra *Alma Tropical*. Essa obra traz dez contos com temáticas amazônicas e um texto de apresentação da literatura dessa região.

No artigo “Um livro de mulher sobre a planície amazônica”, de autoria de Raimundo Morais, publicado na primeira página do jornal *O Paiz do Rio de Janeiro*, na edição de 28 de abril de 1929, o mencionado crítico faz referência e, ao mesmo tempo, tece comentários sobre o livro *Alma Tropical* (1928), de Maria Sabina de Albuquerque, considerada a primeira mulher brasileira a publicar um livro com temas amazônicos, na década de 1920.

A obra *Alma Tropical* torna-se pivô de uma polêmica entre os críticos Raimundo Morais e Alceu Amoroso Lima (Tristão de Athayde). De um lado, Raimundo Morais tece elogios à capacidade intelectual e literária de Maria Sabina de Albuquerque. Por outro, Alceu Amoroso Lima (Tristão de Athayde) questiona o fato de a autora abordar quase principalmente escritores não amazônicos, como Euclides da Cunha, Gastão Cruls, Alberto Rangel, Roquette Pinto, entre outros; já os representantes da região estão limitados a Raimundo Morais e José Veríssimo. É curioso, portanto, segundo Alceu Amoroso Lima (Tristão de Athayde), que Maria Sabina ignore escritores como Inglês de Souza, Maria Simões, Eustáquio de Azevedo, Bruno de Menezes e Paulino de Brito – alguns dos quais seus contemporâneos no ofício –, que personalizavam exemplos autóctones da literatura amazônica, nas primeiras décadas do século XX. Entretanto, e a partir do título “Um livro de mulher sobre a planície amazônica”, percebe-se o preconceito velado de Raimundo Morais em relação à escrita feminina. Aliás, ambos os críticos deixam entrever, nas entrelinhas de seus comentários, uma postura patriarcal, machista, misógina, sexista, que sinaliza para a incapacidade da mulher para escrever.

A literatura brasileira escrita por mulheres na Amazônia tem início com a publicação do livro *Terra Verde* (1930), com poemas amazônicos da poeta paraense Eneida de Moraes, que teve grande repercussão. Ainda assim, a autora considerou como fruto de sua fase de menina rica e inexperiente, como afirma em *Banho de Cheiro*:

um livro ingênuo, livro de menina rica, mas já afirmativo do amor que sempre senti pela minha terra, meu povo, minha gente. Desse livro não me arrependo; olho-o como se estivesse lembrando uma de minhas travessuras. Que poderia eu fazer naquela época senão um livro assim, apenas impregnado de amor? Que sabia eu – naquele tempo – dos grandes problemas do homem amazônico, da miséria sem fim, do abandono que ele vive, do violento choque entre a grandeza da floresta, a beleza do rio e a opressão do homem? Que sabia eu então, além do lado bonito da terra, as lendas, os pássaros, nossos hábitos, nossa paisagem sempre verdes, o silêncio da floresta? (MORAES, 1989, p. 273).

Na historiografia literária das duas principais cidades amazônicas, Belém e Manaus, na década de 1930 do século XX, registram-se os nomes das primeiras mulheres escritoras. Entre elas, Eneida de Moraes (1904-1971), escritora paraense que publica o livro de poemas *Terra Verde* (1930). No Amazonas, a literatura de autoria feminina tem início com a publicação do livro de poesia *Ritmos de Inquieta Alegria*, em 1935, de Violeta Branca, seguido do livro de contos *Alameda* (1963), de Astrid Cabral, e, então, o romance histórico *Marari: a Princesinha dos Manaus* (1972), de Albertina Costa Rego de Albuquerque. Das

oito autoras selecionadas para o nosso *corpus* de análises, apenas três fazem parte do cânone regional: Violeta Branca, Astrid Cabral e Vera do Val; já a romancista Albertina Costa Rego de Albuquerque, quando do lançamento do seu primeiro e único romance, em 1972, foi ignorada pela crítica e assim continua até o presente. Dessa maneira, a prática secular, exercida pelo patriarcado brasileiro canônico, de apagamento identitário das mulheres que escrevem e do produto de sua escrita perpassa, também, a historiografia e a crítica literária regional amazonense.

O imobilismo histórico e da crítica regional conspira para o silenciamento da produção literária escrita por mulheres no Amazonas, desde a década de 1930, até o presente. Cronologicamente, Violeta Branca (poesia), Astrid Cabral (contos) e Albertina Costa Rego de Albuquerque (romancista) são consideradas as fundadoras da literatura de autoria feminina amazonense. Entretanto, a historiografia não registra que Albertina Costa Rego de Albuquerque começou a publicar seus contos no período que vai de 1940 a 1958, nos jornais e revistas de grande circulação no país. Infelizmente, essa produção permanece dispersa em arquivos empoeirados à espera de um trabalho de recolha.

A discussão histórica sobre a invisibilidade da produção literária da Amazônia Brasileira tem início com a publicação da *Antologia Amazônica: poetas paraenses*, em 1904, considerada a primeira obra que mapeou a produção cultural produzida, nos séculos anteriores, particularmente no estado do Pará, e nela não consta o nome de nenhuma mulher escritora amazônida. Além do mais, no prólogo escrito por José Eustáquio de Azevedo, observa-se o ressentimento dos intelectuais do Extremo Norte:

Nós, os do Norte, conhecemos um por um todos os literatos do Sul; citamos, fazemos-lhes a merecida justiça; eles, os do Sul, fazem que não nos conhecem: somos os espúrios das letras, uns nulos! José Veríssimo, um paraense, seria hoje desconhecido se não tivesse a lembrança de sair do Pará para sagrar-se escritor no Rio de Janeiro; com Inglês de Sousa, outro paraense, sucederia, e assim por diante (AZEVEDO, 1904, p. 11).

Essa discussão é amplificada no texto “Os escritores da Amazônia do século XIX para além das histórias literárias”, no qual Germana Maria Araújo Sales e Alan Victor Flor da Silva (2017, p. 36-37) afirmam que os únicos escritores da Região Norte registrados pela historiografia brasileira são os paraenses Inglês de Sousa, Marques de Carvalho e José Veríssimo. No entanto, esses pesquisadores questionam sobre esse número irrisório de escritores apresentados pela história literária brasileira, considerando que a Amazônia, durante o século XIX, era um centro político-econômico, em razão da comercialização do

látex, pois Belém e Manaus constituíam as metrópoles da borracha, marcadas pela intensa modernização.

Outra problemática enfrentada pelos escritores amazônidas é a falta de mercado editorial e de circulação de sua produção intelectual. Por isso, eles são forçados a publicarem seus trabalhos nos grandes centros culturais brasileiros, para se tornarem reconhecidos.

Já o *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras* (2002), organizado por Nelly Novaes Coelho, registra a presença de 31 mulheres escritoras nascidas no estado do Acre (4), Amazonas (6) e Pará (21), que começaram a publicar, a partir de 1930. Encontram-se registradas a presença de seis mulheres escritoras nascidas no Amazonas, ou radicadas em outros estados brasileiros, que são Astrid Cabral, Albertina Costa Rego de Albuquerque, Carmelita Setubal, Mercedes Silveira, Anna Guasque e Myriam Coeli. Excetuando as escritoras Astrid Cabral e Albertina Costa Rego de Albuquerque, as demais nem sequer têm seus nomes registrados na história e da crítica literária amazonense dos séculos XX e XXI. Nesse resgate das mulheres escritoras amazonenses do século XX, realizado por Nelly Novaes Coelho, o que nos causou estranhamento é que o nome da poeta Violeta Branca, precursora da literatura escrita por mulheres no Amazonas, não aparece relacionado. Não se sabe se o esquecimento foi dos pesquisadores amazonenses ou se foi uma falha da organizadora.

Nesse sentido, Fernanda Rodrigues de Miranda, ao estudar a produção romanesca de escritoras negras brasileiras de 1859 até 2006, constatou que

o silêncio sobre a forma também é resultado do raro investimento da crítica em buscá-la. Uma crítica, necessário dizer, que assumiu com grandiosidade a diligência hercúlea de tornar o negro presença em um universo (acadêmico) onde ele só existe como objeto depreciado ou era pura ausência, tornando visível textualidades silenciadas no sistema literário nacional (MIRANDA, 2019, p. 29).

Algo semelhante ocorre na literatura amazonense produzida por mulheres escritoras. No campo editorial, existem algumas antologias publicadas, no século XX, que registram a presença de várias escritoras amazonenses, como, por exemplo, *Antologia Poética da Mulher Amazonense*, de Danilo Du Silvan, publicada em 1984, a qual aponta a presença de 30 mulheres (Violeta Branca, Astrid Cabral e Albertina de Albuquerque são citadas). Poemas das autoras que fazem parte dessas antologias são comentados, de forma superficial, além de trazer dados bibliográficos. Assim ocorre com a obra *A Poesia Amazonense do Século XX*, de Assis Brasil, que registra a existência de 11 mulheres poetas do Amazonas. O referido autor apresenta trechos das obras das autoras acompanhados de breves comentários.

Gabriel Albuquerque assegura que

não raro, a postura dos que se envolvem com a produção literária no Norte do Brasil tende a cair num solipsismo: o que aqui se produz tem mérito local, sendo desconhecido ou ignorado pelo resto do país. Nessa postura há, decerto, uma tendência ao autoelogio além de uma velada marginalidade explicada inicialmente pela distância que geográfica e historicamente nos separa de um Brasil culto onde se produz conhecimento chancelado pela grande mídia e pela inteligência acadêmica (ALBUQUERQUE, 2009, p. 49).

O crítico Flávio René Kothe, na obra *O Cânone Colonial* (1997, p. 87), afirma que “o cânone literário é um discurso de exclusão. Sua fala é um silêncio. É um silenciar o que não lhe é adequado”, ao que ainda acrescenta: “a historiografia literária é marcada pela ausência de discurso como os dos negros, o dos índios, os das imigrações”. Desse modo, o papel político do cânone, na tradição cultural brasileira, foi o de afirmar/reafirmar a ideia de uma literatura hegemonicamente masculina, branca, machista, europeizada, em que as vozes literárias femininas são arremessadas para as margens, além de serem condenadas a séculos de invisibilidade. Conforme Carlos Reis (1992, p. 71),

verificamos que o *corpus* canônico da literatura (e, geralmente, não se usa o adjetivo “ocidental”, embora os autores sejam oriundos do Ocidente) está envolto por uma redoma de a-historicidade, como se houvesse sido estipulado por uma supercomissão de cúpulas e de alto nível (infensa a condicionamentos de ordem ideológica ou de classe) que, por uma espécie de mandato divino, houvesse traçado os contornos do cânon, elegendo tais obras e autores e varrendo do mapa outros autores e obras.

Em função da quantidade de mulheres poetisas, contistas, cronistas, ficcionistas, críticas literárias, memorialistas, autoras de literatura infantojuvenil, dramaturgas, com livro publicado (ou peça de teatro representada), nascidas, ou radicadas no Amazonas, ou amazonenses que residem em outros estados brasileiros, a partir de 1935 até o presente, têm em comum as dificuldades para publicarem, além da luta para serem reconhecidas pelo fato de serem mulheres escritoras amazonenses/brasileiras.

Anderson Luís Nunes da Mata (2011, p. 25), recorrendo ao termo “campo literário” utilizado por Pierre Bourdieu, define o espaço em que ocorre as relações e práticas sociais ligadas aos diversos agentes em contato com a produção, o consumo e a reprodução da literatura. Aí estão envolvidos, entre outros, os escritores e seus livros; os leitores; os editores e suas casas editoriais; os livreiros e suas livrarias; o Estado e suas políticas para a educação; as bibliotecas e seus acervos; a academia e seus congressos, periódicos e atividades de ensino; a imprensa e suas revistas e cadernos culturais; a blogosfera literária. Esse campo é autônomo



em relação a outros campos, como o político e o econômico, mas, dentro da dinâmica da sociedade, está em relação com eles. Nesse sentido, o conceito de campo literário, como já ressaltado, situa a literatura como um fenômeno que não se dá apenas no nível da linguagem, ou na subjetividade de um escritor ou leitor, mas nas práticas sociais.

As editoras são administradas pela lógica capitalista do lucro. Mulheres escritoras estreantes deparam-se com inúmeras dificuldades. Já as escritoras mais ou menos conhecidas do público, com certa fortuna crítica, com relações de poder relevantes, encontram algumas facilidades para publicarem. Já as menos conhecidas, precisam do auxílio financeiro do esposo, participar de publicação em obras coletivas, de ser premiada por meio de editais de instituições ligadas à cultura do estado do Amazonas. Cabe ressaltar que algumas escritoras amazonenses contemporâneas publicam suas obras em editoras do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Portugal, Estados Unidos e Europa. Já para a divulgação de suas obras, utilizam-se das redes sociais.

Astrid Cabral (2015), ao falar sobre o ato de publicar, lembra que a maioria dos escritores brasileiros paga para ser publicada. São raros os que conseguem contratos com as editoras. Há um choque de interesses antagônicos. Os autores querem divulgar seu trabalho e contribuir com a cultura, testemunhando seu tempo por meio da observação do presente, evocação do passado e projeções para o futuro. Os editores, em geral, querem ganhar dinheiro em curto prazo. Se a obra tem perspectivas de lucro financeiro, isso é o que importa.

Para amenizar essas dificuldades, recentemente se criou o Movimento Mulherio das Letras que reúne cerca de sete mil escritoras, editoras, ilustradoras, pesquisadoras e livreiras, entre outras mulheres ligadas à cadeia criativa e produtiva do livro, no Brasil e no exterior, a fim de dar visibilidade e ampliar a participação de mulheres escritoras no cenário literário brasileiro e internacional.

Já no campo acadêmico, encontra-se a pesquisa pioneira de Rosa Clement que mapeou a poesia escrita por mulheres, no Amazonas, a partir de 1935 até 2004. Nessa pesquisa, Clement registrou a presença de 44 mulheres poetas que publicaram 66 livros. Desse total, apenas as poetas Violeta Branca e Astrid Cabral são estudadas pela crítica acadêmica.

Por sua vez, Jolene Silva Paula, em sua dissertação de mestrado intitulada *A Poesia no Amazonas – Autoria Feminina: voz e silenciamento* (2016), apresenta um painel da lírica feminina produzida no Amazonas, iniciada por Violeta Branca (Pioneira), Ílcia Cardoso, Astrid Cabral, Ana Célia Ossame e Regina Melo (Consolidação). Além disso, aponta as poetas Franciná Lira, Ana Peixoto, Pollyanna Furtado e Priscila Lira como as novas vozes da

literatura escrita por mulheres amazonenses contemporâneas. No entanto, ela esclarece que essas poetisas foram e continuam sendo alvos de um esquecimento sistemático, porque escrevem à margem dos grandes centros culturais brasileiros.

Elcione Souza da Silva Cordeiro, em sua dissertação de mestrado, intitulada *O Lugar da Poesia de Violeta Branca na Produção Literária Amazonense do Século XX*, argumenta que, embora as escritoras como Violeta tenham contribuído para a construção da literatura amazonense, as mulheres “são silenciadas e muitas vezes esquecidas no meio literário” (2021, p. 7). Neste sentido, Cordeiro investiga a vida e a produção literária de Violeta Branca, seu lugar como autora no contexto do Amazonas dos meados do século XX, considerando questões de gênero e identidade e destacando o pioneirismo de seus escritos. Também problematiza as questões de gênero, identidade e autoria feminina nos poemas da autora e discute, ainda, sobre sua poesia, por meio de suas memórias produzidas em sua maturidade poética.

Fabíola Emanuelle Silva Vilar, em sua tese de doutorado, intitulada *A Microfísica das Relações Familiares: infância, mulher e família nos contos de Vera do Val*, afirma que a sujeição histórica imposta aos grupos populares não os impediu de exercer influência sobre as representações sociais e os sentidos atribuídos à família no contexto da vida social amazônica. Para tanto, a literatura foi eleita como uma rica fonte documental capaz de expressar o campo de produção simbólica transversal à microfísica das relações familiares, em atenção especial às personagens femininas e infantis, que emergem nas narrativas mediante a articulação de vozes conflituosas dispostas em um jogo de forças que contrapõem estratégias hegemônicas de disciplinarização – as quais visam docilizar os sujeitos à ordem instituída – e práticas de resistência – as quais operam como contrapoderes/saberes produtores de novas subjetividades e dinâmicas sociais.

Álvaro Jardel de Oliveira, por sua vez, é um dos primeiros pesquisadores, no âmbito acadêmico do Amazonas, a analisar a produção literária de Sílvia Aranha de Oliveira Ribeiro. Para sua pesquisa de mestrado, intitulada *O Rio, o Anel e a Estrela: interfaces socioantropológicas do movimento sindical de trabalhadores e trabalhadoras rurais do estado do Amazonas*, defendida em 2015 na Universidade Federal do Amazonas, esse pesquisador escolheu como objeto de estudo três obras de prosa de Sílvia Aranha de Oliveira Ribeiro: *Vida e Morte no Amazonas* (1991); *E Deus Visitou seu Povo: história do povo de Deus em Itacoatiara* (2003); e *Mano Jorge. Biografia de Dom Jorge Marskell* (2008). O objetivo foi identificar a interface do sindicalismo rural com a Igreja Católica, considerando a

experiência da romancista com a formação de lideranças políticas na Prelazia de Itacoatiara-AM.

Excetuando as obras e os trabalhos acima citados, ainda há muito para ser discutido e são poucos os pesquisadores que se voltam para os temas do protagonismo feminino e sobre a presença das mulheres escritoras na literatura amazonense, particularmente, na prosa de ficção.

Então, nesse necessário situar-se no mundo, qual seria o lugar do homem que produz literatura no Amazonas? O de um ilhado reconhecido apenas pelos seus pares imediatos? O de um autocentrado entediado pela busca constante do diálogo? O de quem ignora a linhagem a que se filia? O do vitimado por políticas culturais que o isolam da grande mídia? O daquele cujo olhar não vislumbra além de beiradões e paranás? Todos esses lugares e outros mais são possíveis, pois os lugares de fala e as situações que os engendram não são imediatamente apreensíveis. Se, contudo, não se considerar os reparos necessários à nossa condição histórica e à construção de um diálogo possível com os outros quer estejam ao Sul, a Nordeste ou Centro-Oeste assume-se o insulamento como um dado irreversível (ALBUQUERQUE, 2009, p. 60).

A inclusão dessas mulheres escritoras amazonenses/brasileiras contemporâneas no cânone regional/brasileiro é o limite da literatura de autoria feminina ou, pelo contrário, sua ampliação?

É sempre bom lembrar que, na Amazônia Brasileira, a literatura de autoria feminina somente passa a existir, na década de 30 do século XX, com a publicação dos livros de poemas *Terra Verde* (1930), de Eneida de Moraes, e *Ritmos de Inquieta Alegria* (1935), de Violeta Branca. Ainda que, inicialmente, essas primeiras escritoras tenham sido aplaudidas, com o tempo, suas obras foram sistematicamente esquecidas pela crítica e pela historiografia amazônicas.

Concordando com a crítica Zahidé Muzart (2003, p. 137), “ao resgatar, ou seja, ao livrar do sequestro e do cativo as vozes silenciadas e esquecidas, nossos trabalhos se configuram como “atos de resistência” à violência ideológica de premissas geradas nos quadros de referência hegemônica de nossa cultura”. Nessa linha de pensamento, Eurídice Figueiredo (2021, p. 43-44) argumenta: “falar é construir/reconstruir/desconstruir sua identidade, num contínuo devir. Para ocupar o espaço público e sair da invisibilidade imposta pelo patriarcado, as mulheres estão cada vez mais presentes na área cultural, tanto na literatura quanto nas artes em geral”. Falar, escrever, atuar, reivindicar, é deixar de ser subalterno, tornando-se protagonista. Então, a inclusão dessas mulheres escritoras nascidas ou

radicadas no Amazonas ou, amazonenses radicadas em outros estados brasileiros, no cânone regional, é “preencher o vazio e fazer falar o silêncio”.

Em consonância com o historiador Jacques Rancière, “a teoria da testemunha-muda junta dois enunciados aparentemente contraditórios. Primeiramente, tudo fala, não há mutismo, não há palavra perdida. Em segundo lugar, o único que fala realmente é o mudo” (RANCIÈRE, 2017, p. 258-259). Então, para que essas mulheres escritoras nascidas ou radicadas no Amazonas, ou escritoras amazonenses que residem em outros estados da federação, sejam incluídas no cânone regional/brasileiro, é necessário que suas obras sejam resgatadas, lidas, analisadas, para atribuir-lhes a visibilidade social, identitária e intelectual merecidas.

## 1.2 Violeta Branca: A escrita de mulheres entre margens e fronteiras

*Escrevo.../ Não sei para quem... escrevo para quem quiser/  
compreender o marujo insatisfeito/ que anda cantando na  
minha vida de mulher, / pedindo, de meu olhar desfeito/ em luz,  
horizontes abertos, / mares revoltos, céus estrelados, /  
paisagens e desertos. / Escrevo...*

(BRANCA, 1998, p. 54)

No Amazonas, Violeta Branca (1912-2000) é considerada a fundadora da literatura escrita por uma mulher. Assim, a literatura amazônica, desde 1930 até o presente, conta com um número considerável de poetas, ficcionistas, memorialistas, contistas, dramaturgas, algumas conhecidas, outras mais ou menos conhecidas e as demais completamente esquecidas e/ou silenciadas, sem qualquer possibilidade de pertencer ao cânone literário brasileiro/regional. Desse modo, a prática secular de apagamento intelectual de mulheres escritoras pelo patriarcado canônico, desde o século XIX, perpassa, também, a historiografia e a crítica literária regional amazônica. Entretanto, o esquecimento temporário do legado literário dessas mulheres escritoras adquire novos contornos quando percebido na contracorrente ou a contrapelo das tendências literárias hegemônicas no Brasil.

No Amazonas, com a publicação do primeiro livro de poemas, *Ritmos de Inquieta Alegria*, de Violeta Branca, em 1935, fica-se diante da transição de uma literatura passadista e subordinada à influência de Alberto Rangel, Euclides da Cunha e Ferreira de Castro, que tinha como tema literário o ciclo da borracha, para um Modernismo amazônico de dicção feminina que propõe novas temáticas, tais como a ânsia por liberdade, o fascínio pelo infinito,

sensualismo, panteísmo, regionalismo, telurismo, temas e elementos alusivos à natureza: o mar, o vento, o sol, a água, o azul, a erotização do corpo feminino, a figura do marinheiro como objeto amoroso. Ou seja, essa é a primeira obra da literatura amazonense escrita por uma mulher, que ficcionaliza as angústias existenciais, a partir da perspectiva feminina.

Mesmo Violeta Branca, em sua limitada recepção literária, tinha como objetivo propor uma reflexão sobre a condição da mulher amazônida subalternizada, para a constituição da literatura de autoria feminina amazonense, com seu livro de poemas *Ritmos de Inquieta Alegria* (1935). Contudo, essa literatura de autoria feminina produzida na e sobre a Amazônia iniciada na década de 1930, até o presente, não foi incluída no grande quadro da literatura nacional.

Desse modo, a história da literatura produzida por mulheres no Amazonas, iniciada em 1935, ainda precisa ser escrita. Essa literatura de autoria feminina enfoca as múltiplas culturas amazônicas, direitos da mulher, a violência do patriarcalismo, suas angústias existenciais, sexismo, maternidade, silenciamento cultural e político, racismo, exclusão, vida e morte, a passagem do tempo, preconceitos, (i)migração, travessia, diáspora, êxodo rural, desconstrução dos estereótipos impostos às personagens ficcionais, a literatura como ato político na construção identitária e da autodeterminação da mulher, por meio de poesias, romances, contos, crônicas, literatura infantojuvenil, cinema e teatro. A partir dos temas presentes na literatura brasileira escrita por mulheres, é possível observar o cenário, a linguagem, as tensões locais, dentre outros aspectos, que caracterizam o lugar e as gentes do Amazonas, como também aparecem nas literaturas nacional e estrangeira, demonstrando um caráter universal dos conflitos cotidianos de todos os tempos.

Assim, essas mulheres escritoras amazonenses do século XX até o presente, ao registrarem seus fazeres literários/artísticos, propõem uma nova visão de mundo a partir da perspectiva feminina, além de concordar com a ideia de que a literatura é um ato de resistência, que nos possibilita ocupar o lugar do Outro.

Cabe ressaltar que, historicamente, a construção da literatura amazonense escrita por mulheres é possível de ser constatada, a partir do estudo de Jolene da Silva Paula, em 2016, sobre a poesia no Amazonas de autoria feminina: voz e silenciamento, no caso, o pioneirismo de Violeta e a consolidação com outras quatro poetisas, dentre elas Astrid Cabral. Conforme Jolene Cunha (2016), essa construção desenvolveu-se em três fases, a saber: a construção, a consolidação e as novas vozes poéticas. A primeira fase foi iniciada em 1935 com o livro de poemas *Ritmos de Inquieta Alegria*, de Violeta Branca, que assume a condição de precursora

da literatura amazonense escrita por mulheres, evidenciando sua angústia, em uma sociedade patriarcal que limitava a mulher ao espaço doméstico. Na segunda fase, no período denominado pela citada pesquisadora como a Consolidação da poesia no Amazonas, Astrid Cabral, depois de 16 anos afastada, retorna ao mundo literário, em 1979, com o livro de poesia *Ponto de Cruz*. E, por fim, a terceira fase, é marcada pelo surgimento das novas vozes poéticas: Franciná Lira, Ana Maria Peixoto, Pollyanna Furtado e Priscila Lira de Oliveira

Na prosa, Astrid Cabral publica, em 1963, o livro de contos *Alameda*. Obra que inaugura a contística em nossa nascente literatura de autoria amazonense. Essa primeira fase é ampliada, em 1972, com a publicação do romance histórico *Marari: a Princesinha dos Manaus*, de Albertina Costa Rego de Albuquerque e, posteriormente, com *E Deus Chorou sobre o Rio* (1984), de Elizabeth Azize, que retrata a trajetória dos imigrantes árabes na Amazônia. A terceira fase, denominada como o apogeu da literatura de autoria feminina amazonense contemporânea, é iniciada na última década do século XX, exatamente em 1991, com a publicação do romance *Morte e Vida no Amazonas*, de Sylvia Aranha de Almeida Ribeiro.

A estreia de Violeta Branca na literatura brasileira ocorreu nos anos 1930, período que testemunhou uma série de acontecimentos importantes: a primeira onda feminista acontecida no Brasil, a luta pelo direito ao voto e de ser votada, o ingresso da mulher brasileira no mercado de trabalho, a projeção nacional da escritora cearense Raquel de Queiroz, com a publicação do romance *O Quinze* (1930), a ascensão do romance social da geração de 30, a morte da poeta portuguesa Florbela Espanca (1935), a ditadura do Estado Novo (1937), o início da Segunda Guerra Mundial (1939).

Na década de 1930, Raquel de Queiroz, ao publicar *O Quinze*, obra que retrata o drama dos retirantes da seca, torna-se a primeira mulher escritora reconhecida em todo o território brasileiro. Posteriormente, publica os seus romances urbanos *Caminhos de Pedras* (1937) e *As Três Marias* (1939), que “tratam da luta de classe, incluindo neles a nascente, mas efetiva participação das mulheres [...] nas questões públicas, seja nos campos das ideias, das artes, da ciência e da política” (VIANA, 1997, p. 28). É nesse contexto histórico-social conturbado que surge a poesia amazônica de Violeta Branca, a qual abre trilhas bastantes originais, como, por exemplo, a utilização do mar como tema literário, o telurismo como estética que fala do homem, da cultura e da geografia amazônica, os quais serão retomados por alguns escritores do Clube da Madrugada, fundado em 1954.

De acordo com Marcos Frederico Krüger (1982, p. 61), antes da fundação do Clube da Madrugada, em 1954, muitos autores já revelavam um tipo de literatura (poesia e prosa) sintonizada com os requisitos da estética modernista, ora ligada à geração de 1930 ora à de 1945. Na prosa, Ferreira de Castro, com *A Selva* (1930), Francisco Galvão, com *Terra de Ninguém* (1934) e Ramayanna de Chevalier, com o romance *No Circo sem Teto da Amazônia* (1935). Como resultado, essas obras e seus autores, que flertavam com os princípios da estética modernista, almejavam romper com a tradição edênica, infernista e selvagem atribuída à literatura produzida no Amazonas, pelos viajantes, aventureiros, historiadores, escritores, em que “a representação do humano prioriza de tal maneira o aspecto social que os personagens perdem corpo; tudo que vemos deles, ou que somos levados a ver, diz respeito aos temas da exploração” (LEÃO, 2011, p. 181).

O livro de poemas *A Uiara & Outros Poemas* é resgatado da vala do esquecimento, analisado e publicado, em 2007, pelo crítico Zemaria Pinto<sup>3</sup>, o que seria, no contexto amazonense, o primeiro texto literário de caráter modernista: *A Uiara & Outros Poemas*, de Octávio Sarmiento, publicado no Diário Oficial do Amazonas, em 7 de setembro daquele ano (1922). O poema de caráter épico mescla à narrativa sobre um herói nordestino migrante aspectos da cultura amazônica.

A saga de um nordestino pobre, que vivencia a experiência da morte cara a cara e depois enlouquece de paixão e de desejo, não era, definitivamente, para os padrões da época, um tema nobre. [...]. A Uiara é um poema sóbrio, antecipador de toda a literatura que viria na sequência. Com toques da nascente psicanálise, Sarmiento mescla à paisagem – ora infernal, ora edênica – aspectos diversos da mitologia amazônica, construindo uma alegoria do que fora, na virada do século, a economia baseada no produto da seringueira (PINTO, 2022, p. 5).

Assim, Zemaria Pinto (2022, p. 5) afirma, categoricamente, que o livro de poemas *A Uiara & Outros Poemas*, de Octávio Sarmiento, é o marco inicial do Modernismo no Amazonas. Ainda segundo esse crítico, o livro de poemas mostra a jornada do cearense Militão, uma alegoria dos milhares de nordestinos que foram recrutados para suprir a mão de obra nativa, insuficiente para atender à demanda dos seringais.

De acordo com Zemaria Pinto (2022, p. 7), Violeta Branca, aos 23 anos, publica, em 1935, *Ritmos de Inquieta Alegria*, um livro libertário de uma jovem madura, lírico sem ser sentimental, sensual sem ser vulgar. Violeta é um “luminoso poema de mocidade e sol”, para

---

<sup>3</sup> PINTO, Zemaria. Disponível em: <http://palavradofingidor.blogspot.com/2022/08/a-semana-de-22-e-suas-reverberacoes-no.html?m=0>. Acesso em: 11 set. 2022.

defini-la com um verso de sua própria autoria. Trabalhando diversos aspectos do imaginário amazônico, o espaço disponível é pequeno para dar a dimensão da poesia dessa mulher, cuja voz só encontraria eco mais de 40 anos depois, quando Astrid Cabral começa a publicar sua poesia. Desse modo, a literatura amazonense de autoria feminina tem, conforme Zemaria Pinto (2022, p. 5), como “verdadeiro marco do Modernismo no Amazonas, a publicação do livro *Ritmos de Inquieta Alegria*, de Violeta Branca”.

Na segunda edição do livro *Ritmos de Inquieta Alegria*, de Violeta Branca, no texto “Violeta, ainda que tarde”, o crítico Marcos Frederico Krüger reconhece a poeta como a principal, talvez a única, representante modernista no Amazonas, antes da fundação do Clube da Madrugada, em 1954.

Na década de 1960, a literatura amazonense (e a própria cultura) oscilou entre duas tendências: a tendência regional, voltada para os elementos da própria região, para o índio, o folclore, os mitos, o regionalismo, o “falar amazonense”; outra alternando o telurismo com o registro urbano, o marxismo, a denúncia sobre a exploração dos trabalhadores. Além do surgimento de obras e prosadores importantes, como *Alameda* (1963), de Astrid Cabral; *O Outro e Outros Contos* (1963), de Benjamin Sanches; *O Palhaço e a Rosa* (1963), de Francisco Vasconcelos; *Mundo Vasto Mundo* (1966), de Carlos Gomes; e *Chuva Branca* (1968), de Paulo Jacob, que problematiza o homem deste espaço denominado por alguns de “inferno verde ou hileia amazônica”. Ademais, na opinião do crítico Assis Brasil, *Chuva Branca* (1968) é o primeiro romance modernista da literatura amazonense.

É certo que, na produção ficcional de escritores homens, a partir da década de 30 do século XX, podemos mencionar alguns que já atentam para as lutas das mulheres pela igualdade de direitos, como Francisco Galvão, no romance *Terra de Ninguém*, publicado em 1934. Nessa terra “onde todos mandam, onde todos exploram e são explorados, onde a lei é o bacamarte”, a protagonista Nadesca é descrita pelo narrador como uma jovem rica, rebelde, voluntariosa, mas preocupada com a miséria vivenciada por 500 nordestinos/seringueiros que são explorados por seu pai. O tema do socialismo e feminismo aparece de maneira latente nos diálogos entre Nadesca e o narrador, mas também em uma discussão com seu pai sobre casamento. Portanto, o feminismo, o socialismo, a exploração do homem pelo próprio homem, são temas sociais que percorrem esse romance amazônico.

Odeio os presídios; venham eles com as grades de ouro. Nada como a liberdade... [...]. – Sim, se pensasse em casamento ninguém influiria na minha escolha. [...] Se gostar de um homem, me entregarei a ele por amor, com todos os meus carinhos, sem os liames sociais de um contrato. Não sou



mercadoria para exigir preço, nem o amor é negócio (GALVÃO, 2002, p. 134).

Em relação ao avanço do feminismo no Brasil, a protagonista entende que

o feminismo avança, é certo, mas nas posições, na caça aos empregos. Os assuntos sociais como o divórcio e outros não são discutidos porque assim o quer a religião. O senhor não se engane. Assim como escraviza eternamente estes trabalhadores, a Igreja domina as consciências. O confessorário presta os mesmos serviços que a inquisição. Não; eu não me casarei (GALVÃO, 2002, p. 134).

No final da narrativa, a protagonista Nadesca sofre um aborto espontâneo, levando o narrador a fazer o seguinte comentário: “vítima do preconceito social do Brasil” e “da falsa educação e do atraso em que vivemos” (GALVÃO, 2002, p. 173).

Violeta Branca Menescal de Vasconcelos (1912-2000) nasceu em Manaus-AM, no dia 14 de setembro de 1912. Em 1935, aos 23 anos, publicou seu primeiro livro de poesia, *Ritmos de Inquieta Alegria*, obra com características modernistas. É a primeira mulher a escrever, publicar um livro, além de ter sido eleita como membro, em 1937, da Academia Amazonense de Letras do Amazonas, ocupando a cadeira 28, que tem como patrono o poeta Aníbal Teófilo.

Antes de entrarmos na análise da poética de Violeta Branca, vem ao caso relembrar alguns fatos curiosos que fazem parte de sua trajetória literária. O primeiro fato está relacionado à data de nascimento de Violeta Branca, pois alguns pesquisadores registram o ano de 1915, ou 1916. De acordo com os *Anais da Academia Amazonense de Letras*, “Violeta Branca Menescal de Oliveira nasceu em Manaus em 14 de setembro de 1912”. Tomando o ano de 1912 como a data de nascimento da poeta, solucionam-se outras duas informações equivocadas a respeito da trajetória literária de Violeta Branca. Quando publicou seu primeiro livro, em 1935, Violeta Branca tinha 23 anos de idade (alguns pesquisadores afirmam que ela contava 19 anos, era uma “adolescente”, sugerindo imaturidade da poeta). Em 1937, aos 25 anos de idade, foi eleita para a Academia Amazonense de Letras.

Retomamos, de modo sintético, as informações já discutidas, no primeiro capítulo, sobre o histórico das participações das mulheres nas academias de letras no Brasil.

Conforme a pesquisadora Eliane Vasconcelos, a Academia Goiana de Letras é a primeira instituição acadêmica a colocar em xeque o machismo reinante na Academia Brasileira de Letras. Isso se deu quando, em 1904, Eurídice Natal e Silva, além de propor aos intelectuais goianos a criação da Academia, tornou-se, após a fundação, “a primeira mulher a

ser eleita e a presidir uma academia de letras no Brasil, indo, assim, contra o modelo francês”<sup>4</sup> (VASCONCELOS, 2009, p. 366). Essa transformação foi seguida pelo estado de São Paulo, com a eleição, em 1908, de Priscila Duarte como membro-fundadora da Academia Paulista de Letras, atuando “com seu marido para a fundação” da entidade (COELHO, 2002, p. 545).

O Nordeste brasileiro é tradicionalmente representado, histórico e literariamente, como uma região atrasada, inculta, definida em contraste com as metrópoles do Sul-Sudeste do país, marcada pela seca e pelo cangaço, pelo coronelismo, pela miséria, pela decadência dos engenhos de açúcar, além de manter uma estrutura social com características medievais e feudais. Contudo, na década de 1920, academias de letras de três estados nordestinos elegeram as primeiras mulheres escritoras para nelas ocuparem uma cadeira, a saber: Edwiges de Sá Pereira foi eleita (1920), para a Academia Pernambucana de Letras; Amélia Beviláqua (1921), para a Academia Piauiense de Letras; e Alba Valdez (1922), para a Academia Cearense de Letras.

Cabe ressaltar que a escritora Edwiges de Sá Pereira, desde 1901, ocupava a cadeira de sócia correspondente da Academia Pernambucana de Letras. Este feito histórico põe outra vez em xeque o machismo existente na Academia de Letras Brasileira em relação à presença feminina em uma instituição literária. Essa façanha de Edwiges de Sá Peixoto fez com que ela fosse considerada, equivocadamente, a primeira mulher a ingressar em uma academia de letras no Brasil. Somente em 1920, ela foi eleita para a Academia Pernambucana de Letras.

A crença de que Violeta Branca foi a primeira mulher poeta eleita para uma academia de letras do país é falsa. Este hipotético pioneirismo será repetido pelos escassos comentaristas de sua obra, até o século XXI. A informação correta é: Violeta Branca foi a primeira mulher a ingressar, em 1937, na Academia Amazonense de Letras. Cronologicamente, Violeta Branca é a sexta mulher escritora a ser eleita, no âmbito regional, para uma academia de letras no Brasil.

Na década de 1960, Henriqueta Lisboa foi alçada à condição de imortal pela Academia Mineira de Letras. Histórica e cronologicamente, a escritora Eurídice Natal e Silva foi a primeira mulher escritora a fundar e presidir uma academia de letras, ainda que em âmbito regional. Foi eleita, em 1904, como presidente da Academia de Letras de Goiás.

---

<sup>4</sup> A Academia Francesa, modelo e referência cultural e literária, desde o século XVII, até recentemente não aceitava mulheres entre seus membros. Marguerite Yourcenar foi a primeira mulher a ser eleita, em 1980.

A eleição de Violeta Branca para a Academia Amazonense de Letras foi noticiada pelo *O Jornal*, em sua edição de 15 setembro de 1937<sup>5,6</sup>:

Colaboradora efetiva de *Cabocla*, esta sente-se à vontade para homenageá-la, estampando na capa uma das suas últimas fotografias. Porque Violeta Branca é permanentemente amada e aplaudida por todos que aqui vivem e seus versos de ritmos no ar, glória suprema de seu espírito iluminado, são os gritos de gaivota de uma alma liberta, como símbolos do sofrimento de uma geração (REVISTA CABOCLA, 1937, p. 8).

Em 1939, Violeta Branca casa-se e fixa residência definitiva no Estado do Rio de Janeiro. Por essa razão, passou para o quadro de sócios correspondentes da Academia Amazonense de Letras. Entretanto, em uma consulta aos *Anais da Academia Amazonense de Letras*, lê-se que Violeta Branca “foi eleita em 1949”, o que contradiz as notícias veiculadas pela imprensa amazonense da época. Essa disparidade sobre a data de eleição da poeta nos é justificada pelo historiador e pesquisador Roberto Mendonça. Segundo ele, “quando Violeta Branca casou-se e foi residir, no Rio de Janeiro, perdeu, por disposição regimental, a condição de imortal da Academia Amazonense de Letras do Amazonas”<sup>7</sup>. Informação, posteriormente, confirmada pela leitura dos *Estatutos de Fundação da Academia Amazonense de Letras* publicados pela Revista da própria instituição, em junho de 1920:

Conforme o Art. 5º - Passarão para o quadro de correspondentes os membros efetivos que o solicitarem ou que fixarem residência definitiva fora do Estado, dando, em ambos os casos, a vaga da respectiva cadeira.

**Parágrafo Único** – Considerar-se-á também vaga a cadeira de membro efetivo que durante dois anos consecutivos, a contar da data da última reunião a que estiver presente, deixar de tomar parte ativa nos trabalhos da Academia, ou no mesmo espaço de tempo com ela não se comunicar (REVISTA DA ACADEMIA AMAZONENSE DE LETRAS, 1920, p. 1).

---

<sup>5</sup> A Revista *Cabocla*, em sua edição de agosto de 1937, publica o poema “Carícia”, além de informar que Violeta Branca é “o espírito feminino mais radioso do Amazonas, vai tomar posse, a quatorze do mês entrante (14 de setembro de 1937), da sua cadeira na Academia Amazonense de Letras” (REVISTA CABOCLA, 1937, p. 8).

<sup>6</sup> Por sua vez, *O Jornal*, em sua edição de 15 setembro de 1937, estampa em suas páginas “A festa da Academia Amazonense de Letras”, confirmando a data em que Violeta Branca foi elevada à condição de imortal. Realizou-se a festa de recepção da poetisa Violeta Branca Menescal de Vasconcelos, na Academia de Letras. Festa de arte, nada lhe faltou para ser uma grande hora musical, uma página de coloridos impressionantes, que se registrou na crônica das celebrações acadêmicas. Salão cheio, repleto de elementos de alto valor social, ali estava a representação lídima do espírito da cidade, da alma encantadora e harmônica do Amazonas – terra virginal de beleza, terra de mistério e de maravilha. Na festa de Violeta Branca, na Academia, ela teve a consagração solene de seus méritos excepcionais, de suas qualidades rítmicas de inquieta alegria. Poetisa dos gestos heráldicos e das atitudes impressivas, a hora acadêmica em que se lhe deu ingresso no seio da imortalidade regional teve a cor e o movimento das grandes luzes meridionais (*O Jornal*, 15 set. 1937).

<sup>7</sup> Disponível em: <http://catadordepapeis.blogspot.com/2015/10/violeta-branca.html>. Acesso em: 10 nov. 2019.

A inclusão do Art. 5º sobre “a transferência da categoria de titular para a de sócio correspondente” tinha como objetivo evitar o completo esvaziamento do recém-fundado grêmio literário. Isso porque, em 1920, a cidade de Manaus enfrentava uma grave crise econômica, em decorrência do fim do primeiro ciclo da borracha, além de os acadêmicos eleitos e empossados, em sua grande maioria, serem radicados em Manaus e, quando se aposentavam, voltavam para seus estados de origem. Ainda que o Art. 5º tenha sido escrito de maneira clara sobre a transferência da categoria de titular para a de sócio correspondente, acabou sendo considerado por alguns como um verdadeiro banimento.

Em 1946, os *Estatutos da Academia Amazonense de Letras* foram atualizados. Com isso, Violeta Branca pôde ser reintegrada/reempossada, em 1949, à Cadeira nº 28, do patrono Aníbal Theófilo. No Amazonas, após a reintegração acadêmica da poeta Violeta Branca, em 1949, em uma consulta realizada nos Anais da Academia Amazonense de Letras, observa-se que, somente, a partir dos anos 1990, algumas mulheres passaram a ocupar uma cadeira na instituição.

Atualmente há seis mulheres (nenhuma indígena ou negra), entre os trinta imortais da Academia Amazonense de Letras: Carmen Novoa Silva, que entrou para a academia em 1994; Rosa Mendonça de Brito, eleita em 1994 (primeira mulher a presidir a Academia Amazonense de Letras, em 2016 e 2017); Maria José Mazé Santiago Mourão, escolhida em 2011; Marilene Corrêa da Silva Freitas, desde 2011; Márcia Perales Mendes Silva, desde 2013; Artemis de Araújo Soares, que entrou em 2017.

### 1.2.1 A dicção feminina na poesia modernista do Amazonas

Antes de publicar o seu primeiro livro, *Ritmos de Inquieta Alegria* (1935), o nome da poeta Violeta Branca já constava na obra *A intelectualidade no Extremo Norte – Contribuições para a História da Literatura do Amazonas*, publicada em 1934, por Anísio Jobim, que faz o seguinte comentário:

Violeta Branca conquistou um nome de artista pela originalidade de seus versos, por onde esvoaçavam músicas estranhas. Os tons fortes de seus poemas, os seus admiráveis símbolos, a sua grande e envolvente sensibilidade, dão-lhe um lugar de destaque entre nossos artistas pela beleza de suas criações. A poesia é trabalhada pela paixão de seu ideal, cujas raízes ela vai buscar na alegria criadora de sua terra, banhada pela radiossidade do sol. Tem os seus versos *um encanto novo*. A sua poesia grava as volutas dos sonhos com o poder de sugestivo de comovedora emoção, que ela, transfigurada, experimenta. Livro a publicar: *Ritmos de Inquieta Alegria* (JOBIM, 1934, p. 148. Grifo nosso).

No ano seguinte, o livro de poemas *Ritmos de Inquieta Alegria*, de Violeta Branca, foi publicado. Prefaciado por Rodrigo Octavio, membro da Academia Brasileira de Letras, que teceu uma crítica positiva, expressa no seguinte comentário:

São versos heroicos, triunfais, nervosos, a leitura deles me encantou, como encantar a quem os tome em momento de plena disposição de espírito. Neles, há na vibratibilidade de seu ritmo, onde se imagina, por vezes, o enroscar das cobras na sua rugosidade de um tronco, sente-se a palpitação de um sentimento, que é a alma do verso. Nos seus versos há poesia e, no ritmo que lhes sabe dar, sem respeito às regras clássicas do metro, mas, também, sem o desequilíbrio transbordante dos que levam a anarquia ao extremo da assimetria, há música, há suavidade, há harmonia enfim, enriquecidas, por vezes, da graça de rimas irregulares e díspares (OCTAVIO *apud* BRAGA, 1982, p. 8-9).

Cabe ressaltar que a tessitura dos poemas de *Ritmos de Inquieta Alegria*, de Violeta Branca, quando do seu lançamento, em 1935, angariou a simpatia do escritor e membro da Academia Amazonense de Letras Péricles Moraes, que no texto “Exaltações da poesia tropical”, escreveu: “Na Amazônia, pode-se dizer, Violeta Branca é a poetisa supersensível e reflamejante que lhe domina os horizontes da literatura. *Ritmos de Inquieta Alegria* é um livro de delicadezas” (*apud* BRAGA, 1982, p. 9). Moraes ainda observa que “dentro das suas emoções se desdobram os refolhos de sua alma de artista e em cada uma de suas páginas, na metamorfose das imagens transbordantes de vida, sente-se a calentura, a dormência, o estudo, o ímpeto, o frêmito voluntário dos trópicos”, ao que acrescenta: “e, simultaneamente, os frêmitos secretos e os ímpetos bravios de uma alma, as angústias de um coração, o frenesi dos espíritos que a inquietude convulsiona” (MORAES *apud* BRAGA, 1982, p. 9).

Mesmo com recepção crítica calorosa, Violeta Branca, a voz pioneira da literatura escrita por mulheres no Amazonas, silencia por 46 anos. A respeito desse silenciamento voluntário da poeta, Wilson Martins, no volume 7 da *História da Inteligência Brasileira* (1977, p. 48), comenta que uma certa Violeta Branca Menescal de Vasconcelos era autora de um livro esquecido.

Todavia, em 1981, Violeta Branca publica, em parceria com o poeta pernambucano Andrade Bello, seu segundo livro, *Concerto a Quatro Mãos – Opus 3*, que traz uma dedicatória ao historiador e escritor Mário Ypiranga Monteiro: “Ao meu amigo e brilhante escritor Mário Ypiranga com admiração maior”. Este livro é constituído por 22 poemas de Violeta Branca (11 poemas) e Andrade Bello (11 poemas), sugerindo um diálogo poético entre Violeta (amazonense) e Bello (pernambucano), dois poetas migrantes e radicados na

cidade do Rio de Janeiro. A falta de divulgação do referido livro levou Afrânio Coutinho a falar dele, na *Enciclopédia da Literatura Brasileira* (1989).

Em 1998, Assis Brasil, em *A Poesia Amazonense do Século XX*, reitera a existência da obra *Concerto a Quatro Mãos – Opus 3*, que virou uma lenda, “citada” por algumas antologias brasileiras, todavia, inexistente nas bibliotecas, nos sebos físicos de Manaus e virtuais, além de ser desconhecida dos poucos estudiosos da literatura amazonense. Finalmente, Carmen Novoa Silva, membro da Academia Amazonense de Letras, na obra *Violeta Branca: o poetismo de vanguarda* (2010), por meio da transcrição de um documento enviado pela própria Violeta Branca, confirma a existência de *Concerto a Quatro Mãos – Opus 3* (1981).

Restava encontrar o livro físico. Depois de alguns meses de pesquisas, encontrei-o. No site da Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas (SEC/AM), consegui fragmentos do livro (11 páginas) e um e-mail para contato. Enviei um e-mail solicitando uma cópia digitalizada do livro. Para nossa surpresa, três dias depois, o Sr. Samuel Souza, bibliotecário do setor de obras raras da Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas (SEC/AM), disponibilizou uma cópia do referido livro e materiais referentes à produção literária de Violeta Branca (algumas revistas e recortes de jornais).

Em 1982, Violeta Branca publica *Reencontro – Poemas de Ontem e de Hoje*. A obra é constituída de duas partes: “Poemas de hoje” (50 poesias) e “Poemas de ontem” (26 poesias). O livro foi prefaciado por Genesino Braga, membro da Academia Amazonense de Letras, com o texto “Palavras no caminho do reencontro” (p. 5-12), em que tece uma análise positiva sobre o terceiro e último livro de Violeta Branca:

Reencontramos Violeta Branca – uma nova Violeta Branca –, mais vivida, mais sofrida, mais densa de emoção e de fulgor espiritual e ainda requintada de sensibilidade e de paixão humana, nos poemas deste livro de agora.

Reencontramos, nestes versos de “Reencontro” ainda anseios da alma daquela alma Iara, “triste e bela” “branca como as areias e as espumas”, de quem Tupã, “o deus lendário da Amazônia, um dia se enamorou, “à sombra de um igapó escuro e parado”, para depois, enciumado, a castigar, transformando-a em mulher, – como na doçura “Minha lenda”, dessa bem-aventurada sonhadora (BRAGA, 2012, p. 12).

Cabe ressaltar que o segundo livro *Concerto a Quatro Mãos – Opus 3* (1981), de Violeta Branca e Andrade Bello, como dito anteriormente, por falta de divulgação, continua desconhecido dos estudiosos da produção literária da poeta. Já o terceiro e último livro, *Reencontro – Poemas de Ontem e de Hoje* (1982), não causou impacto na crítica local.

Entretanto, os temas de sua primeira obra *Ritmos de Inquieta Alegria* (1935) são recorrentes, principalmente, a presença do mar e a figura do marinheiro como objeto amoroso.

### 1.2.2 O renascimento de uma autora e sua obra

Foi somente com a segunda edição de *Ritmos de Inquieta Alegria* (1998), 63 anos após seu lançamento, que a crítica acadêmica brasileira tem se debruçado sobre a produção literária de Violeta Branca, o que resultou na escrita de vários artigos, ensaios, dissertações e teses.

Depois de 63 anos de esquecimento, o livro *Ritmos de Inquieta Alegria*, publicado em 1935, é recuperado pelo professor Marcos Frederico Krüger numa banca de livros usados no Rio de Janeiro. Em 1998, com a publicação da segunda edição de *Ritmos de Inquieta Alegria*, a produção literária de Violeta Branca esquecida pela historiografia, pela crítica e pelo mercado editorial, renasce das cinzas.

A segunda edição de *Ritmos de Inquieta Alegria* (1998) vem com a apresentação de Marcos Frederico Krüger, onde ele relata como resgatou um “dos mais importantes livros da literatura do Amazonas”. Tenório Telles, no texto “Evocações líricas e transição modernista em Violeta Branca”, rastreia as temáticas presentes na obra de Violeta Branca<sup>8</sup> – ânsia feminina por liberdade, fascínio pelo infinito, sensualismo, panteísmo, regionalismo, telurismo, temas e elementos alusivos à natureza: o mar, o vento, o sol, a água, o azul, a figura do marinheiro como objeto amoroso –, inaugurando, assim, uma vereda na fortuna crítica dessa poeta, que será explorada por outros pesquisadores. No texto “Violeta, ainda que tarde”, Marcos Frederico Krüger reconhece a poeta como a principal, talvez a única, representante modernista no Amazonas, antes da fundação do Clube da Madrugada, em 1954.

Em *A Sensibilidade dos Punhais* (2011), Marcos Frederico Krüger dedica um capítulo à obra *Ritmos de Inquieta Alegria*, em que analisa a presença do mar, a influência de outros poetas, notadamente, a de Camões e de Fernando Pessoa. A certa altura, ele diz:

Violeta Branca apenas deseja viajar pelo mar infinito [...]. Um eu lírico, aprisionado em angústia, procura uma saída para o labirinto existencial em que se vê perdido. A porta para ir à claridade pode ser a concretização do amor ou talvez a afirmação como poeta – ambas as opções alegorizadas pelo mar (KRÜGER, 2011, p. 12).

---

<sup>8</sup> *O Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras (1711-2001)*, organizado por Nelly Novaes Coelho, com a colaboração de dois escritores e críticos amazonenses, Arthur Engrácio e Jorge Tufic, não citam o nome de Violeta Branca, considerada pioneira da literatura de autoria feminina, no Amazonas. Não se sabe se o esquecimento foi dos pesquisadores amazonenses, ou se foi uma falha da organizadora.

Nas palavras de Kenedi Santos Azevedo, a tentativa de Violeta Branca de se afastar da tradição literária traduz-se como a expressão e a visão de uma nova existência, aspecto perceptível em seus versos livres e na linguagem despojada, que ajudam a apreender sua produção como acenos para as páginas modernistas que começariam a virar no Amazonas (AZEVEDO, 2018, p. 51). Por sua ousadia literária, “Violeta Branca é apontada como um dos pré-modernistas amazonenses, por filiação aos princípios do verso livre, [...], onde, numa mistura do lírico e do telúrico, domina um tipo de poema sem muito compromisso formal” (TUFIC, 1998, p. 74). Neste ponto, Péricles Moraes afirma que um

aspecto da arte de Violeta Branca que muito nos seduz, é a indisciplina de suas modalidades, o desregramento espiritual de suas concepções. E que significa esse desregramento, senão a vontade de penetrar a natureza, com o desejo de se ver violentada pelo seu mistério? E de onde vem essa indisciplina, que traduz, a toda evidência, uma das formas características da sua própria sensibilidade, senão da emoção intelectual e um pouco sensual que lhe excita a imaginação de poeta, com o desejo irrefreado de sentir, de perceber, de descobrir a inconsciência das coisas? É visível, de verso para verso, o anseio que experimenta de exprimir-se totalmente, de transmitir, sob emoções diferentes, os seus estados de consciência mais sinceros (2001, p. 119-120).

Jolene da Silva Paula, no texto “A poesia no Amazonas – Autoria feminina: voz e silenciamento”, apresenta um painel da lírica produzida em Manaus-AM, destacando o valor, a importância, o som e o silêncio que cercam a poesia de autoria feminina, a partir de nomes como os de Violeta Branca, Ílvia Cardoso e Astrid Cabral. Ressalta ainda as vozes de Ana Célia Ossame e Regina Melo, representantes da lírica amazonense, na década de 1980. Considerada a trajetória inicial, com suas precursoras e o recorte feito nos anos 1980, o quadro se completa com alguns outros nomes que surgem contemporaneamente e discute o futuro do fazer poético local e nacional. A autora ressalta que a construção histórica dessa literatura é, muitas vezes, silenciada ou mantida na periferia (PAULA, 2016, p. 1).

Para além da retomada da trajetória de publicações e de reconhecimento da escritora, neste tópico da tese, analisam-se alguns poemas das obras *Ritmos de Inquieta Alegria* (1998), *Concerto a Quatro Mãos – Opus 3* (1981) e *Reencontro – Poemas de Ontem e de Hoje* (1982). Resgatamos das páginas da *Revista Cabocla* dois poemas “A grande dúvida” (1935) e “Onde estás, meu amor” (1936), que não constam em nenhum livro publicado pela autora, com a finalidade de compreender a complexidade da poética de Violeta Branca.



No poema “Minha lenda”, que abre o livro *Ritmos de Inquieta Alegria* (1998 [1935]), o leitor acompanha a metamorfose de uma Vitória-Régia (planta típica da bacia do Rio Amazonas) em Iara (figura mítica que vive no fundo do rio) e, depois, em mulher.

### **Minha lenda**

À sombra de um igapó escuro e parado,  
 Branca como as areias e as espumas,  
 E mais tristes que um gesto de adeus,  
 Como forma de uma vitória-régia imensa, desmaiada de indiferença,  
 eu florescia...

Tupã, uma noite,  
 Olhou-me com os olhos de luar  
 E se enamorou de mim.  
 E numa fala que lembrava a suavidade  
 Do riso das águas,  
 Correndo sobre pedras, disse:

“És triste e bela. E por isso  
 terás a glória suprema,  
 que é maior que o triunfal poema  
 que canta o uirapuru em voz tão clara.  
 Toma a pedra muiraquitã,  
 desce ao fundo dos rios:  
 vais ser Iara”.

Depois...  
 Numa hora de encantamento e beleza,  
 Com os cabelos enfeitados de aguapés  
 E no corpo o fascínio dos mistérios,  
 preendi  
 a alma ingênua do marujo incauto.  
 E o deus lendário da Amazônia,

Sentindo o amor palpitar no meu canto,  
 Voltou a me falar.  
 Nesse dia os seus olhos  
 Tinham lampejos de sol  
 E a voz o ressoar da pororoca:  
 “– Não mereces mais a glória de ser Iara,  
 Não ficarás nem um dia aqui sequer.  
 ... e transformou-me em mulher”.

(BRANCA, 1998, p. 27-28).

A imagem da Vitória-Régia presa ao leito do rio Amazonas nos remete à condição da mulher amazônida/brasileira submissa aos ditames do poder patriarcal, em que para ter um pouco de liberdade, depende da vontade do homem. A Vitória-Régia/Iara, como ser feminino, decide ser poeta, com a finalidade de transpor para a escrita suas angústias existenciais, e, ao mesmo tempo, registrar a voz feminina amazônida silenciada por séculos.

No “Poema do sol”, o sujeito poético feminino faz a pergunta que incomoda as mulheres que se propõem a escrever, numa época em que as obras valorizadas eram aquelas escritas por homens, e as obras escritas por mulheres eram silenciadas e, muitas vezes, esquecidas no meio literário, por isso,

Escrevo...  
 Não sei para quem... escrevo para quem quiser  
 compreender o marujo insatisfeito  
 que anda cantando na minha vida de mulher,  
 pedindo, de meu olhar desfeito  
 em luz, horizontes abertos,  
 mares revoltos, céus estrelados,  
 paisagens e desertos.  
 Escrevo...

(BRANCA, 1998, p. 54).

O trecho escrito por Violeta Branca lembra Virgínia Woolf e sua reflexão sobre a escrita das mulheres, ao colocar em debate a diferença entre a produção feminina e a produção masculina,

pois as mulheres permaneceram dentro de casa por milhões de anos, então a essa altura até as palavras estão impregnadas com sua força criativa, que de fato deve ter sobrecarregado tanto a capacidade dos tijolos e da argamassa que precisa se atrelar a penas, pincéis, negócios e política. Mas esse poder criativo difere muito do poder criativo do homem. E qualquer um concluiria que seria mil vezes uma pena se isso fosse retardado ou desperdiçado, pois foi conquistado em séculos da mais dramática disciplina, e não há nada que possa tomar o seu lugar. Seria mil vezes uma pena se as mulheres escrevessem como os homens, ou vivessem como eles, ou se parecessem com eles, pois se dois sexos são bastante inadequados, considerando a vastidão e a variedade do mundo, como faríamos com apenas um? (WOOLF, 2014, p. 116).

No poema “Mundo novo”, Violeta Branca faz uma crítica sutil à literatura que se produzia no Amazonas, na década de 1930, ainda fortemente influenciada pelas obras de Alberto Rangel, Euclides da Cunha e Ferreira de Castro, que tinham como mote literário o ciclo da borracha:

Tudo luz! Tudo movimento!  
 Nada mais da antiga poesia,  
 que era um sonho de amor e encantamento.  
 A vida agora é outra: rebrilha  
 [...] canta todo o povo,  
 e suas vozes elevam mais alto que a montanhas  
 a canção do mundo novo!

(BRANCA, 1998, p. 50).

No “Poema agreste”, o sujeito poético feminino retoma a figura do índio idealizada pelos escritores românticos, em particular José de Alencar, que, no romance *O Guarani* (1857), ficcionaliza o indígena brasileiro aculturado.

É em ti, índio de minha terra,  
 na tua forma esplêndida e viril  
 e nos teus músculos  
 feitos de raízes,  
 fortes como as águas e os cipós,  
 que se encerra  
 toda a esperança do Brasil

(BRANCA, 1998, p. 33).

Diferentemente da proposta dos modernistas que lançaram um olhar para o homem indígena da Amazônia, para construir a identidade do “novo” homem brasileiro do século XX, materializada nas obras *Martim Cererê* (1927), de Cassiano Ricardo, *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, e *Cobra Norato* (1931), de Raul Bopp, Violeta Branca recorre ao modelo do indígena idealizado pelos escritores românticos no século XIX.

Na década de 1970, essa versão do indígena brasileiro em estado “puro” pretendida pelos modernistas como símbolo da identidade brasileira/amazônica, será ficcionalizada pela escritora Albertina Costa Rego de Albuquerque, no romance histórico *Marari: a Princesinha dos Manaus*, publicado em 1972, temática que será analisada ainda neste primeiro capítulo.

O poema “Dois ‘tankas’ de minha terra” é dividido em duas seções, além de tratar de temas caros aos modernistas: a metalinguagem, ou seja, a preocupação de refletir sobre a própria literatura. Na primeira estrofe, o sujeito poético feminino declara:

Nos poemas que ora escrevo  
 não há, como outrora,  
 a suavidade de um enlevo...  
 São ardentes, tropicais...  
 têm o cheiro de terra molhada  
 e o gosto das frutas maduras  
 Eu quisera ter os braços muito longos,  
 mais longos que as palmeiras esguias destas zonas,  
 maiores que as cobras grandes,  
 maiores, até, que os rios

(BRANCA, 1998, p. 43).

No poema “Símbolo”, o sujeito poético assume a sua amazonidade: “É porque nasci no Amazonas/ que tenho a alegria das cachoeiras, / a minha voz/ o ritmo das águas rolando sobre as pedras, / e os meus olhos/ são duas muiraquitãs, / com a fosforescência dos olhos das onças...” (BRANCA, 1998, p. 72). Assim, alguns poemas de Violeta Branca “possuem ambientação regional, tendo como pano de fundo a natureza, a floresta, o rio, o igapó. O sujeito poético projeta-se nesse cenário, na terra, estabelecendo uma relação de profunda identificação, evidenciando o panteísmo que perpassa a obra” (TELLES, 1998, p. 21).

Dentre as atitudes mais comuns da poesia de Violeta Branca, no plano temático, destacam-se a transcendência espiritual, a integração cósmica, o mistério, o sagrado e

profano, o conflito entre a matéria e espírito, a angústia e a sublimação sexual. Também é recorrente a presença do mar em suas obras. E no plano específico da expressão, os versos livres, as antíteses, as sinestésias, as metáforas, as comparações, a personificação, a metalinguagem, e a utilização de reticências, registram a introdução da poesia modernista, escrita por uma mulher, na literatura amazonense/brasileira.

Michelle Perrot (2005, p. 13) assegura que

o uso [da escrita], essencial, repousa sobre o seu grau de alfabetização e o tipo de escrita que lhes é concedido. Inicialmente isoladas na escrita privada e familiar, autorizadas a formas específicas de escrita pública (educação, caridade, cozinha, etiqueta...), elas se apropriaram progressivamente de todos os campos da comunicação e da criação: poesia, romance sobretudo, história às vezes, ciência e filosofia mais dificilmente. Debates e combates balizam estas travessias de uma fronteira que tende a se reconstituir, mudando de lugar.

No livro de poemas *Ritmos de Inquieta Alegria*, de Violeta Branca, encontramos o “Poema das tuas mãos”, em que o sujeito poético feminino desconstrói a imagem de mulher pensada e elaborada pela escrita masculina, como mero objeto de sexo para a procriação (porque até o prazer lhe era impedido pela moral burguesa).

### **Poema das tuas mãos**

As tuas mãos nervosas, quentes, largas,  
harpejam nos meus sentidos  
a música ideal da emoção.

Para os teus dedos criadores,  
sou o piano mágico vibrando  
ao influxo de tua ardente inquietação.

Tuas mãos frementes,  
arrancam angústias sonorizadas  
de meus nervos,  
que se retesam como cordas harmoniosas.

Tuas mãos imperiosas,  
tuas mãos rebeldes,  
cantam silenciosas aleluias de gestos,

quando compõem poemas de volúpia,  
 gritos incontidos de alegria pagã,  
 correndo ligeiras,  
 leves,  
 torturantes,  
 no teclado branco de meu corpo...

(BRANCA, 1998, p. 86).

Segundo Tenório Telles (1998, p. 19), surgida sob o contexto provinciano da Manaus dos anos 1930, dominado por uma mentalidade passadista e decadente, a poesia de Violeta Branca representou um passo à frente, ao romper com o formalismo. A escritora realiza uma poesia de forte componente telúrico, vertida numa linguagem simples, sem se curvar ao rigor da metrificação tradicional, o que a aproxima da primeira fase do Modernismo. O que causa espanto é que a sexualidade e o desejo estão presentes nestes e em outros poemas de *Ritmos de Inquieta Alegria*, que, para a sociedade manauara da década de 1930, soou como sendo uma tremenda ousadia de uma mulher poeta pertencente a uma família tradicional. Entretanto, a poeta Violeta Branca não sofreu nenhum comentário negativo da crítica da época.

Péricles Moraes, em *Os Intérpretes da Amazônia* (2001), assegura que Violeta Branca era “Mulher, antes de tudo, profundamente mulher, da cabeça aos pés, nada mais natural que, como todas as mulheres, houvesse sentido essa tragédia da alma, onde se encontram em conflito as aspirações instintivas do coração e as exigências do espírito que quer viver acima da vida”. O autor ainda acrescenta que “Violeta Branca era mulher e, para completar a harmoniosa estrutura dos seus ademanos, não lhe faltaram sequer a inconstância, a versatilidade e a inteligência de todas as mulheres” (MORAES, 2001, p. 107). A escritora Virginia Woolf, em *Um Teto Todo Seu* (2019, p. 49) pergunta: e então “– quem pode medir o fogo e a violência do coração do poeta quando capturado e enredado num corpo de mulher?”.

No artigo “Por uma nova ordem simbólica”, Rose Marie Muraro escreveu:

Freud afirma que “a natureza foi madrasta com a mulher porque ela não tem a capacidade de simbolizar como o homem”. Lacan afirma que o simbólico é masculino e que “a mulher não existe”. Não existe porque não tem acesso à ordem simbólica. A palavra pertence ao homem e o silêncio pertence à mulher. Segundo ele, o simbólico é estruturado pela cadeia de significantes na qual o grande organizador é o falo. Este, ao mesmo tempo, é metáfora do órgão sexual masculino e do poder. O poder – que é essencialmente masculino – é o “*grande outro*”, ao qual, implícita ou explicitamente, todos os atos simbólicos humanos se referem. Incluem-se aí os pensamentos, os gestos, as leis e até os sistemas macro (políticos e econômicos). E, de fato,

ele tem razão. A realidade humana é gendrada (*gendered*), como gendrados somos todos nós. Todos os sistemas simbólicos atuais foram sendo fabricados pelos – e para os – homens. Leis, gramática, crenças, filosofia, dinheiro, poder político e econômico (MURARO, 2001, p. 1).

Não há evidência de que Violeta Branca tenha lido a obra da poeta Gilka Machado. Entretanto, Péricles Moraes (2001) chama atenção para as influências que possivelmente sofrera de Gilka Machado, poeta bastante conhecida à época, dizendo que, “nas estrofes da Vida triunfadora” se pode sentir “os aromas fesceninos dos versos de Gilka” (MORAES, 2001, p. 107).

Diferentemente de Violeta Branca, Gilka Machado era negra, pobre, pouco letrada, usava maquiagem excessiva à base de pó de arroz, talvez para esconder sua afrodescendência. Ainda que fosse considerada pioneira em relação ao erotismo na poesia brasileira feita por mulheres, foi perseguida até sua morte pela crítica conservadora. Conforme Rkain e Moraes (2016, p. 6), “o crítico Afrânio Peixoto foi o primeiro a classificar o trabalho da autora negativamente, taxando-a de “matrona imoral”, alcunha que a seguiu pelo resto da vida”, como também registrou seu pensamento racista, misógino e de classe, em uma carta enviada por ele a Humberto de Campos, na qual ele se mostra indignado ao perceber que Gilka não era a mulher branca e elegante que aparecia nas fotografias em jornais:

Conta-me Afrânio Peixoto:

– Você não imagina a tristeza que eu senti outro dia. Eu havia recebido de Gilka Machado pedido de um enxerto de obra minha, ou um trecho inédito, para uma antologia que ela estava organizando. E davam-me o endereço. Como era aqui perto da Câmara, na Rua da Misericórdia, e eu tivesse a carta no bolso, resolvi entregar pessoalmente, isto é, a um criado, a pessoa que me aparecesse. Subi uma escadinha suja e escura e dei, no segundo andar, com uma porta fechando um corredor escuro. Bati e apareceu-me uma mulatinha escura, de chinelos, num vestido caseiro. Perguntei se era ali que morava D. Gilka Machado.

– Sim, senhor; sou eu mesma – respondeu-me a mulatinha. O doutor faça o favor de entrar...

Afrânio continua:

– Não entrei. Entreguei a carta, desculpando-me e sai... Mas “seu” Humberto, que tristeza! Eu não conhecia a Gilka, senão de retrato: moça branca, vistosa... E fiquei penalizado de vê-la naquela alfurja, onde tudo respirava pobreza e quase miséria (CAMPOS, 1954, p. 50).

Desse modo, temos o primeiro registro por escrito sobre o preconceito de gênero, raça, classe social, em relação à mulher escritora, até então, dissimulado. Com a publicação do

romance *O Quinze* (1930), a capacidade literária de Raquel de Queiroz é posta em dúvida pelo escritor alagoano Graciliano Ramos.

*O Quinze* caiu de repente ali por meados de 1930 e fez nos espíritos estragos maiores que o romance de José Américo, por ser livro de mulher e, o que na verdade causava assombro, de mulher nova. Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça: Não há ninguém com esse nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado. Depois, conheci João Miguel e conheci Raquel de Queiroz, mas ficou-me durante muito tempo a ideia idiota de que ela era homem, tão forte estava em mim o preconceito que excluía as mulheres da literatura. Se a moça fizesse discursos e sonetos, muito bem. Mas escrever *João Miguel* e *O Quinze* não me parecia natural (RAMOS, 1980, p. 137)<sup>9</sup>.

No artigo “Gilka Machado, a antecessora”, em coluna no Jornal do Brasil dedicada à memória da poeta, Carlos Drummond de Andrade escreveu, em 18 de dezembro de 1980: “Gilka foi a primeira mulher nua da poesia brasileira”. Acrescentou que:

As mulheres que gozam hoje de plena liberdade literária para cantar as expansões do instinto e as propriedades eróticas do corpo deviam ser gratas a essa antecessora, viúva pobre que ganhava a vida com esforço e gostava de estar “toda nua, completamente exposta à volúpia do vento” (ANDRADE, 1980, p. 7).

No poema “Oração ao mar”, o sujeito poético feminino declara: – “Nasci tão longe / de ti, velho mar, velho monge / vestido de verde, / que passas noite e dia / rezando, no rosário de oiros das estrelas, / a oração da Alegria...” (BRANCA, 1998, p. 47). Também podemos observar no poema “Nostalgia do mar” os seguintes versos: “Amanhã voltarás para o mar... / E na inquieta convivência das vagas/ depressa olvidarás meu vulto de mulher. / Serei vela perdida/ na grandeza infinita do oceano. / Serei emoção esquecida/ de um porto, que ficou em névoas, na distância” (BRANCA, 1998, p. 115). Neles, percebemos “a figura do marinheiro, objeto de seu amor, como recorrente em *Ritmos de Inquieta Alegria*” (TELLES, 1998, p. 22). Essa figura do marujo imaginada pelo sujeito poético feminino é retomada nos dois livros de poesia publicados, posteriormente, por Violeta Branca.

O ato de amar um marinheiro já é uma transferência, no sentido de que, por meio dele, pode viajar pelo mar. Ora, como o oceano é uma alegoria para o lirismo e a sexualidade, temos, em relação a esta última, um dado importante. É que o homem, em cada porto, pode conhecer uma mulher, o que significa que amará muitas delas [...] permitindo ao homem que possua outras mulheres, a poetisa, de acordo com o processo de inversão que

---

<sup>9</sup> Cf. Graciliano Ramos (1980, p. 137).



permeia todo o livro, gostaria, na verdade, de ser possuída por diversos homens (KRÜGER, 2011, p. 34-35).

No poema “Desencanto”, a mulher poeta se pronuncia “embriagada de emoção, / ávida de mocidade, afoita e curiosa, / cantei as canções mais belas/ que sabia cantar. / Mergulhei meus olhos no clarão / das estrelas / e deixei meu corpo se perder no mar” (BRANCA, 1998, p. 68). Nesse poema, o sujeito poético permite que seu corpo mergulhe no oceano, para, então, empreender uma viagem imaginária em busca de seu amado/homem desejado.

Na poética de Violeta Branca, encontramos o “Poema da grande dúvida” publicado na *Revista Cabocla* (1935, p. 16), em que o sujeito lírico feminino almeja a imortalidade, além de discorrer sobre os efeitos negativos da morte, metaforizada como “as sombras da noite imensa”. Para o sujeito lírico, a sua existência deveria ser eterna, deveria ser “uma ninfa imortal / amante de um fauno encantado.../ E a viver escondida nas moitas floridas, / nas grutas escuras das pedras profundas”. Nesse caso, tornar-se-ia a própria sombra. Todavia, ao ser humano não é dado o privilégio da imortalidade.

### **Poema da grande dúvida<sup>10</sup>**

Amanhã que serei?  
 Para onde vão os meus passos?  
 Eu tenho medo das sombras da noite imensa  
 e sinto mágoa  
 de tornar em pó  
 meu corpo que viveu o amor.

As murtas crescem.  
 Os pássaros voam sem algemas.  
 Os jardins amanhecem em perfumes de flor  
 e a alegria  
 anda batizando de luz  
 as águas, os céus, os bosques.  
 Ah! não ser eu uma ninfa imortal  
 amante de um fauno encantado...

---

<sup>10</sup> Publicado na *Revista Cabocla*, outubro de 1935, n. 9, p. 16. Este poema não faz parte de nenhum dos três livros que a autora publicou, em 1935, 1981 e 1982.

E viver  
 escondida nas moitas floridas,  
 nas grutas escuras das pedras profundas  
 sem a inquietude  
 e a tristeza  
 de saber que um dia  
 não verei jamais  
 o voo dos condores altaneiros,  
 as estrelas, as rosas e os crepúsculos.

Eu tenho medo da noite imensa,  
 pelo silêncio,  
 pelo abandono,  
 pela impossibilidade que eu tenho de dizer  
 como é grande, audaciosa e intensa,  
 minha ânsia de viver

(BRANCA, 1935, p. 16).

A essência do poema aparece nas clássicas perguntas, que um dia, mais cedo ou mais tarde, todos nós nos faremos: quem sou? De onde vim? Para onde vou? Parece mesmo que toda a metafísica se resume a essas três questões. Em nossa vida, temos a única certeza de que nascemos, crescemos, reproduzimos, amadurecemos, e, por fim, morreremos.

O poema “Onde estás, meu amor” foi publicado em 1936, na *Revista Cabocla*, de Manaus, e depois, em *O Jornal*, na edição de 2 de dezembro de 1962. Não consta de nenhum dos dois livros de Violeta Branca publicados na década de 1980.

### **Onde estás, meu amor?<sup>11</sup>**

Em que mar distante tu estás, meu amor,  
 que meu pensamento não te encontra?  
 Em que porto de sombras  
 o teu barco ancorou na noite erma?  
 Onde estás, meu amor, [Refrão]

---

<sup>11</sup> Publicado na *Revista Cabocla*. Julho de 1936. Posteriormente, republicado n’*O Jornal*. Manaus, 2 de dezembro de 1962. Este poema não faz parte dos dois livros publicados pela poeta.

que minha aflição e o meu sonho  
caminham em vão na asa do vento  
pelas distâncias sem te encontrar?

Dize-me onde estás  
e eu irei com o primeiro clarão do sol  
da madrugada que se aproxima azul,  
esperar-te amorosa, de braços abertos  
numa ânsia de voo e abraços  
no silêncio branco  
da praia coberta de conchas e sargaços.

Dize-me onde estás, meu amor  
e eu irei boiando nas espumas alvas  
como uma estrela diurna iluminando  
um céu claro que os teus olhos verdes  
esperar-te perdida  
no embalo da vaga  
que subindo alto  
te encontra e te afaga  
numa carícia dolorosa de amante arrependida.

Em que mar distante tu estás, meu amor,  
que o meu pensamento  
e o meu beijo  
não te encontram?

(BRANCA, 1936; 1962, s/p).

Rompendo com a tradição da poesia medieval, o poema é constituído por quatro estrofes (a primeira com oito versos, segunda com sete, terceira com nove, a quarta e última com quatro versos) e apresenta um refrão: “Onde estás, meu amor”. Escrito em versos livres e sem a metrificação tradicional. Por meio do refrão, o sujeito poético feminino interroga o seu amado a respeito do seu paradeiro, mas não obtém resposta. O que, inicialmente, sugere ser um diálogo, torna-se um monólogo: “Em que mar distante tu estás, meu amor, / que o meu

pensamento / e o meu beijo / não te encontram”. Os últimos quatro versos do poema “Onde estás, meu amor” registram a partida definitiva do marinheiro/amante.

Assim, na feliz expressão de Marcos Frederico Krüger, todo o *Ritmos de Inquieta Alegria* (1935) é uma grande Cantiga de Amigo, cuja concretização só se realiza no último poema, servindo os outros textos de preliminares ao momento de separação. Nas palavras de Krüger (2011, p. 42), “as duas últimas palavras do livro constituem magistral concepção. Declara o eu lírico que o amado terá a acompanhá-lo, “sempre, / sempre / um sutil perfume de violeta branca”. É o momento em que a autora assina a obra”. Por sua vez, Newton Sabbá Guimarães (2001, p. 34).assegura que a poeta Violeta Branca é “modernista, nativista, romântica, neorromântica, estabelece um traço de união entre o regional que mascara a nostalgia da terra natal e o contraditório subjetivismo universalista”.

No poema “Onde estás, meu amor”, Violeta Branca retoma as formas das cantigas trovadorescas, e com elas dialoga e, ao mesmo tempo, reinventa-as. Assim, a poeta constrói uma ponte entre a poesia moderna e a medieval portuguesa. As Cantigas de Amigo trovadorescas, embora possuíssem o sujeito poético feminino, eram, na verdade, escritas por homens, já que, naquela época, as mulheres plebeias ou nobres não tinham acesso à educação. Eis a ruptura do poema “Onde estás, meu amor?”: apresenta um sujeito poético feminino, e é escrito por uma mulher, o que é ratificado, ao lermos Massaud Moisés:

Contém a confissão amorosa da mulher, geralmente do povo. Sua coita nasce de entreter amores com um trovador que a abandonou, demora para chegar, ou está a serviço militar (fossado). [...], mas quem compõe ainda é o trovador. [...]. Vistas no seu conjunto, essas configurações da cantiga de amigo traduzem os vários momentos do namoro, desde a alegria da espera [...], até a tristeza pelo abandono ou a separação forçada (2012, p. 26).

Assim, a poeta Violeta Branca dialoga com as raízes da Literatura Medieval Portuguesa, ou seja, revela sua filiação a uma tradição literária luso-brasileira.

Depois de 46 anos de silêncio editorial, em 1981, Violeta Branca publica o seu segundo livro de poesia, *Concerto a Quatro Mãos – Opus 3* (1981), em parceria com o poeta pernambucano Andrade Bello.

### **Presente mágico**

Ganhei o mar de presente  
no amor de um marujo.  
Amor de sol e de brumas,

de sargaços e de espumas  
 em que deslumbrada me envolvo.  
 Amor que eu quero mais fujo  
 dos seus enleios de polvo.

O poema “Reencontro”, que faz parte do seu terceiro e último livro, evidencia essa trajetória de dores e cansaços, em que o sujeito poético confia para o leitor o desejo de ser reintegrado a sua forma original.

### **Reencontro**

Agora quero outra vez  
 recompor a minha forma,  
 recolher meus pedaços,  
 novamente ser mulher;  
 mas onde encontrar minha presença,  
 minha fala, meu suor  
 a ideia apregoada de todo amor maior,  
 na curva da lua nova  
 entre os seres aflitos,  
 ou na amarga solidão?

(BRANCA, 1998, p. 16).

Nesse sentido, Medeiros e Andreatta (2021, p. 109) asseguram que Violeta Branca se mostrou – e reafirmou-se – como um dos mais audaciosos acontecimentos da literatura produzida no Amazonas. Sua poesia é carregada de uma profunda identificação com as particularidades do lugar que a cerca. Sua obra trata não só do amor inviável de uma mulher por um marujo, mas de uma busca que parte da complexidade do íntimo de um eu lírico possuidor de uma feminilidade incisiva, necessária para a sua condição.

Com uma obra intimista e densamente feminina, é possível evidenciar características da literatura medieval portuguesa (Cantigas de Amigo), do Romantismo (idealização do índio), do Neossimbolismo (transcendência espiritual) – dada a presença constante de elementos como o sol, as estrelas, o vento, a água, o mar, o tempo, a solidão, o tema da viagem, as múltiplas faces do desejo humano, o amor, a angústia, a solidão – e do Modernismo.

O sujeito poético feminino encerra o livro *Ritmos de Inquieta Alegria* (1998) com os seguintes versos: “Mas sentirás que te acompanha sempre, / sempre/ um perfume sutil de violeta branca” (BRANCA, 1998, p. 116). Com sua poética transgressora, Violeta Branca atravessa as fronteiras de si mesma e, ao mesmo tempo, rompe a barreira do patriarcado amazonense, ao elaborar uma poesia que tem como tema viajar pelo mar em busca/espera do homem desejado/amado.

Assim sendo, Violeta Branca torna-se detentora de vários pioneirismos: possui a primazia de ser a primeira mulher poeta a ter seu nome inscrito na obra *A intelectualidade no Extremo Norte – contribuições para a história da literatura do Amazonas* (1934), de Anísio Jobim, antes de publicar seu primeiro livro; e é a voz feminina solitária, na construção da literatura escrita por mulheres, iniciada em 1935, que introduz a poesia modernista no Amazonas.

### 1.3 Astrid Cabral: A natureza como metáfora da condição humana

*A literatura também permite que se tire férias de si mesmo, tomando-se de empréstimo outras vidas, outras identidades.*

(CABRAL, 2015, p. 366)

Astrid Cabral, autora de *Alameda* (1998), seu primeiro e único livro de contos da literatura escrita por mulheres no Amazonas, é posta entre as escritoras modernistas, com marcas estéticas tais como: existencialismo sartreano, o sentido da existência, cartografia da memória, poética das águas (rios amazônicos e o mar), vida e morte, zoopoética, velhice, os descaminhos da modernidade, tema da viagem, marginalização social e intelectual das mulheres, poética do exílio. Essas marcas são rastreadas pela teoria e pela crítica literária, de profunda discussão pelo menos nos últimos vinte anos, para considerar apenas o marco histórico de surgimento das primeiras análises literárias das obras de Astrid Cabral.

Além disso, o *continuum* literário amazônico de autoria feminina tem em Astrid Cabral não apenas a modernidade das narrativas literárias escritas por mulheres, mas também a estética do existencialismo, que é muito presente e intransponível em qualquer interpretação dos principais livros de poesia de Cabral. Dentre a safra da autora de *Alameda* (1998), optou-se por observar as imagens dos espaços nos contos “Destino”, “A praça”, “Arvoreta, árvore, arvoreta”, “A cerca” e “À sombra da papouleira”, os quais discutem temas como permanecer ou deslocar-se: eis a questão vivenciada pelas personagens não humanas que habitam a

alameda ficcionalizada por Astrid Cabral, que servem de amálgama para a tese de que a literatura amazônica tem, há um bom tempo, (in)variavelmente, alicerçado uma literatura escrita por mulheres.

Foi somente com a segunda edição de *Alameda* (1998), 35 anos após seu lançamento, que a crítica acadêmica brasileira se debruçou sobre a produção literária de Astrid Cabral, o que resultou na escrita de vários artigos, ensaios, dissertações e teses. Desenharam-se concomitâncias e continuidades entre as temáticas que perpassam a obra da poeta, iluminando principalmente o conjunto de suas poesias cuja complexidade está sendo avaliada como tributária exatamente do talento de Astrid Cabral em manter e ampliar sua “criatividade e inventividade” que constituem sua arquitetura poética. A tal linha de leitura somou-se à de interpretação desses textos sob a chave da literatura feminina que discorre sobre a marginalização social e intelectual das mulheres brasileiras. Além disso, o reconhecimento da densidade dessa produção poética como atributo decorrente de sua elaboração estética foi decisivo para avaliar sua intervenção no campo literário, pois permite descrever singularidades, cujos textos guardam ainda traços do andamento poético/narrativo do modernismo brasileiro do século XX.

A produção literária de Astrid Cabral aparece vinculada à tradição modernista. Cronologicamente, ela pertence à geração de 1960, reconhecida como eclética, dada a variedade de suas vertentes criadoras. A esse respeito, a ensaísta Vilma Arêas afirma que, “Astrid, se bem que louvada por parcela significativa da crítica, escapa à classificação fácil, pois sua poesia correu sempre à contramão dos movimentos e dos grupos literários” (ARÊAS *apud* CABRAL, 2015, p. 431). Por outro lado, o crítico Benedito Nunes incluiu parte da produção literária de Astrid Cabral na vertente de configuração epigramática, baseado nos seus quatro primeiros livros. Nunes também menciona uma de caráter mitogônico, próxima do regionalismo, à qual também se aplica a alguns de seus poemas (CABRAL, 2015, p. 443). Quando Astrid Cabral surgiu no cenário literário, a previsão da crítica era de que a jovem contista amazonense se tornaria uma das figuras mais importantes da ficção feminina no Brasil, porém, após a publicação de seu primeiro livro de contos, ela silenciou por 16 anos. Contudo, esse silêncio foi rompido, em 1979, com a publicação do livro de poemas *Ponto de Cruz*, em que o sujeito poético são mulheres do povo, que questionam sobre o lugar social ocupado por elas na vida privada e pública.

Astrid Cabral, em entrevista concedida à Revista *Sempre Poesia*, em 1999, declara:

A partir de 1979, quando estreei em livro de poemas, minha voz juntou-se à de muitas outras poetisas que assumiam o erotismo e a denúncia da condição social da mulher. Concluindo, coloco-me ao lado dos poetas que priorizam a realidade objetiva sem amordaçar as emoções, aqueles para quem a poesia não está acima da vida como algo sagrado, mas se imbrica na terra a terra, fiel às contingências do dia a dia (CABRAL, 2015, p. 358).

Para Cabral (2015), o que parece singularizar a poesia feminina, constituindo-se quase em um denominador comum em grande número de obras recentes, é a aguda percepção da condição da mulher. Estamos diante um novo narcisismo, que nada tem de ensimesmamento ingênuo e individualista. Trata-se da contemplação lúdica e crítica de quem se autoanalisa, questionando e denunciando o contexto existencial circundante. Opera-se uma significativa mudança de cosmovisão. A mulher, que sempre executou um movimento de translação em torno do homem, de repente descobre seu movimento de rotação, descobre a si mesma. Na origem de tudo, estão as mudanças sociais que esfacelaram a relação patriarcal do país: a industrialização a partir da década de 1940, convocando a mão de obra feminina, o êxodo rural levando às concentrações urbanas e a significativa redução da prole, que monopolizava as energias da mulher. O movimento feminista, por sua vez, dando corpo a aspirações sufocadas e organizando a luta em torno de reivindicações, veio contribuir para a significativa mudança de atitude. Aparentemente paradoxal, por pleitear o direito à igualdade e à diferença, o feminismo parte da conquista de uma posição na vida pública equivalente à do homem e chega à busca de identidade profunda, ao feminismo. É a afirmação da diferença, a pesquisa de uma linguagem específica, que norteia a criação de muitas escritoras em verso e prosa, independentemente de engajamentos doutrinários. Revela-se, afinal, um mundo até então abordado só do lado de fora pela ótica masculina, porque as mulheres inconscientes de si mesmas adotavam valores e linguagem da cultura que lhes era imposta em séculos de dominação.

Richard observa que

mais do que da escrita feminina, conviria, então, falar – qualquer que seja o gênero sexual do sujeito biográfico que assina o texto – de uma feminização da escrita: feminização que se produz a cada vez que uma poética, ou uma erótica do signo, extravasa o marco de retenção/contenção da significação masculina com seus excedentes rebeldes (corpo, libido, gozo, heterogeneidade, multiplicidade), para a tese do discurso majoritário (RICHARD, 2002, p. 133).

Allison Leão (2011, p. 192), ao analisar os contos que constituem o livro *Alameda*, de Cabral, afirma que é fato que o “universo discursivo predominante nas letras amazonenses tenha sido o de masculinação (parafraseando Richard): o discurso da homogeneização, da



totalidade, da linearidade, da conquista e da dominação dos homens e da natureza, em diversos sentidos”. Leão (2011, p. 192) ainda observa que a feminização discursiva vai se ampliar para outros campos, em uma rede discursiva ainda maior, “cujo estatuto da diferença é a base principal”. Tem-se, portanto, em Astrid Cabral uma das vozes consolidadas da literatura de autoria feminina amazonense contemporânea, além de que, na sua produção literária, observa-se uma preocupação em denunciar a marginalização social e intelectual das mulheres brasileiras.

No caso da escrita de Astrid Cabral, talvez seja mais adequado visualizá-la não somente do ponto de vista da tematização do feminino, mas principalmente do tom diferenciado de sua [poética], o que implica um conceito de feminino que extrapola o fato de a autora ser uma mulher (LEÃO, 2011, p. 191).

Tais fatos e reflexões servem para confirmar a tese de que, no Amazonas, há um bom tempo, existe uma literatura escrita por mulheres.

A partir daí, Astrid Cabral publica outros livros de poesias, como *Torna-Viagem* (1981), *Zé Pirulito* (1982, obra direcionada ao público infantojuvenil), *Lição de Alice* (1986), *Visgo da Terra* (2005 [1983]), *Rês Desgarrada* (1994), *De Déu em Déu* (1998 [2011] poesias reunidas), *Intramuros* (1998), *Rasos d'Água* (2004), *Jaula* (2006), *Antessala* (2007), *Antologia Pessoal* (2008), *50 Poemas Escolhidos pelo Autor* (2008), *Palavra na Berlinda* (2011), *Infância em Franjas* (2014), *Sobre Escritos: rastros de leituras* (2015). Esta última obra recupera os textos de crítica literária realizada por Astrid Cabral sobre as obras de autores canônicos e contemporâneos, a partir da década de 1950 até 2000.

No texto “Astrid Cabral: a professora fala sobre a poeta” ICABRAL, in LEÃO, 2012, p. 163), Astrid discorre sobre a construção do seu primeiro e único livro de contos, *Alameda* (1998), constituído de 20 contos em prosa poética, no qual apresenta a convergência do objetivo com o subjetivo num espaço entre o real e o imaginário. Segundo a autora, ela parte

da presença de seres vegetais conhecidos, adivinhando-lhes através da fantasia uma vida secreta, humanizando-os inclusive, bem como lhes atribuindo qualidades fantásticas. Ao conferir aspectos psicológicos a personagens vegetais, entrego-me à criação dentro da vertente da invisível intimidade, mas ao narrar utilizando como ambiente e cenário básico a natureza primitiva das plantas, passo a criar recorrendo àquele espaço mágico dotado de visibilidade que remete ao real amazônico (CABRAL, in LEÃO, 2012, p. 165).

Astrid Cabral Félix de Sousa nasceu em Manaus e fixou residência no Rio de Janeiro, em 1955. Foi professora universitária, contista, poeta, crítica literária, ensaísta e tradutora, e

reconhecida no meio literário amazonense como a única mulher escritora que fez parte do Clube da Madrugada, fundado em 1954. Por essa razão, a autora ficou conhecida como a única voz feminina dessa agremiação literária.

Em entrevista concedida à *Revista Sociedade dos Poetas Novos* (2002), Astrid Cabral afirmou que todos os membros do Clube da Madrugada tinham acesso a sua casa, no entanto, ela não podia frequentar as reuniões literárias organizadas por eles, porque seu avô, em sua educação antiga, achava que não ficava bem uma moça de família fazer parte da boemia literária. Entretanto, ele a incentivava e valorizava a literatura, já que era professor.

Conforme Luiz Bacellar, “a ideia do clube funcionava como alfinetada no formalismo passadista das academias, sugeria descontração, prazer e convivência informal, companheirismo sem hierarquias”. O nome ‘Clube da Madrugada’ era também explicado pelo poeta: “Quanto à palavra madrugada, ao mesmo tempo que remetia às noites boêmias, em que a rapaziada se arrastava dia afora no bate-papo dos bares, sugeria também o raiar de algo novo, o alvorecer de uma postura mais crítica, menos alienada diante da realidade”<sup>12</sup>.

Embora nem sempre seja lembrada por suas contribuições à crítica da literatura do Amazonas, Astrid Cabral representa o principal nome no que se refere ao amadurecimento da crítica literária na região amazônica. Seus estudos sobre Arthur Engrácio, Adrino Aragão, Yacilton Almeida, Alencar e Silva, Luiz Bacellar, Aníbal Bessa, Paulo Graça, entre outros, constituem um novo passo para a literatura que se produz na Amazônia. Para evidenciar a contribuição de Astrid Cabral na formação da fortuna crítica de vários escritores canônicos e contemporâneos, a editora, jornalista e poeta Helena Ortiz reuniu a produção ensaística de Astrid Cabral que analisa as obras de autores brasileiros/amazonenses, desde a década de 1950 até 2000. Dessa organização ensaística resultou a obra *Sobre Escritos: rastros de leituras* que foi publicada, em 2015, pela editora da Universidade Federal do Amazonas, prefaciada pela professora Rita Barbosa de Oliveira e com apresentação do professor Carlos Antônio Magalhães Guedelha.

Em se tratando da crítica literária realizada por Astrid Cabral sobre as obras de várias mulheres escritoras brasileiras, ela ocorre, segundo a pesquisadora Rita Barbosa de Oliveira, em formato de resenha, em 1959, na *Revista Leitura*, em que ela analisa a obra *Alados Idílios*, de Lélia Coelho Frota. Na resenha *Metal Rosicler*, publicada em 1960, Cabral reconhece a maturidade da poesia de Cecília Meirelles. Em 1960, escreve sobre a obra *Laços de Família*,

---

<sup>12</sup> Disponível em: [http://rogeliocasado.blogspot.com/2007/02/luiz-bacellar-um-mestre-entre-os-haijins\\_8192.html](http://rogeliocasado.blogspot.com/2007/02/luiz-bacellar-um-mestre-entre-os-haijins_8192.html). Acesso em: 28 mar. 2022.

de Clarice Lispector. Em 1961, analisa o livro *Círculo do Medo*, de Elvira Foepel. Na resenha intitulada *Notas sobre o Diário do Sol*, elogia a prosa poética de Regina Hargreaves (OLIVEIRA, 2015, p. 13). Ainda segundo Oliveira, na resenha *Poesia da Mulher no Brasil*, publicada na *Revista Letras e Artes*, no Rio de Janeiro, em 1987, Cabral elenca as poetisas das épocas literárias do Brasil, cita algumas poetisas do século XX, como Cora Coralina, cuja voz se articula entre o rural e o urbano, e comenta o clamor pela liberdade na obra de outras artistas da palavra. Em todas elas, a autora ressalta a percepção da condição da mulher e discute as razões dessa atitude. Astrid Cabral trata, ainda, de duas categorias polêmicas, o feminismo e o feminino (OLIVEIRA, 2015, p. 15). Considerando as suas análises literárias realizadas sobre as obras de mulheres escritoras brasileiras, desde a década de 1950 até 2000, podemos dizer que Astrid Cabral é uma das primeiras críticas da literatura escrita por mulheres no Brasil. Desse modo, a contista e poeta Astrid Cabral,

ao fazer a crítica de obras de autores do Amazonas, contribui para sua divulgação no centro cultural brasileiro e revela seu propósito de que o Brasil seja um arquipélago cultural no qual as obras circulem com igual e eficaz dinâmica para se tornarem acessíveis a grande número de leitores (OLIVEIRA, 2015, p. 17).

### 1.3.1 Alameda: bosque da criação literária

O primeiro e único livro de contos, *Alameda*, de Astrid Cabral, publicado em 1963, amargou 35 anos de esquecimento editorial. Somente em 1998, angariou uma segunda edição. No referido livro, a contista já registra alguns dos muitos temas que farão parte de sua trajetória literária, como o existencialismo, o questionamento sobre o sentido da vida, a cartografia da memória, a poética das águas (rios amazônicos e o mar), a poética do exílio, assim como (i)migração, erotismo, vida e morte, zoopoética, velhice, solidão, descaminhos da modernidade, tema do deslocamento, marginalização social e intelectual das mulheres brasileiras.

Astrid Cabral assegura que o seu livro de estreia foi escrito em períodos diferentes. O primeiro conto, intitulado “Destino”, data de quatro anos antes dos outros, e este “foi praticamente o germe de todo o livro. Quis inventar um mundo à parte, como o que tivera na infância. Aliás, há muita reminiscência e transposição de experiências pessoais” (CABRAL, 2015, p. 332).

Hermenegildo Bastos, em *Ficção e Verdade nas Cidades de Murilo Rubião* (2000, p. 37), considera os discursos que se fazem sobre a cidade,

como fonte geradora de discursos: a literatura como discurso sobre a cidade – como organização humana – mas também a literatura como discurso próprio da cidade. Os conflitos que envolvem a subjetividade, a convivência entre indivíduos não poderia ter tido lugar em volta dos palácios medievais. Os personagens da ficção moderna, assim como o eu cuja voz ouvimos no poema lírico, são seres, ao mesmo tempo, públicos e privados ou, em outras palavras, seres da cidade (BASTOS, 2000, p. 37).

Em *Alameda*, há vinte contos. Seus personagens são flores, árvores e frutos que se transformam em personagens trágicos, destinados à morte,

mas a sutileza da atmosfera narrativa mitiga o profundo *pathos* daqueles minúsculos destinos que espargiam humanidade. Ali já se desvelava uma das chaves da poética de Astrid Cabral: a consciência do desastre de toda existência aliava-se ao possível heroísmo humano. Mediando essa tensão entre resistência e condenação, estava a arte, a beleza, a sutileza formal e sensível (GRAÇA, 1998, p. 1).

A leitura de um livro que tem como personagens flores, árvores e frutos personificados pode causar estranhamento, porém a autora o faz de modo diferente das demais produções literárias publicadas até então, evidenciando suas características humanas. Segundo Astrid (2015, p. 339), “os deslocamentos de contexto: o lírico na prosa e o prosaico na poesia deflagram tensões e questionam os convencionais escaninhos das classificações literárias”.

James Wood (2017, p. 150), em *Como Funciona a Ficção*, assegura que “é um lugar comum considerar que identificação com os personagens depende, de certa maneira, da verdadeira mimese da ficção: ver um mundo e seus habitantes fictícios realmente pode ampliar a nossa capacidade de empatia no mundo real”. A tese de Wood pode ser complementada pela ideia da autora de *Alameda*, para quem “a literatura também permite que se tire férias de si mesmo, tomando-se de empréstimo outras vidas, outras identidades” (CABRAL, 2015, p. 366).

O conto “Destino”, que abre o livro *Alameda* (1998), traz como protagonista uma “plantinha da janela”, a qual questiona o sentido da existência das flores, arbustos, árvores, frutos, sementes, pássaros, e dela própria, todos fadados às cinzas, mas nutrindo sonhos de vida e perpetuação. Além disso, discute a dimensão do espaço por ela ocupado na alameda ficcionalizada por Astrid Cabral.

A plantinha da janela “não tem como os homens a mania dos horários”. Para ela, a “monotonia dava-lhe a sensação de plenitude, de eternidade. Não conseguia compreender os homens. Demasiado complicados, gastando os dias atabalhoadamente” (CABRAL, 1998, p. 24). Entretanto, a “plantinha da janela” ambicionava mudar de lugar. “Mas amava doidamente a sua terra e não teria coragem de abandoná-la por outra, ainda que fosse a de um parque.

Preferia o espaço restrito de um vaso. [...]. Na verdade, sua terra era escassa, mas nela se sentia soberana tinha ares de rainha exilada” (CABRAL, 1998, p. 26). Desse modo, a protagonista é guiada pela contradição: ora se sente superior ao ser humano porque não depende do relógio para registrar a passagem do tempo; ora se sente condenada ao imobilismo porque não podia perambular pelo parque. Na narrativa de Cabral, observamos que

a vitalidade do personagem literário não tem muito a ver com a ação dramática, com a coesão narrativa, nem sequer com a simples plausibilidade – e menos ainda com a possibilidade – estando mais ligada a um sentido filosófico ou metafísico mais abrangente, nossa consciência de que as ações de um personagem são profundamente importantes, que há algo profundo em jogo (WOOD, 2017, p. 116).

A importância da ação e da reflexão da plantinha da janela, ao pensar sobre as viagens de seu amigo pombo, e sentir-se aliviada pela segurança de estar confinada num vaso, confere a ela a vitalidade anunciada por Wood: “No seu cantinho ia vivendo sem os sobressaltos de dormir hoje num beiral, repousar amanhã num campanário” (CABRAL, 1998, p. 27). As suas divagações existenciais e filosóficas são profundamente importantes:

A mágoa constante da plantinha era uma só. Sabia vã a sua esperança de flor. [...]. Sonhava vaidosamente engalanar-se de botões vermelhos. Nem brancos, nem amarelos, queria-os sanguíneos, berrante a sua floração se exibisse a todos, arrogante num orgulho de triunfo. Assim, talvez usurpasse o lugar de honra que as amarrotadas rosas de parafina ocupavam na floreira da mesa. Talvez impusesse à dona da casa essa sua superioridade de ser vivo” (CABRAL, 1998, p. 26-27).

No entanto, quando, finalmente, a “plantinha da janela” aceitou sua condição de planta destinada a viver fixada na terra reduzida de um vaso, eis

a vadiagem de um gato noturno que a inspecionar os telhados circunvizinhos, tropeçara no vaso tombando-o da janela. A louça em cacarecos no pátio, terra espalhada, ostentando as ramificações caprichosas das raízes... e assim estive pela noite moribunda longo tempo. No dia seguinte uma vassoura reuniu-a ainda viva à desdita da louça, sem pensar que a terra continuava nos canteiros, nos jardins, no parque... A planta também não pensara ser um complemento do vaso (CABRAL, 1998, p. 28).

No conto “Arvoreta, árvore, arvoreta”, observamos a descrição da utilidade pública de uma árvore como elemento decorativo sendo determinada pelas autoridades da cidade. Todavia, esta árvore “gostaria de escapar-se, transpor-se além de suas fronteiras a fim de fruir nova dimensão. Mas não ousava, de certo não ousava”, porque era

ponto de referência para encontros ou desencontros, fechava a avenida e inaugurava a rua. Freios desgovernados poupavam-na respeitosos. Moleques escolhiam-se, enfiavam as mãos no bolso resistindo à tentação de apedrejá-la. Latifundiários, prefeitos e urbanistas estavam de acordo que ali permanecesse. Afinal a terra lhe pertencia como a nenhum, era elemento decorativo no áspero traçado das ruas, servia à coletividade (CABRAL, 1998, p. 35).

Textualmente, o conto “A praça” (que já fora terra) é o que mais possivelmente alude a essa vinculação histórica de transformação urbanística da cidade de Manaus, a partir da segunda metade do século XIX. Antes da praça ser removida do jardim, é descrita como uma praça “tão singela e pacata” que reunia os moradores do bairro.

Mas tempos em que os olhos de um prefeito por ali demoraram com interesse. Contam uns que como possuísse terrenos ao redor, achou construir uma praça o meio mais eficiente de valorizá-los. Outros se opõem a essa versão, lembrando que outrora os governadores da cidade eram indiscriminadamente donos dos terrenos que quisessem e não se podia dizer que terra nenhuma valesse comercialmente mais que outra (CABRAL, 1998, p. 39).

“A praça” recorda-se de “tantas faces [que] tivera pelos tempos, que não se estranhava sob a figura de uma praça urbana. Que diferença havia entre a ferradura das éguas de séculos idos e o solado dos homens que agora a pisavam?” (CABRAL, 1998, p. 43). Para dá lugar ao progresso, a praça deve ser destruída pela mão do homem.

Entretanto sua atual condição de praça de uma cidade que crescia em andares e ruas a sua volta, vinha exigir aquela prática disciplinar, que proclamada como higiênica lhe surgia como absurda. Às vezes ficava a escutar a conversa dos homens que atravessavam a praça ou se demoravam nos bancos. Era constante a reclamação de todos contra a sujeira da cidade, o lixo que não se recolhia, sarjetas e esgotos entupidos (CABRAL, 1998, p. 43).

Por outro lado, a narradora denuncia a exploração da floresta pelo homem para fins econômicos. “Na verdade, não viviam para madeira, óleo, chá, perfumes e apêndices de jarros. Os próprios frutos tinham sua razão de ser além da fome e das bocas. Os homens tinham engendrado armadilhas utilitárias e reduzido todos os seres a servos” (CABRAL, 1998, p. 45). O interesse econômico pela terra tinha como finalidade atender o mercado internacional.

Ora – pensava a terra, agora praça – as plantas continuam e prescindem dos homens, e seus sofrimentos não os contagiam [...]. Entretanto, pressentia melancólica a iminente vitória dos homens contra as formas vegetais que abrigava. De triunfos sobre o instante eles se coroavam... De ninharias os

prefeitos erigiam glórias passadas. Destruíam o que encontravam para batizar com seus nomes a face recente (CABRAL, 1990, p. 45).

José Aldemir de Oliveira (2018, p. 225), no texto “Cidade e Memória: Manaus de Antigamente”, assegura que a construção da “cidade, desse ponto de vista, é a descontinuidade do cotidiano em que predomina o tempo contínuo da produção do lucro que suplanta quase tudo, conforme asseverou Walter Benjamin em *Rua de Mão Única* (1994). Ainda ressalta que “a construção da vida está muito mais no poder de fatos que de convicções. A cidade, desse ponto de vista, são as vias rápidas, de um urbanismo racional e funcional na aparência, mas vazia de referências, sem história, visto que é carente de memória” (OLIVEIRA, 2018, p. 225).

A praça, como testemunha da vida cotidiana dos moradores do bairro, apreciou o namoro de jovens apaixonados, o envelhecimento de alguns homens, crianças sendo carregadas em seus carinhos para tomar banho de sol, enamorados contemplando a lua, bêbados a contar estrelas, a algazarra da garotada, os garis, o jardineiro, o sorveteiro, a cantiga do amolador de faca, o moleque que vendia broas de milho. No final do conto, observamos o sentimento de amargura expresso pela praça, quando percebe que está sendo abandonada, aos poucos: “Podia ver o povo do bairro ausentando-se, preferindo o cinema que estava sendo construído ali perto. O sumiço do moleque que vendia broas de milho em tabuleiro, para engaiolado atrás de um balcão servir salsichas a fregueses apressados” (CABRAL, 1998, p. 46).

Para Octavio Ianni (2007, p. 8), a própria geografia pode ser vista como uma sucessão de desenhos demarcando os movimentos da história. O que parece natureza é a figuração dos indivíduos e coletividades apropriando-se da terra, como objeto e meio de produção. A rigor, são as formas de organização social da vida e trabalho que criam e recriam a natureza, seja quando é embelezada, seja quando é mutilada. Em todos os casos, está sendo humanizada, isto é, historicizada.

Na década de 1930, duas poetisas brasileiras trabalham com temas sobre a existência humana: Violeta Branca e Cecília Meireles. Violeta Branca, no “Poema da grande dúvida”, publicado na *Revista Cabocla* (1935, p. 16), constrói um sujeito lírico feminino que almeja a imortalidade, além de discorrer sobre os efeitos negativos da morte metaforizada, em sua poética como “as sombras da noite imensa”. Para que sua existência seja eterna, ela deveria ser “uma ninfa imortal / amante de um fauno encantado.../ E a viver escondida nas moitas floridas, / nas grutas escuras das pedras profundas”. Por sua vez, Cecília Meireles, no poema “Retrato”, ficcionaliza a efemeridade do tempo.

### Retrato – Cecília Meireles

Eu não tinha este rosto de hoje,  
Assim calmo, assim triste, assim magro,  
Nem estes olhos tão vazios,  
Nem o lábio amargo.

Os primeiros quatro versos do poema discorrem sobre a passagem do tempo na vida do sujeito poético, entre o passado e o presente. No presente vemos registrado o sofrimento.

Eu não tinha estas mãos sem força,  
Tão paradas e frias e mortas;  
Eu não tinha este coração  
Que nem se mostra.

Para registrar a passagem do tempo, o sujeito poético elege partes do corpo para ilustrar aquilo que mudou, por exemplo, dando mais força ao seu relato.

Eu não dei por esta mudança,  
Tão simples, tão certa, tão fácil:  
– Em que espelho ficou perdida  
a minha face?

O poema *Retrato* foi publicado no livro, *Viagem*, em 1939. A publicação foi premiada pela Academia Brasileira de Letras e chegou a ser lançada inclusive fora do Brasil, tendo primeiro sido distribuída em Portugal já em 1939.

O conto “A cerca” (que já fora árvore) narra suas memórias como sendo uma cerca “antiga e pontiaguda”, que diz: “A terra tem memória – a voz de todos – mas era difícil descobrir nela o lenho abatido da antiga locatária. A árvore que fora, de há muito morrera (CABRAL, 1998, p. 57). Para além dos inúmeros questionamentos sobre sua existência, a cerca discorre a respeito de sua estética desarmoniosa:

De que valera ser madeira de lei? O certo é que jamais se compenetrara sob a forma que lhe fora doada. Julgava-a medíocre, mesquinha, as linhas falsamente geométricas. A tudo isso, juntava-se o sentimento de estar esartejada, deformada sob tal forma. As ripas transversais irritavam-na de tão magras, tão longilíneas. Já os sarrafos plantavam-na pesados, largos, atarracados. O conjunto, não tinha benevolência, era de uma desarmonia gritante (CABRAL, 1998, p. 58).



Afinal, racionalizava, havia destinos piores, estupidamente breves. Eis que ao seu pensamento acorriam os montes de carvão, onde era quebra-cabeça reconstituir a forma primeira dos vegetais vivos, “os cepos de açougue, carcomidos sob o gume frio e o sangue indefeso” (CABRAL, 1998, p. 61). Por sua vez, o conto “O instante da açucena” apresenta uma protagonista preocupada com sua vaidade, a fugacidade do tempo, a velhice, a obrigatoriedade de gerar um descendente:

– Oh! Vou causar invejas. Que se roam. Passou pelo jardim um olhar de superioridade, para dar com as bizarras flores-de-papagaio, entornadas sobre o muro gaiatamente. Que vermelho mais vulgar, e os recortes como são descuidados. Nada afinal que se compare ao meu aprumo, e inclinou-se sutil a examinar-se. O porte, se destituído de impotência, abundava em graça e delicadeza [...]. Não vale a pena correr, a vida é breve – é o que dizem. - Que dia você nasceu, Amarílis? - Anteontem de manhãzinha. - Não minta, sua carne é tão flácida, você já tem algumas rugas. - Você há de ver. Tolice, pensou. Está escondendo a idade de mim e sem nenhum temor foi arregaçando as pétalas como quem se espreguiça (CABRAL, 1998, p. 136).

A protagonista Açucena sente-se superior, é indelicada e arrogante. Dessa forma, é inegável a presença marcante de características humanas personificadas na flor açucena. O conto “Um instante da Açucena” encerra-se com a flor grávida, sorrindo, pois deixará sua presença na terra registrada com o nascimento de um(a) novo(a) açucena, como símbolo de sua espécie.

Textualmente, o conto “À sombra da papoureira” (p. 161-168) sintetiza a efemeridade da vida. A filha do proprietário do jardim diz para a papoureira: “– Papai quer derrubar você para fazer um jardim novo, mas eu não quero” (CABRAL, 1998, p. 162). Por sua vez, Folha-Verde diz: “– Minha boa amiga, então você sabe a sorte que a aguarda? Ouviu a sentença do dono da casa? O jardineiro é seu advogado, eu sei, mas vontade do outro é quem manda” (CABRAL, 1998, p. 167).

Nesse sentido, o teórico Jaime Ginzburg acentua que

falar em uma estética da morte leva a conceber um movimento necessariamente ambíguo: a aproximação da morte evoca imagens destrutivas; porém, assumir essa concepção estética consiste em tornar essa aproximação produtiva, capaz de fazer a linguagem se constituir. Destruição e constituição estão associadas. Uma das tendências, na literatura brasileira recente, de manifestação de estética da morte consiste em articular problemas que estão no campo do limite, do extremo ou do indizível. Frequentemente, esses problemas são desenvolvidos em torno de movimentos de constituição subjetiva não linear e não totalizante. A acentuação do componente processual da constituição do sujeito, pautado por sujeição permanente à mudança e à indeterminação, é conduzida por escritores a pontos agônicos. Leitores de ficção recente estão constantemente

dedicados a descrevê-la com categorias como instabilidade, fragmentação, tensão interna, impossibilidade de definir uma identidade unívoca ou fechada. Parte do que está se apresentando nas últimas décadas na produção ficcional ultrapassa o que essas palavras, semanticamente, podem caracterizar. A estética da morte na literatura brasileira recente aponta para uma situação hiperbólica, de acordo com a qual a incursão pelo território da destruição é um princípio fundador da enunciação (GINZBURG, 2011, p. 53).

Do alto de sua experiência, o gafanhoto Folha-Seca afirma: “– A vida é isso [...], um rosário de pequenas mortes”. Com a morte da papoureira, os gafanhotos ficam desabrigados, por isso, terão que viajar em busca de outro abrigo.

Dessa forma, cada pessoa experiencia o que seja morte, conforme valores sociológicos, históricos ou psicológicos. Quanto a isso, Roberto Damatta (1997, p. 97) afirma que

a morte, parece-me, é um problema filosófico e existencial moderno. Mas não é assim nas sociedades tribais e tradicionais, onde o indivíduo não existe como entidade moral dominante e o todo predomina sobre as partes. Aqui o problema não é bem a morte, mas os mortos. De fato, saber se a morte pode ser vencida, conhecer seu significado, ficar profundamente angustiado com o fato paradoxal de que é a única experiência social que não pode ser transmitida, discutir a imortalidade, o tempo, a eternidade, tomar a morte como algo isolado são questões modernas certamente ligadas ao individualismo como ética do nosso tempo e das instituições sociais.

No livro *Paisagem e Memória*, Schama (1996) assevera que “paisagem é cultura antes de ser natureza; um constructo da imaginação projetado sobre mata, água, rocha” (SCHAMA, 1996, p. 70). Ainda assegura que “uma árvore nunca é apenas uma árvore. A natureza não é algo anterior à cultura e independente da história de cada povo. Em cada árvore, cada rio, cada pedra, estão depositados séculos de memória” (SCHAMA, 1996).

A papoureira não respondeu. A amargura a deixava com a voz na garganta. De certo antemorria à previsão do martírio, resignada diante da luta vã. Mal lhe arfavam os galhos de costumes festivos acenando abraços. Quedava-se paralisada, apatia de desespero contido ou dormência congênita que se cristalizava no ópio de suas flores (CABRAL, 1998, p. 167).

O tema da migração é verbalizado na voz da personagem Folha-Verde: “Que jeito senão correr o mundo? Trocar de paisagem? [...]. – Então Folha-Seca? Partimos? Você bem sabe. Pra que tapeação? Temos mesmo que ir andando. Quando a madrugada vier ganhamos mundo” (CABRAL, 1998, p. 167-168).

Nesse sentido, o livro de contos *Alameda* (1998), de Astrid Cabral, apresenta personagens não humanas que se debruçam com insistência sobre a fugacidade do tempo, a

efemeridade da vida, a inconstância das coisas, quer seja a existência dos seres do reino animal ou vegetal. Assim, antes de perecerem, as personagens – como a plantinha da janela (“Destino”), “A praça” (que fora terra), “A cerca” (que já fora árvore), a “Açucena”, “A papouleira” (habitação dos gafanhotos) – ficariam com a pergunta, misto de angústia existencial, sem que ninguém pudesse responder: por que elas/eles estavam aqui, afinal?

#### 1.4 Albertina Costa Rego de Albuquerque: uma romancista à margem do cânone

*Todos nós somos como semente jogada na terra, apodrece, desfaz-se, mas daí surge o vegetal que oferece muitas fores, frutos, e se reproduz, inumeravelmente, formando abrigos, barreiras, e pode chegar a cobrir imensas extensões. O homem isolado, não é nada, é apenas uma semente, porém seu trabalho fica, outros continuam.*

(ALBUQUERQUE, 1996, p. 222)

Na literatura brasileira, desde o século XVIII, o indianismo é uma das temáticas mais importantes, iniciadas no Arcadismo com o protagonismo do indígena Sepé Tiarajú no poema épico *Uruguay*, de Basílio da Gama, “herói e mártir da guerra guaranítica entre Portugal e Espanha, virando do avesso o projeto ideológico de Basílio da Gama que era louvar o português e atacar os jesuítas” (CHIAPPINI, 2011, p. 11). No Romantismo, em *Iracema*, *O Guarani* e *Ubirajara*, o indígena é escolhido como símbolo da nacionalidade brasileira (representação do Bom Selvagem). Essas são algumas das obras da literatura brasileira que exaltam o autóctone, tomando este como representação da nossa identidade. No entanto, essas personagens indígenas são caracterizadas como sujeitos subalternos, submissos e ingênuos, contribuindo, assim, para o apagamento do protagonismo e da presença dos povos originários do Brasil, em particular da mulher indígena, na geografia da cultura brasileira.

Para Alisson Leão (2019, p. 80),

embora o elemento indígena seja a presença mais antiga desde que o colonizador fez o primeiro registro neste lado do oceano (encontrando, não por acaso, somente no tema da “terra” igual antiguidade), a sua figuração foi predominantemente um exercício narcísico, seja nas primeiras crônicas exploratórias, nos diários de trabalho eclesiástico, nos registros naturalistas, seja na literatura épica do Arcadismo e nos romances de fundação do Romantismo brasileiro, ainda que com diferentes perspectivas e abordagens, a recorrência do indígena como tema esteve pautada pela construção exterior e plana que dele diversos autores fizeram [...] Nenhum outro elemento foi, como o indígena, tão presente e mudo ao mesmo tempo – tão invisível na sua visibilidade.

Rocha (1988, p. 10) assegura que a representação do indígena na história brasileira é realizada em três etapas. Na primeira, ele aparece como “selvagem”, “primitivo”, “pré-histórico”, “antropófago”. Na segunda, surge como uma “criança”, “inocente”, “infantil”, “almas virgens”. A terceira apresenta esse mesmo indígena, “num passe de mágica etnocêntrica, como ‘corajoso’, ‘altivo’, cheio de ‘amor à liberdade’”. Esta representação estereotipada “trata-se da construção de sentidos que servem, sobretudo, à instituição das relações colonialistas entre os países europeus e o Novo Mundo” (ORLANDI, 1993, p. 59). Ainda segundo Eni Orlandi, “esse é o seu estatuto histórico ‘transparente’ que não consta. Há uma ruptura histórica pela qual passam do índio para o brasileiro através de um salto” (ORLANDI, 1990, p. 56).

Cabe ressaltar que essa representação literária autocêntrica do indígena amazônico feita, tradicionalmente, por escritores masculinos brancos será rompida, na década de 1970, com a publicação do primeiro romance histórico *Marari: a Princesinha dos Manaus*, de Albertina Costa Rego de Albuquerque, escrito por uma mulher não indígena.

Na literatura brasileira dos séculos XVIII e XIX, as personagens indígenas Lindoia (*Uruguay*, 1769), Moema (*Caramuru*, 1785) e Iracema (*Iracema*, 1865) surgem no texto literário de autoria masculina atreladas à poética do genocídio, como predestinadas a morrer. Esta ideia já aparece no Arcadismo, na figura de Lindoia, protagonista de *O Uruguay* (1769), que, sentindo-se infeliz com a morte do seu marido, Cacambo, deixa-se picar por uma cobra venenosa, e falece. No poema *Caramuru* (1781), que tem como assunto o naufrágio do navio e o descobrimento da Bahia, levado a efeito por Diogo Álvares Correia, a índia Moema, uma das muitas mulheres indígenas apaixonadas por esse Don Juan colonial, ao assistir à partida dele para a Europa acompanhado de Paraguaçu, segue a embarcação a nado e se deixa morrer afogada. E, por fim, o narrador alencariano se contradiz ao finalizar o romance *Iracema* (1865), com uma pergunta retórica: “O primeiro cearense [Moacir], ainda no berço, emigrava da terra pátria. Havia aí a predestinação de uma raça?” (ALENCAR, 2010, p. 106). E o livro se fecha com a seguinte conclusão: “Tudo passa sobre a terra” (ALENCAR, 2010, p. 107). Essas três obras brasileiras de cunho indianista, salvaguardadas as diferenças, encaixam-se, portanto, na categoria do “romance indianista trágico”, proposta pelo crítico Paulo Antônio Graça, em sua obra *Uma Poética do Genocídio* (1998), em que as personagens indígenas já têm um final predeterminado: morrer ao longo da narrativa brasileira.

Na literatura romântica produzida na Amazônia, encontra-se o romance *Simá: romance histórico do Alto Amazonas* (2011 [1857]), de Lourenço Amazonas, que registra a

tragédia da jovem indígena Delfina que sonha casar-se com Régis, um homem branco, para “melhorar a sua cor”. Na verdade, o regatão Régis queria Delfina (“apática e estúpida”) apenas por uma noite. Para isso, ele a embriaga, em seguida, a estupra. Delfina descobre-se grávida. Após o nascimento de sua filha, *Simá*, que dá título ao romance, vem a falecer vitimada pela melancolia. Por sua vez, a protagonista Simá é descrita pelo narrador como “uma virgem”, “um botão prestes a desabrochar”. Por isso, “apta para o desfrute dos brancos”. Ambas são caracterizadas como muito prestativas; Iaiá jovial, Simá melancólica. No final da narrativa, Simá morre para salvar a vida do seu tutor espiritual. Para Neide Gondim (2011, p. 8), esse romance acha-se “ligado à estética romântico-indianista [e] explicita a perda do caráter tribal por meio da descaracterização e perda de identidade de personagens da Nação Manaus no contato com o homem branco”.

Em *Os Selvagens* (2004 [1875]), de Francisco Gomes Amorim, o narrador aponta o comportamento ingênuo da protagonista Gertrudes, diante do aventureiro francês Alberto Lacroix. Casa-se com esse aventureiro e, no final da narrativa, é assassinada por ele. Diferentemente de Gertrudes, Ângela, que se apaixonou por um desterrado que cumpria pena na vila de Tomar, Ambrósio Aires Bararoá, é perversa e o destruirá. Além de registrar o extermínio da tribo Mundurucu, em um período de quinze anos, esse narrador, ironicamente, verbaliza: “Deixei-os suspensos entre o céu e a terra, entre a civilização e a barbárie!” (AMORIM, 2004, p. 90). O que fica evidente é o profundo desprezo dos colonizadores europeus pelos povos indígenas brasileiros, considerados como seres inferiores, mesmo quando esses se mostram receptivos ao poder do opressor.

Antônio Paulo Graça, em *Uma Poética do Genocídio* (1998), ao examinar o destino reservado ao herói indígena na ficção brasileira, a partir da trilogia alencariana – *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865), *Ubirajara* (1871) –, passando pela *Acaiaca* (1866), de Joaquim Felício dos Santos, *Os Índios do Jaguaribe* (1870), de Franklin Távora, *O Índio Afonso* (1873), de Bernardo Guimarães, *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, *Maira* (1977), de Darcy Ribeiro, e chegando até *A Expedição Montaigne* (1982) e *Concerto Carioca* (1985), de Antônio Callado, chegou à seguinte conclusão: “os heróis da cultura ocidental têm destino previamente traçado, de acordo com o gênero em que estão representados, mas o herói indígena está condenado a um destino diverso, independentemente do gênero em que se apresenta” (GRAÇA, 1998, p. 29). Ou seja, a presença do indígena no campo literário equivale a sua existência no mundo social que, cotidianamente, é violentada pela sociedade brasileira.

No século XIX, os escritores românticos, na busca de um herói que representasse a identidade da nação brasileira recém-libertada do poder colonial português, escolheram o índio, pois o branco era o invasor e o negro era o escravo trazido do continente africano, que trabalhava para manter o *status quo* da elite brasileira. Nelson Werneck Sodré, em *História da Literatura Brasileira*, aponta os motivos do surgimento do indianismo:

O índio em sua ânsia nativista, tinha um traço de valorização histórica a mais: fora ele o adversário do português colonizador: ele que, dono da terra, e livre nessa terra, opusera-se ao domínio luso, lutara contra esse domínio e fora vencido, sempre combatendo (SODRÉ, 1961, p. 55).

Zilá Bernd (2003, p. 126) pontua que o indígena foi escolhido como símbolo da nacionalidade brasileira “para justificar uma ancestralidade original, logo diluída pela pretendida supremacia étnica e cultural do colonizador”. Ao contrário do que aconteceu na literatura de cunho indianista produzida no Amazonas, o indígena não se configurou como “derivativo racial”, além de que as obras produzidas, desde o século XVIII até o presente, são escassas em número e foram esquecidas ou são ignoradas pelos leitores e pelos poucos estudiosos dos assuntos amazônicos.

Essa violência em relação ao indígena, no campo literário, tem início com a elaboração e publicação da obra *Muraida* (1785; 1819), de Henrique João Wilkens, militar sediado na Amazônia a serviço da coroa portuguesa. Nessa obra, as personagens indígenas são descritas como bárbaras, subalternas, sanguinárias, construindo, assim, um imaginário selvagem e exótico que atendesse aos interesses da colonização portuguesa. Tal visão preconceituosa do colonizador em relação ao índio veio a influenciar os relatos de viagem e/ou as narrativas advindas do processo de colonização na Amazônia brasileira. Para o crítico Márcio Souza, o poema épico *Muraida* é a primeira tentativa literária da região, razão pela qual, é um documento histórico de valor incalculável que registra a presença dos colonizadores, além de denunciar a face violenta e genocida do processo colonial português na Amazônia brasileira.

Para Walnice Galvão (1981, p. 175), nesses 400 anos de História, o invasor, tornado colono, inicialmente se lisonjeou acreditando ser colonizador, para depois descobrir-se colonizado. De invasor europeu, passou a perceber-se, no plano econômico, político e mesmo mental, como mero colonizado. Aí finca a raiz uma das mais persistentes posturas intelectuais no Brasil, o oscilar entre metrópole e colônia. A história da literatura, a história da cultura, a história da inteligência é permeada por esse dilema, em que o colonizado deseja ser ora só colonizador ora só colonizado, visando a um terceiro termo integrado, nem colonizador nem

colonizado, nunca atingido. Sendo esse o quadro, não surpreende verificar que a história de nossa literatura esteja inextricavelmente confundida com o esforço de construir um herói nacional e com a incessante frustração em consegui-lo.

Geografando a produção romanesca, especificamente no Amazonas, temos como marco inicial a já citada obra indianista *Simá: romance histórico do Alto Amazonas*, publicada em 1857, por Lourenço Araújo e Amazonas. O romance é ambientado, porém, no início da colonização portuguesa, na Amazônia brasileira, no período que se estende de 1738 a 1758, durante a administração de Marquês de Pombal. Tem como temática as rebeliões organizadas pelos indígenas do Rio Negro contra a presença do colonizador português. O romance narra, no plano histórico, o massacre da nação indígena dos Manaus pelos militares portugueses e, no plano individual, o destino trágico da protagonista Simá apresentada como uma vítima inocente do conflito entre Portugal e Espanha pela posse da Amazônia brasileira. Em outras palavras, *Simá* torna-se o primeiro ensaio identitário e trágico da mulher brasileira/amazônida, sob a égide do processo brutal da colonização europeia implantado na Região Norte do Brasil.

Assim sendo, essa é a primeira obra literária a discutir sobre a identidade da mulher indígena amazônida, entendida no texto como ensaio identitário e trágico da mulher colonial brasileira – na verdade, Delfina é a nossa primeira mãe indígena. Uma mulher aculturada, nascida e criada na Floresta Amazônica, que gerou Simá, a nova mulher amazônida mestiça, resultante de estupro cometido por um dos membros do regime colonial, tornando-se, portanto, o símbolo da identidade brasileira. Por outro lado, oito anos depois da publicação de *Simá: romance histórico do Alto Amazonas* (1857), o escritor cearense José de Alencar publica *Iracema*, em 1865, obra que a crítica literária escolheu para celebrar a indígena alencariana, protótipo da mulher como a mãe do novo homem brasileiro (Moacir, o filho da dor). Isso porque a união de Iracema (indígena) e Martim (europeu) é analisada como metáfora da posse do Novo Mundo pelos autores pós-coloniais.

As narrativas da literatura amazonense produzidas a partir da segunda metade do século XIX até as duas primeiras décadas do século XXI, com raras exceções, apresentam as personagens indígenas como subalternas. Isso porque poetas, contistas e romancistas brasileiros e estrangeiros que escreveram e escrevem sobre a região, embora muito diferentes uns dos outros, são, em sua grande maioria, são tributários do dualismo entre edenismo/paraíso e inferno/selvageria, a representação do ser feminino como subalterno, de personagens estupradas e/ou assassinadas pelo colonizador, ou por terceiros, ao longo das narrativas. Além disso, a glorificação de uma “poética do genocídio” – em que as mulheres

indígenas eram submissas à violência do colonizador e, posteriormente, à truculência do coronel de barranco (seringalistas) – é uma temática que persiste na produção literária amazônica até o presente.

Geografando a presença feminina nas obras amazônicas escritas por homens, as mulheres, em sua maioria, são apresentadas como submissas, ingênuas, objeto sexual, monstros, feiticeiras, prostitutas, propensas a suportar a violência patriarcal. Excetuando as personagens Nadesca (*Terra de Ninguém* – 1934), de Francisco Galvão; Maria Caxinauá (*O Amante das Amazonas* – 1992), de Rogel Samuel; as personagens femininas de *Três Histórias da Terra* (2005), de Erasmo Linhares, trazidas do Ceará para serem apresentadas aos seringueiros que mais produzissem borracha, como também para povoar o seringal. Estas são as poucas personagens que conseguem ultrapassar ponto final da narrativa amazônica. Ou seja, elas sobrevivem à violência da sociedade patriarcal amazônica do primeiro e segundo ciclo da borracha. Por outro lado, uma personagem feminina “revolucionária” como Joana Ferreira do romance *Galvez, o Imperador do Acre* (1976), de Márcio Souza, que, por questionar o lugar social ocupado por ela, ao final da narrativa, é assassinada. Isto porque, o autor não se permite sair do esquema ordinário da representação feminina que atravança a literatura brasileira desde então.

Contraopondo-se a essa tradição literária patriarcal de que as personagens indígenas femininas são submissas, objeto sexual para saciar a luxúria do opressor, como seres predestinados a morrer em nome do amor, a escritora Albertina Costa Rego de Albuquerque publica, em 1972, o romance histórico *Marari: a Princesinha dos Manaus*, que tem como protagonista a indígena Marari, nascida dentro da Floresta Amazônica, que se expressa por meio de suas ações como guerreira ativa, digna, corajosa, senhora absoluta das terras amazônicas, símbolo representativo de uma região sempre em movimento.

Albertina Costa Rego de Albuquerque nasceu em Sena Madureira-AC, em 1918, e ainda jovem radicou-se em Manaus-AM, tendo sido presença de destaque na sociedade amazônica do início do século XX. Formou-se em Filosofia na Faculdade de Manaus, é cofundadora e primeira diretora do Ginásio de Maués/AM, trabalhou no Ministério da Fazenda e dedicou-se à difusão da literatura e cultura em seu meio. Colaborava na imprensa e, principalmente, no *Jornal das Moças*, importante periódico de divulgação da produção literária feminina. Participou de várias obras coletivas e, em livros individuais, publicou



romance, contos, poesia (COELHO, 2002, p. 32). Tais dados bibliográficos encontram-se no *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras* (2002), de Nelly Novaes Coelho<sup>13</sup>.

Albertina Costa Rego de Albuquerque iniciou sua trajetória literária na década de 1940, quando publicou os seus primeiros poemas e contos em jornais e revistas de grande circulação no território brasileiro. Em 1972, publicou o seu primeiro e único romance *Marari: a Princesinha dos Manaus*. Conforme Danilo Du Silvan, organizador da *Antologia Poética da Mulher Amazonense* (1984), a autora conquistou “um lugar no cenário intelectual brasileiro pelo seu romance cheio de vida, movimento e historicidade. É um romance que deixa muito contista amazonense debaixo do braço, pelo aprumo da linguagem, seriedade do tema, pelo estilo colorido” (DU SILVAN, 1984, p. 12). Além disso, Albertina atravessa as três fases que constituem a literatura amazonense de autoria feminina. A primeira fase iniciou-se em 1935 e encerrou-se, para efeito didático, em 1972, com a publicação do seu romance histórico *Marari: a Princesinha dos Manaus*. A segunda fase vai de 1973 a 1989, com a consolidação da poesia de Astrid Cabral. E a terceira fase, denominada por mim como a “fase do apogeu da literatura de autoria feminina contemporânea” teve início em 1991, com a publicação do romance *Morte e Vida no Amazonas* (1991), de Sylvia Aranha de Almeida Ribeiro, e foi a partir da primeira década do século XXI, que se intensificou o surgimento de novas escritoras.

Quanto à recepção de *Marari: a Princesinha dos Manaus* (1996 [1972]), o primeiro romance publicado por uma mulher amazonense não indígena, a obra não teve a visibilidade desejável e continua sendo ignorada pelos pesquisadores da literatura brasileira que se produz no Amazonas. A exceção foi o prefácio que ela traz, do historiador Arthur César Ferreira Reis, e os comentários, ainda que de forma parcimoniosa, dos críticos Arthur Engrácio e de Antístenes Pinto, Por que há um silêncio sobre o romance histórico *Marari: a Princesinha dos Manaus* (1972) nos compêndios da literatura regional e brasileira?

A obra de Albertina Costa Rego de Albuquerque requer uma análise crítica, que começa, aos poucos, a ser construída. Um dos fatores que dificulta a leitura e conseqüente crítica é que a produção literária de Albertina foi vítima do “olhar condescendente da crítica” masculina da época. O crítico Arthur Engrácio, em sua obra *Os Pingos nos II* (1983), afirma,

---

<sup>13</sup> Cabe ressaltar a militância da autora na imprensa carioca e amazonense, onde publicou os seguintes contos: “A extrema unção do amor” (1940), *Jornal das moças/RJ*; “A mãe do rio” (1956), *Revista da semana/RJ*; “Ave Maria” (1956), *Jornal Universal de Manaus-AM*; “A lenda do Taxizeiro” (1956), *Jornal Universal de Manaus-AM*; “Helena” (1957), *Correio sentimental/RJ* e *Jornal Universal de Manaus-AM*; “A lenda das onze horas” (1957), *Jornal Universal de Manaus-AM*; “A lenda do Taxizeiro” (1958), publicado, no livro *Quer ser escritor?* Curso de estilística, de Renato Machado pela editora Andes/RJ (DU SILVAN, 1984, p. 11). Esse material encontra-se dispersos em arquivos de jornais e revistas à espera de ser coletado para pesquisa.

sobre a romancista Albertina, que se, “a rigor, não podemos chamar de moderna, não é por isso que vai deixar de ser amazônica” (ENGRÁCIO, 1983, p. 66). Contudo, o referido crítico não explica o que seria uma mulher escritora modernista e nem a relação com o estado de nascimento dela. E desconsidera, ao mesmo tempo, que o Modernismo tenha chegado, tardiamente, ao Amazonas. Marcos Frederico Krüger, um dos mais importantes pesquisadores da literatura amazonense, afirma que o Modernismo, no campo da poesia, chega ao estado em 1935, com a publicação do livro de poemas *Ritmos de Inquieta Alegria*, de Violeta Branca. Telles (2009, p. 27), sobre isso, afirma:

As ideias e fundamentos estéticos que enformam o Modernismo, no Amazonas, só vão adquirir uniformidade e se constituir como proposta estética predominante – um grupo comprometido com a renovação e a pesquisa – com a fundação do Clube da Madrugada. Que ficou sendo, em termos regionais, o marco formal dessa ruptura com o passado.

Ainda que Engrácio afirme que Albertina Costa Rego de Albuquerque não seja uma escritora “moderna”, ela escapa à classificação fácil, pois sempre correu à margem dos movimentos e dos grupos literários existentes no Amazonas. Ainda que a autora não apareça como membro do Clube da Madrugada, elabora sua obra a partir do processo de colonização, do protagonismo da mulher indígena, da adesão aos hábitos culturais do colonizador, do folclore, dos mitos, das lendas e dos saberes tradicionais da região amazônica, e principalmente desconstruindo a representação da figura feminina indígena na literatura amazonense e brasileira, até então.

Na obra *Os Pingos nos II* (1983), de Arthur Engrácio, justamente, em um capítulo intitulado “Romancistas da Amazônia”, o conhecido crítico e escritor, para se referir à obra de Albertina Costa Rego de Albuquerque, escritora do primeiro romance histórico da literatura amazonense, no começo dos anos de 1970, escreveu um único parágrafo:

Albertina Costa Rego de Albuquerque, outra romancista nascida no Pará, se, a rigor, não podemos chamar de moderna, não é por isso que vai deixar de ser amazônica. *Marari: a Princesinha dos Manaus* (1972) é um romance histórico, com o espírito e todas as características peculiares à vida e aos costumes da Amazônia. A autora ingressa com muita segurança na área da criatividade, constrói o seu universo ficcional e nos apresenta criaturas reais, como que arrancadas da própria vida, dotadas de nervos, sangue e alma. A técnica da romancista é boa, sua linguagem alcança um nível acima do comum a estrepentes, a par do estilo sóbrio, seguro, revelando um apuro só encontrável nos mestres da pena (ENGRÁCIO, 1983, p. 66).

Na verdade, a autora nasceu no Acre e fixou residência em Manaus, quando era adolescente. Ainda que a avaliação sobre a obra da autora seja positiva, a dúvida é se ela mereceria apenas um parágrafo de apresentação, em um livro de crítica com 127 páginas.

Conforme Schollhammer (2009, p. 9), o contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo. Por não se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente, cria um ângulo do qual é possível expressá-lo.

No ano seguinte, o também crítico e escritor Antístenes Pinto, em *Literatura: novos horizontes*, reservou seis parágrafos para apresentar a escritora e sua obra, em que tece o seguinte comentário:

*Marari: a Princesinha dos Manaus* traz à baila, como pano de fundo, o colonialismo eclodido no vale amazônico, no século XVII [...]. A união entre Marari e Guilherme, transmite vitalidade e beleza poética, inclusive pelo mergulho existencial que a narrativa dá às personagens (PINTO, 1984, p. 74).

Os críticos Arthur Engrácio e Antístenes Pinto não são responsáveis pela incompreensão ou pelo apagamento histórico que cerca a produção literária de Albertina Costa Rego de Albuquerque e de outras escritoras amazonenses que não entraram no cânone e/ou são poucas lidas e estudadas. Ou pelo menos eles não estão sozinhos.

Cabe ressaltar que as obras escritas por mulheres, até aqui comentadas, sempre foram “chanceladas” por homens. O caso mais notório dessa chancela masculina aconteceu com a poeta Gilka Machado, nas primeiras décadas do século XX, que recusou ofertas de críticas positivas, como quando disse “não” a Olavo Bilac, que se ofereceu para escrever o prefácio de seu primeiro livro: “Ele [Olavo Bilac] quis fazer o prefácio de meu primeiro livro. E eu recusei. Ele me disse: ‘– Por que você recusa?’ ‘– Recuso porque eu quero aparecer sem defesa, sem escudo. E com um prefácio seu, todo mundo já está me achando ótima’” (*apud* GOTLIB, 1995, p. 29).

Quando se pensa sobre as relações entre produção, divulgação e recepção do texto literário escrito por mulheres, no Amazonas, o problema assume uma proporção assustadora, pois se tem uma literatura de “muitas letras, poucas vozes”, para usar os termos de Pierre Bourdieu (1996). Sabe-se que, de modo geral, a literatura amazonense escrita por mulheres ocupa posição bastante periférica no sistema canônico da literatura brasileira e regional. Conforme Gabriel Albuquerque (2009, p. 54), “o problema não está aí, contudo, e vai além da

velha distinção entre centro e periferia. O problema reside no insulamento que comporta em uma única braçada a identidade, o reconhecimento e a aceitabilidade”, além do que,

uma realidade constrangedora se impõe: são artistas de província, não divulgados pela mídia e ignorados na região economicamente mais poderosa do Brasil: o Sudeste. Por causa desse colonialismo interno que o Brasil sofre em que, as vítimas são o Norte e o Nordeste, os poetas da periferia nascem condenados (KRÜGER, 2001, p. 34).

Afora o insulamento, escritoras como Violeta Branca, Astrid Cabral e Albertina Costa Rego de Albuquerque, após publicarem suas obras em diferentes décadas do século XX, foram esquecidas/ignoradas/vitimadas pela amnésia crítica e editorial que persiste no “feudo” literário amazonense. Cite-se, como exemplo, *Ritmos de Inquieta Alegria* (1935), de Violeta Branca, que introduziu a poesia modernista no Amazonas, mas foi esquecido por 63 anos, somente republicado apenas em 1998. Também a obra *Alameda* (1963), de Astrid Cabral, ficou no limbo durante 35 anos, ganhando uma segunda edição em 1998. Por fim, a obra *Marari: a Princesinha dos Manaus*, primeiro romance escrito por uma mulher, publicado em 1972, ganhou uma segunda edição em 1996. Essas três obras, fundamentais para se compreender a história da literatura amazonense escrita por mulheres, foram jogadas na vala do esquecimento crítico e editorial por décadas.

O pesquisador Rafael Vogt Leandro, em *Os Ciclos Ficcionalis da Borracha e a Formação de um Memorial Literário da Amazônia* (2016), cita a contista Vera do Val, vencedora do Prêmio Jabuti 2008, com a obra *Histórias do Rio Negro*, como uma das poucas autoras que escrevem na e sobre Amazônia, e que menciona *au passant* o ciclo da borracha. Contudo, a profecia de Rafael Vogt Leandro sobre o possível desaparecimento da memória do ciclo da borracha em futuras produções amazônicas não se fundamenta.

Vale lembrar que, em 1946, Vicki Baum publica *A Árvore que Chora, Romance da Borracha*, no qual ficcionaliza dois séculos da existência da borracha na Amazônia Brasileira. Conforme Neide Gondim (2007, p. 287), “é um dos poucos romances que tematizam a Amazônia que cede espaço para deixar o índio falar. É uma obra que aquilata, sem etnocentrismo, as diversas nacionalidades, as diferentes raças e cultura; [...]. Reconhece o outro com suas peculiaridades”.

Elizabeth Azize publicou o romance *E Deus Chorou sobre o Rio* (2019 [1984, 2006]). Pela primeira vez em nossa literatura, tem-se uma narrativa da imigração árabe que rememora, sob a perspectiva feminina, o ciclo da borracha na Amazônia Brasileira. Depois de 37 anos da primeira edição, esse romance recebeu uma breve análise literária. Para Telles e

Graça (2021, p. 497), no contexto da literatura escrita por mulheres, Elizabeth Azize ocupa um lugar significativo como jornalista e intelectual, aliado ao seu protagonismo social. Foi uma mulher que, pela sua inteligência e coragem, conquistou um lugar de destaque social e cultural.

Em 2006, Charuf Nasser publica *A Sultana do Seringal*, em 2006, que traz uma narradora em primeira pessoa, a qual registra “sua trajetória pela acidentada geografia do mundo [...]. Além de ser “uma personagem de seu tempo e de uma cidade” (TELLES, 2006). Por sua vez, a protagonista “é uma narradora oral e, como todos os contadores de casos, exagera, inventa e encanta. [...] A sua fala é marcada por uma confissão extravagante, que mistura viagens, paixões picantes de muitas histórias amorosas que causavam e ainda causam calafrios nas pessoas castas e pudicas” (HATOUM, 2006, p. 14). Ou seja, o comportamento da protagonista choca uma sociedade falsamente tradicionalista, hipócrita, que desenha para a figura feminina o papel de submissa, silenciosa, sem o direito de se expressar e de escolher.

Algumas pessoas acabam mais famosas por suas peripécias públicas ou privadas do que por suas boas obras. Assim aconteceu com algumas amigas minhas que prefiro não nomear. Uma, foi amante de certo governador. Outra, teve um caso com um senador. Outra, ainda chegou a pretender um presidente. Outra teve um caso famoso com um empresário que, depois, chegou ao cargo máximo do executivo do Estado, o que lhe rendeu casas, apartamentos, vantagens na área de construção e, até um cargo público (NASSER, 2006, p. 73).

Em 2019, Sandra Godinho publica o romance *Terra da Promissão*, que narra a saga dos judeus marroquinos na Amazônia, no apogeu do ciclo da borracha, iniciado na segunda metade do século XIX.

Jacob me olhou como se visse pela primeira vez, com os olhos tão negros e intensos que chega a me desconcertar. Algo em seu olhar me diz que não é mais aquele adolescente que conheci. As entradas na testa anunciam a perda de cabelos, mas mantém ainda o ar altivo. [...] Não me cumprimenta, não diz nem mesmo um “bom dia”. Mesmo se o dissesse seria uma mentira evidente (GODINHO, 2019, p. 15).

Em 2020, Myriam Scotti publica *Terra Úmida*, contemplado com o Prêmio Literário Cidade de Manaus 2020, na categoria Melhor Romance Regional. O narrador Abner recupera parte de suas memórias sobre o primeiro encontro com o Rio Negro.

A viagem percorrendo o Rio Negro já durava mais de um mês. Em seus braços, muitos lugarejos, vilas e comunidades para abastecermos com nossas mercadorias. [...] desde o dia em que meus olhos pousaram nos tons ora castanhos, ora negros dessas águas, a atração fora imediata. O exato

momento em que me deparei pela primeira vez com a imensidão da mata e dos rios, assim que adentramos o território amazônico, me comove até hoje. Há tantos anos morando aqui a paisagem ainda me abisma (SCOTTI, 2021, p. 19).

Em linhas gerais, essas produções literárias escritas por mulheres sobre o ciclo da borracha sugerem ser um misto de romance, autoficção, biografia ou autobiografia romanceada.

O correto seria informar ao mercado editorial, à historiografia, à crítica, aos pesquisadores, que a literatura escrita por mulheres nascidas ou radicadas no Amazonas, ou amazonenses que residem em outros estados brasileiros, precisa ser, urgentemente, publicada/divulgada, recepcionada/analizada.

Assim, a produção literária de Albertina Costa Rego de Albuquerque permanece “fora de lugar” na historiografia e na crítica literária do Amazonas/Brasil e desconhecida do público leitor brasileiro. Excetuando o prefácio ao romance, quando de sua primeira edição, algumas breves referências ao nome da escritora registradas em diversas antologias regional e nacional, não há qualquer estudo acadêmico no âmbito da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e da Universidade do Estado do Amazonas (UEA) sobre sua produção literária. Essa produção iniciou-se na década de 1940 e se estendeu até 2001, quando a autora publicou seu último livro de poemas, *Orvalho sobre a Relva*. Desde então, não se tem mais nenhuma informação sobre a vida de Albertina Costa Rego de Albuquerque. São mais de sessenta anos dedicados à literatura amazonense escrita por mulheres.

#### *1.4.1 Romance de formação da nossa amazonidade*

Albertina Costa Rego de Albuquerque, em seu primeiro e único romance histórico *Marari: a Princesinha dos Manaus* (1996), mesmo não perseguindo o experimentalismo linguístico proposto pelos modernistas, propõe-se a desconstruir a representação do povo indígena brasileiro realizada pela tradição literária, em particular, a elaboração das personagens femininas marcada pelos estereótipos e preconceitos. Para isso, a autora viaja pelas linhas da literatura brasileira de cunho indianista e nas entrelinhas da história crítica produzida até então, a fim de desconstruir a representação da mulher indígena brasileira/amazônica como sujeito subalterno.

Para Bonnici (2012, p. 155),

o silêncio das mulheres, sua história perdida (e, conseqüentemente sua identidade) [...], como é que a voz feminina é aceita, modificada, rejeitada e recuperada numa sociedade patriarcal? Em ambos os casos, isto é, dentro dos parâmetros pós-coloniais e patriarcais, que modos alternativos existem para fazer falar o mudo? Como fazer a voz feminina eliminada contar a sua história? Para tanto, a escritora Albertina Costa Rego de Albuquerque escolhe uma protagonista indígena amazônica, para recuperar o direito de fala dos povos originários da Amazônia, para, então, contar “outras histórias” da perspectiva feminina.

O primeiro capítulo do romance *Marari: a Princesinha dos Manaus* (1996) traz uma epígrafe atribuída ao historiador brasileiro Joaquim Nabuco: “Nada nas conquistas de Portugal é mais extraordinário do que a conquista do Amazonas” (NABUCO, 1949, p. 8), sugerindo que o processo de colonização da Amazônia Brasileira tenha sido algo pacífico. Sabe-se que a história e a literatura brasileiras veiculadas, desde o período colonial até a contemporaneidade, registram o processo de escravidão, extermínio, genocídio, apagamento identitário, aculturação, usurpação de terras, diásporas, os quais transformaram os indígenas e negros em cidadãos de segunda classe.

Esse romance é estruturado em 30 capítulos curtos, narrador em terceira pessoa e construída aos moldes dos romances românticos do século XIX, em que as personagens não apresentam ambigüidades: numa visão maniqueísta, uns são muito maus, outros são muito bons. A protagonista Marari é marcada pela docilidade, honestidade, fidelidade, flexibilidade, imparcialidade, justiça (bom selvagem e/ou modelo de indígena subalterno pretendido pelo regime colonial europeu). Já Maira e Manaquiri são caracterizados como antagonistas que se opõem, por diferentes motivos, à presença do colonizador português na Amazônia brasileira. Desse modo, o romance narra, no plano histórico, o início da colonização portuguesa na Amazônia brasileira, a luta pela posse do território, a presença de figuras históricas, o surgimento gradual da cidade de Manaus em meio à floresta “entre um sonho de guerra e um sonho de amor”, como metáfora da identidade amazônica. Conforme Abdala Junior, a sociedade brasileira é “uma construção histórica que se fez na dinâmica dos contatos entre povos e culturas diferenciadas”, [o que] implica aceitar que toda a cultura, nesses termos, é mestiça” (ABDALA JÚNIOR, 2002, p. 21). Por essa razão, conforme Walter Benjamin,

articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada

época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como o vencedor do Anticristo (BENJAMIN, 1994, p. 224).

O primeiro capítulo do livro *Marari: a Princesinha dos Manaus* (1996) inicia-se com a saída de Guilherme Valente do Forte para conhecer a floresta. Ao perambular sem rumo, na tentativa de conseguir “qualquer aliança com os donos da terra”, o estrangeiro é surpreendido pela “algazarra de vozes humanas e vislumbrou índias em correrias [...] Apenas, uma, a mais retardatária permanecia ainda, com os pés na água, ereta, à margem do córrego, defrontando-se com o intruso” (ALBUQUERQUE, 1996, p. 13). O primeiro contato entre Marari (indígena) e Guilherme Valente (europeu) acontece por meio de mímica, repetição vocabular em ambas as línguas. Inicialmente, apenas Marari se aproxima do estrangeiro, as demais jovens ficam à espreita. A partir desse primeiro encontro, percebe-se que Marari e Guilherme Valente começam a se apaixonar.

A romancista adota a estratégia literária semelhante às das narrativas coloniais escritas em língua portuguesa, que trazem “o retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador”. Na obra ora comentada, o retrato das mulheres indígenas da tribo Manaus aparece em primeiro plano.

Eram ainda bem jovens e todas tinham as mesmas características: olhos pequenos e rasos, tez morena, cabelos pretos, lisos e longos espalhados sobre as costas. Agora, estavam munidas de arco e flecha. Sentaram-se sobre a relva, ao lado de Marari. Eram oito, precisamente (ALBUQUERQUE, 1996, p. 16).

A protagonista Marari é apresentada como uma jovem simpática, educada, que encanta os homens, seja ele indígena ou europeu. Esse é um dos motivos que despertam a inveja de sua prima Maíra: “Que feitiço terá essa bugre para apaixonar assim, os homens? Que tinha ela mais que as outras? O mesmo tipo, o mesmo jeito, os mesmos costumes. Ter-lhe-iam bafejado os curandeiros com as auras propícias do Amor? (ALBUQUERQUE, 1996, p. 52). Além disso, a simpatia da protagonista Marari incomoda sua prima, Maíra, que, quando é confrontada, adota o discurso irônico:

Primeiro, sentia inveja da protagonista pelas honras que lhe tributavam como filha mais velha do Tuxaua. Segundo, porque Maíra amava a Manaquiri, e, este não queria saber dela, e, ao contrário, sentia paixão por Marari que não o correspondia. Estás pensando que esse branco vai casar contigo?... Muito engraçada! Ele quer é zombar, ele te despreza, e te explora. Um estrangeiro bonito, raça diferente, costumes diferentes, língua diferente, amar uma selvagem? (ALBUQUERQUE, 1996, p. 52-53).



A violação das mulheres da tribo Manaus cometida pelos soldados portugueses é a causa imediata dos conflitos entre autóctones e colonizadores. Em represália a esse crime, os guerreiros da tribo Manaus atacam o Forte. Guilherme Valente, após o incidente, sai em busca de uma explicação para o fato. Antes de conversar com Marari, é flechado, tornando-se prisioneiro e sendo, posteriormente, condenado à morte pelo Conselho de Anciãos da tribo. Marari consegue provar que o estrangeiro era inocente. Isso faz com que seu pai revogue a sentença de morte aplicada a Guilherme Valente, o que “era inédito na história de sua gente. Sua tradição jamais registrara fato semelhante: um chefe revogar sua palavra” (ALBUQUERQUE, 1996, p. 54). O estrangeiro “Guilherme estava livre da morte como castigo imposto pelos Manaus, mas ficaria como prisioneiro destes, enquanto existisse” (ALBUQUERQUE, 1996, p. 81). Em seguida, Marari é autorizada a cuidar dos ferimentos do estrangeiro. Os ecos da história brasileira colonial podem ser constatados na figura do protagonista Guilherme Valente, que é posto simetricamente ao lado do lendário Jerônimo de Albuquerque<sup>14</sup>.

Para salvar a vida do jovem guerreiro condenado à morte, Marari o aconselha a fugir com Maíra e construir uma outra tribo. Assim, ele passa a viver no exílio. Simbolicamente, Maíra é levada pelo guerreiro Manaquiri, como uma espécie de prêmio de consolação. Assim, eles são os primeiros indígenas amazônicos exilados na sua própria terra, tudo isso causado, ainda que, involuntariamente, por um estrangeiro.

Ainda que o poder colonial português não esteja plenamente instalado, fatores como a violação das jovens indígenas, a revogação da sentença de morte de Guilherme, a condenação de um membro da tribo, para morrer em lugar do estrangeiro, o exílio forçado do guerreiro Manaquiri, dão início à fragmentação das relações sociais, políticas, familiares, da tribo Manaus.

Antes de fugir, Manaquiri declara seu amor: “– Marari amada, eu lhe prometo e juro. Partirei com Maíra [...] É por você que me fez este apelo, e, eu não quero deixar um único desejo seu sem ser atendido” (ALBUQUERQUE, 1996, p. 78). Também tenta desqualificar o estrangeiro, ao enumerar as diferenças étnicas, culturais e seu aparente desprezo para com o povo indígena. São comuns descrições como estas: “O corpo dele é todo branco, parece água, os cabelos, da cor dos astros, e olhos tão azuis são como dois pedacinhos do firmamento”

---

<sup>14</sup> A história brasileira colonial registra que o aventureiro Jerônimo de Albuquerque, ao enfrentar os índios Tabajaras é ferido, tornando-se prisioneiro e condenado à morte, sendo salvo pela intervenção da filha do cacique, conhecida como Arco Verde, que se apaixonou por ele e o quis como marido.

(ALBUQUERQUE, 1996, p. 77). Além disso, no segundo capítulo, a narradora desenha o retrato do colonizador Guilherme Valente, ao destacar seus aspectos físicos e psicológicos.

Alto, robusto, de pele clara e corada, rosto oval gorducho, onde nos olhos azuis de doce brilho, adivinhava-se interior de grande sensibilidade e brandura. A boca apresentava lábios vermelhos e bem talhados, e nesse momento, descontraída, alegre, tinha expressão jovial de íntimo regozijo. O traje era culote e gandola fofos, de cor neutra, cinto largo, de caçador, e botinas (ALBUQUERQUE, 1996, p. 16).

Em seguida, a narradora traça o perfil físico e psicológico do futuro chefe da tribo Manaus, o qual se torna amigo leal de Guilherme Valente. No entanto, Maici e Guilherme representam “duas raças, dois costumes e duas opiniões. Eram também duas mocidades impetuosas, duas forças iguais, todavia, em oposição de ideias tão grande e tão forte cada qual em sua opinião, que era como a água do oceano a bater em fúria, no rochedo (ALBUQUERQUE, 1996, p. 225). Assim, a narradora ombreia o indígena amazônico ao colonizador europeu.

O futuro jovem governante era Maici, jovem de vinte anos, bonito exemplar da raça ameríndia. Estatura mediana, trigueiro, forte, olhos rasos, negros, de expressão inteligente e de alma compenetrada das atribuições. Tinha sentimentos nobres e vinha sendo formado para governar dentro dos princípios de altivez e imparcialidade. Era muito guapo e cobiçado pelas jovens amerabas (ALBUQUERQUE, 1996, p. 71).

Na condição de curandeira da tribo, Marari “aprendia a arte de preparar remédios e invocar os espíritos encantados da floresta. Exercia influência sobre os selvícolas [...]. Ela era a enfermeira do corpo e da alma” (ALBUQUERQUE, 1996, p. 71). No romance *Marari: a Princesinha dos Manaus*, a narradora encaminha as relações amorosas entre indígenas e colonizadores para a união monogâmica. Quando os jesuítas questionam o fato de o chefe da tribo ter várias mulheres, ele responde que “seus costumes eram assim desde que se entendera, assistia ao chefe esse direito. Já era velho, a união com uma única mulher “ficaria bem para os mais novos” (ALBUQUERQUE, 1996, p. 230). Tem-se a aceitação explícita do chefe da tribo sobre as alterações dos hábitos culturais da etnia Manaus, por meio da absorção da cultura do colonizador.

Algumas vozes da tribo Manaus, por diferentes motivos, opõem-se à união de Marari com o estrangeiro. O chefe da tribo e pai da protagonista é o primeiro a indagar se ela está apaixonada pelo prisioneiro. “Será possível? Uma manau pretender juntar-se a um homem branco? Somos de origens diversas. Note bem a disparidade: veja-lhe a pele, os cabelos. O dia não se mistura com a noite” (ALBUQUERQUE, 1996, p. 49). Ainda assim, Marari aceita o

pedido de casamento do prisioneiro, que é realizado após a convalescência dele. Todavia, a protagonista deixa claro que não deseja que o homem branco se ligue a ela, por gratidão.

A união entre mulheres indígenas e colonizadores é temática constante no Arcadismo e no Romantismo de cunho indianista, a exemplo de Paraguaçu e Diogo Álvares Correia (*Caramuru* – 1781) e Iracema e Martim (*Iracema* – 1865), o que facilitou a implantação do poder colonial no Brasil. O crítico Alberto Oliveira Pinto, no artigo “O colonialismo e a coisificação da mulher”, assegura que o ser feminino nativo “foi sempre encarado pelos colonos portugueses tão somente como um instrumento de dominação sobre os espaços e sobre os homens colonizados (PINTO, 2007, p. 48).

Desse modo, Guilherme Valente consegue, finalmente, a tão sonhada “aliança com os donos da terra”. Esta conquista acelerará o processo de colonização da Amazônia brasileira, posto em curso por Guilherme Valente com a ajuda de seus colegas portugueses, e dos próprios Manaus, “os donos da terra” amazônica. Concretiza-se, assim, a segunda etapa da aliança, entre os indígenas e os colonizadores. Todavia, a ideia de posse da Amazônia brasileira pelos portugueses somente será efetivada com a visita do comandante do Forte à tribo dos Manaus, como podemos perceber na seguinte passagem:

A Cruz de Malta plantada ali, no seio da povoação indígena, feita de árvores da região, era o verdadeiro marco de Portugal, era o documento indestrutível de posse [...]. Estava conquistada definitivamente, a Amazônia! (ALBUQUERQUE, 1996, p. 161).

Tal cena nos faz lembrar da cruz fincada pela Igreja Católica em território brasileiro, quando da primeira missa rezada no Brasil, em 1500, pelo Frei Henrique Soares Coimbra, para registrar a posse da terra brasileira pelos portugueses. Diferentemente da história oficial, a romancista optou por inserir o símbolo da Cruz de Malta em meio à própria Floresta Amazônica. Esse ato conclui a posse da Amazônia brasileira, última parte do território brasileiro que fora esquecido pelos portugueses por quase duzentos anos.

Durante o longo inverno amazônico, Marari aproveita para contar a seu marido o mito das guerreiras Amazonas, a história de Jaci (a lua), a lenda da Iara (mãe do rio). Assim como Guilherme Valente explicava para ela fatos da história bíblica, a criação do mundo, passagens do Velho e do Novo Testamento, a vida de Jesus. Após recuperar-se da crise depressiva, Guilherme Valente decide visitar o forte, levando Marari consigo. No primeiro encontro com os moradores do Forte, o casal é recepcionado pelos militares e por suas respectivas esposas.

Nessa passagem do romance, Marari experimenta, por um dia, a sensação de estar/fazer parte da cultura do colonizador.

Levaram a jovem para o quarto, onde, cada senhora presenteou-lhe com um vestido e outras peças de indumentária. Mandaram-na escolher o que deveria usar logo e fizeram-na vestir incontinentemente. Pentearam-lhe os cabelos arrumando-o partido ao lado, com pastinhas e cocó seguro em pente alto, enfeitado de fantasias brilhantes; passaram-lhe o pó de toucador e carmim nas faces. Marari ficou muito diferente e para melhor. Seu rosto fino de olhos estreitos e expressão meiga, revelaram aspecto surpreendente, traços de beleza, e quando uma das cabeleireiras lhe entregou o espelhinho, ela mirou-se risonha, extremamente *admirada com a transformação*. Naquela saia vermelha, comprida, roçando os pés; dava a impressão de ser mais alta e idosa (ALBUQUERQUE, 1996, p. 139).

A narradora faz, assim, com que os Manaus pintem o retrato do colonizador. Para o chefe da tribo Manaus, “ninguém devia confiar nessa gente de língua presa” (ALBUQUERQUE, 1996, p. 151). Por outro lado, Manaqui, pai do guerreiro condenado à morte por desrespeitar a hierarquia da tribo, concebe Guilherme Valente, como “o estrangeiro molóide, covarde, traiçoeiro; não possui a têmpera nobre do índio que é leal, e diz o que sente. O civilizado é como as serpentes, se esconde, se encolhe, e depois, dá o bote” (ALBUQUERQUE, 1996, p. 73).

Cabe também observar que, quanto aos costumes e às relações de poder, que a tribo dos Manaus era patriarcal, pois a mulher tinha que ser companhia submissa. O chefe tinha direito de possuir quantas mulheres quisesse; elas não brigavam, aceitavam tudo, nem sempre por falta de ciúme, mas por medo, não protestavam. As velhas iam sendo relegadas. Madi, a primeira esposa do chefe da tribo, “era uma cabocla trigueira, alegre e simpática, ainda jovem, mas de aspecto envelhecido” (ALBUQUERQUE, 1996, p. 159). Segundo Gayatri Spivak (2010), “como objeto da historiografia colonialista e como o sujeito de revoltas, a construção ideológica do gênero mantém o homem dominante”. Por outro lado, o tratamento diferenciado de Guilherme em relação à sua esposa Marari faz com que Dona Madi (mãe da protagonista) quebre a lei do silêncio:

– Pois eu acho que a gente deve respeitar o corpo dos outros, seja vigoroso ou raquítico. Tanto os valentes como os covardes podem morrer antes de chegar o dia da velhice, assim haja oportunidades, sendo assim, não há motivo para se desprezar os fracos; a robustez não faz ninguém invulnerável, pode ser o chefe mais destemido, se ficar mergulhado na água, um bocado de tempo, quando sair de lá vem morto (ALBUQUERQUE, 1996, p. 168).

O estereótipo de indolente e de selvagem, atrelado ao índio brasileiro pelo colonizador, é desmentido por Guilherme Valente, que assevera: “– Esse é povo Manaus é assim como o senhor está vendo, é serviçal, bondoso, amigo, [...]. Mas tem uma coisa, os Manaus são muito desconfiados” (ALBUQUERQUE, 1996, p. 155). Desconstrói-se, assim, o

famoso bordão: “Ai que preguiça”, criado por Mário de Andrade e verbalizado por Macunaíma, herói indígena nascido na Floresta Amazônica e alçado pelo Modernismo à condição de símbolo do Brasil adolescente.

A romancista faz uma viagem no tempo para registrar os aspectos culturais dos povos indígenas, muitos dos quais seriam apagados pela colonização europeia. Assim, a narradora faz questão de exaltar a exuberância da Floresta Amazônica. “Na outra margem, rente à água, a orla fofa, verde-cinzenta da selva, tão longe, parecia fita de veludo, escura, serrilhada, entre a porcelana do céu e do rio Negro” (ALBUQUERQUE, 1996, p. 25). Por outro lado, registra o temor dos colonizadores diante dos mistérios daquela floresta: “Os colegas preocupados observavam diante das janelas, olhos farejantes dirigidos aos arredores, até que o viram surgir entre as moitas, andando devagar, com o peso ao ombro, cansado” (ALBUQUERQUE, 1996, p. 33).

Para isso, a narradora registra a forma como os Manaus preservam sua história:

Os acontecimentos de grande importância eram gravados em enorme pedra que ficava a um canto da vasta sala, e era o chefe quem riscava os sinais. *Somente a seus filhos era ensinado a traçar e o significado daqueles caracteres que representavam a história do povo* (ALBUQUERQUE, 1996, p. 72. Grifo nosso).

De acordo com Walter Mignolo, na obra *Histórias Locais/Projetos Globais* (2004), no século XVI, os missionários espanhóis julgavam e hierarquizavam a inteligência e a civilização dos povos tomando como critério o fato de dominarem ou não a escrita alfabética. Esse foi o primeiro momento para a configuração da diferença colonial e para a construção do imaginário atlântico do mundo colonial/moderno. Ao se aproximar o fim do século XIX, o critério de avaliação já não era a escrita, mas a história. “Os povos sem história” situavam-se em um tempo<sup>15</sup> “anterior” ao “presente”. Os povos “com história” sabiam escrever a dos povos que não a tinham (MIGNOLO, 2020, p. 23).

O processo de exploração do povo Manaus pelos colonizadores tem início com “o pagamento dos serviços de Marati [que] era entregue ao chefe da taba, em mercadoria de que a tribo precisasse” (ALBUQUERQUE, 1996, p. 186). Em seguida, algumas mulheres da tribo Manaus foram escolhidas por “cada um dos casais portugueses para viverem em suas

---

<sup>15</sup> “Os filhos do Morubixaba eram os encarregados de marcar o tempo e guardar a posição dos grandes acontecimentos. Num cordel iam enfiando semente de frutas, cada dia, um, isso não falhava, era um dever sério. Quando o cordão completava um certo número de sementes contando exatamente o ciclo de quatro fases da lua, o encarregado desse serviço dava por encerrado um período, e, assim, desfazia aquela fiada e acrescentava um caroço de tucumã, a outra fieira onde cada caroço representava mais ou menos um mês” (ALBUQUERQUE, 1996, p. 83).

residências e ajudarem nos afazeres domésticos. As donas [portuguesas] ficavam à sombra, na lida interna, e as amerabas iam para a beira do rio, lavar roupa” (ALBUQUERQUE, 1996, p. 188).

No romance, o tema da diferença cultural surge do diálogo entre Marari e Guilherme Valente. Ora Marari ressalta a sua própria beleza: “Eu tenho o corpo trigueiro igual à terra, meus cabelos e olhos são escuros como a noite – a ausência do sol. Somos dois mundos diversos: Guilherme é o céu, Marari, a terra” (ALBUQUERQUE, 1996, p. 133). Por outro lado, Guilherme Valente compara a beleza de Marari à bacia fluvial amazônica.

Seu olhar, Marari, é como a água desta bacia fluvial, escura, vista no conjunto, mas na palma da mão, cristalina. Arrematando seu discurso com um gesto de gratidão. Tenho duas vidas, uma que recebi de Deus pelo meu nascimento e a outra que me veio por intercessão de Marari junto a seu pai (ALBUQUERQUE, 1996, p. 87).

A partir da dicotomia terra *versus* céu, a narradora antecipa o processo de miscigenação por que passarão os indígenas Manaus.

Após o segundo ataque de Manaquiri ao Forte, Marari tem noção do entrelugar identitário que vive. Ela tem um pé na tribo e outro na cidadela que está sendo construída pelos portugueses com a ajuda dos Manaus. Assim, pergunta-se: “Que faria sem Guilherme na situação em que se encontrava, nessa encruzilhada entre duas culturas?” Marari compreende, pela sua trajetória ao lado dele, que “não poderia mais retroceder à vivência primitiva de sua gente, precisava de Guilherme para com seu amparo, continuar a jornada, não poderia perdê-lo sem perder-se também” (ALBUQUERQUE, 1996, p. 209). A jornada a que Marari se refere é a continuação do processo de aculturação da etnia Manaus, por seu marido. Guilherme Valente, por seu lado, tem pensamento semelhante, pois, “perder Marari era como perder a própria vida” (ALBUQUERQUE, 1996, p. 218). Marari entende que não poderá voltar a sua vida anterior, como também não pode se sentir europeia. Para os demais colegas do protagonista, a utilidade de Marari era o fato de ser a esposa de Guilherme Valente. Nessa relação entre colonizador e colonizado, fundam-se os fatos a serem registrados pela história, como observa Fanon (1990, p. 40):

O colono-colonizador faz a história e sabe disso. Como se refere constantemente a história de sua metrópole, mostra que ele é uma extensão daquele país. Portanto, a história que ele escreve não é a história do país que saqueia, mas a história de seu país no que diz respeito a tudo o que ele rouba e violenta e esfaima. A mobilidade na qual o nativo está fixado pode ser questionada se ele mesmo decide pôr um fim à história da colonização – a

história da pilhagem – e fazer emergir a história da nação – a história da colonização.

Regina Zilberman (1996, p. X), no texto “A Amazônia, conquistada e conquistadora”, afirma que “falar, pois, da conquista da Amazônia é enfrentar um enigma de duas faces, já que de um lado, o branco, que invadiu a região e povoou a área, tomou posse do território e incorporou-o a seus domínios – ele foi, nesse caso, *o conquistador*”. E tal caracterização carrega sentidos de opressão e silenciamento, mas “do outro, porém, ele foi tomado por seus mitos e ocupado por um imaginário que o atemoriza e obriga-o a respeitar o ambiente que o cerca, acatando suas regras – ele foi, portanto, igualmente *o conquistado*”.

Após a reconstrução do forte, Maici e seus guerreiros são assassinados por Manaquiri. Ele é o primeiro indígena colonizado sacrificado indiretamente pelo regime colonial nascente na Amazônia Brasileira. Como sinal de recompensa pelos bons serviços prestados ao colonizador, os indígenas Maici e Marati são enterrados, junto aos soldados portugueses, no cemitério Nossa Senhora da Paz. Curiosamente, apenas, na morte colonizado e colonizador se igualam. No entanto, a narradora denuncia que Maici “era mais uma criatura nobre e digna imolada à conquista e civilização da Amazônia” (ALBUQUERQUE, 1996, p. 192). Nessa parte, a narradora tece uma crítica ao colonialismo português:

O indígena sacrificado transforma-se em alegoria, em memória, em apropriação patrimonial do sacrifício. Sua morte repete-se perpetuamente, sob nosso olhar. O tema último do romance indianista é o genocídio, o extermínio total. Cada herói é, no interior desse quadro teórico, abstrato, imaginário, de fato, o último indígena (GRAÇA, 1998, p. 148-149).

O chefe da tribo Manaus é vítima do preconceito étnico por parte do soldado Oliveira, que dispara: “Deus fez o homem de barro mole, ajeitado com lâmina bem afiada; quando chegou pelos Manaus, a faca já estava cega, não pode aperfeiçoar, e eles ficaram assim: olhos rasos, nariz chato, beiços grossos (ALBUQUERQUE, 1996, p. 233). Após esse ato preconceituoso, a narradora engendra um diálogo entre o soldado Oliveira e Guilherme Valente, ambos representantes do regime colonial, para discutir, do ponto de vista do colonizador, sobre o conceito de civilização.

Às vezes, fico pensando, como é que ainda existem esses homens tão atrasados? De onde vieram? Ora as narrativas não contam que o homem na antiguidade vivia em cavernas? Não houve a Idade da pedra lascada, da pedra polida? Eles vivem bem sem nosso adiantamento têm tudo o que precisam, por isso nunca procuram mudar de vida; o clima desta zona não exige roupa, então, por isso, eles jamais cogitaram de vestir-se, agasalham-se bem nas choças de folhas de palmeira, têm boa e fácil comedoria, têm suas

diversões, sua religião, seus amigos. Não imaginam que exista vivência melhor. [...]. Quanto a dizer que são bárbaros, na história de todas as raças encontramos fatos que envergonham a espécie humana (ALBUQUERQUE, 1996, p. 233-234).

Mariuíá (irmã da protagonista) decide sair da casa de Guilherme Valente para morar com um soldado português. Sua residência será transformada em bordel, dando início à prostituição praticada por algumas mulheres indígenas da etnia Manaus. A prostituição é uma das heranças nefastas deixadas pelos portugueses na Amazônia. Os colonizadores, assim como os imigrantes que foram trabalhar nos seringais amazônicos, a partir da segunda metade do século XIX e início do século XX, particularmente, na construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, levaram doenças que dizimaram centenas de culturas autóctones, exploraram a mão de obra, usaram as mulheres indígenas como objeto sexual.

O processo de miscigenação tem continuidade por meio do casamento da primogênita de Marari e Guilherme Valente, Maria da Conceição, com um soldado português.

Maria da Conceição ia unir-se ao alferes de sangue europeu, um civilizado, e, Guilherme estava feliz por isso. Temia a decadência social, a mistura aos incultos, por isso criara os filhos com muito desvelo, um pouco a distância dos amerígenas (ALBUQUERQUE, 1996, p. 236).

Para Guilherme, “sua filha tinha o sangue dos bárbaros da Amazônia; sua filha era cabocla Manaus, neta de um imperador ameríncola (ALBUQUERQUE, 1996, p. 164). Assim, a “mistura de duas raças, metade caboclos e metade brancos, graciosos, delicados, e, Guilherme adorava-os” (ALBUQUERQUE, 1996, p. 217). Desse modo, o casamento de Maria da Conceição, com um soldado português, cumpre a proposta do regime colonial português: civilizar essa gente bárbara da Amazônia brasileira, e, ao mesmo tempo, criar uma elite colonial mestiça e a classe dos subalternos.

Resta apenas lembrar a diferença entre o romance de Albertina Costa Rego de Albuquerque e as demais obras de cunho indianista, em que a figura da mulher indígena amazônica/brasileira aparece como sujeito submisso, silenciado, sem direito a falar. No romance histórico *Marari: a Princesinha dos Manaus*, as personagens femininas têm o direito de fala, ainda que elas se encontrem inscritas numa sociedade patriarcal. Isso desvela o confronto ideológico de mulheres escritoras brasileiras que pensam a construção do mundo, a partir de sua perspectiva, e de homens que primam pela organização social alicerçada na subalternidade da mulher.

Albertina Costa Rego de Albuquerque, ao recuperar o mito das guerreiras Amazonas como mulheres autossuficientes, reflete isso em *Marari*, que, com seu discurso, faz com que



seu pai revogue a sentença de morte dada ao estrangeiro. Desse modo, ela registra um dos primeiros atos de resistência ao poder masculino indígena, ainda que seja romantizado e apareça na forma de um ato de amor, para, então, traçar o retrato da nova mulher amazônida, na figura de Maria da Conceição, filha de Marari (indígena) e Guilherme Valente (europeu). Maria da Conceição “era muito graciosa, num tipo onde as duas raças se misturavam. Puxava o rosto afilado e vários traços de Marari, porém tinha mais semelhança com o pai, embora os olhos fossem castanhos” (ALBUQUERQUE, 1996, p. 206). Desse modo, a narradora faz questão de ressaltar que a identidade amazônida é triplamente feminina: pela resistência das guerreiras Amazonas contra o poder masculino; pela construção da protagonista Marari, que dá vida à filha Maria da Conceição; além de que, após a morte de seu marido, Guilherme Valente, ela continuará sua marcha como heroína indianista, para além do ponto final da narrativa amazônica, mas também como sucessora do processo de aculturação do povo Manaus, a qual dará continuidade entre indígenas amazônicos e europeus.

O crítico Marcos Frederico Krüger, no artigo “O mito de origem em Dois Irmãos” (2007), sobre essa obra de Milton Hatoum, ao analisar a origem das personagens Nael (filho de um dos gêmeos libaneses) e Domingas (indígena amazonense do alto Rio Negro) ressalta que

na bacia hidrográfica do rio Negro vivera os Manaus, que deram nome à capital do Estado [...]. Por isso, não podemos negar nossa saída de um útero indígena, o útero de Domingas, cujo nome de nítida influência cristã, demonstra um primeiro estágio de descaracterização e de opressão. A onomástica cristã da mãe do narrador mostra uma negação da cultura dos povos primitivos. Nega-se o parentesco com os ancestrais [...] Se Nael, como vimos, é o rio Negro, ou seja, uma região importante na História do Amazonas, significa que nós também não sabemos nossa origem. Somos o quê? Índios, renegando, através do cristianismo, nossa cultura? Somos brancos? Portugueses? Libaneses? Desconhecemos nossa verdadeira face, nosso ser (KRÜGER, 2007, p. 191).

Para o historiador José Ribamar Bessa Freire, o manauara não quer ser identificado com o elemento indígena porque este foi derrotado e, por analogia, “*Manaus é uma cidade derrotada. Derrotada e mal-amada. Mal-amada porque é desconhecida*” (FREIRE, 1995, p. 2. Grifo do autor). A falta de leitura e de conhecimento da história do Brasil, em particular do Amazonas, faz com que o caboclo urbano de pele mais clara se sinta como membro de uma raça “superior”, a ponto de discriminar o caboclo interiorano de pele mais escura. Importa, para avaliar isso, lembrarmos que o conceito de raça e de identidade é uma construção social, política e ideológica. Ainda, segundo Freire (1995), este desconhecimento da história do

Amazonas pode ser exemplificado pelo uso de termos que perderam suas acepções originais, tais como *Manaus*, *baré* e *tarumã*, restritos atualmente aos significados simbólicos de cidade, nome do município, refrigerante e balneário, respectivamente, em decorrência das omissões atreladas aos mecanismos de construção do passado, os quais podem ser reconstruídos por meio da reabilitação da memória histórica.

A cidadela de Manaus, em sua origem colonial, já apresenta a contradição em sua nomenclatura: Casa Forte de São José do Rio Negro, Lugar da Barra, Barra, Barra do Forte, Ponta do Forte, Barra do Rio Negro. Na feliz expressão do sociólogo Octávio Ianni, “a Amazônia não nasce direta e limpidamente brasileira. Começa por ser principalmente indígena, nativa. Aos poucos, revela-se portuguesa, colonial. Em seguida, afirma-se cabana, revolucionária. Depois, é definida como brasileira, nacional” (IANNI, 2007, p. 7). Essa diversidade de nomes faz com que os moradores mais importantes sejam obrigados a escolherem um nome definitivo para essa cidadela fortificada em franco desenvolvimento, como aparece no romance:

– Sabe, devemos dar o nome de cidade dos “Manaus” é muito justo, principalmente, agora que há a tribo dos Passés, dos Banibas e dos Barés, e gente de malocas diversas, morando aqui. Os Manaus devem ter a primazia porque foram os que de fato nos ajudaram e nos deram credenciais para fazer amizades com outros clãs. O povo Manaus é de fato nosso amigo (ALBUQUERQUE, 1996, p. 228).

No capítulo final, Guilherme Valente olha para a cidadela de Manaus com vaidade e orgulho, pois “aquele burgo e seus habitantes eram como outra família sua. O local era sua esposa, e os moradores, seus filhos” (ALBUQUERQUE, 1996, p. 237). O romance histórico *Marari: a Princesinha dos Manaus* encerra-se com a morte de Guilherme Valente, que faz, antes de falecer, a profecia sobre o processo de modernização e riqueza a ser alcançado pela cidadela de Manaus. Cento e sessenta anos depois, com o início do primeiro ciclo da borracha, a aldeia dos Manaus se transformará na Paris dos trópicos.

Estou vendo no casario que se derrama aí fora nessas ondulações, uma cidade encantadora. Prédios de alvenaria, altos, muitos andares, alvinhos de cal, enfeites, vidraças, monumentos. Ruas calçadas, alegria, animação, carruagens, sol coruscante, jovens casais passeando, esquinas de comércio movimentado. Uma lindeza! E a eterna cobiça dos outros povos, porque isso aqui, é de verdade, a Terra da Promissão [...] – É certo, estou vendo, concluiu Guilherme com a voz arrastada, – estou vendo uma coisa maravilhosa, a minha cidade, a Barra dos Manaus [...]. Morria assim, suavemente, diante das duas filhas prediletas – Maria, o primeiro rebento de seu corpo, e, de sua alma, a obra-prima Manaus (ALBUQUERQUE, 1996, p. 238).

Nas entrelinhas da citação acima, observa-se que o colonizador “morria assim, suavemente, diante das duas filhas prediletas – Maria, o primeiro rebento de seu corpo, e, de sua alma, a obra-prima Manaus” (ALBUQUERQUE, 1996, p. 238). A exclusão do nome de sua esposa Marari reitera a profecia da destruição inevitável do povo Manaus. Assim sendo, os indígenas da etnia Manaus, além de ajudar na construção da cidadela fortificada, na medida em que o regime colonial se consolidava na Amazônia brasileira, foram sendo sistematicamente aculturados, exterminados, pelos vários ciclos econômicos que se desenvolveram na região, não restando um sobrevivente sequer para contar sua história. Na atualidade, a etnia é lembrada apenas por ter emprestado seu nome à capital do atual estado do Amazonas.

Em relação à aculturação Marari, reforçam-se as palavras de Albuquerque, ao dizer que a personagem “possuía extraordinários dotes de assimilação<sup>16</sup>, trajava-se à moda portuguesa” (ALBUQUERQUE, 1996, p. 164). Ela “adaptara-se depressa aos costumes civilizados, e era extremamente vaidosa, gostava de vestir-se bem, estava sempre arrumada, limpa, cabelos presos, enfeitados com uma flor” (ALBUQUERQUE, 1996, p. 187). Desse modo, no final da narrativa, “Marari tornara-se dama distinta com hábitos europeus” (ALBUQUERQUE, 1996, p. 227).

O romance se encerra com a morte de Guilherme Valente, no entanto, a protagonista Marari continuará sua marcha como heroína amazônica indianista, para além do ponto final da narrativa. Assim, Albertina Costa Rego de Albuquerque escreve *Marari: a Princesinha dos Manaus* (1996) como um memorial da Amazônia brasileira, em que narra a história de amor entre Marari, uma jovem indígena da tribo Manaus, e o colonizador português Guilherme Valente. Para isso, a autora “traz à baila, como pano de fundo, o colonialismo eclodido do vale amazônico, no século XVII” (PINTO, 1984, p. 74). Nesse caso, o casamento entre Marari e Guilherme Valente facilitou a implantação do regime colonial português na Amazônia brasileira, na medida em que é narrada a dominação do colonizador europeu sobre a etnia Manaus. O que merece destaque é a presença de uma crítica muito forte à representação das mulheres indígenas como seres subalternos. O romance histórico de uma

---

<sup>16</sup> O processo de assimilação ocorre também na culinária. “O sal já fazia parte do condimento dos bugres, agora, elas aventavam a ideia de temperar com cebola, alho, e, colocar batatas portuguesa, no sarapatel e nos outros quitutes de cascudos, saindo-se com êxito, o experimento” (ALBUQUERQUE, 1996, p. 175). “As índias gostavam dos tecidos, dos cobertores para enrolar os filhinhos, à noite, gostavam também, das bugigangas; enfeites, contas, espelhos. E quanto aos civilizados, necessitavam de muitas espécies regionais, madeiras para as embarcações, e, víveres. Quando as naus demoravam muito, supriam-se unicamente de alimentos indígenas” (ALBUQUERQUE, 1996, p. 186).

escritora amazônida distingue-se, assim, das obras literárias escritas por homens brancos, como José de Alencar, Lourenço Amazonas, Francisco Amorim e Alberto Rangel, nas quais as protagonistas indígenas são descritas como predestinadas à morte, no final do romance.

Na década de 1970, em plena ditadura, Albertina Costa Rego de Albuquerque traz para o centro da literatura contemporânea o debate sobre a representação da mulher amazônida/brasileira. Além disso, antecipa o que viria a ser a autorrepresentação literária do indígena, a qual foi encampada pela escritora indígena Eliane Potiguara, em 1975, com a elaboração do poema “Identidade Indígena”, posteriormente publicado, em 2004, no livro *Metade Cara, Metade Máscara*. Seguiu-se a publicação, na década de 1980, da obra *Antes o Mundo Não Existia* (1980), de Firmiano Arantes Lana e Luiz Gomes Lana, escritores indígenas da etnia Dessana do Alto Rio Negro. Nas duas primeiras décadas do século XXI, conta-se com as publicações das obras *Com a Noite Veio o Sono* (2011), de Lia Minapoty, e *Ay Kakyritama: eu moro na cidade* (2013), de Márcia Wayna Kambeba, ambas escritoras indígenas amazonenses.

Desse modo, Albertina antecipa, no plano da ficção, e traz para o centro do debate da literatura escrita por mulheres no Amazonas, a problemática do entrelugar identitário experienciada por mulheres amazônidas, brasileiras. Esse tema pontuará as obras literárias de Sylvia Aranha de Oliveira Ribeiro, Izis Negreiros, Vera do Val e Sandra Godinho, a serem discutidas nos próximos capítulos.

A importância do romance histórico *Marari: a Princesinha dos Manaus* aparecer, em 1972, antecipa o genocídio da etnia Waimiri-Atroari, cometido pelos militares, de revestir-se de um caráter especial, pois o Brasil estava mergulhado no regime ditatorial, e a censura não poupava a produção artística que não estivesse em sintonia com o poder. Desse modo, Albertina Costa Rego de Albuquerque, ao publicar esse seu romance no período mais violento do regime militar, ludibria os censores. Para tanto, constrói sua narrativa calcada em um fato ocorrido no final do século XVII, profundamente questionador e crítico sobre a representação dos povos indígenas no Mapa Identitário Brasileiro.

Albertina Costa Rego Albuquerque realiza algo extraordinário, ao desconstruir a representação da mulher indígena amazônida/brasileira vigente na literatura até então. Ou seja, a romancista antecipa o que, segundo a pesquisadora Lúcia Osana Zolin (2011),

nos últimos anos, tem se tornado recorrente, no campo da literatura, a prática da reescrita de textos literários canônicos a partir de múltiplas perspectivas, como as que se empenham em salientar as diferenças de gênero, de raça e de classe social. No contexto dos estudos sobre literatura de autoria feminina,

trata-se de uma tendência, de fato, importante, já que se caracteriza pela produção de um texto novo e autônomo que denuncia a alteridade do/a oprimido/a, no caso, a mulher, e promove o desnudamento de sua identidade. Ana Maria Machado, em *A audácia dessa mulher* (1999), num interessante diálogo com *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, reescreve a trajetória de Capitu. Do mesmo modo, Nélida Piñon, em *Vozes do deserto* (2003), reescreve a história de Scherezade, personagem de *As mil e uma noites*, coleção de contos da literatura árabe, de origem persa e indiana. Se, nos textos originais, essas personagens não têm voz, nas referidas reescritas, elas são construídas imbuídas do direito de falar (ZOLIN, 2011, p. 1).

Albertina Costa Rego de Albuquerque recupera os mitos das guerreiras Amazonas, de Matinta Perera (deusa da caça), da Iara (mãe d'água), de Maí, do Eldorado, da Caipora, de Jaci (a lua), bem como algumas das milhares de plantas que fazem parte da farmacopeia, os hábitos alimentares, a arte indígena e alguns eventos sobrenaturais que fazem parte da mitologia e da cultura amazonense. Também ficcionaliza o choque cultural entre o Novo Mundo (Amazônia) e o Velho Mundo (Europa), marcado pela oposição do guerreiro Manaquiri à presença do colonizador Guilherme Valente, nas terras amazônicas. Com isso, a autora fixa a identidade cultural dos povos indígenas da Amazônia brasileira. Por essa razão, considero *Marari: a Princesinha dos Manaus* (1996) como o primeiro romance de autoria feminina que versa sobre o processo de formação da nossa amazonidade.

**SEGUNDA PARTE**

## CAPÍTULO II – MÁRCIA WAYNA KAMBEBA – VOZES E MEMÓRIAS DA FLORESTA AMAZÔNICA NA POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA<sup>17</sup>

*A flecha deu lugar a uma luta política, com argumentos bem consistentes por nossos direitos à conservação do nosso patrimônio material e imaterial, e a interculturalidade, respeitando nossa forma de ser.*

(KAMBEBA, 2018, p. 10)

No capítulo anterior, procuramos colocar a obra de Albertina Costa Rego de Albuquerque em diálogo com as obras da literatura brasileira que trazem as personagens femininas indígenas como subalternas e silenciadas que, em sua maioria, foram elaboradas por escritores masculinos brancos. Por sua vez, fato semelhante se repete nas narrativas que ficcionalizam a Amazônia brasileira, em que os escritores *outsiders* apontam para a ausência da mulher e do homem indígena como protagonistas. Conforme Leandro (2016, p. 89), nessas narrativas sobre a Amazônia, “paira uma noção de estrangeiridade do indígena em sua própria terra, provavelmente instalada pelo discurso colonial”.

Neste capítulo, investigamos como uma autora indígena se torna objeto e sujeito da sua própria escritura. Inicialmente, cabe ressaltar que a obra *A Árvore que Chora*, da austríaca Vicki Baum, publicada em 1946, já foi citada como um romance que, ao tematizar a Amazônia, abre espaço para a fala do indígena, além de apresentar, sem etnocentrismo, “as diversas nacionalidades, as diferentes raças e cultura”, reconhecendo o Outro com suas características próprias (GONDIM, 2007, p. 287-288). Por outro lado, Ligia Chiappini (1988, p. 27) argumenta que o escritor mineiro Guimarães Rosa, no conto “Meu tio o Iauaretê” (*Primeiras Estórias*, 1962), “pôs a falar o índio, não como emblema da nacionalidade, mas como testemunha de seu próprio extermínio, como emblema da constituição de uma cultura a custo da sujeição ou extinção de outra”. Em plena ditadura brasileira, a escritora amazonense Albertina Costa Rego de Albuquerque publica o romance *Marari: a Princesinha dos Manaus* (1972), em que as personagens indígenas amazônidas falam de si e do Outro. Desse modo, Vicki Baum, Guimarães Rosa, Albertina Costa Rego de Albuquerque – escritores brancos –, Eliane Potiguara, Firmiano Arantes Lana e Luis Gomes Lana, Lya Minapoty, Márcia Wayna Kambeba, entre outros autores indígenas, criam um lugar de fala para que os povos

---

<sup>17</sup> Para esta pesquisa, adotamos a segunda edição de *Ay Kakyritama: eu moro na cidade*, publicada, em 2018, pela Editora Pólen, de São Paulo.

originários do Brasil façam ecoar o seu discurso, como primeiros proprietários das terras e, depois, como cidadãos brasileiros.

Nesse sentido, em nossa análise do livro *Ay Kakyritama: eu moro na cidade* (2018), de Márcia Wayna Kambeba, busca-se, nos vestígios deixados nas entrelinhas dos poemas, na voz do sujeito poético, nos vazios, adentrar uma poesia que supera os aspectos de cunho histórico, social, sentimental, político e econômico. Assim, o intuito é sedimentar, na poética das vozes da cidade e nas memórias da floresta, a (re)construção identitária da etnia Omágua/Kambeba, silenciada por mais de cinco séculos de colonização europeia na Amazônia e por sucessivos governos brasileiros, até o presente.

Pedro Mandagará (2018, p. 1) sugere, no artigo “Uma forma de ver as literaturas das mulheres indígenas” (2018), que a literatura indígena de autoria feminina despontou, no Brasil, entre o final dos anos 1970 e início dos 1980, tendo como um dos marcos o poema “Identidade indígena”, escrito por Eliane Potiguara, em 1975. Todavia, esse poema só viria a ser incluído na primeira edição de *Metade Cara, Metade Máscara*, publicada em 2004. Conforme Mandagará (*ibid.*), “a escolha do poema ‘Identidade indígena’, de Eliane Potiguara, como marco inicial significa valorizar a literatura para além do livro publicado e defender a especificidade da mulher indígena como produtora de cultura e conhecimento”.

A literatura autóctone escrita do ponto de vista e do lugar de fala do próprio escritor indígena publicada em livros tem despertado a atenção de pesquisadores, intelectuais, leitores, desde a década de 1980, com a publicação de obra *Antes o Mundo Não Existia*, de Firmiano Arantes Lana e Luis Gomes Lana (escritores indígenas da etnia Dessana, do Alto Rio Negro/Amazonas). Tal obra foi traduzida para diversas línguas europeias, o que estimulou o surgimento de vários outros escritores indígenas que passaram a registrar sua cultura oral, por meio da escrita, no suporte livro, filmes, vídeos, documentários.

Os escritores indígenas Firmiano Arantes Lana e Luis Gomes Lana registraram a presença/existência dos povos originários da Amazônia, no mapa identitário brasileiro, já na década de 1980. Como bem disse o escritor Daniel Munduruku (2016, p. 3), “os indígenas, que sempre foram presentes na história, eram tidos como ausentes e agora quebram o silêncio, entrando pela mesma história pela porta da frente”. Acrescentaríamos, passando a fazer parte da cultura brasileira, por meio da literatura, a partir da história contada pelos próprios escritores autóctones.

Desde então, a literatura produzida por escritores indígenas tem sido gradativamente divulgada no Brasil e exterior em congressos, simpósios, publicações pelo mundo. Além da



participação significativa de representantes indígenas em vários eventos literários no Brasil e no exterior. Acrescente-se a isso a atenção dada ao fenômeno da literatura de autoria indígena, temática discutida pelos vários grupos de pesquisa que surgiram no país, das dissertações e teses defendidas no âmbito das universidades brasileiras, de artigos científicos, ensaios e entrevistas sobre o tema, disponíveis em jornais, revistas e sites especializados, em material impresso ou *on-line*.

No século XXI, com a entrada maciça de novos escritores indígenas no mercado editorial brasileiro, alguns deles estão deixando de ser objeto de estudo estereotipado pela cultura hegemônica, para se tornarem os escritores/protagonistas de sua própria história. Nas palavras de Márcia Kambeba, “a flecha deu lugar a uma luta política” iniciada pelos povos indígenas brasileiros, na (re)construção de sua cultura ancestral, ao apropriar-se da língua portuguesa imposta pelo colonizador. Estando no centro do discurso, a literatura de autoria indígena vem sofrendo uma série de questionamentos. No entanto, para fundar uma literatura indígena brasileira, como destaca Homi Bhabha,

o desafio à modernidade está em redefinir a relação da significação com um “presente” disjuntivo: encenando o passado como símbolo, mito, memória, história, o ancestral – mas um passado cujo valor iterativo como signo reinscreve as “lições do passado” na própria textualidade do presente, que determina tanto a identificação com a modernidade quanto o questionamento desta: o que é o “nós” que define a prerrogativa do meu presente? (BHABHA, 2014, p. 390).

A Literatura de autoria indígena ainda é um termo cujo uso não apresenta consenso entre os pesquisadores. Alguns a denominam, apenas, de literatura brasileira, outros de “escritura indígena”. Optamos por utilizar neste trabalho o termo Literatura de autoria indígena. Afinal, o que é a literatura indígena? Daniel Munduruku (2016) assegura que

é uma literatura escrita por indígenas; há uma identidade nessa produção literária. É uma produção voltada para crianças e jovens, comprometida com a conscientização da sociedade brasileira sobre os valores que os povos originários carregam consigo, apesar dos cinco séculos de colonização [...], nossos escritos são literaturas, sim. E são indígenas, sim. Não há motivo para negar isso, e menos ainda para partilhar com os escritores não indígenas o merecimento que nosso esforço tem conseguido em tão pouco tempo. Dizer que o que escrevemos é “apenas” literatura brasileira, é dividir com todos aqueles que escreveram, escrevem e escreverão coisas medíocres a respeito de nossa gente, um *status* que não foi construído por eles. Nossa literatura é indígena para que não se venha repetir que “somos os índios que deram certo (MUNDURUKU, 2016, s/p.)

A ideia disseminada pelo colonizador ao longo da história a respeito da incapacidade do indígena de falar sobre eles próprios, induziu algumas pessoas a dizerem que não existia uma literatura de autoria indígena porque os nativos não dominavam a escrita. Por sua vez, outros especialistas chegaram a dizer que um indivíduo indígena, ao escrever, deixava de ser índio, porque isso é incompatível com sua tradição oral.

Então esse discurso colonial que paira sobre a figura do indígena migrou para o meio acadêmico brasileiro. Um pesquisador que tem como projeto investigar a literatura de autoria indígena brasileira, na área de mestrado ou doutorado, encontra uma forte resistência. Outros, ainda, perguntam se o indígena pode ou não escrever, com a mesma qualidade dos “letrados”<sup>18</sup> brasileiros”. Sim. Temos as escritoras indígenas brasileiras Eliane Potiguara, Graça Graúna, Lia Minapoty.

Para Malfada Leite,

a imposição da escrita numa sociedade de tradição oral é um dos elementos de desequilíbrio. A escrita aqui não é um produto da evolução histórica normal e responde a uma necessidade imposta pelo exterior. Por outro lado, a desvalorização das formas de cultura indígenas, que caracterizou a política colonial de assimilação, contribuiu para a descaracterização e rasura de valores ancestrais (LEITE, 2012, p. 83).

Conforme Munduruku (2016, p. 3), “outras pessoas preconceituosas indagam se esses ‘selvagens’ têm o direito de fazer parte da sociedade brasileira, sem deixar de ser o que são”. A resposta que ele dá também é sim, desde que o Estado brasileiro ofereça todas as condições para que as diversas etnias indígenas que compõem a diversidade cultural brasileira possam manter suas tradições, seus costumes, suas línguas, seus rituais e seus territórios. Assim, o indígena que conclui uma faculdade, escreve um poema, um conto, um romance, joga por terra o que o projeto colonial determinou: o índio considerado como ser “inferior”, “bárbaro”, “selvagem” escravizado pelos europeus, o que deveria ser lembrança ruidosa na história oficial brasileira.

No texto “A literatura indígena não é subalterna” (2018), o escritor indígena Daniel Munduruku interroga-se sobre a valorização da produção literária indígena brasileira no exterior:

---

<sup>18</sup> Conforme Daniel Munduruku (2016, p. 4), ao longo dos últimos vinte anos, vários indígenas receberam reconhecimentos da qualidade literária de seus escritos, como o Prêmio Jabuti e o prêmio da Academia Brasileira de Letras. Houve a tradução de obras para diversos idiomas, a criação de um encontro de escritores e artistas indígenas; o lançamento de concursos literários exclusivos para esses povos e de outro para educadores que trabalham a temática indígena em sala de aula, a partir da leitura de obras escritas por indígenas; a realização de saraus literários e seminários de literatura indígena; e a participação de autores indígenas em feiras de livros no Brasil e no exterior.

Qual Brasil é lido fora de nossas fronteiras? Em se tratando dos povos indígenas, vemos que ainda é aquele contado por outros. O olhar estrangeiro sobre o país continua sendo um olhar estrangeiro. A literatura produzida por indígenas ainda não teve espaço no exterior, e o muito que se fala sobre nossos povos é dito pela pena do não indígena. Penso que isso é fruto da ideia disseminada ao longo da história a respeito de nossa incapacidade de falar por nós mesmos.

Tal situação se reflete nas publicações editoriais: a maioria do que se publica tem a presença de profissionais estrangeiros ou de algum intelectual brasileiro que estudou na Europa ou nos Estados Unidos. Como exemplo, basta citar o famoso livro de Davi Kopenawa, *A Queda do Céu* – um lindo relato escrito por Bruce Albert, um francês. Há também o livro do líder Almir Suruí, *Sauver la Planete*, lançado no Salão do Livro de Paris em 2015. Escrito por Almir? Não, por Corine Sombrun, jornalista francesa.

Talvez, e segundo Daniel Munduruku (2016, p. 5)<sup>19</sup>, a necessidade de tutela seja pensada porque os “bons selvagens” ainda não têm voz para além das fronteiras, talvez porque o mundo queira ouvir suas palavras, mas não as ler. Isso nos leva a pensar que os detentores do saber eurocêntrico não querem que esses indígenas falem por si mesmos, mas que continuem sendo falados por eles, que publicam suas obras, no exterior, como grandes conhecedores das culturas indígenas. A persistência de parte da intelectualidade brasileira em manter as minorias étnicas na invisibilidade, principalmente, os escritores indígenas, é para executar rituais de controle cuja essência é a dominação e o exercício injusto de poder hegemônico.

Em *O Perigo de uma História Única* (2019), de Chimamanda Adichie, lemos que “a história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentiras, mas que são incompletos” (p. 26) e que, por essa razão,

a]s histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de uma pessoa, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada (ADICHIE, 2019, p. 32).

Para Graça Graúna (2013, p. 54-55),

a busca da palavra, mais precisamente a luta dos povos indígenas pelo direito à palavra oral ou escrita configura um processo de (trans)formação e (re)conhecimento para afirmar o desejo de liberdade de expressão e autonomia e (re)afirmar o compromisso em denunciar a triste história da colonização e os seus vestígios na globalização ou no chamado neocolonialismo”.

---

<sup>19</sup> MUNDURUKU, Daniel. A literatura indígena não é subalterna. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/a-literatura-indigena-nao-e-subalterna>. Acesso em: 12 ago. 2019.

Em se tratando de literatura indígena, as definições, os conceitos esbarram na questão do reconhecimento, no preconceito literário estampado no mascaramento das polêmicas doutrinárias. No cânone, essa literatura não aparece mencionada; seu lugar tem sido, até agora, a margem. Poucos se dão conta de sua pulsação.

Contrariamente à ideia positivista de que “não se pode julgar a história”, pode-se ao menos reconhecer os erros do passado. Insistir na heroicidade de ações que causaram a fragmentação identitária de comunidades indígenas e africanas (e muitas vezes o extermínio) – como foram os atos do colonialismo europeu, decorrentes da colonização tanto na Amazônia brasileira quanto na África – é não perceber que nenhum povo tem o direito, sob qualquer “pretexto”, de dominar outro povo. Nada muda o passado, mas trata-se de um importante ato simbólico.

## 2.1 Uma poética da diáspora

Quando iniciamos a leitura do primeiro poema *Ay Kakyritama: eu moro na cidade* (2018), que dá título ao livro de Márcia Wayna Kambeba, tivemos a sensação momentânea de que tínhamos voltado à literatura indianista preconizada pelos escritores românticos do século XIX, que escolheram, por motivos óbvios, já discutidos exaustivamente por diversos teóricos, o fato de que o homem europeu não poderia ser o símbolo de brasilidade da nação recém-independente, porque era o invasor. Por sua vez, o negro não poderia sê-lo, porque era a mão de obra escrava que trabalhava para manter o *status quo* da elite escravagista brasileira. Por fim, restou o índio, anteriormente considerado bárbaro, selvagem, “inferior”, mas que, no poema épico *Uruguay* (1769), de Frei Santa Rita Durão, é representado pelo protagonista Sepé Tiarajú, tomado como herói, ombreando-o com o português, antecipando o índio romântico de José de Alencar e de Gonçalves Dias.

Indianismo ainda? Pergunta que provoca outras, mais pertinentes: teriam, por acaso, sumido para sempre as práticas simbólicas de comunidades indígenas inteiras que viveram e vivem na Floresta Amazônica, só porque uma parte da região entrou no ritmo da industrialização e do capitalismo internacional? É lícito subtrair ao escritor indígena, que nasceu e cresceu em uma aldeia, o direito de recriar o imaginário da sua infância e de seus antepassados, pelo fato de eles serem graduados numa universidade ou digitar os seus textos em um computador? Mas basta abrir ao acaso o livro de poemas *Ay Kakyritama: eu moro na cidade* (2018), de Márcia Wayna Kambeba, para entender a necessidade dessa escritora

assumidamente indígena para registrar, no suporte livro, os fatos de sua memória individual e a memória coletiva da etnia Omágua/Kambeba à qual se autodeclara pertencer.

Janice Thiél (2012), ao tratar sobre o entrelugar da literatura de autoria indígena, no sistema literário brasileiro, diz que:

As textualidades indígenas estão abertas às redes de relações que congregam o local e o global e os autores indígenas transitam por espaços tribais, mas também urbano; ou seja, estão localizados em espaços culturais ancestrais, além de dialogarem com culturas cosmopolitas. Por tudo isso, seu espaço de produção pode ser simbólica e concretamente representado por uma rede (THIEL, 2012, p. 77).

Desse modo, a literatura de autoria indígena tem como objetivo pôr em relevo a discussão em torno dos efeitos negativos da colonização portuguesa imposta aos povos originários da Amazônia, a reescrita da história colonial, a compreensão de identidade e cultura, assimilação, resistência, retorno à cultura ancestral, a participação dos escritores indígenas amazônicos/brasileiros como agentes efetivos na criação de uma literatura de autoria indígena, a diversidade cultural da região, a apropriação da Língua Portuguesa como nacional, o imbricamento entre história e literatura, a desconstrução do discurso colonial, a inclusão das etnias indígenas, no mapa cultural e identitário brasileiro, além de propor que a mulher e o homem indígenas deixem de ser objeto de estudo estereotipado pela cultura hegemônica, para se tornarem escritores/protagonistas de sua história ancestral.

Quando os(as) escritores(as) indígenas contemporâneos(as) recorrem aos mitos, aos cânticos e às lendas do seu povo e buscam transmitir essas manifestações de conhecimento à outra cultura, pressupõe-se que mostram consciência a respeito da escrita como manifestação transformadora. Isso demonstra que é inevitável o diálogo interétnico, um processo que vem de tempos remotos. Reconhecer a propriedade intelectual indígena implica respeitar as várias faces de sua manifestação. Isso quer dizer que a noção do coletivo não está dissociada do livro individual de autoria indígena; nunca esteve, muito menos agora com a força do pensamento indígena configurando diferenciadas(os) estantes e instantes da palavra. Ao tomar o rumo da escrita no formato de livro, os mitos de origem indígena não perdem a função, nem o sentido, pois continuam sendo transmitidos de geração em geração, em variados caminhos (GRAÚNA, 2013, p. 172).

O livro de poesia *Ay Kakyritama: eu moro na cidade* (2018), de Márcia Wayna Kambeba, publicado na segunda década do século XXI, tem em comum com o Romantismo e o Modernismo, em certa medida, a escolha do indígena como símbolo da identidade brasileira. Para tanto, a poeta se utiliza da categoria “autorrepresentação literária do indígena”, iniciada, na literatura amazonense/brasileira, na década de 1970, pela romancista Albertina

Costa Rego de Albuquerque, com a publicação do romance histórico *Marari: a Princesinha dos Manaus* (1996 [1972]), que apresenta uma protagonista indígena amazônica, para contar a história da colonização da Amazônia Brasileira.

Márcia Wayna Kambeba (nome artístico adotado por Márcia Vieira da Silva) nasceu em uma aldeia indígena no Alto Solimões, interior do Amazonas. Quando criança, mudou-se para São Paulo de Olivença, em seguida para Tabatinga, ambas as cidades localizadas no estado do Amazonas, com a finalidade de cursar o Ensino Médio e a graduação em Geografia, respectivamente. Depois, mudou-se para Belém do Pará e, em seguida, migrou para Manaus, com o objetivo de concluir o mestrado. Após a convivência, em Manaus, com várias lideranças indígenas, e, no meio acadêmico, com outros movimentos sociais, torna-se militante da causa indígena brasileira.

É poeta, cantora, compositora, fotógrafa, ensaísta, ativista, palestrante da causa indígena brasileira, além de utilizar a arte (literatura, poesia, música, fotografia), para falar das causas indígenas e amazônicas. É graduada e mestre em Geografia e realiza palestras, oficinas, contação de histórias, saraus no Brasil e no exterior. Atua na educação dos sujeitos indígenas e não indígenas. Tem os seguintes livros publicados: *Ay Kakyritama: eu moro na cidade*, em 2018), *O Lugar do Saber* (2020)<sup>20</sup>, *Saberes da Floresta* (2020), *O Lugar do Saber Ancestral* (2021) e *Kumiça Jenó: narrativas poéticas dos seres da floresta* (2021).

O livro de poemas *Ay Kakyritama: eu moro na cidade* (2018), de Márcia Wayna, constitui-se de poemas escritos a partir das suas experiências diaspóricas e acadêmicas, além de dialogar com outras narrativas publicadas por várias mulheres escritoras que se autodeclararam indígenas, como Eliane Potiguara, Graça Graúna, Lia Minapoty, e principalmente com a obra *Antes o Mundo Não Existia* (1980), de Firmiano Arantes Lana e Luiz Gomes Lana. Esses dois autores registram a cultura ancestral da etnia Dessana, do Alto Rio Negro, além de denunciar a barbárie da colonização europeia em território brasileiro/amazônico.

De acordo com as informações constantes nas aparatas da primeira e reiteradas na segunda edição de *Ay Kakyritama: eu moro na cidade* (2018), a obra “apresenta poemas relacionados à pesquisa de mestrado” intitulada *Reterritorialização e Identidade do Povo Omágua/Kambeba na Aldeia Tururucari-Uka*, defendida por Márcia Wayna Kambeba (nome artístico adotado por Márcia Vieira da Silva), no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Amazonas.

---

<sup>20</sup> Cf. D’Amorim Júnio (2019).

A ideia de reproduzir a estrutura de um trabalho científico, com os agradecimentos, dedicatória, apresentação, introdução, é retratada na obra de Kambeba. As participações especiais trazem a contribuição poética de diversos amigos amazonenses e paraenses. Discussões e citações estão recuadas, além de trazer um painel fotográfico que registra o cotidiano da etnia Omágua/Kambeba, na aldeia onde foi realizada a pesquisa de campo pela autora, o que contribui para a desconstrução de paradigmas tradicionais, dentre os quais, o próprio conceito de Literatura, o que nos autoriza afirmar que essa obra é um *palimpsesto*. Em outras palavras, temos duas obras: uma escrita e outra fotográfica, as quais podem ser lidas separadamente.

Na apresentação de *Palimpsestos: a literatura de segunda* (2010), de Gérard Genette, lê-se que um *palimpsesto* é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entende-se por *palimpsestos* (mais literalmente: intertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos (GENETTE, 2010, p. 7).

Partindo da tese de que a história pode ser interrompida, apropriada, transformada, por meio da prática artística literária, a autora Márcia Wayna Kambeba adota a poesia como estratégia literária pós-colonial, não só para refletir criticamente sobre reterritorialização e identidade do povo Omágua/Kambeba, mas também, para denunciar<sup>21</sup> o processo de extermínio, apagamento identitário, aculturação, efetivados pelos colonizadores europeus contra os indígenas brasileiros/amazônicos, até o presente. Assim,

a literatura indígena funda uma voz-práxis autoral que, por meio de um relato autobiográfico, testemunhal e mnemônico dos oprimidos por si mesmos, das vítimas por si mesmas, das minorias por si mesmas, permite a politização direta, radical, inclusiva e participativa de nossa sociedade, de suas instituições, de seus sujeitos sociopolíticos, de suas relações, de suas práticas e de seus valores, refundando, reconstruindo a história de nossa sociedade a partir da participação dessas vítimas silenciadas, invisibilizadas e privatizadas por nossa história oficial (DANNER; DORRICO; DANNER, 2018, p. 317).

Como ativista da causa indígena, suas ações parecem confluir para o conceito de *descolonização do poder* (QUIJANO, 2005), *descolonização do saber*, *reinvenção do poder*

---

<sup>21</sup> Em suas palestras realizadas em várias universidades brasileiras, Márcia Wayna Kambeba reflete sobre os desafios de seu povo, as violências sofridas pelas mulheres nas aldeias, os preconceitos vividos pelos indígenas, ainda hoje, principalmente, aqueles que habitam nos grandes centros urbanos brasileiros.

(SOUZA SANTOS, 2010), *descolonização do ser* (primeiramente pensada por Walter Mignolo e, posteriormente, desenvolvida por Maldonado-Torres, 2008). Além do mais, a obra *Ay Kakyritama: eu moro na cidade* nos convida a refletir criticamente sobre o lugar atual dos povos indígenas brasileiros e latino-americanos na sociedade contemporânea, pois

os poemas decoloniais que buscam ajudar as pessoas a compreender a importância de se conhecer e ajudar os povos, para que não sejam completamente dizimados, em seu território sagrado, em sua cultura, em sua ciência. Os povos indígenas têm o mesmo ideal de conservar a cultura originária, como herança ancestral. Sempre em contato com a Natureza, da qual se sentem parte integrante (KAMBEBA, 2018, p. 11).

Para Ligia Chiappini (2011, p. 4), sendo ou não intenção de seus autores, textos literários de Norte a Sul acabam deixando rastros de projetos de outros Brasis possíveis que não vingaram, mas que ainda reaparecem como testemunhando o instante do perigo de que nos fala Walter Benjamin nas suas teses sobre a filosofia da história. Aos poucos, vão aparecendo na letra e na voz, para nos falar das imagens, não apenas retalhos dessas histórias soterradas, mas denúncia dos velhos e novos massacres impostos pela ambição de ouro, terra e poder, que domina e discrimina as majorias, reduzidas e submetidas já pela designação de minorias. A dor do *Outro* entra, assim, em cena, mas também, volta e meia a própria dor, ou ainda, bem frequente, a dor de presenciar, imaginar e re(a)presentar a dor alheia, mesmo quando ela se esconde sob alguns lamentos aparentemente só individuais.

Na literatura brasileira contemporânea, conforme Alfredo Bosi, “há lugar também para outros espaços e tempos e, portanto, para diversos registros narrativos” (BOSI, 1994, p. 437), especialmente os da literatura de autoria indígena. Por esse ponto de vista é possível aderir ao que postula esse crítico sobre a pluralidade cultural brasileira: “o que conta e deve sobreviver na memória seletiva da história literária é o *pathos* feito de imagem e macerado pela consciência crítica” (BOSI, 2011, p. 438).

Por sua vez, Machado de Assis (1873), no ensaio denominado *Instinto de Nacionalidade*, tece o seguinte comentário:

Não há dúvida de que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferecem a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam. O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda que trate de assuntos remotos no tempo e no espaço (ASSIS, 1873, p. 1-7).

Compagnon (2010, p. 30) entende que “a literatura, ou o estudo literário, está sempre imprensada entre duas abordagens irreduzíveis: uma abordagem histórica, no sentido amplo (o



texto como documento), e uma abordagem linguística (o texto como fato da língua, a literatura como arte da linguagem)”. Por outro lado, o fazer poético está ligado à historicidade do homem e seu tempo, sem relegar as contribuições que tornam esse homem uno e plural quer no sentido exógeno, quer no sentido endógeno.

O poeta é o sujeito dessa múltipla transformação. E a poesia seu predicado em sua vária conjugação. Nessa variedade crítica, lúdica e lúcida, há que se cuidar da função seletiva para uma *práxis* poética coerente, onde o compromisso social espelha na responsabilidade de fala do poeta (BEÇA; GATTI, 1988, p. 9).

A leitura do livro *Ay Kakyritama: eu moro na cidade* (2018) pode ser feita, de maneira extrínseca, desde a capa, passando pelos excertos que compõem as aparatas (antigas orelhas), as fotografias e contracapa. A capa traz a fotografia de uma adolescente feminina da etnia Omágua/Kambeba, que emerge das águas, ladeada por duas árvores e, ao fundo, pelo verde da floresta que reflete nas águas do igapó. Aqui, temos a presença de três elementos caros à civilização: a natureza, a figura feminina e a água – símbolos da fertilidade.

Um cotejamento entre a primeira e a segunda edição aponta algumas alterações significativas. Na primeira edição, a aparata de *Ay Kakyritama: eu moro na cidade* (2018) traz, no alto da página, a fotografia de Márcia Wayna Kambeba; e tendo ao fundo a exuberância da Floresta Amazônica, uma breve biografia sobre a formação e militância política da poeta em prol da causa indígena brasileira e latino-americana. A segunda aparata registra os dados a respeito da primeira edição da obra: “a primeira edição deste livro foi publicada em 2013, em edição da própria autora, com poesias baseadas na dissertação de mestrado defendida, em 2012, na Universidade Federal do Amazonas sobre seu povo”. E, por fim, a quarta capa traz uma fotografia colorida que exhibe a modernidade por meio dos prédios de apartamentos de Belém, cidade onde a autora mora. Fazendo justiça à poética e ao título do livro. Ou seja, a poeta tem os dois pés fincados na floresta e na cidade.

Ainda sobre as diferenças entre as duas edições de *Ay Kakyritama: eu moro na cidade* (2013), observa-se que a primeira edição publicada por uma editora de Manaus-AM, em edição da autora, apresenta 23 poemas relacionados à sua pesquisa de dissertação de mestrado realizada na aldeia Tururucari-Uka, posteriormente defendida, em 2012, no Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Amazonas. O livro, em sua primeira edição, apresenta a estrutura de uma dissertação de mestrado, com os agradecimentos, dedicatória, apresentação, introdução, discussão e citações recuadas, tudo a serviço da

desconstrução de paradigmas tradicionais, dentre os quais, o próprio conceito de fazer Literatura, colocando o texto acadêmico e o texto literário em diálogo.

A primeira edição do livro registra os espaços da memória coletiva, tais como uma casa feita de madeira, coberta e cercada com palhas de palmeiras (residência típica dos ribeirinhos amazônicos; aqui, registra-se que a etnia Omágua/Kambeba assumiu a identidade cabocla, como estratégia de sobrevivência); o Teatro Amazonas; a senhora mais velha da etnia (matriarca do clã); o senhor Valdomiro Cruz (patriarca da etnia Omágua/Kambeba do Brasil) rodeado por seus inúmeros netos; o desenho estilizado do mito Gota d'água que teria gerado a etnia; uma pequena casa de palha, com um banco de madeira pintado na cor branca, com o nome escrito da aldeia Tururukaki-Ura; uma iconografia de um membro da etnia Omágua/Kambeba de cabeça chata, encontrado pelo naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira, no século XIX; adolescentes tocando seus instrumentos de sopro; um santo católico (símbolo da conversão dos Omágua/Kambeba à religião do colonizador); o patriarca Valdomiro Cruz escrevendo; crianças e adultos fazendo farinha; um professor indígena brincando de roda com seus alunos, e outros educadores ministrando aula e os alunos exercitando a tradução de termos da língua portuguesa para sua língua materna, ou vice-versa; incêndio de parte da floresta; visão panorâmica da comunidade; o pôr do sol sobre o rio Solimões, cidade de São Paulo de Olivença/AM, com sua igreja de arquitetura colonial; urnas/artefatos confeccionados pelos antigos e novos membros da etnia Omágua/Kambeba que habitaram/habitam ainda nessa região.

Ainda, nessa primeira edição, a poeta presta uma homenagem à cidade de Belém-PA, por meio da fotografia do Teatro da Paz, de uma parte antiga da cidade e, ao fundo, prédios de apartamentos que simbolizam a modernidade belenense, a procissão do Círio de Nazaré, uma exposição de artefatos/produtos confeccionados pelos indígenas paraenses, uma palafita, o Oceano Atlântico, o manguezal, o catador de caranguejos e uma competição fluvial de remo, a floresta em chamas e a tentativa de um senhor para apagar o incêndio. Logo, fecha-se a sequência de fotografias que emolduraram a primeira edição do livro com a figura de um adolescente indígena que traz escrito, no seu peito, as palavras *Participações Especiais* (nessa parte são inseridos os poemas dos escritores amazonenses e paraenses, amigos da poeta). Esse painel fotográfico pensado pela poeta capta o passado, presente e futuro, principalmente, a relação harmoniosa entre Homem indígena e Natureza amazônica.

A quarta capa traz a fotografia de um adolescente indígena em uma canoa atravessando uma paisagem enevoadada, sugerindo a saída em definitivo da etnia

Omágua/Kambeba da invisibilidade histórica imposta aos povos originários da Amazônia, para então, registrar sua história de resistência, sua presença, no mapa identitário e cultural brasileiro.

A apresentação da primeira edição do livro (2013) é assinada pelo historiador e professor Benedito Maciel da Universidade Federal do Amazonas.

Documento de vida que reúne *coragem denúncia e esperança*. *Coragem*, porque traz à tona problemas de identidade étnica do passado e do presente dos índios que desafiam permanentemente as relações interétnicas na Amazônia; *denúncia*, porque escancara o cinismo e o preconceito da sociedade brasileira contra os índios, especialmente, contra os “índios citadinos”; *esperança* porque não se perde na lamentação das perdas e nem se contenta com a aclamação de um “passado heroico”, mas rima agradável e sutilmente a dinâmica da vida indígena e a realidade social na Amazônia. É numa lição de vida e de cidadania. Mais uma resposta inteligente da etnia Omágua/Kambeba ao mundo dos brancos. Enfim, é uma flecha que rasga o tempo da história e quebra o silêncio monstruoso que protege aqueles que se sentem vencedores (MACIEL, 2013, p. 16. Grifo do autor).

Márcia Wayna Kambeba traz a lume, então, as histórias silenciadas da etnia Omágua/Kambeba, que se encontra às margens, por mais que seja parte integrante da cultura e da identidade nacional. O livro fecha com um glossário de palavras Omágua/Kambeba usadas pela autora no decorrer do livro.

Já a segunda edição (2018) é publicada por uma editora de São Paulo, que, para atender as exigências do mercado editorial brasileiro, realiza várias alterações. Os poemas dos poetas amazonenses e paraenses que faziam parte da primeira edição foram excluídos. Desse modo, a poeta traz a valorização da autoidentificação como membro da etnia Kambeba e, marcadamente traço dessa cultura, a poesia oral e o palimpsesto, que mostra como o indígena Kambeba aparece integrado ao ecossistema, bem como denuncia, critica e reconhece a existência com base na interculturalidade. Na primeira edição do livro, a fala é coletiva, porque traz os poemas de outros poetas e amigos. Mesmo que na segunda edição tenham sido retirados os poemas dos seus amigos, talvez por questões de direitos autorais – porque nós, ocidentais, exigimos que uma obra autoral deva ter apenas as ideias de um autor. Ainda assim, na segunda edição, a voz da poeta Márcia Wayna Kambeba continua sendo coletiva, pois mostra a tradição de seu povo. Sua poética, portanto, se constrói para além do cânone.

Nove poemas de autoria da poeta Márcia Wayna Kambeba foram inseridos, a saber: “Fundo do rio”, “Tucum”, “Urucum”, “Jamaxim cultural”, “Curumim riozeiro”, “Árvore pura”, “Gota pequena”, “Contemplação”, “Primeira Amazônia”.

Essa segunda edição é estruturada da seguinte maneira: cada seção, como apresentação, prefácio, sumário, grupo de poemas em que o livro foi organizado, é antecedida por uma fotografia em página dupla, nas cores preta e branca. O prefácio é assinado pelo poeta, professor, pesquisador Miguel Antônio D’Amorim Junior (2019), que desenvolveu sua pesquisa de mestrado tendo como objeto de estudo o livro *Ay Kakyritama: eu moro na cidade* (2018)<sup>22</sup>, de Márcia Wayna Kambeba. No prefácio, temos que:

As poesias [de Márcia Kambeba] reúnem a força do rio Amazonas, o encanto da floresta, o sabor do açaí, a voz dos ancestrais, o silêncio do guerreiro, o poder originário da água, a alma sagrada da samaumeira: árvore da vida e a resistência da terra-mãe que amamenta os filhos das águas do Solimões e demais filhos existentes nesse país (D’AMORIM JUNIOR, 2018, p. 15).

As fotografias que ilustram a primeira e a segunda edição do livro *Ya Kakyritama: eu moro na cidade* (2018), de Márcia Kambeba, são todas assinadas pela própria autora. A presença de crianças, adolescentes, velhos, canoas, floresta, as águas dos rios Solimões e Amazonas ilustram o livro.

Em sua *Pequena História da Fotografia* (1994), Walter Benjamin afirma que a fotografia “é mais que um livro de imagens, é um atlas, no qual poderemos exercitar-nos” (BENJAMIN, 1994, p. 103). Desse modo, Márcia Wayna Kambeba, ao registrar, por meio de fotografias, o cotidiano da etnia Omágua/Kambeba, ao escrever e publicar o seu primeiro livro de poesia, responde aos que perguntam se o indígena é capaz de escrever com a mesma qualidade dos brasileiros “letrados”, além de renegar a invisibilidade que a colonização europeia e os sucessivos governos brasileiros impuseram aos povos indígenas ao longo de cinco séculos de opressão. Nas palavras de Márcia Wayna Kambeba, “a flecha deu lugar a uma luta política, com argumentos bem consistentes por nossos direitos à conservação do patrimônio material e imaterial e a interculturalidade respeitando nossa forma de ser” (2013, p. 19). Na feliz expressão do historiador e professor Benedito Maciel, da Universidade Federal do Amazonas, a obra de Márcia Wayna Kambeba “é uma flecha que rasga o tempo da história e quebra o silêncio monstruoso que protege aqueles que se sentem vencedores” (MACIEL, 2013, p. 15).

Benjamin (1994, p. 95) argumenta que “as primeiras pessoas reproduzidas entravam nas fotos sem que nada se soubesse sobre sua vida passada, sem nenhum texto escrito que as

---

<sup>22</sup> Cf. LIMA, Paola (2019).

identificasse [...]. O rosto humano era rodeado por um silêncio em que o olhar repousava”. Assim,

a violência contra os povos indígenas colonizados existe/persiste até o presente, conforme como se percebe na seguinte passagem: São existencialmente considerados subumanos, seres inferiores na escala do ser, e as suas vidas pouco valor têm para quem os oprime, sendo, por isso, facilmente descartáveis. Foram inicialmente concebidos como parte da paisagem das terras “descobertas” pelos conquistadores, terras que, apesar de habitadas por populações indígenas desde tempos imemoriais, foram consideradas como terras de ninguém, *terra nullius* (SANTOS, 2018, p. 1).

Isso nos remete às imagens estereotipadas dos indígenas presentes nos livros de História do Brasil e/ou no quadro *Primeira Missa no Brasil* (1861), pintado por Victor Meirelles. As imagens dos indígenas brasileiros registradas/pintadas nesse quadro reforçam a ideia de que os povos originários não pertencem à nação brasileira. Eles aparecem sentados, uma mãe amamentando seu filho, alguns deles escondidos nas matas, outros trepados em cima das árvores, apenas para embelezar o quadro, com seus corpos despidos e adereços chamativos. É o que nos explica Orlandi (2007, p. 81):

caso do contato cultural entre índios e brancos, o silenciamento produzido pelo Estado não incide apenas sobre o que o índio, enquanto sujeito, faz, mas sobre a própria existência do sujeito índio. E quando digo Estado, digo Estado brasileiro do branco. Estado que silencia a existência do índio enquanto sua parte e componente da cultura brasileira. Nesse Estado, o negro chega a ter uma participação. De segunda classe é verdade, mas tem uma participação, à margem, o índio é totalmente excluído. No que se refere à identidade cultural, o índio não entra nem como estrangeiro, nem sequer como antepassado.

## 2.2 Análise de alguns poemas de Ary Kakyritama: eu moro na cidade

Estruturalmente, o livro é constituído por 32 poemas que discorrem sobre temas que abarcam a cultura indígena. No livro *Ay Kakyritama: eu moro na cidade* (2018), os poemas foram organizados em seis grupos, tendo como marco divisório uma fotografia em página dupla nas cores preto e branco, como também alguns deles foram escritos em língua portuguesa e tupi-guarani. O poema de abertura do livro recupera alguns elementos culturais que constituem a identidade da etnia Omágu/Kambeba, como a resistência cultural, a transformação sofrida pelos indígenas em contato com a cultura do colonizador, a harmonia entre os povos originários e a Floresta Amazônica, como podemos ver a seguir:

### **Ay Kakyritama: eu moro na cidade**

*Ay kakyritama*

*Ynua tama verano y tana rytama*

*Ruaia manuta tana cultura ymimiua,*

*Sany may-tini, iapã iapuraxi tanu ritual*

[Tradução]

Eu moro na cidade

Esta cidade também é nossa aldeia

Não apagamos nossa cultura ancestral

Vem homem branco, vamos dançar nosso ritual

Nasci na *Uka* sagrada

Na mata por tempos vivi

Na terra dos povos indígenas

Sou *Wayna*, filha da mãe *Aracy*

Minha casa era feita de palha

Simples, na aldeia cresci

Na lembrança que trago agora

De um lugar que eu nunca esqueci

Meu canto era bem diferente

Cantava na língua *Tupi*

Hoje, meu canto guerreiro

Se une aos Kambeba,

aos Tembé, aos Guarani

Hoje, no mundo em que vivo

Minha selva em pedra virou

Não tenho a calma de outrora

Minha rotina também já mudou

Em convívio com a sociedade,

Minha cara de “índia” não se transformou

Posso ser quem tu és  
 Sem perder quem sou

Mantenho meu ser indígena  
 Na minha Identidade  
 Falando da importância do meu povo  
 Mesmo vivendo na cidade

(KAMBEBA, 2018, p. 24-25).

O poema “Ay Kakyritama” traz para o centro da discussão as temáticas que abordam questões sobre Identidade, Etnia, Memória, Territorialidade, do ponto de vista do autor indígena. O poema que abre esse livro apresenta a primeira estrofe com quatro versos escritos em tupi-guarani, seguidos da tradução: “Eu moro na cidade / Esta cidade também é nossa aldeia, / Não apagamos nossa cultura ancestral, / Vem, homem branco, vamos dançar nosso ritual”. Trata-se de um poema estruturado em sete estrofes. A primeira estrofe possui quatro versos; as seis outras, também com quatro versos, são escritas em língua portuguesa.

Para Young (2003, p. 140-141),

a tradução se torna parte do processo de dominação, de se alcançar o controle, de uma violência implementada sobre a língua, a cultura e sobre os povos que estão sendo traduzidos. As ligações mais próximas entre colonização e tradução começam não com as ações de troca, mas com as de violência e apropriação, de “desterritorialização”.

Diferentemente, a crítica canadense Sherry Simon entende que a tradução, a despeito de seu *status* histórico como uma versão degradada e fraca de autoria, “algumas vezes emergiu como uma forma de expressão forte para as mulheres – permitindo-lhes entrar no mundo das letras, promover causas políticas e se engajar em estimulantes relações de escrita” (SIMON, 1994, p. 23)<sup>23</sup>. Assim,

trata-se de um procedimento de criação interlinguístico que resulta na manifestação de “efeitos de tradução” no texto, de elementos de interferência que criam uma certa abertura ou “fraqueza” no plano do domínio linguístico e do tecido de referências às quais o texto se liga [...] A poética da tradução utiliza, pois, a relação com a língua estrangeira para alimentar a criação, desenvolvendo-se neste espaço fronteiro no qual criação e transferência,

---

<sup>23</sup> Texto original: “Despite its historical status as a weak and degraded version of authorship, translation has at times emerged as a strong form of expression for women – allowing them to enter the world of letters, to promote political causes and to engage in stimulating writing relationships” (SIMON, 1994, p. 23. Tradução nossa).

originalidade e imitação, autoridade e submissão se confundem (SIMON, 1994, p. 19-20).

Ainda, conforme a crítica Sherry Simon (1994, p. 181), estamos habituados a conceber a tradução como uma operação de transmissão de um texto, escrito em uma língua, pertencendo a uma cultura, para uma nova residência linguístico-cultural. O que acontece quando as próprias línguas e as culturas “de partida” já se revelam plurais? Então é necessário reconceitualizar a tradução, para poder considerá-la uma operação que não chega sempre a um resultado homogêneo, mas que – a exemplo das identidades culturais do mundo contemporâneo –, confronta-se permanentemente com o inacabado.

Na obra *África(s), Índios e Negros* (2016), lemos que

a categoria “índios” não é isenta de problemas, e traz consigo visões diversas, tanto daqueles a quem esse conceito se propõe a nomear, como dos que se dedicam a investigações sobre os primeiros. Há casos em que estes lugares estão marcados, mas há também os que borram as fronteiras, pois hoje são inúmeros os “índios” que ingressam nas universidades e discorrem a partir de outros pontos de vista e lugares de fala [...], como dotados de um olhar autônomo, protagonistas de sua própria história. Não seria demais afirmar que os indígenas fizeram escolhas, traçaram estratégias, insistiram em caminhos e teceram alianças (LIMA *et al.*, 2016, p. 5).

Desse modo, há “os indígenas que vivem nas grandes cidades e trilharam o mundo acadêmico” e também “há um segundo tipo, que manteve contato maior com a cidade sem a academia. E, o terceiro perfil de escritor-indígena é aquele que vive em sua comunidade e faz o resgate da oralidade dos mais velhos” (SOUZA, 2009, p. 22).

No poema “Ser indígena – ser Omágua”, Kambeba apresenta seu olhar artístico e lírico sobre tal discussão:

### **Ser indígena – ser Omágua**

Sou filha da selva, minha fala é Tupi  
 Trago em meu peito  
 as dores e as alegrias do povo Kambeba  
 e na alma, a força de reafirmar a  
 nossa identidade  
 que há tempo ficou esquecida  
 diluída na história  
 Mas hoje, revivo e resgato a chama



ancestral de nossa memória.

Sou Kambeba e existo, sim.

No toque de todos os tambores  
na força de todos os arcos  
no sangue derramado que ainda colore  
essa terra que é nossa.

Nossa dança guerreira tem começo,  
mas não tem fim!

Foi a partir de uma gota d'água  
que o sopro da vida  
gerou o povo Omágua.  
E na dança dos tempos  
pajés e curacas  
mantêm a palavra  
dos espíritos da mata,  
refúgio e morada  
do povo cabeça-chata.

Que o nosso canto ecoe pelos ares  
como um grito de clamor a Tupã  
em ritos sagrados  
em templos erguidos  
em todas as manhãs!

(KAMBEBA, 2018, p. 26)

No poema “Ser indígena – ser Omágua”, a poeta discute sobre resistência e reafirmação da cultura indígena ancestral. Ainda que essa cultura tenha sido apagada pela colonização, os hábitos culturais foram preservados pelas mulheres e homens mais velhos da etnia. Esse poema é estruturado em cinco estrofes. A primeira estrofe apresenta nove versos, a segunda apenas um verso, a terceira seis, a quarta nove, e a quinta cinco versos, respectivamente.

Na primeira estrofe, a poeta diz: “Trago em meu peito/ as dores e as alegrias do povo Kambeba/ e na alma, a força de reafirmar a/ nossa identidade/ que há tempo ficou esquecida/

diluída na história/ Mas hoje, revivo e resgato a chama/ ancestral de nossa memória”. Ela reafirma seu propósito político de resgatar, por meio da escrita, a história, a cultura da etnia Omágua/Kambeba, em geral dos povos originários do Brasil.

Na cultura indígena mantemos a narrativa oral, mesmo que a escrita tenha uma importância fundamental na transmissão dos saberes. Nas rodas de conversas, ouvem-se narrativas contadas e recontadas pelos mais velhos com direito à repetição, para melhor assimilação e entendimento (KAMBEBA, 2018, p. 10).

Para Zumthor (2007, p. 97), “o passado se oferece a nós como uma mina de metáforas com a ajuda das quais, indefinidamente, nós nos dizemos”. Por outro lado, Graúna (2013, p. 15) argumenta que

nesse processo de reflexão, a voz do texto mostra que os direitos dos povos indígenas de expressar seu amor à terra, de viver seus costumes, sua organização social, suas línguas e de manifestar suas crenças nunca foram considerados de fato. Mas, apesar da intromissão dos valores dominantes, o jeito de ser e de viver dos povos indígenas vence o tempo: a tradição literária (oral, escrita, individual, coletiva, híbrida, plural) é uma prova dessa resistência.

O poema “Árvore da vida” recupera os mitos de origem que constituem a cultura da etnia Omágua/Kambeba, como a Samaumeira (grande mãe que cura e protege) e o grande Rio (gota d’água), responsáveis pelo surgimento da figura feminina e masculina.

### **Árvore da vida (segundo grupo)**

*Sany uny yuçuca tana may-sangara Kambeba!*

[Tradução] vem água, banha nossa alma Kambeba!

No despertar da aurora  
No mito de criação  
Na gota que traz a vida  
De um povo, de uma nação.

Batendo na samaumeira  
Caindo feito algodão  
Pro colo do grande rio  
Que num sopro de criação  
Dá vida ao “índio” guerreiro

E a mulher, sua paixão.

Assim para o povo Omágua

A samaumeira tem a função

De mãe das grandes árvores

De cura e proteção

E pelo indígena é cultuada

Essa gigante, mãe amada

Na dança nativa, dos povos irmãos.

(KAMBEBA, 2018, p. 32).

O poema “Árvore da vida” apresenta os mitos de origem da etnia Omágua/Kambeba. A primeira estrofe é escrita em tupi-guarani. Sua tradução é: “Vem, água, banha nossa alma Kambeba”. A segunda estrofe é escrita com 4, a terceira com 6, e a quarta com 7 versos, respectivamente.

Para Northorp Frye, “a literatura começa e termina no mito” (FRYE, 1973, p. 168). O povo Kambeba nasceu de uma gota d’água que cai, topa uma folha de samaumeira, chega ao igarapé e daí nasce a mulher e o homem. Essa explicação de como nasceu o povo Omágua/Kambeba faz parte da construção do ser-pessoa, da sua cosmologia, da sua existência no planeta (KAMBEBA, 2018, p. 10). Segundo Eliade (2016, p. 26), “os mitos de origem prolongam e completam o mito cosmogônico: eles contam como o Mundo foi modificado, enriquecido ou empobrecido”. Com a chegada da colonização europeia à Amazônia, a cultura da etnia Omágua/Kambeba foi silenciada. Daí, no verso da primeira estrofe, a poeta pedir: “vem água, banha nossa alma Kambeba!”. Em diversas culturas, o rio/água simboliza nascimento, morte e renascimento.

Pela eleição da Floresta Amazônica, dos rios Solimões e Amazonas, das águas, como espaço geográfico na construção da identidade indígena, para a produção dos primeiros discursos poéticos escritos do ponto de vista e do lugar de fala do próprio indígena, a poeta Márcia Kambeba assume o papel de Maranduêra<sup>24</sup>. Para Sodré (1965, p. 95), o aparecimento, em todos os tempos, da poesia popular oral provava a inclinação de todos os seres humanos para a criação: velhas histórias, transmitidas de boca em boca e de ouvido a ouvido e ornada, a cada passo, de um elemento peculiar à época e ao lugar, teciam uma literatura oral, paralela

---

<sup>24</sup> Segundo João Barbosa Rodrigues (*apud* MONTEIRO, 1977, p. 55), “o verbo *porahú*, cantar, que deu a significação de conversar. O Maranduêro (contador de estórias) parece cantar ou canta quando relata”.

à literatura conservada em registros permanentes, dos quais a última criação da modernidade é o livro.

Conforme Chiappini (2011, p. 17), na literatura amazônica,

o mito continua presente em escritores que o utilizam como metáfora das mazelas herdadas da colonização, seja de modo irônico, como é o caso de Márcio Souza, seja de modo quase lírico, como em Milton Hatoum. Em qualquer desses casos e momentos, a água o acompanha. O Eldorado é sempre úmido. Rios e chuva, umidade e calor fazem parte do cenário.

O poema “Território ancestral” denuncia a violência colonial, a invasão de terra, o extermínio, a diáspora, a tentativa de apagamento da cultura indígena.

### **Território ancestral (terceiro grupo)**

*Maá munhã ira apigá upé rikué*

*Waá perewa, waá yuká*

*Waá munhã maá putari.*

[Tradução]:

O que fazer com o homem na vida,

Que fere, que mata

Que faz o que quer?

Do encontro entre o “índio” e o “branco”

Uma coisa não se pode esquecer

Das lutas e grandes batalhas

Para terra o direito defender.

A arma de fogo superou minha flecha

Minha nudez se tornou escandalização

Minha língua foi mantida no anonimato

Mudaram minha vida, destruíram o meu chão.

Antes todos viviam unidos

Hoje, se vive separado.

Antes se fazia o Ajuri

Hoje, é cada um para o seu lado.

Antes a terra era nossa casa,  
Hoje, se vive oprimido.  
Antes era só chegar e morar  
Hoje, nosso território está dividido.

Antes para celebrar uma graça  
Fazia um grande ritual.  
Hoje, expulso da minha aldeia  
Não consigo entender tanto mal.

Como estratégia de sobrevivência  
Em silêncio decidimos ficar.  
Hoje nos vem a força  
De nosso direito de reclamar.  
Assegurando aos *tanu tyura*  
A herança do conhecimento milenar.

Mesmo vivendo na cidade  
Nos unimos por um único ideal  
Na busca pelo direito  
De ter o nosso território ancestral.

O que fazer com *homem* na vida  
Que fere, que mata,  
Que faz o que quer?

(KAMBEBA, 2018, p. 40-41).

O poema “Território ancestral” discute a respeito do encontro nefasto entre os povos originários da Amazônia e o colonizador português. Nesses confrontos, os indígenas foram vencidos pela superioridade das armas de fogo do invasor. Com isso, foram escravizados, tiveram que renegar sua cultura, as mulheres tiveram que adotar vestimentas europeias, como também aqueles indígenas que não concordaram com este novo modo de vida se dispersaram pela floresta, e outros milhares foram assassinados.

O poema “Território ancestral” é constituído de nove estrofes. A primeira estrofe é composta por três versos; já a segunda, terceira, quarta, quinta, sexta e oitava por quatro

versos cada uma das estrofes. A sétima e última estrofes contam com seis e três versos, respectivamente.

Benjamin Abdala Júnior (2016) escreve que “o processo colonial fixou hábitos, repertórios literários e culturais que vieram dessa experiência histórica e dos contatos culturais entre povos” (ABDALA JUNIOR, 2016, p. 24). Além do mais,

a invenção de todo território, como foi o caso da Amazônia engendrada pelos europeus, era algo peculiar à cultura do velho mundo, mas no fundo, em sua raiz, era fruto de um choque mais profundo, entre o pragmatismo dos conquistadores e as assustadoramente igualitárias sociedades americanas (SOUZA, 2007, p. 9).

E ainda a assertiva de Márcio Souza converge para o pensamento de Ania Loomba de que “pensar a arena do colonialismo como um ‘encontro’ entre civilizações descaracteriza a violência colonial e suas relações de submissão e dominação” (LOOMBA, 1998, p. 68-69). As obras escritas na e sobre a Amazônia, durante o século XIX e na primeira metade do século XX, em sua imensa maioria, glorificam a opressão do colonizador como sendo “encontro de culturas” ao evidenciar, de modo etnocêntrico, a passividade, a ingenuidade e a inferioridade dos povos amazônicos, diante da violência brutal do colonizador, do ciclo da borracha e, por fim, da opressão das “várias” repúblicas brasileiras até o presente.

No poema “Minha memória, meu legado”, o homem mais velho da etnia Omágua/Kambeba (biblioteca viva e/ou repositório do conhecimento de sua tribo) fala sobre as lutas para manter suas terras, o extermínio, a diáspora, a longa espera pela demarcação dos seus territórios. Enfim, o Tuxaua Valdomiro discorre sobre a importância do território, da etnia, da memória, como estratégia de preservação de sua cultura ancestral que é transmitida de geração para geração.

### **Minha memória, meu legado** (Homenagem ao Tuxaua Valdomiro Cruz)

Sou Tuxaua Kambeba e quero falar  
 Antes que a idade não me permita mais lembrar  
 Da vivência de minha infância  
 Das lembranças do meu povo  
 Servindo de alguma forma  
 Para o recomeçar de um tempo novo.  
  
 Da vida que tive, lembro como agora

Das lutas pela terra, pela vida que foi embora  
Para muitos de meus parentes  
Que morreram na batalha  
Por um lugar pra viver  
E pela continuidade de um legado  
de uma história.

As terras que foram de meus ancestrais  
Hoje, não as tenho mais  
Na luta para recuperá-las  
Esperamos dos governantes  
A iniciativa para demarcá-las  
E continuarmos a vida  
Em convívio com a natureza e os animais.

Filhos da água, somos os Omágua  
Temos sabedoria milenar  
Valentes guerreiros  
Estamos firmes na marcha  
Aprendemos com os pajés  
Os saberes da natureza  
Extraindo da seringueira  
O leite que virou borracha.

Vi os mais velhos prepararem o látex  
E com eles a bota vi nascer  
Na dor dos meus irmãos que nos pés iam fazer  
O molde dessa peça que usavam pra calçar  
Na busca de uma caça para a fome saciar.

Hoje, para nova geração, deixo uma mensagem  
Que mantenham essa cultura com fé e a coragem  
De serem bravos guerreiros  
Divulgando a memória  
Do povo cabeça-chata que fez parte da história

Desse Brasil miscigenado, povo de fé

De muitas vitórias.

(KAMBEBA, 2018, p. 42-43).

O poema “Minha memória, meu legado”, o sujeito poético masculino recupera, gradativamente, suas memórias de guerreiro, dos homens mais velhos de sua tribo que manipulavam o látex para produzir as pelias de borracha, a fabricação de botas utilizadas pelos indígenas, além de citar o processo de miscigenação.

A poeta Márcia Wayna Kambeba cede a palavra ao homem mais velho da etnia Omágua/ Kambeba para questionar a narrativa oficial, para contar sobre suas inúmeras batalhas contra o invasor, para rememorar os mitos e as lendas amazônicas, como também, para descrever o modo de vida dos Omágua/Kambeba, antes e depois da invasão do colonizador, as quais têm como objetivo registrar a existência e fixar a identidade sociocultural dessa etnia.

De acordo com Pollack (1992, p. 224), é por isso que

a memória é, em parte, herdada, não se refere apenas à vida física da pessoa. A memória também sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa. As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória. Isso é verdade também em relação à memória coletiva, ainda que esta seja bem mais organizada. Todos sabem que até as datas oficiais são fortemente estruturadas do ponto de vista político.

Paradoxalmente, o Tuxaua Valdomiro Cruz usa “a língua do colonizador para denunciar e expor as estratégias da colonização e para retrucar ao Outro, com os mesmos métodos pelos quais os colonizados foram reduzidos à alteridade, à objetificação e à degradação cultural” (BONNICI, 2012, p. 11). Para o filósofo Walter Benjamin, “nunca houve um momento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura” (BENJAMIN, 1994, p. 225). Desse modo, quando o indígena se torna objeto e sujeito de sua escritura, ele começa a construir sua própria história.

Não se extermina, por séculos, nações, povos e culturas sem que, de alguma maneira, haja uma instância do imaginário que tolere o crime. Se a sociedade brasileira incorre no genocídio, desde sua fundação, e ainda hoje o reitera, é porque existe no imaginário um foro legitimador (GRAÇA, 1998, p. 25). Tese que converge para a recente pesquisa do jornalista Flávio Valente, que assegura “de todo modo, uma convicção, elaborada empiricamente com



base no amplo material analisado, atravessa toda a obra: o genocídio indígena não foi fruto de mero descaso, irresponsabilidade ou falta de preparo, ele foi consentido pelo Estado” (VALENTE, 2017, p. 10).

Segundo Hall (2008, p. 46),

a cultura não é apenas uma viagem de redescoberta, uma viagem de retorno. Não é uma “arqueologia”. A cultura é uma produção. Tem sua matéria-prima, seus recursos, seu “trabalho produtivo”. Depende de um conhecimento da tradição enquanto “o mesmo em mutação” e de um conjunto efetivo de genealogias. Mas o que esse “desvio através de seus passados” faz é nos capacitar, através da cultura, a nos produzir a nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos. Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que fazemos das nossas tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar.

O poema “Os filhos das águas do Solimões” discute sobre os ciclos das águas e as consequências disto a partir das enchentes (destruição das lavouras/plantações) e a várzea (abundância de alimentos), mas também como espaço de moradia, além da escravização e dispersão da etnia Omágua/Kambeba.

### **Os filhos das águas do Solimões (quarto grupo)**

A água é a mãe que sustenta  
A vida que nasce como flor  
Alimenta a planta e o ser vivente  
É estrada por onde anda o pescador.

Na enchente, vem veloz e furiosa  
Derrubando ribanceiras, destruindo a plantações  
Afeta a vida do indígena e ribeirinho  
é um ciclo, que se renova a cada estação.

Na vazante o rio quase some  
A praia começa a surgir  
A água, agora bem calminha  
Não tem forças para a roça destruir.

Nas margens de um rio em formação  
Vive um povo que a água fez nascer

Em um parto de dor e emoção  
Na várzea o Kambeba escolheu pra viver.

Mas em um contato fatal  
Com um povo mais socializado  
Fez dos herdeiros das águas  
Um povo desaldeado.

Tomando seu solo sagrado  
Sem dor, piedade ou compaixão  
Os Kambeba foram escravizados  
Apresentados a “civilização”  
Exploraram a sua força  
Forjando uma falsa proteção

(KAMBEBA, 2018, p. 48)

O poema “Os filhos das águas do Solimões” tematiza a opressão colonial e as dificuldades econômicas dos povos originários da Amazônia para sobreviver às margens dos rios. O poema é constituído por seis estrofes. A primeira, segunda, terceira, quarta e quinta, possuem, cada uma, quatro versos. A sexta e última possui seis versos.

A história do indígena brasileiro registrada na obra *Os Fuzis e as Flechas: história de sangue e resistência indígena na ditadura* (2017, p. 10), do jornalista Rubens Valente, é repleta de tragédias, derrotas, vitórias, em uma das jornadas mais surpreendentes e dramáticas do século XX no país. É a história de como pequenos grupos humanos enfrentaram, às vezes com violência, às vezes com estoicismo, uma força dominante mais poderosa, que pretendeu, com esforço calculado, subjugar-los e empobrecê-los sob a promessa de uma vida melhor. É também a narrativa de como uma porção de indígenas, servidores públicos, missionários e antropólogos, muitas vezes em desafio aberto à ditadura, correram sérios riscos para pôr em dúvida, e se possível interromper, um avanço econômico que não considerasse as ricas nuances de culturas e homens diferentes da maioria da população, a fim de preservá-los da extinção. Nesse sentido,

as obras indígenas estabelecem vínculos entre gerações, especialmente pelas narrativas míticas. [...] Dentre os gêneros narrativos indígenas, o relato mítico assume, em tradições tribais, um papel essencial; o mito, na tradição europeia normalmente vinculado a relatos fantasiosos e desvinculado de um discurso histórico ou verdadeiro, assume outras conotações em contextos

tribais. Nestes, sugere ligação a narrativas verdadeiras, servindo uma função religiosa. O relato mítico que se refere à origem do mundo, dos deuses e do homem, oferece mais que entretenimento, como poderia ser concebido pela perspectiva ocidental; entendido como verdadeiro saber, o mito fornece as bases que sustentam as relações sociais das comunidades tribais. Portanto, o mito não é construção ficcional, mas construção social (THIÉL, 2013, p. 1181-1182).

O poema “Natureza em chama” discorre sobre a destruição da Amazônia pelo desmatamento e as queimadas da floresta causadas pelos empresários brasileiros do Agronegócio.

### **Natureza em chama (quinto grupo)**

Na terra sagrada  
 Que Tupã criou  
 Do seio materno  
 Se ouve o clamor  
 Da mãe natureza  
 Sofrendo de dor.

O fogo ardente  
 Ao longe se vê  
 Queimando a mata  
 Sem quê, nem por quê  
 As folhas se torcem  
 Querendo viver.

No solo desnudo  
 Os restos mortais  
 Do verde da vida  
 E dos animais,  
 Queimados, sofridos  
 Em cinzas reais.

Dos gritos agudos  
 Se ouve o clamor  
 Do fruto ardendo

Na chama, no calor  
 Ceifado, perdido  
 O fogo o calou.

Dos olhos tristes  
 Uma lágrima cai  
 O lamento de dor  
 Com o vento se vai,  
 Varrendo o chão  
 Varrendo o chão!

(KAMBEBA, 2018, p. 57)

No poema “Natureza em chama”, Kambeba traz para o centro da discussão o tema da preservação da Natureza como fator primordial para a sobrevivência da espécie humana.

No texto *Ecocrítica*, Ricardo Marques (2012, p. 1) argumenta que a análise ecocrítica de um texto pretende, “de certa forma, dar voz a uma coisa silenciada – a natureza e o mundo exterior”. Isto só foi possível acontecer com o advento dos estudos pós-estruturalistas e em particular dos estudos culturais, dos quais muitas abordagens mais descentralizadas nasceram (os estudos pós-coloniais, os estudos de gênero, entre outros). É uma perspectiva que deixa, assim, de ser homocêntrica, para ser ecocêntrica, o que implica uma abordagem completamente diferente, porque privilegiando o contrário. O que está em questão é *o lugar do que está exterior ao autor* e de que maneira este informa o “texto” produzido, de que forma influencia a forma de vê-lo.

Desse modo, a tese da poeta Márcia Wayna Kambeba de que os povos originários do Brasil vivem em harmonia com a Natureza, remete-nos às discussões sobre a preservação da Natureza defendidas na Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Humano, em 1972, posteriormente ampliada pela Conferência Eco-92 ou Rio-92, realizada no Rio de Janeiro, que propuseram o modelo de desenvolvimento ambiental autossustentável, em que

*o homem é ao mesmo tempo obra e construtor do meio ambiente que o cerca, o qual lhe dá sustento material e lhe oferece oportunidade para desenvolver-se intelectual, moral, social e espiritualmente. Em larga e tortuosa evolução da raça humana neste planeta chegou-se a uma etapa em que, graças à rápida aceleração da ciência e da tecnologia, o homem adquiriu o poder de transformar, de inúmeras maneiras e em uma escala sem precedentes, tudo que o cerca. Os dois aspectos do meio ambiente humano, o natural e o artificial, são essenciais para o bem-estar do homem e para o*

*gozo dos direitos humanos fundamentais, inclusive o direito à vida mesma* (ONU, 1972. Grifos nossos).

No entanto, o poema “Amazônia em chama”, de Márcia Wayna Kambeba, denuncia que, na prática, o Brasil não respeita as prerrogativas do Desenvolvimento Autossustentável propostas pela ONU. Na contemporaneidade, a Amazônia enfrenta a devastação do meio ambiente, a atividade extrativa predatória, os etnocídios, os genocídios contra os povos originários do Brasil, que são marcas de uma realidade que mudou muito pouco, repetindo o processo histórico de exploração das riquezas do território brasileiro. Na atualidade, os empresários brasileiros ligados ao agronegócio dispõem de um grupo de assassinos que estupram, matam, ateam fogo em aldeias e florestas, garimpeiros que invadem terras já demarcadas para expulsar/exterminar mulheres e homens indígenas, vistos como entraves para o suposto desenvolvimento do país. Fato reverberado por Fanon, que trata da ocupação de outros territórios já ocupados. Conforme Fanon (2015, p. 44),

a violência que presidiu ao arranjo do mundo colonial, que ritmou incansavelmente a destruição das formas sociais indígenas, que arrasou completamente os sistemas de referências da economia, os modos da aparência e do vestuário, será reivindicada e assumida pelo colonizado quando, decidindo ser a história em atos, a massa colonizada se engolfar nas cidades interditas. Fazer explodir o mundo colonial é doravante uma imagem de ação muito clara, muito compreensível e que pode ser retomada por cada um dos indivíduos que constituem o povo colonizado. Desmanchar o mundo colonial não significa que depois da abolição das fronteiras se vão abrir vias de passagem entre as duas zonas. Destruir o mundo colonial é, nem mais nem menos, abolir uma zona, enterrá-la profundamente no solo ou expulsá-la do território.

Não se pode voltar no tempo para modificar os acontecimentos, nesse caso, é preciso reescrever uma nova identidade com base na formação de um novo sujeito, a partir desse movimento de deslocamento social. A condição pós-moderna nos impõe a perceber a realidade de que os sujeitos são formados por muitas identidades, e cada uma delas quer seguir um caminho diferente. Isso faz com a que identidade esteja em eterno movimento.

Nesse sentido, as fotografias que compõem o livro *Ay Kakyritama: eu moro na cidade* (2018), de Márcia Wayna Kambeba, contrapõem-se às imagens estereotipadas dos indígenas brasileiros registradas pelos pintores colonialistas. Kambeba apresenta os indígenas amazônicos em sua plenitude. Para Bonnici (2012, p. 124),

a mistura de vozes provenientes da natureza, de atividades humanas e de seres humanos parece ser a história não-escrita do colonizado, a descoberta do elo perdido entre a presença (muda) e o passado (agitado): toda a exuberância foi suprimida, mas jamais aniquilada, pelo colonizador.

O livro encerra-se com a sugestiva poesia intitulada “Primeira Amazônia”. Na última página do livro, a fotografia de uma criança ladeada por um glossário de algumas palavras em tupi-guarani traduzidas para a língua portuguesa, e vice-versa, sugere que a presença, a sobrevivência, a resistência, a construção identitária indígena, ou seja, a reinserção da etnia Omágua/Kambeba no mapa identitário e cultural brasileiro, passam pelo Interculturalismo. Então, na quarta capa, a imagem colorida da cidade de Belém, capital do Pará, com seus modernos prédios de apartamentos, cidade onde a autora mora, remete ao título do livro. Nesse caso, assim como a poeta Márcia Wayna Kambeba, outros indígenas vivem com um pé na floresta e outro na cidade.

Nesse sentido, as reiteradas imagens da floresta, dos rios Solimões e Amazonas, de canoas, de crianças e adolescentes da etnia Omágua/Kambeba em atividades lúdicas, presentes no livro, conduz o leitor “civilizado” a uma Amazônia mítica. Com isso, a poeta faz questão de evidenciar a relação umbilical dos povos originários da Amazônia com o rio, a água e a floresta. Esses elementos, na cultura da região, são tidos como essenciais para a sobrevivência dos povos indígenas, que nascem, crescem, vivem, e morrem imersos na cultura da floresta. Assim, homem e natureza vivem a simbiose anunciada por Ruas:

É natural, pois, que essas duas realidades, o homem e a água, o homem e o rio, estejam em constante permuta ou, mesmo, como dizíamos antes, em simbiose e que o humano, em seus diversos aspectos pessoal, social, cultural, estético, político, econômico e religioso, esteja profundamente marcado ou encharcado pela presença inundante das águas (RUAS, 1986, p. 17).

Márcia Wayna Kambeba, no século XXI, ao construir sua poética das vozes da cidade e das memórias da floresta rompe com a tradição de representação do ser indígena amazônida/brasileiro como sujeito subalterno. Metaforicamente, a poética das vozes da cidade e as memórias da floresta, pensada por Márcia Kambeba, une as duas pontas da História e da Literatura do Amazonas: a do relato mítico de Gaspar Carvajal sobre as guerreiras Amazonas, que eram autossuficientes, das etnias indígenas amazônicas/brasileiras e da própria poeta, que procuram agir e viver de forma autônoma. Também a travessia do rio Solimões e do Amazonas realizada por Márcia Wayna Kambeba, até alcançar Belém do Pará, onde iria residir, sugere uma vontade política de pôr um fim à invisibilidade histórica que paira sobre a etnia Omágua/Kambeba. Por sua ousadia de não se deixar tornar invisível, transforma-se numa porta-voz da luta de todos os povos indígenas brasileiros que tiveram suas identidades sequestradas por 500 anos de opressão. Primeiramente, posta em prática pelo regime colonial.

Depois, ampliada pelos descendentes desses antigos colonizadores que passaram a governar o Brasil.

Literariamente, ainda, o fato é relevante, porque essa poeta amazonense, brasileira, assumidamente indígena da etnia Omágua/Kambeba, ao restituir, por meio da literatura, a “identidade negada e o rosto desfigurado”<sup>25</sup> dos povos originários da Amazônia Brasileira joga por terra o que o regime colonial europeu determinou para a etnia Omágua/Kambeba: o silenciamento e/ou a invisibilidade identitária.

Todorov (2009, p. 23-24) afirma que somos todos feitos do que os outros seres humanos nos dão: primeiro nossos pais, depois aqueles que nos cercam; a literatura abre ao infinito essa possibilidade de interação com os outros e, por isso, nos enriquece infinitamente. Ela nos proporciona sensações insubstituíveis que fazem o mundo real se tornar mais pleno de sentido e mais belo. Longe de ser um simples entretenimento, uma distração reservada às pessoas educadas, ela permite que cada um responda melhor à sua vocação de ser humano.

O próprio da literatura é a análise das relações sempre particulares que reúnem as crenças, as emoções, a imaginação e a ação, o que faz com que ela encerre um saber insubstituível, circunstanciado e não resumível sobre a natureza humana, um saber de singularidades. [...] A literatura deve, portanto, ser lida e estudada porque oferece um meio – alguns dirão até mesmo o único – de preservar e transmitir a experiência dos outros, aqueles que estão distantes de nós no espaço e no tempo, ou que diferem de nós por suas condições de vida. Ela nos torna sensíveis ao fato de que os outros são muito diversos e que seus valores se distanciam dos nossos (COMPAGNON, 2010, p. 59-60).

Conforme Thiél (2013, p. 1180),

assim como quaisquer outras obras literárias, as obras indígenas podem ser lidas com atenção sobre sua linguagem, construída no imbricamento da tradição oral, escrita e performática. Isto significa dizer, por exemplo, que estratégias narrativas da tradição oral aparecem nos textos juntamente com estratégias narrativas de modalidade gráfica e visual.

Ou seja, essa literatura de autoria indígena brasileira que tem como motivo e tema as narrativas orais dos povos da Floresta Amazônica, em particular da etnia Omágua/Kambeba, precisa e deve ser reescrita do ponto de vista e do lugar de fala do escritor autóctone.

Thiél, sobre a literatura de autoria indígena, afirma:

---

<sup>25</sup> Expressão tomada de empréstimo à obra de Irene Dias de Oliveira *Identidade Negada e o Rosto Desfigurado do Povo Africano (os Tsongas)*, publicado pela Editora Annablume e Universidade Católica de Goiás, em 2002. Nesse livro, a autora discute sobre o apagamento das tradições socioreligiosas presentes na cultura africana de tradição banta, em Moçambique, e de sua substituição por outras religiões ocidentais.

No que tange aos recursos visuais, as ilustrações estão presentes em grande parte dos textos indígenas, principalmente naqueles dedicados ao público jovem. Há um enredo nos desenhos que lança o leitor para uma rede de significados forjados pela interação de palavra e imagem. Muitas vezes a palavra escrita, tão privilegiada pela literatura canônica, passa a ser um complemento do elemento visual. Assim, a partir da representação visual e gráfica de seu potencial imaginativo, o narrador indígena amplia a latitude e a longitude de seu olhar sobre o mundo e recorre à imaginação como forma de se relacionar com o real, projetando-o ou reformulando-o (THIÉL, 2013, p. 1183).

Assim sendo, a poeta Márcia Wayna Kambeba quebra a barreira da invisibilidade que paira sobre a cultura indígena amazônica e/ou da etnia Omágua/Kambeba, desconstruindo, desse modo, a ideia de que o indígena é um sujeito subalterno, ao escrever a partir do ponto de vista e do lugar de fala da mulher escritora autóctone. Os poemas “Falando da importância do meu povo” – que versa sobre os hábitos culturais dos povos que vivem na floresta *versus* os costumes internalizados pelos indígenas que residem na cidade – e “Minha rotina também já mudou” – o qual é registrado no suporte livro – têm como objetivo a preservação da cultura milenar da etnia Omágua/Kambeba.

Nesse sentido, ela assume o papel de contadora de história da sua memória individual e reverbera a memória coletiva da etnia, as lembranças de seu lugar de origem por meio do poema “De um lugar que eu nunca esqueci”; assim como a resistência identitária com “Mantenho meu ser indígena”. Renato Ortiz declara que “não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos” (ORTIZ, 2006, p. 8). No caso da poeta indígena Márcia Wayna Kambeba, ao transportar as narrativas orais da etnia Omágua/Kambeba em forma de poesia para o suporte “livro”, ela quebra a barreira da invisibilidade que paira sobre a cultura indígena brasileira, desde o século XVI, para então, construir sua visibilidade social, identitária e literária. Ao resgatar a cultura ancestral da etnia Omágua/Kambeba, quase apagada pela colonização, ela rememora sua história e garante que ela alcance outros lugares e pessoas por meio de sua leitura. Dessa maneira, a autora assume o papel de contadora de histórias que escolheu a literatura como estratégia, em particular a poesia, para reconstruir as suas e as histórias da etnia Omágua/Kambeba. Para ela, os registros escritos são uma possibilidade de perpetuar a memória dos povos indígenas da Amazônia, em geral do Brasil.

Na obra *Diáspora: identidades e mediações culturais* (2008), Stuart Hall discute sobre o deslocamento das identidades na modernidade. Por analogia, a escritora Márcia Wayna Kambeba adota essa estratégia, quando recolhe fragmentos das memórias da história oral de seu povo e os transpõe para a escrita. Nesse sentido, a poeta também desloca sua própria



identidade, ao usar a língua portuguesa imposta pelo colonizador, para narrar/denunciar 500 anos de silenciamento da etnia Omágua/Kambeba. Desse modo, como bem disse o crítico Francisco Foot Hardman, pode recuperar essas “memórias das ruínas, sejam as das paisagens passadas dessa Amazônia sublime, sejam próprias memórias de outras memórias e de outras vozes, alcançáveis apenas como fatos de ficção”. Isso porque, conforme Walter Benjamin (2000),

a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio sutil no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como o homem que escava (BENJAMIN, 1994, p. 239).

Graúna (2013, p. 64) afirma que

os aspectos intensificadores da literatura indígena contemporânea no Brasil remetem à auto-história de resistência, à luta pelo reconhecimento dos direitos e dos valores indígenas, à esperança de um outro mundo possível, com respeito às diferenças. O reconhecimento desses aspectos perpassa na contribuição de escritores(as), pesquisadores(as) e artistas que se empenham em transmitir e “traduzir” com apurada sensibilidade a poética de tradição oral dos povos indígenas no Brasil e na Ameríndia.

Para esse sujeito poético autóctone, é necessário lembrar e denunciar a destruição da identidade sociocultural dos povos indígenas amazônicos efetuada pelos colonizadores, e por sucessivos governos brasileiros, ao longo de cinco séculos de opressão. Para isso, os escritores indígenas terão de buscar aprofundamentos junto aos seus antepassados, que sempre viveram espalhando-se por essa floresta, crescendo sob o controle dos mais velhos. O sujeito poético feminino, aqui, reforça mais uma vez, o fato de ser uma mulher nascida e criada na Floresta Amazônica que, posteriormente, migra para a cidade grande. Do seu ponto de vista e como descendente da etnia Omágua/Kambeba, deixa claro que devemos respeitar as peculiaridades de cada povo e sua cultura, além de propor a valorização da diversidade étnica que comporta a Amazônia. Nesse sentido, com a presença do escritor indígena no cenário literário brasileiro, cria-se um espaço de resistência cultural, mas também, materializa a construção de um lugar de fala para os povos originários da Amazônia, na literatura indígena brasileira contemporânea.

### CAPÍTULO III - SYLVIA ARANHA DE OLIVEIRA RIBEIRO: SER OU SER INDÍGENA – EIS UMA QUESTÃO CONTEMPORÂNEA

*Quem parte se divide, a modo de que se quebrar por dentro.  
Seria uma sina essa rasgadura no seu ser? Nem branca nem  
índia, nem civilizada nem cabocla? Dileta ou Moara?*

(RIBEIRO, 2011, p. 92).

A presença de personagens femininas na literatura brasileira, protagonizando grandes deslocamentos em busca de uma identidade pessoal, profissional, cultural, é reduzida. Na contemporaneidade, salvo engano, podem-se citar três obras que trazem mulheres protagonizando grandes travessias. O romance *A Hora da Estrela* (1977), de Clarice Lispector, registra a saga da retirante Macabéa, que se desloca de Alagoas em direção ao Rio de Janeiro buscando melhores condições de vida. No Rio de Janeiro, ela exerce a função de datilógrafa. Macabéa divide com algumas amigas um quarto de pensão. Depois de ser traída pela amiga Glória, Macabéa decide consultar uma cartomante, para saber do seu futuro. Ao sair do consultório de Madame Carlota, é atropelada por um carro de luxo.

Em 2006, a escritora Ana Maria Gonçalves publicou o romance histórico *Um Defeito de Cor*, em que a protagonista Kehinde relata sobre o próprio deslocamento e o deslocamento forçado de sua avó e de uma irmã gêmea capturadas no continente africano e trazidas para o Brasil como escravas. Ao final da travessia do Atlântico, a protagonista Kehinde é a única sobrevivente do grupo familiar. A partir do momento em que a protagonista desembarca, na Ilha de Itaparica, começa a registrar os vários deslocamentos realizados por ela enquanto viveu no Brasil. Primeiramente, a protagonista Kehinde trabalhou em uma fazenda na ilha de Itaparica, na Bahia. Em seguida, muda-se para Salvador para trabalhar como escrava de ganho e consegue comprar sua liberdade. Com o desaparecimento de seu filho, ela percorre várias províncias brasileiras na esperança de localizá-lo. Não conseguindo encontrá-lo, decide retornar à sua terra de origem. Na África, ela torna-se uma grande empresária. Já com mais de oitenta anos, cega, a protagonista Kehinde pega o navio e, ao fazer a última viagem ao Brasil à procura de seu filho, resolve escrever a sua história.

Na literatura que se produz no Amazonas, encontramos a protagonista indígena Izabel Pimentel do conto “A caligrafia de Deus”, de Márcio Souza. Primeiro, ela faz parte de uma comunidade indígena, onde todos carregam o sobrenome Pimentel. É a primeira ausência de uma identidade individual. Depois, vai estudar na Escola Salesiana da Missão de São Miguel,

onde o processo de aculturação de Izabel Pimentel encontra seu ponto alto no sadismo da Madre Lúcia, ao convencê-la a arrancar todos os dentes, para se parecer com as moças da cidade, e os abusos cometidos pelo padre Andreotti. E, por fim, ela decide migrar para Manaus. Inicialmente, consegue um emprego como montadora em uma fábrica do Distrito Industrial, onde os seguranças costumavam revistar as mulheres à base de “dedadas”. Izabel percebeu que era apalpada, graciosamente, largou o emprego de industriária e foi ser prostituta no inferninho que existia próximo ao seu barraco. Após fazer sucesso com os homens, em um dia de batida policial, foi assassinada:

Deveria ter uns vinte anos, estava vestida só com uma calcinha rendada cor de limão. O corpo estava em decúbito dorsal, como saíria nas matérias dos jornais. Uma mulher baixa, bem cheinha nas ancas, a cabeça com três furos de bala e o cabelo escuro marcado por placas de sangue coagulado (SOUZA, 2008, p. 10).

Conforme Simas (2014, p. 1), a perda da identidade dentro do espaço cultural e urbano culmina com o desdobramento das relações com a morte em dois momentos. As duas formas de análise revelam processos de aniquilação de uma protagonista indígena amazônica. Primeiramente, através das consequências da perda de sua identidade cultural, feita através da religião e do colonialismo. Em um segundo momento, quando essa personagem é “engolida” pelo espaço urbano, representado então pela “Zona Franca”, implementada na cidade de Manaus no início da década de 1960, espaço este que será ao mesmo tempo o final de seu degrado e sua “sepultura”. Izabel Pimentel, indígena, aculturada e sem ter seu lugar no mundo, entrega-se em um tortuoso caminho das pedras. Assim, essa personagem indígena e migrante enfrenta todo tipo de alienação e repressão em sua luta em busca de adaptar-se ao estereótipo da “moça da cidade”.

Na obra *Enigmas da Modernidade-Mundo* (2000), Octávio Ianni apresenta um estudo sobre “A metáfora da viagem”. Para ele,

a história dos povos está atravessada pela viagem, como realidade ou metáfora. Todas as formas de sociedade, compreendendo tribos e clãs, nações e nacionalidades, colônias e impérios, trabalham e retrabalham a viagem, seja como modo de descobrir o “outro”, seja como modo de descobrir o “eu” (IANNI, 2000, p. 13).

Na contemporaneidade, “a viagem simboliza uma travessia identitária, na era moderna e líquida, além de ser uma aventura identitária de caráter pessoal, que força os indivíduos modernos a saírem de sua terra, abandonando parte de sua identidade sociocultural” (BORGES, 2019, p. 9). Os deslocamentos em busca de uma identidade pessoal, profissional e

cultural são analisados por inúmeros pesquisadores como fator de resistência feminina contra o patriarcalismo.

O deslocamento realizado por mulheres ficcionais na contemporaneidade é, segundo Cláudia Almeida (2011, p. 1), um fenômeno cada vez mais comum na atualidade presente em alguns textos literários dos últimos 25 anos: trata-se dos deslocamentos humanos, que têm motivações e implicações diversas. Exilado[a], refugiado[a], expatriado[a], emigrado[a], apátrida são algumas palavras usadas para indicar essas diferenças. No texto literário, as consequências desses deslocamentos para as construções identitárias são discutidas em um leque de representações variadas que confirmam a pertinência de seu estudo como um dos traços presentes na literatura brasileira contemporânea.

Outra personagem que pode ser mencionada é Maria Bonita, protagonista do romance *A Filha dos Rios* (2015), de Ilko Minev, que, para não ser estuprada por seu padrasto, é forçada a sair de sua casa. Sem o poder de escolha, Maria, em companhia de um jovem desconhecido, viaja até a comunidade de Surara, próxima à cidade de Manacapuru-AM. Depois, desloca-se para Manaus. Em seguida, vai trabalhar em um seringal, na divisa de Rondônia com a Bolívia. Com a morte do seu marido e de seus patrões vitimados pela malária e, após enterrá-los, Maria Bonita é estuprada por dois falsos seringueiros. Após o acontecido, Maria Bonita põe as crianças em segurança, e volta à casa grande do seringal para se vingar dos homens que a profanaram. Primeiro, atirou no jegue que servia de condutor para um dos malfetores. Com o barulho do tiro, o criminoso mais jovem sai para verificar o que estava ocorrendo, sendo recebido a bala:

Maria só pensava nas lições de Adriano, mirou cuidadosamente como tinha aprendido com ele e, com a mão firme, apertou o gatilho. Ouviu o estrondo, sentiu o coice da arma no ombro e, ao mesmo tempo, assistiu o homem desabar. [...]. Então viu o velho correr para a carroça e se preparou para atirar de novo. Outro disparo soou lá de longe – era Isaías cumprindo com sua obrigação. [...] com calma Maria levantou a arma, pensou de novo em Adriano e suas lições e atirou. Esse tiro, como ela queria, passou de raspão – era mais para assustar (MINEV, 2015, p. 69).

A certa altura de sua visita ao seringal, entre suas boas lembranças e outras nem tanto, Maria Bonita faz um desabafo: “Na infância nunca fui à escola, só aprendi a ler aos 16 anos, com a ajuda de Adriano. Meus livros escolares foram os jornais do dia anterior e alguns mais antigos que serviam de embalagem” (2015, p. 190). Para amenizar a sua falta de instrução, ela diz: “para uma simples cozinheira que nunca foi à escola e ficou viúva muito cedo, acho que consegui me sair bem” (2015, p. 199). Para isso, ela enumera com orgulho a formação de seus

três filhos: Isaías formado em medicina numa das melhores universidades do Brasil, Alice é promotora de justiça em Porto Velho, e Lídia é jornalista conhecida no país inteiro.

O surgimento de Sylvia Aranha de Oliveira Ribeiro no cenário literário amazonense/brasileiro ocorreu na última década do século XX, com a publicação do romance *Vida e Morte no Amazonas*, em 1991, obra em que a autora registra a sua presença e a de uma comunidade ribeirinha amazônica, sob a perspectiva feminina.

Sylvia Aranha de Oliveira Ribeiro nasceu no Rio de Janeiro, em 1930, filha de pais nordestinos, e criada em São Paulo. Graduada em Filosofia e Mestre em Educação pela Universidade de São Paulo (USP), ex-professora universitária, militante católica, romancista, biógrafa, memorialista. Em sua pós-graduação, no início dos anos 1970, realizou pesquisa comparando os pensamentos de Paulo Freire e Celestin Freinet.

Na década de 1970, radicou-se na cidade de Itacoatiara, no estado do Amazonas. Publicou as seguintes obras, aqui citadas, com as respectivas datas de suas primeiras edições: *Vida e Morte no Amazonas* (1991), *Sumaré: gente em busca da flor* (1999), *E Deus Visitou seu Povo: história do povo de Deus em Itacoatiara* (2003), *Comandante Lourenço* (2006), *Mano Jorge. Biografia de Dom Jorge Marskell* (2008), *Francisca e a Utopia da Liberdade* (2010), *O Encontro das Águas* (1998), *Uma Colônia chamada Itacoatiara* (2012) e *Batalha Naval de Itacoatiara: onde o Sul se encontra com o Norte* (2014).

Quanto à recepção da produção literária de Sylvia Aranha de Oliveira Ribeiro, apesar de se tratar de uma produção de altíssima qualidade, iniciada em 1991, ainda é pouco pesquisada no âmbito da academia. De 1991 para cá, apenas o pesquisador Álvaro Jardel de Oliveira, que defendeu sua dissertação de mestrado na Universidade Federal do Amazonas em 2015, foi um dos primeiros pesquisadores, no âmbito acadêmico do Amazonas, a analisar a produção literária de Sylvia Aranha de Oliveira Ribeiro. O objeto de estudo de sua dissertação abarcou três obras de Sylvia Aranha de Oliveira Ribeiro – *Vida e Morte no Amazonas* (1991); *E Deus Visitou seu Povo: história do povo de Deus em Itacoatiara* (2003) e *Mano Jorge. Biografia de Dom Jorge Marskell* (2008) – com o objetivo de identificar a interface do sindicalismo rural com a Igreja Católica, considerando a experiência da romancista, com a formação de lideranças políticas na Prelazia de Itacoatiara. Oliveira (2015, p. 1) afirma que

estudar obras de escrita feminina que versam sobre a Amazônia é uma tarefa intelectual de muitos desafios. Dentre eles, destacamos um cenário de pouco movimento de interesses entre os estudiosos do pensamento social e literário na região, além da fugaz construção de identidades dos trabalhos já existentes que procuram compreendê-la pelo olhar do feminino. Embora as investigações sobre o pensamento social na Amazônia possuam uma

importante expressividade de trabalhos, esses ainda se pautam pela investigação de *intérpretes e literatos masculinos*. O presente trabalho procurará apontar as primeiras incursões nas obras memorialísticas de Sylvia Aranha de Oliveira Ribeiro (1930), na tentativa de elegê-la como “uma intérprete inaugural” da região (Grifo nosso).

Em 2021, Oliveira defende sua tese de doutorado na Universidade Federal do Pará, intitulada *Onde Está teu Coração – Uma Leitura da Inquietude na Ficção de Sylvia Aranha* (2021), a qual priorizou a análise e interpretação da prosa de ficção formada, ao todo, por quatro romances: *O Encontro das Águas* (1998; 2011), *Comandante Lourenço* (2006), *Francisca e a Utopia da Liberdade* (2010) e *Batalha Naval de Itacoatiara... onde o Sul se Encontra com o Norte* (2014). A tese foi apresentada no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (UFPA), na área de concentração em Literatura, Memórias e Identidades, sob a orientação da professora doutora Marli Tereza Furtado.

Sylvia Aranha de Oliveira Ribeiro, em seu primeiro romance *Vida e Morte no Amazonas* (1991), escreve: “Este povo [ribeirinho da Amazônia brasileira] merece ser conhecido, por isso aceitei a proposta de fazer este relato” (1991, p. 13). Para realizar seu projeto literário, declara que

em 1985, chegando a São Paulo de uma das minhas vindas do Amazonas, em conversa com a vice-reitora acadêmica da Pontifícia Universidade Católica, professora Sílvia Lane, sugeriu-me ela que escrevesse o relato das minhas experiências nesses anos em que me encontro no Amazonas, na prelazia de Itacoatiara. Na sua opinião, seria uma interessante contribuição para a Universidade (RIBEIRO, 1991, p. 10-11).

Antes de abraçar a tarefa de escrever sobre suas experiências no Amazonas, Sylvia Aranha de Oliveira Ribeiro é atravessada pela dúvida. “Afinal, escrever para que e para quem? E o que poderia dizer?” (RIBEIRO, 1991, p. 13). O discurso de Sylvia Aranha de Oliveira Ribeiro nos remete a *Um Teto Todo Seu* (2019, p. 100), de Virginia Woolf, que defende que as mulheres devem escrever e afirmar suas convicções: “Desde que vocês escrevam o que desejarem escrever, isso é tudo que importa [...]. Significa o poder de pensar por si mesma”. Maurice Blanchot (2011, p. 14) afirma que

o livro, como tal, pode converter-se num evento atuante do mundo (ação, entretanto, sempre reservada e insuficiente), mas não é a ação o que o artista tem em mira, é a obra, e o que faz do livro o substituto da obra basta para fazer dele uma coisa que, tal como a obra, não decorre nem depende da verdade do mundo, coisa quase fútil, se ela não possui a realidade da obra nem a seriedade do verdadeiro trabalho no mundo.

E como lembra a tese de Antoine Compagnon (2009, p. 14), “a tradição histórica encara a obra literária como *Outro* na distância de seu tempo e lugar”. Desse modo, em 2010, Sylvia Aranha de Oliveira Ribeiro publica o romance histórico *Francisca e a Utopia da Liberdade*, em que narra a luta de uma indígena amazônica por sua liberdade, no século XVIII.

Por volta de 1985, chegou-me às mãos um texto do professor David G. Sweet, da universidade da Califórnia: *Francisca: a escrava da terra*.

Impressionou-me logo o assunto e o tratamento dado ao tema, com uma sensibilidade notável em relação à pessoa humana e às coisas da Amazônia. Notável também a maneira como apresenta a índia Francisca e “seu pequeno triunfo sobre a condição humana escrava”. [...] Desejei logo divulgar esse exemplo de mulher e sua luta pela liberdade. [...], em 2006, pensei que poderia tornar conhecida a índia Francisca, por meio de um romance baseado no texto de David Sweet. Nasceu assim *Francisca e a Utopia de Liberdade*. [...] o fato de o autor perceber a existência de uma rede de solidariedade entre os mais pobres e excluídos da sociedade paraense do início do século XVIII. Isso me levou a sugerir mais de uma vez no romance que essa espécie de cumplicidade entre escravos negros e indígenas, entre indígenas e mestiços livres, seria como uma antecipação do movimento da Cabanagem (RIBEIRO, 2010, p. 11-12).

Na obra *O Que é a Literatura?*, Roland Barthes, em sua aula inaugural no *College de France*, afirmou que a literatura assume muitos saberes. Se, hipoteticamente, algum governo autoritário decidisse eliminar as disciplinas e só fosse possível manter uma, esta, segundo Barthes, poderia ser a literatura. Sabe-se, no entanto, que em um regime ditatorial, a cultura é a primeira vítima do silenciamento. Segundo Licarião (2019, p. 2), “ciente dos perigos do silenciamento (afinal, a primeira vítima das ditaduras sempre será a linguagem), a literatura passa a representar uma oportunidade de combater nosso déficit de memória e garantir um espaço para a elaboração do luto, de maneira que possamos escapar às voltas violentas do recalado”.

No texto “A literatura como direito de morrer” (1997), Blanchot explica:

Na palavra, morre o que dá vida à palavra: a palavra é a vida dessa morte; é a vida que carrega a morte e se mantém nela. Admirável poder. Mas algo estava ali e não está mais. Algo desapareceu. Como encontrá-lo, como me voltar para o que é antes, se todo o meu poder consiste em fazer o que é depois? A linguagem da literatura é a busca desse momento que a precede (BLANCHOT, 1997, p. 314-315).

Para o crítico Antonio Candido, as literaturas

são as proclamações da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações (CANDIDO, 2011, p. 174).

Por outro lado, no *Livro do Desassossego*, Bernardo Soares (heterônimo de Fernando Pessoa), diz:

Escrever é esquecer. A literatura é a maneira mais agradável de ignorar a vida. A música embala, as artes visuais animam, as artes vivas (como a dança e a arte de representar) entretêm. A primeira, porém, afasta-se da vida por fazer dela um sono; as segundas, contudo, não se afastam da vida - umas porque usam de fórmulas visíveis e, portanto, vitais, outras porque vivem da mesma vida humana. Não é o caso da literatura. Essa simula a vida. Um romance é uma história do que nunca foi e um drama é um romance dado sem narrativa. Um poema é a expressão de ideias ou de sentimentos em linguagem que ninguém emprega, pois que ninguém fala em verso (PESSOA, 1982, p. 505).

O fato de a literatura simular a vida faz com que Iser (2012), em seu artigo “L’appel du texte”, convide o leitor a preencher as lacunas deixadas pelo autor. Para esse teórico,

o texto ficcional, automaticamente, invoca a convenção de um contrato entre autor e leitor, indicador de que o mundo textual há de ser concebido não como realidade, mas *como se* fosse realidade. Assim o que quer que seja repetido, no texto não visa a denotar o mundo, mas apenas um mundo encenado (ISER, 2012, p. 107).

Na produção literária de Sylvia Aranha de Oliveira Ribeiro, “embora haja uma grande afinidade entre a criação literária e a historiografia, a primeira destaca-se quando a documentação cronológica não ofusca e submerge a arte” (BONNICI, 2012, p. 315). Nesse sentido, as obras da autora sugerem ser uma espécie de memorial sociocultural da Amazônia brasileira, pois resgata suas próprias experiências com a formação política de lideranças nas comunidades ribeirinhas amazônicas, sob a tutela da Igreja Católica, a partir da década de 1970, até o presente. Além de narrar o deslocamento de uma adolescente ribeirinha e suas experiências na cidade grande, também denuncia a biopirataria e a atuação da ditadura militar no Amazonas.

### **3.1 Retrato de uma comunidade ribeirinha da Amazônia**

O processo de modernização iniciado pelo governo de JK, a construção e a inauguração de Brasília (1960), o golpe militar de 1964 e a implantação da Zona Franca de



Manaus (1967) foram transformações sociais ainda em curso que trouxeram como conseqüências a ocupação e a integração da Amazônia ao Estado brasileiro. Contudo, também acarretaram uma desvalorização crescente das culturas étnicas nativas, da população ribeirinha e dos chamados povos da floresta, além da intensificação dos conflitos em torno da ocupação de terras, com garimpeiros, fazendeiros, posseiros. Desse modo,

os fluxos populacionais migratórios, nacionais e internacionais, para a Amazônia já se faziam intensos, para o bem e para o mal da região, desde o século XVII, com a própria colonização, potencializando-se no século XIX com o ciclo da borracha e continuando no século XX, com as diversas políticas de ocupação e exploração da Amazônia, entendida como a última fronteira a ser integrada pelo Estado Nacional. Sem falarmos nas diferentes diásporas para a Amazônia, a africana, fortíssima nos séculos XVIII e XIX, e a árabe, atualmente bastante lembrada nos meios letrados depois da voga dos romances de Milton Hatoum (LIMA; LUNA, 2010, p. 185).

No Brasil, inicia-se a *literatura de fronteiras* inaugurada pela escritora afro-brasileira Carolina Maria de Jesus, com a obra *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* (1960), a segunda fase do movimento feminista, a bipolarização da guerra fria entre as duas potências mundiais (USA x URSS), os regimes ditatoriais que assolavam a América Latina, inclusive no Brasil que, em 1964, ingressou numa ditadura militar que se prolongaria até 1985. Ainda que diante dessas múltiplas transformações no âmbito mundial e brasileiro, Sylvia Aranha de Oliveira Ribeiro coloca em evidência um aspecto muito presente na escrita de mulheres: a luta feminina para se autoafirmar como cidadã num país que tradicionalmente mantinha a mulher aprisionada no espaço doméstico.

A obra *O Encontro das Águas* (2011) tem seu enredo ambientado na década de 1960 e 1970, quando o Amazonas enfrenta a terceira onda migratória de nordestinos que vêm trabalhar no Polo Industrial (Zona Franca de Manaus), além do êxodo rural de ribeirinhos vindos do interior para Manaus com o objetivo de estudar e/ou trabalhar. “Era o primeiro passo para o êxodo da família à cidade e o abandono do campo” (RIBEIRO, 2011, p. 191).

Esse romance de Sylvia Aranha de Oliveira Ribeiro constitui-se de 52 capítulos curtos, além de um glossário com expressões amazônicas usadas pela autora ao longo do livro. Há também, em alguns capítulos, a presença do gênero epistolar. Para escrever sua obra, a romancista recorre a um estratagema convencional: uma adolescente, moradora de uma comunidade ribeirinha amazônica que viaja para a cidade de Manaus, capital do Estado, em busca de melhores condições de vida. Ela conhece um jovem espertalhão que a seduz, engravida e é abandonada por esse Don Juan citadino. Em seguida, ela retorna para a casa de sua família.

No primeiro capítulo, a narradora pontua as diferenças entre campo e cidade. Nesse contexto, a protagonista Dileta Moara, grávida aos 14 anos de idade, encontra-se completamente sozinha após o abandono:

Sua ida para Manaus a fim de trabalhar numa casa de família; a solidão, as saudades do interior, dos pais e dos irmãos; a cidade grande e desconhecida. Os patrões eram estranhos para ela. O quartinho abafado, com uma cama, a qual não se havia acostumado, e que a fazia sonhar com a rede onde se embalava junto com seus irmãozinhos (RIBEIRO, 2011, p. 13).

Em seguida, a narradora apresenta as personagens femininas, como a Tia Emília uma mistura de benzedeira, “pegadora”, curandeira (RIBEIRO, 2011, p. 17). Depois, Mãe Martinha é descrita como parteira curiosa, de quem não tinha conta o número de crianças que ela ajudara a nascer (RIBEIRO, 2011). Essas duas personagens femininas substituem o médico que não existe em algumas comunidades ribeirinhas amazônicas.

Ao longo da narrativa, temos acesso a uma formidável galeria de personagens femininas, como Dona Jacira (mãe da protagonista), Tia Emília (curandeira, “pegadora” de crianças, vidente), Dalila (jovem, mãe solteira, professora quase analfabeta, que se transforma em excelente contadora de estórias), Dona Zefa (católica fervorosa que, por conta de uma promessa, deve “lavar e enxugar a boca de cada cachorro com um pano branco muito limpo” (p. 25), Dona Carlota (espécie de feiticeira), Mãe Martinha (parteira), Binoca (antes de falecer, manda confeccionar o seu caixão), Dona Arminda (uma viúva pobre do interior que não tem consciência de classe), Marguerite Deschamps (professora de francês e amiga de vários exilados brasileiros que passaram a residir em Paris, a partir do golpe militar de 1964, ocorrido no Brasil), Clara (irmã do padre Elias), Dalvinha (repentista), Zuleica (agenciadora de meninas da comunidade para serem empregadas domésticas em Manaus), Dona Odete (paulistana, pintora e esposa de militar que detesta a cidade de Manaus), Estrela Dalva (amiga da protagonista na universidade em São Paulo), Dona Ester (venezuelana), além de outras personagens, como Amélia, Dona Arminda, Dona Maria, Dona Cacilda, Felícia, Dores, Dona Amélia, Dona Juju, Dona Alaíde. Essas mulheres, cada uma a seu modo, aparecem como personagens ativas, condutoras das ações desenvolvidas na comunidade. Elas têm o poder de iniciativa, sempre recusando a passividade.

A narradora recupera a figura histórica do regatão<sup>26</sup> que faz parte das narrativas amazônicas, desde o século XIX até o presente, na figura de Bonifácio, que “pesava os fardos de juta e os sacos de castanha que iam sendo carregados para o seu motor. Os lavradores ficavam indignados com o preço ridículo que o regatão pagava, mas, fazer o quê, se ninguém tinha barco para levar o produto para a cidade?” (RIBEIRO, 2011, p. 27). Por um lado, apresenta a *pajelança*: “Tia Emília se sentia como um pajé antigo, na obrigação de defender a cultura do seu povo contra a intromissão do homem branco” (p. 28). De outro lado, a *medicina do homem branco* é apresentada na figura de “um senhor que trazia remédios da cidade. Era penicilina, era remédio para cortar hemorragia de mulher, soro antitetânico que ele aplicava em qualquer pessoa. Bastava pagar, que o homem queria mesmo era vender” (p. 27), evidenciando a briga secular entre o uso popular de ervas medicinais e outros rituais de cura e a medicina. A *feitiçaria* é simbolizada por Dona Carlota, “que fazia trabalho para prejudicar as pessoas” (p. 29). Assim, a narradora situa a voz da mulher amazônica inscrevendo-a como parteira, pajé, repentista, feiticeira, curandeira, como podemos observar no trecho que retrata a história de Carlota:

Era triste a história de Dona Carlota. Ela era uma pessoa alegre, até o dia em que, passando debaixo de uma castanheira, caiu um ouriço de castanha no seu ombro direito. A pancada foi tão forte que quebrou a clavícula. Como não havia médico no lugar nem recursos para ir a Manaus, ela ficou aleijada. Desde então, Dona Carlota mudou: ficou amarga, agressiva, disposta a fazer como para se vingar nos outros, do seu sofrimento. Foi assim que se tornou uma espécie de feiticeira (RIBEIRO, 2011, p. 29).

A personagem Candinho trabalhava como garçom na primeira classe de um navio da *Amazon Stean Navigation* e é descrito inicialmente pelo seu vício: “Estava meio alto, porque, como se habituara a fazer, bebia o que sobrava das garrafas de vinho das mesas dos passageiros da primeira classe. Vinhos finos, estrangeiros. Frequentemente se embriagava, mas nesse dia não estava bêbado” (RIBEIRO, 2011, p. 46). Por essa razão, Dona Alzira, uma viúva pobre do interior amazônico, recusa o pedido de namoro feito por Candinho porque, “durante a viagem de alguns dias, ela o tinha visto bebendo. Não entrega sua filha [Raquel], assim, a um alcoólatra” (RIBEIRO, 2011, p. 47). Para conquistar Raquel, Candinho abandona o emprego no navio e compra um terreno perto da casa da sua pretendida. Após um ano de

---

<sup>26</sup> Conforme Neide Gondim (1996, p. 75), os regatões são comerciantes fluviais que, munidos de um barco à guisa de loja, transacionam com mercadorias cujo valor propositalmente desvalorizam. Esse tipo de comércio floresceu durante o ciclo da borracha. Elemento de desordem, os regatões eram violentamente repudiados pelos seringalistas, pois representavam perda de lucro para os mais abastados. O regateio foi uma atividade muito exercida (e ainda hoje o é) no Amazonas, constando em romances, como em *Macunaima* (2007, p. 54), de Mário de Andrade, onde Wenceslau Pietro Pietra, uma das personagens principais, representa um regatão peruano.

namoro, Candinho se casa com Raquel; no entanto, ela falece após o nascimento de sua primeira filha.

A cidade de Manaus, na época considerada a “Terra da Promissão” devido à Zona Franca de Manaus criada pelo regime militar, com a intenção de desenvolver a Região Norte do país, revela suas estruturas fixas – de opressão, de segregação, de preconceito e de invisibilização. No caso de Dileta Moara, na condição de migrante, torna-se vítima do preconceito geográfico e étnico por parte dos colegas da escola:

– Chegou Moara, uma autêntica bugra das brenhas. Moara sentiu o desprezo, o escárnio, a ironia da frase, como um tapa no rosto. [...]. – De que tribo você é, Moara, daquelas que comem carne de gente? [...] gaguejou: – Vocês estão enganados, eu não sou índia, sou descendente de japoneses. [...], depois dessa negação de si própria, de sua origem, de suas raízes. Era horrível! Era como se perdesse sua própria identidade e não soubesse mais quem era (RIBEIRO, 2011, p. 88).

O discurso preconceituoso em relação a Dileta Moara tem sua origem no processo de colonização da Amazônia, com a mestiçagem entre europeus e indígenas. A protagonista Dileta Moara é fruto do cruzamento inter-racial, neta e filha de mulheres indígenas amazonenses, pai cearense, portanto, miscigenada. Ora se sente mulher indígena, ora se sente uma mulher branca. Na literatura brasileira do século XIX, encontramos a “Crônica da Companhia” (1997), de Gonçalves Dias, onde há um trecho que explica o significado da palavra Marabá, e a ideia desta breve composição: “Tinha certa velha enterrado vivo um menino, filho de sua nora, no mesmo ponto em que o parira, por ser filho a que chamam ‘marabá’, que quer dizer mistura” (aborrecível entre essa gente) (DIAS, 1997, p. 186). Nesse sentido, a dúvida de Dileta Moara dialoga com o poema indianista “Marabá”, de Gonçalves Dias, publicado no século XIX, em que o dilema identitário surge na conversa entre Marabá e um guerreiro da tribo. Ora a protagonista ressalta a sua própria beleza, ora é o guerreiro que ressalta a beleza da mulher indígena por ele preferida. Marabá é filha de mãe indígena maranhense e do colonizador francês.

A protagonista é filha de mãe indígena e pai cearense, duas populações exploradas e discriminadas pela elite amazonense. Conforme Krüger (2008, p. 18-19), “decerto o indígena da Amazônia não preenchia os requisitos necessários para ocupar a “terra prometida”, assim como o nordestino e o caboclo ribeirinho (misto de branco e indígena), deveriam passar a ser mera lembrança na história.

Na contemporaneidade, essa ideia preconceituosa surge na literatura que traz à tona a dúvida de Dileta Moara sobre sua identidade: Indígena ou Europeia? Ainda que Dileta Moara

seja quase branca, no entender dos racistas, ela é indígena. A origem nordestina do pai da protagonista nos faz pensar que ele seja descendente dos nordestinos que, na década de 1930, migraram para a Região Norte do Brasil, a fim de trabalhar nos seringais amazônicos, que ficou conhecido como o segundo ciclo da borracha ou como *A Batalha da Borracha* iniciada, na década de 1940, que tinha como objetivo fornecer a goma elástica para os Estados Unidos, pois eram impedidos pelos japoneses de ter acesso à borracha produzida na Malásia.

Outro aspecto a ser observado é que o romance *O Encontro das Águas* é pontuado por várias perguntas retóricas da protagonista Dileta Moara, que parecem feitas para responder se existe uma identidade única. “Aquela divisão que existia dentro dela desde criança – Dileta para uns, Moara para outros, arigó para alguns, indígena para outros – fora crescendo e se escancarara. Afinal, o que era mesmo? (RIBEIRO, 2011, p. 105). Antes de viajar para São Paulo, Dileta Moara pensa sobre a sua partida: “Quem parte se divide, a modo de que se quebrar por dentro. Seria uma sina essa rasgadura no seu ser? Nem branca nem índia, nem civilizada nem cabocla? Dileta ou Moara?” (RIBEIRO, 2011, p. 92). Arelada à questão identitária, surge a problemática de classe social.

Desde que começara estudar em Manaus, e agora mais ainda na faculdade, apesar da sua condição de doméstica, sentia-se pertencer ao mundo dos “brancos”, dos que autodenominavam cultos e que o povo chama de estudados. Quase esquecera daquele outro, o mundo dos empobrecidos, desprezados e marginalizados, onde sempre vivera e do qual sua família fazia parte (RIBEIRO, 2011, p. 105).

Para Charles Wagley, em *Uma Comunidade Amazônica* (1977, p. 149),

ser índio, ou tapuia, significa baixa posição social, as pessoas descendentes do ameríndio, ao contrário dos negros, não gostam que se mencione sua ascendência indígena [...]. Na sociedade amazônica o índio, muito mais frequentemente que o negro, era o escravo da sociedade colonial. Segundo os europeus, o índio era um selvagem nu, inferior ao escravo africano, mais dispendioso. Hoje em dia, as características físicas de índios são, portanto, um símbolo não só de descendência escrava como também de origem social mais baixa, nos tempos coloniais, do que a do negro.

A segunda viagem de Dileta Moara a Manaus é intermediada pela agenciadora Zuleica, que ganha a vida levando meninas pobres das comunidades ribeirinhas para serem empregadas domésticas, em Manaus:

Zuleica tinha chegado da capital e trazia o pedido de uma amiga: que arranjasse uma menina jeitosa e esperta para ajudá-la nos trabalhos da casa. Prometia tratá-la como filha, vestir a garota e deixá-la estudar, se ela quisesse. A mulher era casada com um militar e só tinha uma filha. Eram de

São Paulo e estava há alguns anos em Manaus, onde o marido servia ao exército como capitão (RIBEIRO, 2011, p. 70).

Tempos depois, os padrões da protagonista retornam a São Paulo, levando consigo Dileta Moara. No aeroporto de São Paulo, Dileta Moara é vítima de preconceito étnico: “– Essa é a moça índia que veio com vocês?” (RIBEIRO, 2011, p. 93). Algum tempo depois, com o objetivo de abandonar sua condição de subalterna, Moara dá início à sua preparação para o vestibular na Faculdade de Pedagogia, onde é aprovada, o que assinala o início de uma mudança socioeconômica e cultural: “Dileta Moara, amazonense dos beiradões, agora universitária, voltou para casa, onde recebeu cumprimentos até do Major, habitualmente tão calado” (RIBEIRO, 2011, p. 93).

Outro tema recuperado pela narradora é a biopirataria, na figura do francês Pierre Deschamps, que, antes de visitar o Brasil, recebe uma proposta de uma multinacional para contrabandear plantas e animais da Floresta Amazônica. Isso nos remete à figura histórica de Henry Wickham, que contrabandeou as sementes de seringueira, em 1876, para a Inglaterra, levando a Amazônia brasileira a uma crise econômica.

Na sua visita ao Amazonas, ele [Pierre Deschamps] devia entrar em contato com os pajés, curadores, benzedeiros da região e obter deles toda a sabedoria a respeito das plantas e animais, relacionada com a cura ou saúde das pessoas [...]. Isso, é claro, sem nenhuma obrigação de retorno para os amazonenses (RIBEIRO, 2011, p. 208).

O trecho acima discute a respeito da biopirataria e deixa claro que há interesse das empresas multinacionais pelas riquezas da Amazônia, o que implica a exploração ilegal e a possível apropriação e monopolização de saberes tradicionais dos povos da Amazônia, visando ao lucro econômico, sem retorno à população. Deschamps, ao conhecer de perto a Amazônia e a família de Dileta Moara, desistiu da proposta feita pela multinacional. “E fez mais: avisou a Tia Emília e aquele outro curador, do perigo que corria o povo amazonense com a exploração ilegal e clandestina das plantas e animais da região” (RIBEIRO, 2011, p. 209).

### **3.2 Lauro: um guerrilheiro na Amazônia**

A história da ditadura militar brasileira, ao longo dos séculos XIX e XX, criou inúmeras caricaturas patéticas de ditadores sanguinários responsáveis por perseguições, prisões, torturas, assassinatos por motivos torpes, “desaparecimentos”, exílios, além de contribuir com a loucura e/ou suicídio de vários opositores ao regime ditatorial. Na obra

*Imperadores de operetas: os ditadores latino-americanos como fonte da literatura* (2021), o historiador Ernani Buchman argumenta que “a saga da América Latina é ter um ‘grande pai’ para cuidar do seu povo. É uma deformação de caráter, gerada pela própria colonização”.

Quando analisamos o processo de formação da história brasileira, como bem explica Seligmann-Silva,

a história do Brasil é uma história de apagamento da violência, de não inscrição da violência. Existe a construção de uma história monumental, heroica, onde nossos grandes mitos pertencem às classes superiores. Isso vem desde o genocídio indígena, que começou em 1500, e está aí até hoje. E desde que a população africana veio para o Brasil para ser escravizada e, até hoje tem uma situação de disparidade socioeconômica. Mesmo os governos chamados de esquerda não pararam esse processo. E isso existe também em relação às nossas ditaduras: tanto com relação à de Getúlio Vargas, quanto à última, de 1964 a 1985, não temos espaço para a memória. Nesse sentido, a cultura brasileira é *sui generis* (SELLIGMAN-SILVA, 2020, p. 2).

O romance *O Encontro das Águas* (2011) traz uma discussão a respeito da presença da ditadura militar no Amazonas, que vigorou no Brasil de 1964 a 1985, período em que os escritores, artistas, intelectuais, militantes, professores, por fazerem oposição ao regime militar, eram presos, torturados, assassinados e/ou exilados em nome de uma tal segurança nacional. Como afirma Moraes, o apagamento da violência no período ditatorial vem de forma cruel e abusiva:

Uma das cruéis práticas das ditaduras militares latino-americanas foi “matar a morte”, sumindo com os corpos dos opositores políticos presos, torturados e assassinados. Com isso, buscava-se apagar a história e a memória das mulheres e de homens que morreram por seus ideais políticos nos porões e quartéis militares (MORAES, 2008, p. 15).

A figura de Lauro surge no quinto capítulo da narrativa: “Ele chegou, ninguém sabia de onde. Não conhecia ninguém e ninguém o conhecia. [...]. O desconhecido era louro, com os cabelos meio compridos, bigode escuro (RIBEIRO, 2011, p. 31). O pai de Moara dizia: “– Esse moço tem um mistério. É estudado, inteligente, educado, sabe das coisas. Como veio parar aqui? Sempre que falo disso, ele faz jeito de mudar de assunto” (RIBEIRO, 2011, p. 31). Lauro falava de política, sobre a necessidade de lutar por um mundo melhor. “Com o passar dos dias, aumentou o número dos homens que vinham conversar e saber das coisas com o Lauro. Falavam do sindicato, começaram até a organizar grupos de trabalho” (RIBEIRO, 2011, p. 33).

Antes de Lauro ser assassinado pela Polícia Federal, Tia Emília previu a morte dele: “– Minha filha, acredite, aquela canoa é um caixão onde Lauro encontrará a morte”

(RIBEIRO, 2011, p. 34). A previsão de Tia Emília confirmou-se: “no dia seguinte, encontraram o corpo do jovem crivado de balas, caído dentro da canoa que, desgovernada, descia o rio (RIBEIRO, 2011, p. 34). O corpo de Lauro foi recolhido do rio e velado na casa de José Vicente. Em seguida, enterrado no cemitério da comunidade. Sobre seu túmulo, os moradores puseram o epitáfio “*Mano Lauro, 1971*”. Vale ressaltar que a canoa, no conto “Terceira margem do rio” (*Primeiras Estórias*, 1962), de Guimarães Rosa, é símbolo de travessia realizada pelo protagonista em busca de autoconhecimento. Na obra de Márcia Wayna Kambeba, a canoa dirigida por um adolescente indígena, atravessando uma paisagem enevoada, simboliza uma viagem rumo ao futuro. No romance de Sylvia Aranha de Almeida Ribeiro, a canoa simboliza a morte.

O epitáfio “*Mano Lauro, 1971*” colocado sobre a lápide da personagem enterrada, em uma comunidade ribeirinha do Amazonas, leva-nos de imediato à instituição do AI-5, em 1968, período dos “anos de chumbo” da ditadura militar no Brasil. Naquela época, a perseguição, prisão, tortura, assassinato, mortos desaparecidos e exílio contra os opositores do regime ditatorial foram intensificados.

Marguerite Deschamps “conheceu a partir de 1964. [...] exilados brasileiros, que queriam aprender a língua francesa. A cada ano, em razão da forte repressão à esquerda por parte da ditadura, o número de brasileiros crescia na França, especialmente, em Paris” (RIBEIRO, 2011, p. 53). A personagem, depois de ficar viúva, decide conhecer o Brasil. Inicialmente, passa pelo Rio de Janeiro e São Paulo, terminando sua viagem no Amazonas. Marguerite passou “alguns dias com uma família conhecida do padre Elias, bem no interior, como era seu desejo. E foi assim que Marguerite Deschamps, ou melhor, Margarida, foi parar na casa de Jacira e Zé Vicente” (RIBEIRO, 2011, p. 55). Ela, em sua visita ao Amazonas, toma conhecimento da morte de Lauro. Desconfiada de que Lauro tenha sido assassinado pela ditadura, envia uma carta ao seu filho Pierre, que reside em Paris, sobre a estranha morte:

aconteceu aqui, há poucos meses, um fato estranho: mataram um rapaz que ninguém sabia quem era nem de onde vinha, mas que seu Zé Vicente disse que devia ser gente estudada. Tinha tipo de estrangeiro, mas falava o português corretamente, embora com um sotaque diferente do amazonense. Aqui se apresentou com o nome de Lauro. O povo acha que foi morto pela polícia federal. Você está pensando o mesmo que eu? (RIBEIRO, 2011, p. 61).

Entende-se que a construção da personagem Lauro é calcada na figura do guerrilheiro argentino Ernesto Che Guevara, que fora assassinado nas matas bolivianas, em 1967, transformando-se em “metáfora de todos os guerrilheiros do chamado terceiro mundo,



possuidores de um ideal e ingênuos porque pensam que sua lealdade poderá transformar o mundo capitalista” (GONDIM, 1996, p. 146). Além disso, a romancista presta uma homenagem aos guerrilheiros do Araguaia mortos pela ditadura militar brasileira.

Conforme Maria Regina Pilla (2020, p. 227), o Brasil “passou por uma ditadura feroz, teve seus presos, seus torturados, seus mortos e desaparecidos, mas não teve nem a preocupação nem o trabalho de enterrar esses mortos e punir os responsáveis”. Assim, a narradora problematiza a respeito do desaparecimento dos presos políticos, durante a ditadura brasileira (1964-1985) e traz à tona a incompletude do luto experienciada pelas famílias que não puderam velar/enterrar seus entes queridos.

Na obra *Memória Coletiva* (2006), Maurice Halbwachs explica que

a história não é todo o passado e não é tudo o que resta do passado. Ou, por assim dizer, ao lado de uma história escrita há uma história viva, que se perpetua ou se renova através do tempo, na qual se pode encontrar novamente um grande número dessas correntes antigas que desapareceram apenas na aparência. Se não fosse assim, teríamos o direito de falar de memória coletiva, e que serviços nos prestaríamos nos contextos que subsistiriam apenas na qualidade de noções históricas, impessoais e despojadas? (HALBWACHS, 2006, p. 86).

Em *A Literatura como Arquivo da Ditadura Brasileira* (2017), Eurídice Figueiredo defende que só a literatura é capaz de recriar o ambiente de terror vivido por personagens afetados diretamente pela arbitrariedade, pela tortura, pela humilhação, pois, como afirma Jacques Rancière (2009, p. 58), “o real precisa ser ficcionado para ser pensado”.

Numerosos críticos e pensadores têm salientado tanto a necessidade quanto as possibilidades da ficção em recriar, através da imaginação e da liberdade composicional, não aquilo que realmente aconteceu, o que é impossível, como já apontava Walter Benjamin no seu seminal texto sobre os conceitos da História, mas algo que possa evocar o que pensaram, sentiram ou sofreram os personagens (FIGUEIREDO, 2017, p. 43).

Por outro lado, Márcio Seligmann-Silva defende que “o testemunho deve ser analisado como parte de uma complexa ‘política da memória’” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 56). Normalmente, a testemunha recorre à memória para recuperar os fatos experienciados entre a dor, a sanidade e a loucura. Para Wilberth Salgueiro (2012, p. 1), “tanto o testemunho quanto a ficção se atravessam, se emaranham, se estranham, mas não desaparecem, nem se anulam, cabendo ao leitor lidar com essa fina fronteira”. Entretanto, e conforme as pesquisadoras brasileiras Rita Olivieri-Godet e Mireille Garcia,

na contramão dessa tendência, uma parcela significativa da produção artística e literária brasileira vem se dedicando a reacender a memória de um tempo de sombras de onde emergem os espectros da violência para nos aterrorizar no presente “o campo literário” participa desse trabalho de questionamento e revisão histórica, denunciando a herança da violência no cotidiano, contribuindo, dessa maneira, para transformar o cenário simbólico (OLIVIERI-GODET; GARCIA, 2020, p. 1).

A desconstrução desse cenário de violência autoritária, conforme Rejane Pivetta de Oliveira e Paulo César Thomaz, passa pelo “olhar crítico sobre a ditadura nos tempos atuais, ao mesmo tempo que constitui um gesto de resistência ao esquecimento e de restituição de verdades do presente, que possibilitem a construção de um futuro mais justo” (2020, p. 13). Para combater o negacionismo da morte dos prisioneiros políticos, durante a vigência da ditadura brasileira (1964-1985), torna-se primordial a escrita da história por aqueles que viveram e sobreviveram à barbárie.

Na literatura produzida na e sobre Amazônia, especialmente no Amazonas, Sylvia Aranha de Oliveira Ribeiro é a primeira mulher escritora a ficcionalizar a barbárie da ditadura militar praticada na região. Com a morte de Lauro, efetuada pela ditadura militar, a figura do guerrilheiro Che Guevara, por meio de fotografia, passa a acompanhar a protagonista. Morando em São Paulo, Dileta Moara se depara com a foto de Che Guevara, na casa de sua amiga Estrela Dalva. “Ela viu, na parte de dentro da porta, o pôster de um homem barbado, com cabelos meio compridos e uma boina na cabeça. Embaixo uma frase: *Hay que endurer-se pero sin perder la ternura, jamás*” (RIBEIRO, 2011, p. 97). Estrela Dalva explica: “– É Ernesto Che Guevara, um argentino que sonhava com um mundo melhor. Lutou para isso, foi guerrilheiro e morreu assassinado” (RIBEIRO, 2011, p. 97). Nesse diálogo com Estrela Dalva, a protagonista consegue entender parte das explicações dadas por Lauro sobre a construção de uma sociedade mais igualitária, além de compreender a sugestão do seu amigo para que seu filho dela fosse registrado com o nome de Ernesto. Sugere-se, assim, uma espécie de homenagem, e, ao mesmo tempo uma forma de perpetuar a imagem do guerrilheiro.

Em seguida, Estrela Dalva relata sobre a prisão de seu pai, o professor Joaquim, por ter questionado a invasão do colégio, onde lecionava, pela polícia. Alguns dias depois, era detido no colégio:

Estrela contou que, havia alguns anos, seu pai fora detido pela polícia. Ela se lembrava bem: a escola onde o pai ensinava ficava numa praça próxima ao centro da cidade. Corria o ano de 1968 [...]. No Brasil, os jovens estudantes

protestavam contra a ditadura. Saíam às ruas, corajosos temerários, enfrentando a repressão (RIBEIRO, 2011, p. 97).

Rita Olivieri-Godet e Mireille Garcia observam que a ditadura é “um passado que teima em não passar”. Esta asserção tornou-se um lugar-comum, no atual contexto brasileiro, no qual ecoam os gritos que pedem a volta à ditadura, reativando os fantasmas do totalitarismo. “No Brasil atual”, afirma Marcia Tiburi (2016, p. 152), “não devemos acobertar o fato de um crescimento de tendências fascistas, de ódio ao outro, a negros, índios, homossexuais”. Sabe-se que, contrariamente a outros países da América Latina, a exemplo da Argentina, o Estado brasileiro recusou-se a fazer o trabalho de desconstrução do simbolismo autoritário dos atores da ditadura. Por conseguinte, seus representantes não se empenharam em investir na criação de lugares de memória, entendidos como arquivos da memória traumática que expõem a barbárie e bloqueiam o trabalho do esquecimento (NORA, 1997, p. 38). Em vez disso, reprimiu-se a memória do trauma e promulgou-se a Lei da Anistia “ampla e irrestrita”, que construiu o amálgama entre torturadores e vítimas, imputando a ambos a mesma culpabilidade (OLIVIERI-GODET; GARCIA, 2020, p. 1).

Para completar essa ideia, recorre-se a Paul Ricoeur, o qual afirma que “uma busca específica da verdade está implicada na visão da coisa passada, do anteriormente visto, ouvido, experimentado, aprendido [...] e é o momento do reconhecimento, em que culmina o esforço da recordação, que essa busca de verdade se declara como tal” (RICOEUR, 2007, p. 70). No texto “A literatura como direito de morrer” (1997), Maurice Blanchot explica:

Na palavra, morre o que dá vida à palavra: a palavra é a vida dessa morte; é a vida que carrega a morte e se mantém nela. Admirável poder. Mas algo estava ali e não está mais. Algo desapareceu. Como encontrá-lo, como me voltar para o que é antes, se todo o meu poder consiste em fazer o que é depois? A linguagem da literatura é a busca desse momento que a precede (BLANCHOT, 1997, p. 314-315).

Dileta Moara, ao conhecer Lauro, passa a acreditar que é possível sonhar com a liberdade e com um mundo melhor. Assim, depois da morte de Lauro, ela decide retornar a Manaus para concluir os seus estudos.

No capítulo 22, a verdadeira história de Lauro vem à tona por intermédio de Renato, seu amigo de infância:

– Família de classe média, [...]. Ainda era estudante secundarista, quando começou a se interessar pelas questões sociais e políticas. Era um entusiasmado com a educação popular, [...] empregou-se como operário numa madeireira. Ingressou na Ação Popular (AP), pois acreditava que, para servir ao povo, era preciso se irmanar com ele a ponto de participar da sua

vida [...]. Após o acidente, veio para São Paulo e começou a participar de guerrilha urbana. Pouco depois caiu na clandestinidade e não se soube mais notícias dele. Ignoro como foi parar no Amazonas (RIBEIRO, 2011, p. 109).

No capítulo 51, uma notícia veiculada por um jornal de São Paulo informa: “Corpo de guerrilheiro é exumado no interior do Amazonas. O falecido, que se chamava Francisco Albatroz, era conhecido como Lauro e foi morto pela polícia federal no ano de 1971. Será sepultado no jazigo da família, em Curitiba” (RIBEIRO, 2011, p. 227). Finalmente, a família de Lauro pode cumprir o luto por sua morte.

No final da narrativa, Dileta Moara, após ouvir a conversa entre Dona Odete e o Major Otto sobre a prisão e morte de Lauro. “– Você tinha conhecimento disso? O major respondeu: – Claro! Pois se fomos nós que ajudamos a polícia a localizá-lo!” (RIBEIRO, 2011, p. 227). A confissão do major Otto reativou as memórias da protagonista, a dor pela morte inexplicável de Lauro. Em seguida, Dileta Moara decide abandonar o emprego e voltar para sua comunidade, no Amazonas.

A personagem Estrela Dalva sai de São Paulo e vem trabalhar no Amazonas, após “deixar uma carreira universitária tão promissora (ela havia sido convidada a dar aulas na Faculdade após a formatura)” (RIBEIRO, 2011, p. 151). Por outro lado,

Dileta Moara, ao sobrevoar o encontro das águas e assistir à luta dos gigantes! Era o encontro das águas: a imensidão do Solimões, barrento, entrava nas águas do rio Negro. Os dois rios se abraçavam e, juntos, rolavam por quilômetro como dois amantes engalfinhados, para depois, se fundirem num só. “Avanço do rio Negro, recuo mais adiante. E desse desesperado corpo a corpo, nascia o rio Amazonas, que seguia intenso, majestoso, de aparência terrosa, mas certamente diferente do Solimões (RIBEIRO, 2011, p. 232).

Desse modo, Dileta Moara, em um ato epifânico, entende que não é nem indígena nem branca, mestiça sim, cabocla, trazendo em suas veias as consequências do cruzamento entre indígena e europeu. Parte-se da compreensão sobre sua identidade mestiça representada pela metáfora do encontro das águas (rios Negro e Solimões), como também, de sua lembrança da luta entre ribeirinhos e pescadores de sua comunidade.

O episódio da luta entre ribeirinhos e pescadores avivara sua antiga inquietação: teria coragem de assumir para valer a luta de seu povo? Seu povo? Quem era seu povo? Ele também, igual a ela, não tinha identidade? Dentro de Dileta Moara, filha de arigó e neta de índia. Algum dia haveria de desaparecer essa dualidade que tanto a fazia sofrer? Se fosse bastante sincera e honesta consigo mesma, diria que não se sentia uma indígena. Mas também não era branca [...]. Assim acontecia com ela: às vezes era a

amazonense indígena que gritava dentro dela e fazia desaparecer a branca; outras vezes, era a branca civilizada que vencia (RIBEIRO, 2011, p. 144).

Assim, o romance de Sylvia Aranha de Oliveira Ribeiro mostra outros caminhos do indígena na cidade: a exploração do trabalho e sexual de Moara, dúvida, negação e reconhecimento da identidade, tortura, repressão, durante a ditadura.

A ficção é um recurso privilegiado para a (re)produção da memória de uma comunidade, particularmente quando aborda episódios e figuras históricas importantes para a construção da trajetória dessa comunidade. Este privilegiamento pode ser reconhecido nas várias modalidades de liberdade que a obra de ficção pode desfrutar. A primeira delas é a liberdade de criação, que o autor de ficção tem como traço essencial de seu trabalho. A segunda, um desdobramento desta primeira, é a liberdade que o ficcionista dispõe para utilizar qualquer informação que achar pertinente para compor essa memória, condição *sine qua non* para o extravasamento de sua criatividade. A terceira, ainda decorrente das duas outras, nos remete à liberdade do autor em recorrer a diferentes formas de expressão para materializar o enredo ficcional veiculador dessa memória: texto, poema, canto, imagens, liberdade, que lhe permite atingir um público muito mais amplo do que outras narrativas. A quarta é a liberdade que o público consumidor dessa narrativa também desfruta na decodificação e incorporação do enredo ficcional. Pode-se considerar que, tendo a possibilidade de ser, ao mesmo tempo, entretenimento, alimento para o imaginário e veículo de aprendizagem, a ficção é recurso que, num mesmo ato, preserva e transfigura a memória das comunidades, registrando o percurso de suas temporalidades (MARSON, 2015, p. 2)<sup>27</sup>.

O romance *O Encontro das Águas* (2011), de Sylvia Aranha de Almeida Ribeiro, retrata a trajetória de Dileta Moara, em busca de melhores condições de vida e os hábitos culturais de uma certa comunidade ribeirinha amazônica. Tem como pano de fundo a história de Lauro, um guerrilheiro paranaense que é assassinado pela ditadura militar atuante na região, para falar da institucionalização da injustiça e da violência no Brasil.

Neste terceiro capítulo, o objetivo foi discutir a respeito das questões de identidade e de classe social vivenciada por uma jovem ribeirinha amazônica: ser ou não ser indígena, temáticas que estão no centro dos Estudos pós-coloniais, na contemporaneidade. No próximo capítulo, também, analisa-se o dilema identitário vivenciado pela protagonista Vania Gupta,

---

<sup>27</sup> MARSON, Izabel Andrade. Obras de ficção revelam características de momento histórico. Disponível em: <https://www.comciencia.br/dossies-1-72/entrevistas/2004/10/entrevista2.htm#:~:text=Marson%20%2D%20Partido%2Dse%20do%20pressuposto,significativos%20para%20a%20pesquisa%20hist%C3%B3rica>. Acesso em: 26 jul. 2022.

filha de pai brasileiro e mãe indiana, criada e educada no Amazonas entre duas culturas, duas margens, descortinando-se, assim, o entrelugar identitário da mulher imigrante.

## CAPÍTULO IV - IZIS NEGREIROS: A PERSONAGEM FEMININA IMIGRANTE NA LITERATURA AMAZONENSE

*Eu queria escrever algo que dialogasse com jovens, velhos, estudiosos, estrangeiros ou mesmo gente curiosa que quisesse saber algo sobre a Amazônia e a Índia.*

(NEGREIROS, 2020, p. 1)

Na literatura brasileira/amazonense, encontramos narrativas sobre a imigração de judeus, árabes, japoneses, italianos, alemães e afrodescendentes, as quais surgem como vozes dissonantes na teia discursiva da nação. Entretanto, não encontramos nenhuma obra de autoria feminina ou masculina escrita por descendentes de indianos, sobre a imigração, particularmente da mulher indiana realizando grandes travessias.

As mulheres imigrantes, quando aparecem em algumas narrativas da literatura brasileira, sempre são descritas em um tom depreciativo, ora como submissas, ora como prostitutas, ora como mulheres estereotipadas e silenciadas. Na obra *Amar, Verbo Intransitivo* (2013 [1927]), de Mário de Andrade, a personagem Elza, uma alemã, é contratada como governanta e professora do filho primogênito do industrial Sousa Costa. Porém, a sua verdadeira missão é ensinar a arte de amar para Carlos, filho mais velho do industrial. Por sua vez, em *Galvez, Imperador do Acre* (2010), de Márcio Souza, por exemplo, as personagens femininas Marthe Renoud, Canceta Cezari e Maria Anelli, que são atrizes da Companhia Francesa de Óperas e Operetas, são apresentadas como prostitutas estrangeiras que integram o Serviço de Inteligência, as quais colhiam as informações no leito dos políticos. Ainda, nesse mesmo romance, conforme Neide Gondim (1996, p. 147), está presente

a coronela do Exército da Salvação, uma inglesa, companheira de viagem da Companhia Francesa de Óperas e Operetas. [...]. Essa senhora reaparece na quarta parte do romance (*O Império do Acre. Julho – dezembro de 1899*), *fardada e histérica*, comandando o pacato Exército da Salvação, turba de mercenários que logo adere à revolução de Galvez.

Neste capítulo, examinaremos a questão da representação da mulher indiana no romance *Entre Nós Dois...* (2014), de Izis Negreiros, que permite uma leitura que vai além da representação identitária, uma vez que promove uma desconstrução da representação das personagens femininas pautada no silenciamento e/ou na representação das desigualdades sociais.

Não há como dissociar os estudos pós-coloniais dos estudos acerca da mulher na literatura. Tanto os estudos femininos quanto os estudos pós-coloniais são críticas que surgiram no século XX em decorrência dos Estudos Culturais. Tais movimentos procuram analogamente desconstruir a ideologia imperialista e patriarcal no cânone literário hegemônico para então entendê-lo e modificar suas estruturas. Um exemplo é a imagem da mulher indiana na cultura colonial, que muitas vezes tem sua representação sob a ótica da opressão, do silêncio e até mesmo da subversão – estratégias para denúncia e contra-ataque literário (PARADISO, 2013, p. 221).

A imigração e/ou deslocamento geográfico interfere na “constituição de identidades por raça, gênero, classe e nação assumem formas urgentes e contestatórias, enquanto a errância das personagens assume a forma de uma busca, em vão, por um lugar de pertencimento” (FREITAS, 2020, p. 1). Nesse sentido, as personagens femininas das obras analisadas, até aqui, que se deslocam de sua comunidade em busca melhores condições de vida se deparam com um novo espaço geográfico hostil. Isto porque, essa literatura pós-colonial, em grande parte de autoria masculina, desenha um espaço profissional a ser ocupado pela mulher (i)migrante: empregada doméstica e/ou prostituta.

A literatura moderna é em grande parte obra de exilados. Entretanto, a literatura do exílio dessa tradição modernista é essencialmente masculina, e inclui a ambição cultural de poetas modernistas canônicos que contribuíram para alimentar a ideia da grande narrativa da nação. A literatura do exílio de suas narrativas ficcionais como narrativas errantes, histórias marginais da experiência vivida de mulheres estrangeiras, de origem colonial, que vivem nas margens das cidades modernas (FREITAS, 2020, p. 1).

Em *Reflexões sobre o Exílio*, Edward Said define o exílio como “uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar” (SAID, 2003, p. 46). Por esse motivo, é preciso “mapear territórios de experiência que se situam para além daqueles cartografados pela própria literatura do exílio” (SAID, 2003, p. 48-49).

Édouard Glissant (2010, p. 13), no ensaio “Errância, exílio”, destaca que a noção corrente de “exílio” está associada à consolidação das nações ocidentais: “na antiguidade ocidental, um homem no exílio não se sente indefeso ou inferior, porque não se sente oprimido pela privação – de uma nação que para ele não existe”.

Souza (2020, p. 1) argumenta que o deslocamento configura um fenômeno intrínseco à história. Entretanto, a mobilidade dos povos parece ter se intensificado, sobretudo, ao longo do século XX, quando, adquirindo múltiplos matizes, o fluxo migratório institui-se como marco histórico erigido em consequência de uma série de fatores derivados do avanço da



globalização e da consolidação da economia de mercado. Seja em razão das catástrofes naturais, seja em virtude dos conflitos bélicos, perseguições políticas, crise econômica ou, ainda, por motivações pessoais, não apenas escritores e intelectuais, mas também trabalhadores dos mais diversos setores de prestação de serviços, viram-se obrigados ou sentiram-se impelidos a deixar seus países de origem para partirem rumo a novos horizontes com a finalidade de reconstruírem suas vidas ou alcançarem o almejado reconhecimento profissional.

A inscrição em vários idiomas aparecia já no cais da Hospedaria da Ilha das Flores, resumindo o discurso oficial do Estado brasileiro para aqueles que chegavam ao país. Mais de cem anos se passaram, muitos fizeram a América; outros nem tanto. Hoje – tempo de dramáticos questionamentos identitários, de fronteiras rígidas a separar o “eu” e o “outro”, em que nacionalismos exacerbados problematizam a noção de alteridade. O endereçamento a um suposto “você” aproxima o viajante, sem, no entanto, deixar de lembrá-lo de sua estranheza/estrangeiridade. Tal condição aparentemente ficará circunscrita a um passado, tempo a ser soterrado na memória daquele que empreende jornada iniciática em novo lugar. Arrematando, o Brasil como pátria a redimir trajetórias extraviadas. Acolher, abrigar, proteger: o gesto redentor e generoso, mas também um alerta para o fato de que quem recebe ajuda se torna sempre um pouco devedor. Entre favor e generosidade, estranheza e familiaridade, estão os protagonistas destas histórias. Estrangeiros, imigrantes: agradeçam. O passado termina no cais, e o futuro se chama Brasil. Será? (CHIARELLI, 2016, p. 40).

Na realidade, os imigrantes recém-chegados ao Brasil são vítimas de uma série de preconceitos culturais, além de terem que se adequar à cultura do país que o recebe.

#### **4.1 Vida na fronteira de duas culturas**

O romance *Entre Nós Dois...* (2014), de Izis Negreiros, apresenta Vania Gupta, uma personagem imigrante de origem indiana que recria a angústia feminina em contínuo deslocamento no tempo e no espaço, em busca de sua identidade fragmentada, desde sua infância. Além disso, o dilema vivenciado por ser filha de pai brasileiro e mãe indiana, que é criada e educada no Brasil entre duas culturas, duas margens, descortina, assim, o entrelugar identitário da mulher indo-brasileira imigrante. Daí, pode-se explicar a importância da obra de Izis Negreiros, ao colocar a questão da busca da identidade em um mundo pós-colonial.

Izis Negreiros nasceu em 1972, na cidade de Manaus. É graduada em Letras – Língua Inglesa e pós-graduada em Cinema e Linguagem Audiovisual. Fotógrafa, roteirista, produtora, diretora, escritora, ensaísta, é também a primeira mulher a exercer a profissão de cineasta no Amazonas. Em 2008, Izis passou uma temporada na Índia e, ao retornar ao Brasil, decidiu

escrever o seu primeiro romance, denominado *Entre Nós Dois...* (2011). A autora justifica a escritura de seu romance na confluência das culturas brasileira e indiana, aparentemente distintas: “eu queria escrever algo que dialogasse com jovens, velhos, estudiosos, estrangeiros ou mesmo gente curiosa que quisesse saber algo sobre a Amazônia e a Índia”<sup>28</sup>. Em 2013, esse romance foi traduzido para a língua inglesa, com o título *Between The Two Of Us...*. Após isso, a autora publicou o livro infantojuvenil *Príncipe da Encantaria* (2019). Nesse mesmo ano, publicou o segundo romance, *Reverso: fantasma e escuridão* (2019). Cabe ressaltar que as obras de Izis Negreiros são produzidas, inicialmente, no formato de roteiros para o cinema, depois transformadas são em romances.

O romance traz um prólogo, em que a fotógrafa Nina se apresenta ao leitor em um aeroporto indiano, aguardando alguém para recebê-la. A técnica narrativa faz uso da primeira e da terceira pessoa. Inicialmente, a narradora é Nina. Depois, a voz passa a Vania. A narrativa é permeada de *flashbacks*. São vinte capítulos curtos e sequenciais, os quais trazem desenhos estilizados da cultura indiana, além de conter um glossário com expressões amazônicas e indianas usadas pela autora ao longo do livro. Para cada capítulo, há uma epígrafe reflexiva. Há também, em alguns momentos, a presença do gênero epistolar, de modo indireto. Para Compagnon (1996, p. 79), “epígrafes sinalizam a relação lógica do texto com outro, este último é como o doador que dá início à enunciação e é uma condensação do prefácio”. Assim registra a narradora-personagem:

Na sala de espera do aeroporto, observo o esplendoroso sol forte transpassar a parede de vidro que a separa do desconhecido novo mundo. [...], ao lado a pouca bagagem trazida do Brasil, e lenço cor rosa que ganhei de presente, e que agora adorna meu pescoço – apesar dos anos, ele está bem conservado. [...]. Tiro da bolsa os envelopes e olho para eles (NEGREIROS, 2014, p. 12).

Conforme Mota (2013, p. 17), o ato de contar estórias/histórias faz parte da história, ou seja,

narrar é uma experiência enraizada na existência humana. [...]. Vivemos mediante narrações de todos os povos, culturas, nações e civilizações se constituíram narrando. Construimos nossa biografia e nossa identidade pessoal narrando. Nossas vidas são acontecimentos narrativos. O acontecer humano é uma sucessão temporal e causal. Vivemos as nossas relações conosco mesmos e com os outros narrando. Nossa vida é uma teia de narrativas, na qual estamos enredados.

---

<sup>28</sup> Entrevista *on-line* concedida a este pesquisador no dia 4 de fevereiro de 2020.

Em se tratando das narrativas de autoria feminina escritas em língua portuguesa, em que as mulheres tinham como função contar histórias para o grupo familiar de que faziam parte, isso era feito na privacidade. Com o início da colonização, algumas mulheres começaram a ter acesso à educação, conseqüentemente, passaram a escrever/registrar suas narrativas em papel. Entretanto, essas narrativas de autoria feminina foram silenciadas.

Toda ficção se inscreve em nosso espaço como viagem e pode-se dizer que é o tema fundamental de toda a literatura romanesca que nos conta uma viagem é, pois, mais claro, mais explícito, que aquele que não é capaz de exprimir metaforicamente essa distância entre o lugar da leitura e aquele a que nos leva a narrativa (BUTOR, 1969, p. 50).

Por sua vez, o historiador Paul Veyne (1998, p. 11) argumenta que tanto o romance como a história “seleciona, simplifica, organiza, faz com que um século caiba numa página, e essa síntese da narrativa é tão espontânea quanto à da nossa memória, quando evocamos os dez últimos anos que vivemos”.

Assim é o romance que ora analisamos. Selecionando, simplificando e organizando a narrativa, Izis Negreiros apresenta suas personagens que rememoram. A primeira parte da narrativa inicia-se com uma ligação feita do hospital para informar que Vania Gupta tinha sofrido uma parada cardíaca e estava internada. Para chegar até o hospital, Nina enfrenta uma noite de chuva torrencial. Chegando ao hospital, Nina conseguiu identificar a protagonista através da vidraça. Nina entra no quarto e se acomoda em uma poltrona.

Uma pequena mesa de ferro pintada de branco preenchia o espaço, e sobre ela, dois envelopes sobrepostos. O branco aparentava ser novo, o outro, sujo e amarelado, talvez de tanto manuseio. Também havia um porta-retrato, o qual não hesitei em pegar. A foto era de um homem (Rishi) aparentemente jovem. Shikha, me interrompeu sem fazer barulho [...] – Pegue as cartas – disse ela. – Fazia tempo que ela não escrevia. Estas talvez sejam as últimas cartas escritas por ela [...]. Ela escreveu uma carta a você e juntou com outra que nunca foi enviada (NEGREIROS, 2014, p. 20).

A maneira como a empregada Shikha, mencionada no trecho anterior, descreve sua patroa a torna mais humanizada: “houve uma época que em que vi a dançar, sorrir, correr, ser feliz. A teimosia é algo cravado no seu destino. [...] Vania perdeu os melhores anos da vida em estado de ódio silencioso, não aprendeu a perdoar” (NEGREIROS, 2014, p. 20).

A partir da morte de Vania Gupta, a fotógrafa Nina passa a descrever em *flashbacks* sua relação de amizade com a protagonista, que é marcada por três encontros. O primeiro aconteceu, em uma loja de roupas indianas: “avistei uma senhora de aproximadamente sessenta anos [...]. As sobrancelhas espessas e bem desenhadas emolduravam os olhos

graúdos de um rosto arredondado. [...], vestia uma roupa branca e usava cabelo curto” (2014, p. 25). Após um rápido diálogo, Vania passa o número de seu telefone: “– Anote meu telefone, ligue-me depois para terminarmos esta conversa. [...] – Ligue-me, mas avise antes. Não costumo receber ninguém em casa” (NEGREIROS, 2014, p. 26).

Meses antes de conhecer Vania, eu estava envolvida numa produção fotográfica de mulheres estrangeiras residentes no Amazonas. Eu precisava conhecê-las, fotografar a essência delas. Entre fotos e conversas quase incontáveis, idas e vindas, ouvi confessos segredos. Vi mulheres simples, loucas, discretas, falantes, umas eu despreveria, harmonioso conjunto de beleza, em vez de vaidosas. Quem chamou minha atenção foi Tiye, uma mulher muçulmana, alta, de corpo belo, perfeita. O triste olhar marcante escondia debaixo do véu da cor jade um rosto que pedia para ser mostrado e admirado. Foi difícil convencê-la a me deixar fotografá-la sem o véu. Afirmei que não desprezaria sua cultura e a foto não seria usada no catálogo. Disse que daria a ela como presente – minha intenção era vê-la admirar sua própria beleza. Tiye me olhava desconfiada, mas no final acabou cedendo aos meus apelos, ao deixar descer o véu devagar, revelando assim, os delicados traços de uma face marcante (NEGREIROS, 2014, p. 15).

O segundo encontro aconteceu na residência de Vania Gupta, em que ouvimos a confissão da protagonista sobre uma parte de sua vida: o seu erro foi “deixar tudo para depois, aceitar que outros decidissem por mim” (2014, p. 30). O terceiro encontro entre Vania e Nina ocorreu às margens do rio Negro, onde a protagonista tinha uma segunda residência, o flutuante Escondidinho, que servia como local de descanso da agitação urbana de Manaus.

Nina explica: “o trabalho ajuda a manter-me ocupada. Depois de diversas tentativas frustradas de encontrar o amor, decidi que é melhor ficar sozinha. [...]. Mais uma vez, eu não queria gostar de ninguém além de mim, nem depositar, novamente, todo meu afeto em uma única pessoa” (NEGREIROS, 2014, p. 22). Na tentativa de encontrar o amor em um homem estrangeiro, Nina faz uma amizade virtual com o indiano Hari. Depois de alguns meses, ela decide viajar para a Índia: “Entrei na realidade aportando no continente asiático, tendo como parada obrigatória a Índia” (2014, p. 23). A história de amor entre a fotógrafa Nina e Hari não é desenvolvida pela romancista. Nina reaparece no final da narrativa: “na memória de Pandora, guardo a foto tirada na última vez em que estivemos juntas. Quero sempre lembrar-me do rosto dela admirando o infinito horizonte e saber que, através de outro rio talvez, seu corpo também encontre o oceano” (NEGREIROS, 2014, p. 91).

A ambiguidade da protagonista Vania Gupta, aliada à sua crise identitária pode ser explicada pelo seguinte trecho: “Desde menina, eu subo e desço esse trecho do rio” (NEGREIROS, 2014, p. 33). Para Vania Gupta, a saída e o retorno das velhas balsas enferrujadas do porto de Manaus “trazem sonhos, histórias e realidades” (NEGREIROS,

2014, p. 37), o que nos remete à tese do historiador Leandro Tocantins (2000, p. 16) de que “o rio e a floresta comandam a vida da sociedade regional”, além de “orientar e a determinar de forma cada vez mais intensa os processos sociais e culturais dos grupos humanos e da conduta dos indivíduos”. Mais uma vez, Vania Gupta comenta o desejo de pertencer a um lugar, para ser chamado de seu “território identitário”.

– Eu queria ter nascido aqui como você. [...] Este lugar tem apenas parte das melhores lembranças da minha vida, nele um dia meu corpo descansará (NEGREIROS, 2014, p. 39).

Cresci tomando banho neste rio, nadei com os botos, subi em árvores, aprendi a remar canoa, fiz tudo que não era para fazer escondida de Jean (*Id.*, p. 83).

A história do romance *Entre Nós Dois...* (2014), de Izis Negreiros, explora a questão da identidade feminina de origem indo-brasileira, na literatura amazonense. A elaboração da personagem como uma mulher obstinada, intensa, generosa, tímida e contraditória nos remete à ruptura identitária de que padecem os sujeitos (i)migrantes. Estes sujeitos, quando saem de sua cultura de origem, abandonam seus hábitos culturais, laços afetivos, enfim, abandonam uma parte de si. O romance aponta a protagonista Vania Gupta na condição de sujeito errante, deslocada e desenraizada de seu chão. Desse modo, mostra uma personagem fragmentada por ter que aceitar a cultura de quem a recebe, além de ser capaz de se integrar ao modo de vida brasileiro, como também conseguir manter estreita ligação cultural com a Índia.

Uma das principais características das literaturas pós-coloniais é a preocupação com lugar e deslocamento. É aqui que a crise pós-colonial especial de identidade passa a existir; a preocupação com o desenvolvimento ou a recuperação de uma relação de identificação eficaz entre o eu e o lugar. Assim, a protagonista rememora suas memórias de infância (ASHCROFT *et al.*, 2002, p. 8).

Para tanto, Vania Gupta Vania Gupta recorre às suas lembranças de criança, para se recordar do seu país de nascimento.

Quando menina sonhava com os picos das montanhas cobertas por neve, tomando banho na chuva, com flores coloridas, com a aurora boreal no final da tarde, com um véu azul púrpura dançando à minha frente, o verde dos vales, a lua cheia na cor prata ou vermelha. Havia parte dos sonhos em que eu caminhava sobre cordas finas, equilibrando-me com os pés descalços. Vi crianças macérrimas e tristes, mulheres com seus corpos envoltos entre lençol azul e laranja vagando por ruas solitárias; via também essas mulheres caminhando enfileiradas sob o sol forte do deserto; elas dançavam em cima do mais fino mármore branco, entre portões de palácios coloridos e, de suas mãos, saiam pétalas de rosas brancas e vermelhas que eram jogadas no chão

aos montes; via também a silhueta de uma pessoa meditando entre um vão todo branco e, [...], com nuvens aceleradas, às vezes, vi essa mesma silhueta na ponta da montanha; a meditar, eu me via enrolada em panos sedosos, uma hora na cor vermelho-rubro, outra hora na cor laranja reluzente; vi meus cabelos esvoaçarem ao vento enquanto olhava o mundo em algum lugar bem alto (NEGREIROS, 2014, p. 50).

Carreira (2007, p, 9), no artigo “Figurações do Feminino na Literatura Indiana Contemporânea”, ao analisar as obras *Shame* (1983), de Salman Rushdie, e *Deus das Pequenas Coisas* (1997), de Roy Arundhati, chega às seguintes conclusões:

Rushdie e Roy tratam basicamente dos mesmos temas: a releitura da história, a opressão feminina e as marcas deixadas pelo colonialismo. No entanto, eles o fazem de modo diverso. A ótica de Rushdie está condicionada à focalização do imigrante, do exilado, cujo distanciamento físico permite a elaboração de um contexto que é fruto da memória. Muito embora os costumes e a tradição estejam presentes, a recorrência ao realismo mágico contribui para a compreensão do texto como uma alegoria que traz em seu bojo a crítica à história política. A representação da mulher está subordinada aos conceitos que regem o comportamento de uma sociedade patriarcal e as suas histórias pessoais reproduzem metaforicamente a história política que se desenrola dentro e fora do universo ficcional. Roy, por sua vez, aborda as questões políticas e sociais que ainda afligem o povo indiano na perspectiva de quem as vivencia. Para tanto, ordena o universo ficcional segundo o olhar de uma criança, que é ativado pela memória. O contexto que ela retrata, ao contrário do que ocorre no texto de Rushdie, é verossímil, humanizado e contundente no relato do sofrimento e frustrações de suas personagens femininas, fazendo com que o leitor realmente creia que tudo pode acontecer em um mundo regido pelo deus das pequenas coisas (Grifo nosso).

A segunda parte da obra *Entre Nós Dois...* (2014), de Izis Negreiros, relata o encontro entre Jean e Tanya, a mãe da protagonista, na década de 1930, período em que o povo indiano lutava para se libertar do domínio colonial britânico. Depois, o cenário da narrativa é transportado para a Amazônia Brasileira. Sendo assim, o romance retrata aspectos da cultura indiana em contraponto com os costumes brasileiros.

Observa-se, além disso, que o texto como o do romance, sendo de autoria feminina brasileira contemporânea, revela uma nova visão acerca do gênero, destronando a visão patriarcal sobre o lugar da figura feminina na vida e na ficção. Isso é explicado por Zolin, ao dizer:

Tais escritoras que tendo em vista a mudança de mentalidade pelo feminismo em relação à condição social da mulher, lança-se no mundo da ficção, até então genuinamente masculino, engendrando narrativas povoadas de personagens femininas, conscientes do estado de dependência e submissão a que a ideologia patriarcal relegou a mulher (ZOLIN, 2005, p. 277).

O romance *Entre Nós Dois...* (2014) quando observamos uma linha cronológica, tem como ponto de partida o relacionamento entre dois jovens de origens distintas: Jean (brasileiro) e Tanya (indiana). A personagem feminina apaixona-se por um homem estrangeiro quando está prestes a fazer um casamento arranjado com Gaurav, seu primo:

O pai de Tanya informou que em breve seria realizada a união dela com o primo Gaurav, filho do tio Devam, irmão mais velho dele. Na Índia, era comum o noivado na infância e o casamento intro-familiar para que não houvesse a divisão dos bens da família. A intenção dos irmãos era manter tudo da mesma forma pelas próximas gerações, aumentar os ganhos e expandir os negócios. Para que tudo isso pudesse acontecer, os primos teriam de se casar (NEGREIROS, 2014, p. 31).

Antes de realizar o seu casamento arranjado, Tanya decide se entregar ao estrangeiro por quem estava apaixonada. “Numa noite, ela saiu escondida, foi à procura de Jean na hospedaria e, ao entrar porta adentro, encontrou Jean com outra mulher. Isso a deixou desorientada” (NEGREIROS, 2014, p. 45). “Jean tinha traços físicos de homem europeu. Talvez tivesse 28, 30; eu não sei precisamente qual era a idade dele na época, mas o ano era 1938” (NEGREIROS, 2014, p. 43). Na iminência do início da Segunda Guerra Mundial, Jean voltou para o Brasil. Para Tanya, essa aventura com um jovem estrangeiro teve graves consequências, uma vez que as tradições do seu povo apresentavam interdições acerca de uma escolha amorosa. Além disso, ela engravidou e foi repudiada pela família e pelo noivo arranjado. Após o nascimento da criança, comete suicídio.

Em 1945, Jean recebeu uma carta informando que “Tanya havia cometido suicídio e deixado uma criança pequena” (NEGREIROS, 2014, p. 48). Para Figueiredo (2020, p. 92), a mulher “continua sendo falada pelo discurso do Outro, sem chegar à posição de sujeito. Por essa razão, fracassa sempre, o que leva ao suicídio”. No caso de Tanya, ela não assume sua posição de sujeito por um conjunto de fatores sociais, culturais e econômicos, fazendo com que ela se veja em uma posição de subalternidade e sem saída. Em 1946, Vania Gupta, a filha de Jean e de Tanya, foi resgatada da Índia e trazida para o Brasil, para ser educada por seu pai. O momento em que Jean busca a menina evidencia a incapacidade do pai de Tanya de amar e educar a criança, por ser o fruto de uma grande desobediência da filha ensejada pela quebra das suas tradições:

– Eu vim buscar a criança de Tanya – disse Jean. – Mulher! Vá buscar a menina – disse o homem – leve essa imprestável, mas terá que pagar por ela. A mãe dela desgraçou minha família, elas são culpadas pela minha ruína. Mesmo indignado, Jean comprou a criança do avô por uma alta soma de rúpias, [...]. Faltavam algumas horas para todos irem embora, quando chegou

o avô da criança à procura de Jean, ele pedia mais dinheiro. Alegou que o valor anterior era pouco, ainda não dava para cobrir os anos de cuidado e comida gastos. Jean franziu a testa e jogou na cara dele uma quantia maior de rúpias (NEGREIROS, 2014, p. 48).

Assim, o resgate de Vania é marcado pela negociação. A menina torna-se uma mercadoria para o avô, que cobra para deixá-la ir com o pai. No Brasil, Jean manteve-se distante da criança, negando-lhe o amor de pai e, devido a essa resistência, Vania nunca conseguiu amá-lo, e todos os laços afetivos foram transferidos para Adélia, sua madrasta.

Somente antes de falecer é que Jean pede perdão: “– Filha! Filha! Perdoa este pai que não sabe amar, por mudar seu destino e pelo triste fim de Tanya” (NEGREIROS, 2014, p. 50). Com a morte de seu pai, Vania Gupta sente-se liberada para tomar suas próprias decisões. Desse modo, ela decide viajar para a Índia a fim de trabalhar como enfermeira na Cruz Vermelha Internacional, além da vontade de conhecer sua cultura de origem. Para Vania, “retornar à Índia significou refazer o caminho de volta, ver de perto tudo de novo” (p. 141). Na Índia, ela conhece um médico de nome Rishi e se apaixona. Os dois fazem uma viagem turística pelo interior do país. Essa viagem é interrompida por Rishi para atender ao chamado de sua família, em outra cidade, fazendo com que Vania seja obrigada a voltar sozinha para capital da Índias. Depois do acontecido, ela decide voltar ao Brasil e, chegando aqui, descobre que está grávida. Aos cinco meses de gravidez, sofre um aborto espontâneo.

A trajetória dessa personagem esclarece as diferenças culturais que ela vai vivenciando em comparação à sua mãe. O fato de Vania Gupta ter sido criada e educada no Brasil, ainda que sob a égide do patriarcado, faz com que sua trajetória social destoe da maioria das mulheres de seu país de origem. Ela pode estudar e não foi obrigada a se casar com um homem escolhido por seu pai. Além do mais, quando o pai morre, sente-se mais livre para tomar suas decisões, o que se torna mais possível por ter acesso à educação formal e por não viver sob as tradições indianas, mesmo tendo a sua origem também nesse povo. Nas palavras de Vania, entendemos essa trajetória:

Entrei na idade adulta, ainda solteira. Adélia cobrava-me um casamento, no entanto escolhi estudar, isso era mais importante (p. 35).

Em meados dos anos 60, coleí grau no curso superior de enfermagem e, recém-graduada, candidatei-me como voluntária para trabalhar em organizações de ajuda internacional a famílias carentes. Apenas uma delas atendeu a minha solicitação, enviando o material para ser preenchido e devolvido para análise. Eu estava ansiosa, feliz com a possibilidade de aprender e conhecer mais um pouco, ter dupla cidadania ajudou-me nesse processo. Quatro meses depois veio a resposta final da aceitação deles. Jean



me deixou bem financeiramente e, depois da morte de Adélia, herdei tudo (NEGREIROS, 2014, p. 37).

Conforme Paradiso (2013, p. 233), as literaturas pós-coloniais partem da análise estética do excluído, isto é, analisam a voz marginalizada dos colonizados e/ou daqueles que são excluídos do centro imperial. Nesse sistema encontra-se uma figura duplamente objetificada: a mulher. Afinal, além de colonizada e inferiorizada frente aos mestres invasores, sua situação agrava-se frente a um outro opressor – o homem, que representa o sistema patriarcal e o discurso falocêntrico. Assim, a mulher colonizada luta duas vezes no mundo colonial: uma contra o sistema colonizador e outra contra o patriarcado. Negreiros, ao colocar como centro da sua narrativa a figura da mulher que é fruto de um casamento não chancelado pela tradição indiana e que se torna estrangeira em qualquer um dos países em que esteja, expressa essa luta contra o patriarcado.

Após longos anos sem comunicação, Rishi envia uma carta a Vania, que guardava dele “mágoa, ressentimentos dos anos de solidão causados pelo silêncio e pelo abandono de [sua] própria vida” (NEGREIROS, 2014, p. 128). Rishi vem ao Brasil e o casal se reencontra. Ela questionou-lhe o motivo de seu silêncio, o qual responde que o suicídio de seu irmão mais novo atravancou sua vida, ao passo que ela lhe revela que também sofreu perdas irreparáveis:

– Nós iríamos ter um filho. Eu não disse nada nas cartas, queria que você viesse por mim. Perdi o bebê no quinto mês de gravidez. Quase morri de tristeza, como eu quis dizer tudo que estava no meu coração olhando nos teus olhos. Também perdi Adélia, e um ano antes de ir à Índia meu pai havia morrido. Todo esse tempo, sonhei com você na esperança de um reencontro (NEGREIROS, 2014, p. 131).

No romance *Entre Nós Dois...* (2014), além da questão identitária, outra temática recorrente é o suicídio, um fato acontecido com o irmão mais novo de Rishi e com Tanya. Ambas as personagens tiram a própria vida, incapazes de lidar com a rejeição de seus pares, a quem têm amor.

Em outra obra de Negreiros, intitulada *Reverso: Fantasma e Escuridão* (2019), aborda-se a questão de identidade de gêneros nos conflitos de homoafetivos. O enredo traz a trajetória de três adolescentes que protagonizam uma briga em um colégio militar, o que desencadeia um plano de vingança desmedido, por parte de um deles. Esse plano – que representará no enredo a escuridão presente no título –, no final da narrativa ceifará a vida de Johnny – personagem representativo do fantasma –, de Evaristo – a alegoria da claridade – e a do próprio vilão Almiramar –, símbolo da escuridão. As três personagens representam os paradoxos da condição humana. Para isso, Johnny discorre sobre sua experiência de vida, a

partir da metáfora de uma “casa em construção”, na figura de “um adolescente de 16 anos, de olhar perdido”.

Na fase adulta, Johnny passa por uma crise existencial e, ao perambular pelas ruas de Manaus, encontra “um velho homem, estranho, sujo, maltrapilho” (p. 57), com o qual mantém um diálogo inusitado, ao verbalizar que “se a morte quisesse, poderíamos fazer um acordo”. Por sua vez, o estranho interlocutor afirma que “– Não se pode fazer acordo com a morte [...] A não ser que ela queira” (p. 59), sugerindo a Johnny que ele, como ser humano, merecia tudo o que fosse destinado ao homem: alegria, dor, tristeza e luta. A partir desse momento, essa estranha personagem, aqui pensada como representação da morte, ainda que de forma onisciente, passa a ser conselheira do protagonista, ao instigá-lo a enfrentar os desafios impostos pela vida.

Johnny (fantasma) e Evaristo (claridade) nasceram no mesmo ano, em meses diferentes, em extremos geográficos de regiões distintas, com escolhas individuais desinteressantes para ambos, mas a sintonia de um para com o outro era algo inegável. Assim, e por conta de uma confusão no colégio, tornam-se amigos. Johnny é um adolescente antissocial, responsável, estudioso, o famoso “filho de mamãe”. Já Evaristo é expansivo, destemido, boêmio, promíscuo, devasso e imoral.

A família de Evaristo é transferida para Fortaleza. Johnny ingressa no serviço militar. Anos depois, Johnny e Evaristo se reencontram em Manaus e passam a viver juntos. Nessa parte da narrativa, entra em cena Almiramar (escuridão), que, ao trazer à tona o passado, coloca em prática seu plano para se vingar de seus antigos desafetos. Evaristo é preso, vindo a falecer por conta das torturas sofridas na prisão. Johnny, acusado de conspiração, é preso, indo parar nos porões do regime militar, onde será seviciado por Almiramar e seus asseclas. Em 1979, com a abertura política, Johnny é posto em liberdade, entretanto, continua sendo perseguido por Almiramar, que tenta matá-lo. De caçador, Almiramar passa ser a caça, pois Johnny consegue matá-lo.

Paloma Vidal afirma: “são escritas necessárias, que conectam este tempo com o passado que sobrevive nele, como violência e, também, como resistência”. Por sua vez, no texto “Ditadura: um passado para se fazer narrar o presente”, Rejane Pivetta de Oliveira e Paulo César Thomaz confirmam que a literatura tem dado testemunho e construído um imaginário ficcional sobre “sucessivos golpes de estado que levam à ascensão das ditaduras – inclusive em suas modalidades mais recentes, parlamentárias e judiciais” (OLIVEIRA; THOMAZ, 2020, p. 12). Nesse processo, a literatura e a crítica têm tomado posição,

apresentando discussões que fomentam o debate das relações entre estética e política, no interesse de refletir sobre seus significados e alcance na cultura contemporânea.

No final da narrativa, Johnny chega à conclusão de que

não existem heróis, nem gentileza humana. Há apenas homens. Homens sem rostos, homens que lamentam, homens que amam, provocam, enfurecem, manipulam, traem, mentem, destroem, homens que sugam as energias, homens que devoram uns aos outros e tudo que está ao redor deles (NEGREIROS, 2019, p. 60).

Eis o desafio do ser humano para entender que a essência precede a existência. O referido romance tem como subtítulo “um romance sobre as escolhas em tempos de violência”, por três homens ligados à vida militar, proposto pela escritora Izis Negreiros, que, efetivamente, se realiza.

Cabe ressaltar que o suicídio é uma temática recorrente, na prosa de ficção da romancista Izis Negreiros. Nesse sentido, a autora traz para o centro da discussão o tema do suicídio, considerado tabu, mas que, na literatura contemporânea, está sendo revisitado por várias(os) escritoras(es). No cinema, temos a série como *Os 13 Porquês*; por outro lado, há alguns(mas) autores(as) que, em geral, retratam essa questão sob o ponto de vista das vítimas de suicídio. Já os dois romances de Negreiros trazem à tona as consequências nefastas que o suicídio causa na vida das pessoas, sejam elas reais ou ficcionais.

Voltando ao romance *Entre Nós Dois...* (2014), a certa altura da narrativa, a protagonista diz: “– Estive aqui em outras décadas, neste mesmo local. Pedi para ele [Rishi] fazer uma escolha ou tomar uma decisão. Desde aquele tempo, eu nunca durmo. Enquanto meu corpo descansa, eu vivo outra vida, em outros lugares, em diferentes situações com pessoas vivas ou não” (NEGREIROS, 2014, p. 36). A fala de Vania remete não só às viagens já feitas pelas personagens, mas também à representação simbólica que a noção de viajar carrega. Conforme Theobald e Mizuni (2014, p. 1), “a viagem constitui um dos temas mais antigos e frequentes das várias literaturas”. O tema de viagens aparece desde os processos iniciais de formação dos povos até os eventos contemporâneos em um mundo globalizado. Por isso, os autores afirmam que o tema “se mantém porque apresenta a capacidade de expressar não apenas relatos sobre o deslocamento físico, mas engloba toda uma representação simbólica do movimento mental e intelectual e da própria vida” (2014, p. 1). É isso que Vania demonstra ao dizer que vive em outros lugares, pois se desloca, sai de si, movimenta-se com outras pessoas, vivas ou não.

Alguns anos depois, Vania Gupta recebeu uma carta que informava sobre a doença de Rishi, que “buscava liberdade espiritual na última etapa como ser humano, ele vivia o estágio de Sanyasa” (NEGREIROS, 2014, p. 141). Isso a faz retornar à Índia, apesar de estar “velha, adoecida, mas ainda amava Rishi” (NEGREIROS, 2014, p. 143). No encontro, percebe que “ele também estava velho, doente, falou com esforço que a amava: “– Abracei a morte quando deixei seu amor” (NEGREIROS, 2014, p. 144). Vania Gupta não traz a ele nenhum alento, pois não é capaz de perdoá-lo: “– Rishi, quando algo é quebrado, dificilmente os pedaços poderão unir-se novamente, mesmo que isso seja possível, nunca mais será belo e seguro. Eu amo você, mas também te odeio. Eu não consigo te perdoar, estou condenada por isso” (NEGREIROS, 2014, p. 146).

Vania repete, em certa medida, a história da mãe, Tanya, mas marca uma trajetória diferente ao construir uma nova história, ao seguir até o fim, mesmo que amargurada, construindo sua identidade a partir das suas vivências e das suas relações com o mundo. No caso de Vania, nascer na Índia até ser buscada pelo pai, instalar-se e crescer no Brasil e, na vida adulta, deslocar-se entre um país e outro, remete ao que afirma Arthur Nestrovski, no texto “Uma experiência às avessas” (2001, p. 1): “As questões de identidade, que já seriam previsíveis no contexto da cultura pós-colonial, só se acentuam para quem está dentro e fora da Índia ao mesmo tempo”.

A protagonista Vania Gupta, em sua primeira viagem de regresso à Índia, sua terra de origem, passa por duas experiências que registram o seu entrelugar identitário. A primeira experiência ocorreu no seu trabalho, em uma reunião com os colegas:

– Qual é seu nome?

– Vania.

– Você é de onde?

– Eu nasci na Índia, mas logo após a guerra, fui viver longe, onde fui educada [...] por isso perdi os laços com a nossa cultura [...] na tentativa de me comunicar, todos perceberam que eu não era uma mulher nativa, era uma estrangeira, também me senti assim, uma estranha em minha terra (NEGREIROS, 2014, p. 57).

Além dessa primeira experiência do entrelugar identitário vivido pela protagonista, destacamos outro trecho do romance em que Vania Gupta conversa com um menino indiano que fazia malabarismo com objetos: “– Qual a sua casta? – perguntou ele. – Não sei. Talvez eu não tenha casta – respondi. – Então eu posso conversar com você, eu também não tenho” (NEGREIROS, 2014, p. 69). Tanto a protagonista como o garoto são *dalits*, os intocáveis.

Segundo os textos sagrados hindus, os *dalits* são “poeira aos pés do deus Brahma”. No caso de Vania Gupta, ela pode ser incluída na categoria *dalits* (sem casta), porque é filha de uma mulher indiana que rompeu a tradição de sua casta ao engravidar de um homem estrangeiro. Nesse momento, ela não se reconhece como pertencente àquele país. É como se esse sujeito mulher imigrante não pertencesse nem à Índia e nem ao Brasil, como se fosse um pária. Edward Said (2003, p. 58) afirma que “o exilado sabe que, num mundo secular e contingente, as pátrias são sempre provisórias. [...]. O exilado atravessa fronteiras, rompe barreiras do pensamento e da experiência”. Para Bhabha, a compreensão da mentalidade das castas é algo complexo:

É a natureza do conflito em que está encerrada uma casta ou uma tribo que pode fornecer as características do momento histórico; presumir que podemos reconhecer a *priori* as mentalidades das castas ou comunidades é assumir uma perspectiva essencialista que as comprovações encontradas nos próprios volumes de Estudos Subalternos não apoiaria (BHABHA, 2013, p. 308).

Compreender o *Outro* ainda é um dos maiores desafios do século XXI, pois o regime colonial nos impôs a cultura europeia como sendo superior às culturas dos povos colonizados. Assim, o eurocentrismo foi prejudicial para a construção identitária do *Outro*. Desta forma, aceitar o lugar de outra cultura, a sua linguagem e suas formas de expressão é fundamental para que o ser humano possa fazer uma leitura crítica da vida, em suas multiplicidades culturais. Sobre isso, Bhabha (2014, p. 21) nos explica:

Os termos do embate cultural, seja através de antagonismo ou filiação, são produzidos *performativamente*. A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos preestabelecidos, inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. O “direito” de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das *condições de contingência e contraditoriedade* que presidem sobre as vidas dos que estão “na minoria” (grifo nosso).

Desse modo, a obra de Negreiros evidencia os embates culturais e avalia os impactos na subjetividade dos sujeitos ao lutar contra seu apagamento e sua subalternização. Nunca é demais afirmar que a construção identitária dos ex-colonizados como seres inferiores, desleais, traiçoeiros, preguiçosos e sanguinários, “ganhamos” dos colonizadores, viajantes, cronistas, cientistas, historiadores e escritores que plasmaram estas representações, em documentos históricos e literários. A cristalização dessas visões contribuiu para que a Europa

brancocêntrica olhe para as regiões descolonizadas, como, por exemplo, o continente africano e América Latina, apenas, como um espaço “exótico” habitado por negros, indígenas e animais selvagens. No caso do romance *Entre Nós Dois...* (2014), percebe-se que a protagonista Vania Gupta é mais uma vítima destes embates culturais engendrados pela colonização, que ainda persiste na pós-colonização. Antes de falecer, escolhe a Amazônia como local de seu fingimento identitário. Para isso, ela exige que seu corpo seja cremado e suas cinzas sejam jogadas nas águas do Rio Negro.

Na obra, ainda é possível perceber traços do realismo fantástico, mais especificamente na transformação de Rishi em um pássaro mitológico da cultura indiana, presente quando as cinzas de Vania Gupta são jogadas nas águas do Rio Negro: “Do alto das árvores, havia um enorme pássaro de cabeça vermelha pousado, as asas dele deveriam ter uns três metros de envergadura de uma ponta à outra. Enquanto as cinzas de Vania desciam nas águas negras do rio, ele fez reverência, baixou a cabeça duas vezes e levantou voo” (NEGREIROS, 2014, p. 91). Finalmente, depois da impossibilidade de estarem juntos no plano terreno, dá-se o encontro de duas almas amarguradas, no reino dos mortos.

O romance *Entre Nós dois...* (2014), de Izis Negreiros, ficcionaliza a trajetória existencial de uma mulher portadora de dupla nacionalidade, a violência da família patriarcal, o encontro e o desencontro entre dois amantes ambíguos, o suicídio, o tema da viagem como estratégia para construção da identidade e o diálogo entre duas culturas, aparentemente, distintas. Evidencia-se, então, os dilemas das pessoas que (i)migram, em busca de um território identitário para chamá-lo de seu.

## CAPÍTULO V – VERA DO VAL: MULHERES AMAZONENSES À MARGEM DA GLOBALIZAÇÃO

*Foi uma opção por retratar mulheres, embora, de início, não tenha sido consciente, ou seja, não era uma determinante. Mas elas foram explodindo nos contos, saindo das suas tocas e expondo suas histórias.*

(VAL, 2007, p. 177)

Este quinto capítulo ocupa-se de uma reflexão sobre as razões históricas, sociais e literárias que determinam a representação das mulheres indígenas, ribeirinhas, caboclas, na literatura de autoria feminina amazonense contemporânea. Para isso, escolhi o livro de contos *Histórias do Rio Negro* (2007), de Vera do Val, por ser essa uma obra literária contemporânea, que ficcionaliza a presença das mulheres amazônidas às margens da globalização. Assim, analisamos alguns contos dessa obra, em que as personagens femininas aparecem inscritas na periferia da sociedade amazonense, como seres invisibilizados, mas que surgem nas narrativas da autora que demarcam a identidade sociocultural dessas mulheres.

No campo literário, as mulheres, não importando a etnia, desde o século XVIII, são retratadas ora como subalternas, objeto sexual, ingênuas, feiticeiras, ora como prostitutas, ora como monstros. Assim, as mulheres amazônidas sempre foram marginalizadas ao longo do processo de formação sociocultural da Amazônia. Conforme Ribeiro (*apud* MIGNOLO, 2020, p. 45),

os colonizados, privados de sua riqueza e do fruto do seu trabalho sob a dominação colonial, sofreram, ademais, a degradação de assumir como sua a imagem que era um simples reflexo da cosmovisão europeia, que considerava os povos coloniais racialmente inferiores porque eram negros, ameríndios ou “mestiços”.

Desse modo, a subalternização da mulher indígena brasileira e latino-americana está ligada ao lugar que ela ocupa no grupo social a que pertence. Isto porque, na literatura que se produz na e sobre a Amazônia Brasileira, a maior parte dos textos é de autoria masculina. Daí a representação da mulher indígena, ribeirinhas e caboclas ser determinada pelo modo como esses escritores veem a figura feminina.

Schmidt (p. 9-10) argumenta que

dentro do projeto colonial protagonizado pelos portugueses, espalhando-se por territórios de diversos continentes desde o século XV até a metade do

século XX, produzir a civilização se igualava, em muitos sentidos, a “fazer sexo”. Mas o sujeito desta sexualidade era sempre o homem branco, espécie de “civilizador erótico”. Segundo essa lógica do patriarcalismo colonial português, no encontro de corpos femininos negros e corpos masculinos brancos, só o homem branco europeu era efetivamente sujeito do desejo e da História. Tal desigualdade, somada a todo um conjunto de processos sociais desiguais forjados no seio da história colonial-patriarcal, imprimiu um traço central no modo como se operam até hoje as relações de gênero/raça nos países que viveram essa experiência histórica. [...], presentes nas histórias coloniais e pós-coloniais sobre as quais se constroem os sistemas culturais de países como os africanos de língua portuguesa e o Brasil. Trata-se de sistemas culturais que compartilham, ainda que em sentidos diversos, específicas injunções de gênero e raça ligadas ao “modo português” de escrever a sua história colonial-patriarcal-escravocrata.

A esse propósito, Bhabha adverte que existe uma tradição que reescreve a cultura do outro:

O outro é citado, mencionado, emoldurado, iluminado, encaixado na estratégia de imagem/contraimagem de um esclarecimento serial. A narrativa e a política cultural da diferença tornam-se o círculo fechado da interpretação. O outro perde seu poder de significar, de negar, de iniciar seu desejo histórico, de estabelecer seu próprio discurso institucional e oposicional (BHABHA, 2014, p. 65).

Neste percurso, faz-se necessário citar os romances indianistas escritos na Amazônia, no século XIX, como *Simá: romance histórico do Alto Amazonas* (2011 [1857]), de Lourenço da Silva Araújo e Amazonas, em que o autor “não idealiza, mas analisa o modelo português de colonização da Amazônia”, o que “faz da heroína [Simá] o símbolo da problemática e original identidade brasileira” (STEFANI, 201, s/p). Depois, no romance *Os Selvagens* (1875), de Francisco Gomes de Amorim, as mulheres indígenas, após assumirem a cultura do colonizador, são exterminadas. Então, a ideia de “encontro de culturas”, veiculada pela literatura romântica, tinha como objetivo omitir as diversas formas de violência, como o extermínio, o genocídio, o etnocídio, todos sofridos pelo índio brasileiro. Esta é uma discussão sobre a identidade feminina, em particular das mulheres indígenas, negras, brancas, amazônidas, brasileiras, que permanece atual.

No romance de Lourenço da Silva Araújo e Amazonas, a personagem Delfina – dezoito anos de idade, polida, ingênua, apática e estúpida, características atribuídas a esta personagem pelo narrador – estuprada pelo regatão português Régis, ela engravidou. Após o nascimento de Simá, morre de melancolia. Anos depois, Régis reaparece, na comunidade, como Diretor de Índios da Missão de Caboquena. Loiola, amigo de Régis, arquiteta um plano



para sequestrar Simá, pois ele encontrava-se apaixonado pela jovem indígena, sem saber que era sua filha.

O sequestro da protagonista Simá foi efetivado, mas acaba não dando muito certo, pois serve como pretexto para que os indígenas das três comunidades situadas às margens do Rio Negro se rebelem contra a presença dos portugueses na região. No final da narrativa, Simá morre ao ser flechada, tentando salvar a vida do Padre e seu tutor espiritual. Régis morre queimado, juntamente com Marcos/Severo, com o desabamento do teto da igreja. Loiola morre afogado nas águas do Rio Negro.

Simá, a protagonista do romance, “era uma bela menina mameluca, de nove anos, vestida de ponto branco, trazendo na cabeça preso a uma capela de flores brancas um véu da mesma cor: do que pouco custa concluir, que vinha fazer a sua primeira comunhão” (AMAZONAS, 2011, p. 47). Em seguida, o narrador também informa que Simá tinha 19 anos de idade, era uma cabocla sentimental, religiosa, cuidadora de animais, tida pela população pobre da Missão de Santa Isabel como uma moça bondosa. Por isso, morre flechada ao tentar salvar a vida do frei Raimundo.

Já a personagem indígena Xomana, contratada por Marcos/Severo para ser dama de companhia de Simá, é uma personagem que tem obsessão por fogo. Ela prevê o incêndio do sítio Tapera causado pelo próprio Marcos, quando ele foi embriagado e roubado por Régis. Depois, Xomana alerta Simá sobre a próxima tragédia que ocorrerá no interior da igreja.

Na imagem dessas três personagens, a ideia de que a mulher indígena deveria servir como objeto sexual para o colonizador aparece no diálogo de parte da população de Santa Isabel do Rio Negro, com o relaxamento “dos antigos costumes, do qual resultava o escândalo de casar-se com um indígena com uma mameluca linda, bela e por isso a mais apta para o desfrute dos brancos” (AMAZONAS, 2011, p. 166). Nesse sentido, o narrador, eivado pelas crenças preconceituosas relativas à raça e etnia, já propõe o embranquecimento do povo brasileiro, tese defendida pelos adeptos das teorias raciais já vigentes naquele período. Essa ideia do colonizador é endossada pelo indígena colonizado, o qual assume para si o olhar etnocêntrico e o processo de aculturação que se justificaria por conta de uma suposta inferioridade das mulheres autóctones, estereótipo atribuído tanto pelo homem indígena quanto pelo homem europeu. Assim sendo, a condição da mulher amazônida retratada em *Simá: romance histórico do Alto Amazonas* (2011), por Lourenço da Silva Araújo e Amazonas, mostra que o contexto social e étnico interfere diretamente na construção da personagem feminina da literatura produzida no Amazonas, no século XIX.

No romance *Os Selvagens* (2004 [1875]), de Francisco Gomes Amorim, a personagem Flor de Cajueiro é a primeira mulher indígena mundurucu a ser catequizada pelo padre Félix, recebendo o nome de Maria, curiosamente, o nome da mãe de Jesus: “– Não será esta rapariga um instrumento, de que Deus quer servir-se, para espalhar entre os da sua tribo as verdades do cristianismo? [...] – Explica ao chefe que aceito Flor de Cajueiro, para restituí-la melhorada dentro de pouco tempo” (AMORIM, 2004, p. 50). Neste contexto, Maria/Flor de Cajueiro é treinada pelo padre Félix para se tornar uma multiplicadora da fé cristã entre os membros de sua tribo.

Outra personagem do romance referido é Gertrudes, a protagonista, que, depois de salvar Lacroix, que finge ser prisioneiro dos Muras, o toma como marido, pois “segundo os usos na nação mundurucu, logo que uma mulher virgem pusesse a mão na cabeça de um prisioneiro, esse homem pertencia-lhe” (AMORIM, 2004, p. 156). Na obra de Amorim, já contaminada pela moral cristã, este hábito cultural sofre alteração para beneficiar um estrangeiro. No final da narrativa, Gertrudes e seu irmão são assassinados por ele. O que nos remete às palavras proferidas pelo padre Félix: “Deixei-os suspensos entre o céu e a terra...” (AMORIM, 2004, p. 90).

Além de Maria e Gertrudes, encontramos a personagem Ângela, uma jovem rica, voluntariosa, passional, que, ao ser preterida pelo homem que a engravidou, promete se vingar. Em um encontro com Ambrósio, Ângela exige que ele se case com ela em três dias, mas ele se nega por conta dos compromissos militares. “– Tu não me conheces, Ambrósio! Eu sou uma mulher de paixão ardente e violenta [...], não me obrigues, pois, mostrar-te que os corações capazes de imenso amor, são também capazes de imenso ódio” (AMORIM, 2004, p. 225). Para isso, faz um acordo com seu ex-pretendente, Vicente Capoeira, para matar o homem que a profanou. A personagem Ângela planeja e assiste à execução de Ambrósio Ayres. Em seguida, ela diz para o assassino do noivo:

– Tu não querias também o outro? O meu filho?! Não propuseste à amante e à mãe que te deixasse matar os dois? Aqui tens um!... Vamos buscar o outro! E, rápida como um relâmpago, abraçou-se a ele, apertou entre os rostos de ambos a cabeça mutilada do seu querido Ambrósio e derrubou Vicente consigo na corrente do canal, onde desapareceram para sempre (AMORIM, 2004, p. 259).

Assim como a sociedade colonial foi organizada pelo colonizador para o colonizador, ao indígena não era permitido fazer parte dessa estrutura social. Para os portugueses, o indígena só lhe interessava como mão de obra a ser explorada. Por sua vez, a mulher indígena

servia tanto de escrava como de objeto sexual para saciar a lascívia do homem colonial. A partir de então, na literatura escrita na e sobre a Amazônia, os escritores brasileiros e estrangeiros reproduziram *ad nauseam* os estereótipos e preconceitos atribuídos pelos colonizadores contra as mulheres da região como objeto sexual, coisa rara, escassa ou inexistente no seringal, – entendido no texto como apagamento das vozes femininas –, descritas como seres submissos, incapazes de se expressar, de escolher, tolas, ingênuas, ou como predispostas a serem estupradas e/ou assassinadas pelo homem opressor.

Na primeira década do século XX, o escritor Alberto Rangel publica o livro de contos *Inferno Verde* (2008 [1908]), lançado 19 anos depois da Proclamação da República, em uma época que ainda predominava, na cultura brasileira, a ideologia determinista de que o homem era produto do meio, da raça e das condições históricas. Assim, no conto “A decana dos Muras”, o narrador de *Inferno Verde* (2008) apresenta talvez uma das últimas anciãs da nação Mura, que é deixada em meio à floresta para morrer:

Estarrecido, pus-me a examiná-la. Era uma mulher da cor de barro cru, enorme, adiposa, envolvendo a nudez asquerosa [...] no curto trapo, que lhe caía no ventre monstruoso, à maneira de saia, das cadeiras até os joelhos. [...] No rosto, cruelmente chato, a pele toda enrugada. [...] O colo era revestido de pelancas nojentas [...] era uma índia mura a habitadora do rancho. E velha, de tal velhice, devia ser a decana da reduzida raça (RANGEL, 2008, p. 86).

Apesar da visão determinista de Rangel em relação aos habitantes da Amazônia, ele denuncia uma prática comercial corriqueira no seringal: a figura feminina usada como “moeda de troca” entre os seringalistas opressores e seringueiros oprimidos. Desse modo, a figura feminina que surge como vítima preferencial da violência patriarcal e/ou como metáfora da espoliação da região amazônica foi denunciada, particularmente, no antepenúltimo conto “Maibi” (2008), que registra a história de uma mulher que serve como “moeda de troca” em um seringal amazônico. A protagonista é negociada por seu marido, Sabino, como mercadoria para quitar sua dívida com o seringalista Marciano. Este, em seguida, a repassou ao Sérgio, que tinha saldo. Quitava-se a dívida; todavia, esta negociata não tem um final feliz. Maibi é imolada pelo próprio marido em uma seringueira, o que leva o narrador a afirmar: “é que imolada na árvore, essa mulher representava a terra...” (RANGEL, 2008, p. 131). Desse modo, o narrador ratifica o pensamento colonial de que a figura feminina, como parte do espaço territorial, deveria ser conquistada, o que é evidenciado por Gondim (1996, p. 156): “a importância atribuída à mulher como fator agregador de uma

sociedade conturbada merece o registro, por ter sido inédita essa afirmação, uma vez que a figura feminina sempre foi inserida nas leis patriarcais dos seringais”.

Desse modo, da maneira como a protagonista Maibi é apresentada, o narrador dá a entender que as mulheres amazônidas não preenchiam os requisitos necessários para ser protagonista da sua própria história:

O martírio de Maibi, com sua vida a escoar-se nas tigelinhas do seringueiro, seria ainda assim bem menor que o do Amazonas, oferecendo-se em pasto de uma indústria que o esgota. A vingança do seringueiro, com intenção diversa, esculpira a imagem imponente e flagrante de sua sacrificadora exploração (RANGEL, 2008, p. 131).

Em 1909, Euclides da Cunha lançou um breve olhar sobre alguns aspectos socioculturais da região, em sua obra *À Margem da História* (1909), na qual denuncia que o seringueiro trabalhava para ser escravizado. Cabe ressaltar que essa obra não faz referência à presença feminina nos seringais amazônicos.

Na década de 1930, com a publicação do romance *A Selva* (1930), do escritor português Ferreira de Castro, as poucas mulheres amazônidas que aparecem no seringal são descritas como seres humanos à margem da história, e, ao mesmo tempo, como objeto sexual. Um momento da narrativa de *A Selva* que deixa o leitor em estado de choque é o trecho em que o narrador descreve a cena de estupro de uma senhora idosa, como lemos a seguir:

Aqui há tempo, morreu, no Laguinho, o João Fernandes, que era seringueiro velho e tinha saldo e mulher. A viúva puxava para mais de setenta anos e não quis ir viver com outro homem nem fazer seu favor aos que lhe iam bater à porta... Um dia, todos os seringueiros do Laguinho, já convencidos mesmo de que por bem não iam lá, pegaram a velha e a levaram para o mato e ali o que se sabe... Quando a deixaram estava morta, porque o primeiro lhe tinha torcido o pescoço para lhe tirar as forças (CASTRO, 1957, p. 134).

Outra cena que causa espanto é o assédio do protagonista Alberto em relação à personagem “Nhá Vitória, a preta sexagenária, de carapinha toda branca e pele com fundas engelhas, vinha pela roupa a lavar” (CASTRO, 1957, p. 228). Ainda que tenha uma idade avançada, Nhá Vitória não escapa do assédio de Alberto, o qual é repellido.

– Sente-se, aqui, Nhá Vitória. E pôs-se a cavilar ao lado dela, preparando invólucro tentador para o convite. Mas, compreendida a intenção a velha ergueu-se de súbito: – Você é um sem-vergonha! E meu compadre! Se isso é coisa que se diga a uma mulher da minha idade! Deus lhe há de castigar! Lave você a sua roupa, que eu, de hoje em diante, não pego mais nela... – Marinheiro safado! Só não conto para meu Alexandrino porque ele lhe tiraria a vida! (CASTRO, 1957, p. 230).

Em *O Amante das Amazonas* (2005), Rogel Samuel traz a indígena Maria Caxinauá, que foi adotada e educada pelo coronel de barranco Pierre Bataillon e, ao mesmo tempo, que servia de ama para o seu filho. Quando adulta, Maria Caxinauá se torna amante de Zequinha Bataillon, o primogênito do seringalista. Depois de a personagem indígena Maria Caxinauá ser acusada de ter roubado um baú de ouro, sua patroa exige que ela seja jogada em um formigueiro besuntada de mel, para que seja devorada pelas formigas Tucandeiras. Caxinauá é salva pelo filho do seringalista. Posteriormente, a casa grande do seringal é incendiada pelos indígenas que resistem à escravização. A personagem Maria Caxinauá surge do incêndio “totalmente queimada, envolta em chamas, nua, mas não sentia dor ou medo [...]. Nunca mais olhou seu rosto num espelho. Ninguém mais a quis, como mulher” (SAMUEL, 2005, p. 71).

Desse modo, Maria Caxinauá como metáfora da fênix egípcia que renasce das cinzas, na ficção amazônica, reforça a ideia de que ela corporificava “vinte milhões de índios massacrados” (SAMUEL, 2005, p. 69), síntese da história dos povos indígenas brasileiros que, desde a colonização iniciada no século XVI, foram mortos e exterminados em nome do regime colonial europeu. A deformação corporal faz com que a personagem Maria Caxinauá nunca mais olhasse para seu reflexo num espelho. Segundo o autor,

[a] metáfora do espelho sugere o problema da invisibilidade da imediatez da sexualidade feminina no pensamento ocidental. O pensamento “masculino” contempla o que objetivou da mulher, e a questão da representação do discurso e da escrita como pura reflexão do lugar ou imitação do discurso de si mesmo (SAMUEL, 2002, p. 188).

Em *Galvez, Imperador do Acre* (2010), Márcio Souza apresenta Joana Ferreira, que largou a vida religiosa para se tornar revolucionária, porém, no final do romance, é assassinada:

Joana apareceu com os inconfidentes armados de fuzis e carregando caixas de munição [...] Joana comandava seus homens com inteligência e respondia ao fogo apenas quando podia infligir algum dano aos contrarrevolucionários. [...] A resistência de Joana foi liquidada em pouco mais de uma hora e meia (p. 217). Caiu morta na escadaria de mármore e diversos fios de sangue escapavam pelos oito buracos de bala. [...] o rosto estava sujo de sangue e de terra. A saia levantada permitia a visão de suas pernas morenas que pareciam pulsar iluminadas pelos fogos de artifícios que explodiam no céu (SOUZA, 2010, p. 2017-218).

Esse feminino grotesco patenteado pela maioria dos escritores da tradição, quer seja no plano da obra, quer seja da perspectiva do narrador, da trama, da arquitetura do romance, para nós, funciona como mecanismo de denúncia. Desse modo, a figura feminina é

apresentada ora como prostituta, ora como monstro. Assim, parece que esses textos dos autores da tradição não facilitam a vida das mulheres amazônidas, reproduzindo, em muitas passagens, o tratamento cruel que elas recebiam dos homens; disseminando, em tantos outros trechos, representações carregadas de preconceitos e de formas de segregação e de subjugação femininas.

Na obra *Monstros, Índios e Canibais: ensaios de crítica literária e cultural*, de Sérgio Bellei (2000, p. 11), a forma de representar a mulher na ficção é “emblemático de uma alteridade cultural vigorosa, marginalizada e sem lugar porque, negando sempre a sua condição anômala, não consegue jamais integrar-se completamente no sistema dominante de valores ao qual deseja pertencer”. Assim, a representação das mulheres indígenas e caboclas amazônidas feita por Alberto Rangel ratifica essa dificuldade de integração: a primeira, abandonada em meio à floresta para morrer; a segunda, utilizada como “moeda de troca”, demonstra que as mulheres indígenas, caboclas aparecem, geralmente, em íntima desassociação sociocultural. Ainda segundo Bellei (2000, p. 11), “essas mulheres são aquelas criaturas que se encontram na ou além da fronteira, mas está sempre e paradoxalmente próximas e distantes do colonizador, que delimita e legitima ou não sua existência”.

Richard (2002, p. 137) afirma que, em pleno século XXI, muitos textos escritos por mulheres, “por mimetismo passivo ou por subordinação filial à autoridade paterna da tradição canônica”, reproduzem os modelos de subjugação masculina. Isso contribui para reforçar a característica patriarcal/machista/misógina/sexista da nossa sociedade, em que os homens eram alfabetizados e as mulheres, não; em que os homens eram vistos como os inteligentes e as mulheres, como apêndices. Os homens trabalhavam, as mulheres eram sustentadas e, portanto, eram mulheres “do lar”, meros objetos de sexo para a procriação (porque até o prazer lhe era impedido pela moral), parideiras e cuidadoras de filhos e de idosos. Lamentavelmente, isso é piorado pelo fato de, em meio às escritoras, ainda existirem aquelas que se dedicam a reforçar a violência patriarcal contra a mulher: com práticas de submissão, dominação, docilidade, procriação, obediência e dependência emocional e econômica.

Após esse breve percurso em que se buscam as representações das personagens femininas na ficção amazonense, volta-se a Vera do Val e a sua obra no contexto do ano de sua publicação, em 2007. A maioria das personagens femininas do livro *Histórias do Rio Negro* (2007) são órfãs. Esta configuração nos remete à tese de Roberto Gambini exposta, na obra *Espelho Índio: a formação da alma brasileira* (2000).

Todas as mães de outras procedências culturais tiveram de renunciar a suas línguas, que não seriam transmitidas a filho algum. Essa mãe índia desfigurada e desonrada é o ventre que gerou o povo brasileiro. A Grande Mãe do Brasil é uma índia, mas sua imagem não consta em nossas representações coletivas. Não se fala dela, esse título não lhe é dado. Sua imagem e sua memória desapareceram, ela não está na literatura, nem em praça pública nenhuma como efígie patriótica merecedora de homenagem. Essa mãe desqualificada ainda o é em grau maior pela pedagogia escolar, que faz pairar sobre ela um grande véu de ocultamento e silêncio. Só lhe resta um lugar que pode acolhê-la, mesmo que desprovida de forma e de história, apenas como passado soterrado – e esse lugar é o inconsciente brasileiro, onde essa mãe, esses milhões de mães ignoradas permanecerão anônimas até que o sentido de sua existência e de sua marca possam ser reconhecidos por um olhar liberto das letais projeções que recaíram como maldição sobre nosso nascedouro (GAMBINI, 2000, p. 170).

Desse modo, diversas formas de violências são apregoadas sobre essas mulheres, e uma delas é esse processo de desonra e desfiguração acopladas ao apagamento das suas subjetividades e da sua cultura. Para Berman (1986, p. 15), “a modernidade uniria a espécie humana anulando as fronteiras geográfica e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia”. Entretanto, as mulheres das regiões e/ou países descolonizados a partir do final da Segunda Guerra Mundial (1945) oscilam entre a invisibilidade identitária, a violência patriarcal, a condição de trabalhadoras exploradas, em particular as mulheres que vivem na Amazônia Brasileira. Nesse mesmo sentido, Hall (2015, p. 48) nos explica que:

a globalização caminha em paralelo com o reforçamento das identidades locais, embora isso ainda esteja dentro da lógica da compressão espaço-tempo.

A globalização é um processo desigual e tem sua própria “geometria de poder”.

A globalização retém alguns aspectos da dominação global ocidental, mas as identidades culturais estão, em toda parte, sendo relativizadas pelo impacto da compressão espaço-tempo (HALL, 2015, p. 48).

Michelle Perrot (2019, p 169) afirma que, na escala planetária, a globalização, pelo menos num primeiro momento, fragiliza os mais fracos, dentre os quais as mulheres, expostas à pauperização, à fome, às guerras nacionais e étnicas que atingem mais de perto os civis, à aids galopante, mais grave na África, à prostituição, cujas redes se estendem, contradizendo a visão triunfante de uma sexualidade liberada. A história das mulheres é tão trágica quanto a dos homens. Ou seja, os “efeitos perversos, inesperados, se produzem: solidão, confronto, violência, conjugal ou de outro tipo, talvez mais visível ou realmente agravada pela angústia identitária, marcam as relações entre os sexos, quase sempre tensas”.

A obra *Histórias do Rio Negro* (2007) reverbera os efeitos brutais do processo de colonização da Amazônia que resultou na expropriação da terra, apagamento da memória individual e coletiva, o preconceito étnico e geográfico, os quais contribuem para que parte da população amazonense urbana, brasileira e mundial olhe para os legítimos proprietários da Amazônia, apenas, como seres “exóticos” que habitam uma região do Brasil infestada por indígenas e animais selvagens. Essa visão eurocêntrica influenciou profundamente na construção da subjetividade das mulheres amazônidas, desde o período colonial até o presente. O longo processo de silenciamento, aculturação, abuso sexual, opressão, brutalidade, semiescravidão, fará com que as mulheres descendentes dos povos indígenas sejam representadas às margens da sociedade amazonenses/ brasileiras.

Michelle Perrot (2019, p. 136) argumenta que é certo que “as mulheres não estão sozinhas. Ele envolve o continente perdido das vidas submersas no esquecimento no qual se anula a massa da humanidade. Mas é sobre elas que o silêncio pesa mais”. Nesse sentido, o contexto sociocultural opressivo evidencia a maneira como vivem as mulheres e homens indígenas, caboclas, ribeirinhas, migrantes, que foram escravizados pelos colonizadores, pelos seringalistas, e posteriormente explorados pela implantação da Zona Franca de Manaus.

Desse modo, “o desenvolvimento de literatura dos povos colonizados deu-se como uma imitação servil de padrões europeus, atrelada a uma teoria literária unívoca, essencialista e universalista” (BONICCI, 2012, p. 17). Neste sentido, este “encontro cultural” harmonioso entre indígenas e portugueses, propagado por alguns escritores, historiadores brasileiros e estrangeiros, não resiste a uma análise mais aprofundada. Na verdade, esse “encontro entre culturas” deixou como herança para as mulheres descendentes dos indígenas amazônicos/brasileiros uma triste realidade socioeconômica e cultural, em que são obrigadas a exercerem as profissões mais subalternas, além de recolher as migalhas, quando migram para os grandes centros urbanos brasileiros.

### 5.1 O grito das vozes femininas das margens da Amazônia

Vera do Val, em *Histórias do Rio Negro*, elabora a figura feminina amazonense à margem da globalização. Segundo a autora, retratar o universo feminino amazônico “foi uma opção por retratar mulheres, embora, de início, não tenha sido consciente. Mas elas foram explodindo nos contos, saindo das suas tocas e expondo suas histórias” (*apud* LEÃO, 2012, p. 117). Essas personagens femininas amazônidas são, na verdade, descendentes das mulheres indígenas amazônicas/brasileiras que foram escravizadas pelo regime colonial europeu, como



também da modernidade tardia que desembarcou na Amazônia brasileira, nos séculos XIX e XX, atrelada aos dois ciclos da borracha e, posteriormente, ampliada com a implantação da Zona Franca de Manaus, na década de 1960. Por esse motivo, essas mulheres continuarão sendo descritas como sujeitos oriundos da periferia e à margem da história pela literatura amazonense/brasileira canônica.

Assim sendo, a falta de visibilidade e de uma identidade sociocultural negada às mulheres que habitam às margens dos grandes centros urbanos brasileiros, em particular na Amazônia, é um tema em debate na atual literatura amazonense/brasileira contemporânea. Ou seja, o livro de contos *Histórias do Rio Negro* (2007) presentifica o grito das vozes femininas amazônicas/brasileiras, em busca de sua identidade sociocultural sequestrada por mais de 500 anos pela história da colonização, posteriormente, pelas literaturas amazonense/brasileira.

Vera do Val nasceu em Campinas/São Paulo, é radicada no Amazonas, formada em Biologia, em 1978, aos 22 anos, na Universidade Federal de São Carlos, onde também realizou seu mestrado em Ecologia e Recursos Naturais. Em 1986, doutorou-se em Biologia de Água Doce e Pesca Interior, pelo Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia, onde atuou como pesquisadora desde 1981, até se aposentar. Contista premiada em vários concursos literários, conquistou em 2006, o *Prêmio Literário Cidade de Manaus* com o livro de contos *Histórias do Rio Negro*. No ano seguinte, foi publicado pela Editora Martins Fontes. Em 2008, esta mesma obra foi agraciada com o Prêmio Jabuti.

Registram-se outras obras da autora: *Águas Rubras e Jogo de Intrigas* (2005), *O Imaginário da Floresta – lendas e histórias da Amazônia* (2007), *A Criação do Mundo e outras Lendas da Amazônia* (2008), *Histórias da Onça e do Macaco* (2009), *Histórias de Bichos Brasileiros* (2010), *A Batalha da Cachoeira do Cipó* (2013), títulos que revelam um projeto estético literário voltado para o alegórico e o mitológico, como um olhar para o rio e a floresta.

Em entrevista concedida ao professor Alisson Leão, a contista, ao ser interpelada sobre a defasagem entre escritoras e escritores, afirma: “De modo geral e por várias razões, a contabilidade é desfavorável as autoras, no plano da produção, se comparada ao número masculino. No Brasil, esse fenômeno se acentua. E no Amazonas, essa produção ainda é mais rarefeita” (*apud* LEÃO, 2017, p. 178). Ao ser questionada sobre a avaliação que faz em relação a sua posição enquanto autora, no cenário desse problema, Vera do Val faz as seguintes afirmações:

Eu não enxergo muito essa coisa de escritor masculino ou feminino. Eu vejo o escritor. E me vejo como escritora. Se uso saia ou não é uma coisa de menor importância. Mas entendo sua pergunta. No Brasil tudo é novo. E os homens saíram na frente, mas as mulheres chegam lá. No Amazonas temos para um Thiago de Mello uma Astrid Cabral. E existem várias excelentes autoras aqui. O espaço editorial amazonense é minúsculo. Não fosse o heroísmo da Editora Valer estaríamos, a maioria de nós, a ver navios. E a Valer jamais selecionou suas edições por sexo. Como já disse, o homem saiu na frente. Mas esta é outra história. Uma história cultural (*apud* LEÃO, 2017, p. 178).

Na fala da autora, a consciência sobre as produções de autoria masculina e sua maior visibilidade diante do mercado editorial é uma visão que pode ser percebida como ainda evitada da falta de compreensão e lucidez em relação à importância da sua voz como autora feminina, capaz de expressar subjetividades do mundo feminino ainda não tratadas ou não reproduzidas pelos escritores homens.

Na obra de Vera do Val, a representação/personificação do Rio Negro como Rio-Boto traduz que, de acordo com Castro e Rodrigues, “o rio não é signo apenas da natureza, mas é, sobretudo, uma representação estética arraigada ao erotismo e à fecundidade” (CORDEIRO; RODRIGUES, 2016, p. 47), o que se relaciona ao que é apontado por Bandeira (2007, p. 174), ao afirmar que “as principais personagens são o Rio Negro e as mulheres. São caboclas amazônicas, que compõem o pano de fundo, o palco e a coxia, onde todos se amam, odeiam, traem e matam”. Assim, os elementos amazônicos ligados aos espaços banhados pelo grande rio que abriga gentes e alegorias também referenciam as mulheres que representam o mundo feminino já retratado em outros textos sobre a Amazônia, mas vão além deles, observando seus enigmas, suas transformações e demarcando um olhar singular sobre as personagens que participam dele.

Para Guedes (2017, p. 179), *Histórias do Rio Negro* apresenta várias personagens femininas amazônicas em estado de vulnerabilidade social, e as narrativas presentes abordam o cotidiano, ao que a pesquisadora (2016, p. 179) pergunta: “quem estaria interessado em conhecer dramas miúdos e banais de moradores da periferia?”.

Constituído de 26 contos, sendo que 14 deles levam como títulos nomes próprios femininos – “Rosalva”, “Das Dores”, “Alzerinda”, “Giselle”, “Doralice”, “Rosário”, “Curuminha”, “Irerê”, “As calcinhas da Dagmar”, “Ifigênia” e “As Meninas” –, o livro refere-se ao universo de mulheres sem voz e sem visibilidade, mesmo aqueles contos que não possuem títulos femininos. A seguir, tratamos melhor sobre alguns desses contos.

O conto “Rosalva” abre a obra *Histórias do Negro* (2007). A personagem central surge do nada, não se sabe de onde, aos sete anos de idade, sozinha, o que denuncia o processo de

orfandade da maior parte das crianças e adolescentes amazônicos. Para Gambini (2000, p. 171),

o terrível processo ocorrido de ponta a ponta do continente no que se refere às populações indígenas e seus descendentes híbridos ou não, de transformar alguém em ninguém, seres destituídos de alma, memória, história e identidade. O crescimento do contingente populacional brasileiro é uma multiplicação de ninguém: seres que não sabem de onde provém e que carecem de um projeto de futuro por sentirem que não pertencem a nada.

Rosalva surge na narrativa, perfumada e com cabelos verdes, com o dom de curar as pessoas enfermas. No decorrer do conto, ela se torna uma curandeira famosa. Assim,

[...] foi crescendo nas artes, foi aprendendo com a velha o uso das ervas e as lides do dia, mas sempre meio casmurra, não dada a brincadeiras. O corpo espichando, tomando carnes e formas, dando para a curuminha, macambúzia e de riso difícil, um contorno mais suave e doce que destoava da cara amarrada e do olhar de bicho escondido. O cheiro e sua cura traziam gente de longe para aquelas terras esquecidas de Deus, onde a dor e o conformar eram o pão cotidiano. Ela atendia a todos com uma paciência infinita; não havia aflito que não deixasse ali sua mazela e saísse a bendizê-la e a louvá-la (VAL, 2007, p. 12).

Além do mais, sua trajetória de vida nos remete à lenda da Iara (sereia dos rios amazônicos que à noite vem à superfície das águas para encantar e levar o pescador para o fundo do rio). Depois da morte de sua mãe adotiva, Rosalva tem como opção o casamento. Então, casa-se com Gerônimo e vai embora da vila para o sítio Bem Querido, o que acaba não dando muito certo:

Depois de cinco anos nessa sina, Gerônimo resolve separar-se de Rosalva, explicando-lhe que “o tempo dos dois tinha acabado; ele se ia pra outras matas e ela, se quisesse ficasse, se não, que voltasse para vila, para o rio e para suas rezas (VAL, 2007, p. 14).

Nesse conto, observamos a inversão da lenda da Iara. Na lenda original, ela é que seduz o homem amazônico; já na prosa de Vera do Val, é Rosalva que é atraída pelo rio-boto, como observamos no trecho a seguir:

Todos viram, estatelados, os cabelos dela cintilarem verdes, enquanto ia entrando rio adentro, um fogo nos olhos, um gemido no peito, se deixando levar pelo negrume sedoso das águas, o rio rindo com ela, a malinando toda, até que, de olhos fechados e um sorriso na boca, ela desapareceu no escuro das funduras e da noite que vinha chegando (VAL, 2007, p. 14-15).

A recriação literária da Iara como uma mulher submissa ao poder de um macho ciumento e possessivo, como Rio Negro, reforça o poder masculino que continua comandando a vida das mulheres, na Amazônia.

Diferentemente, a representação mítica da mulher amazônica ocorre também em autores modernos e contemporâneos. Em *Violeta Branca*, lemos no primeiro poema, “Minha lenda”, que abre o livro de poemas *Ritmos de Inquieta Alegria* (1935), que uma Vitória-Régia que vivia estacionada em meio ao rio é transformada em Iara, apaixonada por um marujo, Deus Tupã enciumado, que a transforma em mulher. Em *Tauacuéra: a Cidade Desaparecida* (1999), de Elson Farias, um jovem guerreiro indígena, por questionar a ausência das mulheres nas decisões políticas da tribo, é condenado a morrer, no Encontro das Águas (espaço de encontro entre os Rios Negro e Solimões). Entretanto, esse guerreiro é salvo da morte pela generosidade dos peixes que o mantém suspenso das águas até a meia-noite. Depois da meia-noite, é transformado em Iara. Após sua transformação em mulher, ela constrói uma cidade aquática que governará, um lugar, em que as mulheres passam a ter os mesmos direitos iguais dos homens.

No conto “Os Piabeiros”, Vera do Val escreve: “aquilo era despojo, resto de conquista, sobra melancólica da história” (p. 157), a citação é aplicada aos habitantes da Amazônia, a partir da visão do colonizador que focaliza um dos aspectos negativos, em relação ao processo de colonização da Amazônia Brasileira, como a matança de indígenas, a expropriação das riquezas, a disputa masculina pelas mulheres, a pobreza deixada como herança. Nesse caso, a relação de *Histórias do Rio Negro* com a descolonização cultural estaria em reverter uma tradição eurocêntrica, cujas narrativas conferiram aos habitantes da região amazônica o rótulo de povos inferiorizados, sem cultura, para dar lugar às narrativas em que as representações estariam mais equilibradas. O narrador denuncia que a região amazônica continua sendo espoliada por grupos econômicos, que extraem as riquezas naturais da Amazônia e legam a miséria, fruto do abandono após a obtenção dos lucros desejados, pois

os homens foram chegando, aportando os barcos, que o pescador era ali mesmo e para a lida não se precisava esforço. Era só mergulhar a rede e ela vinha faiscando de peixinho de toda cor, luzindo igual raio no céu, pirilampo de rio, fásca de sol. Homens que pescavam peixes ornamentais que, em seguida o caminho era a terra de gringo para criança loura se deslumbrar e pensar que o mundo era cor de rosa, sem nunca nem imaginar de que miséria aquilo tinha vindo (VAL, 2007, p. 158).

No conto acima, temos uma garota indígena Araí, que se apaixona por Vicentão, o qual propõe levá-la para Manaus. Antes de viajar para a cidade grande, ocorre uma briga entre os pescadores e Araí é atingida por uma bala perdida e falece:

Quando menos se esperava lhe estalou a cabeça e ela deu para pensar. E de pensamento em pensamento foi achando que podia ser sua hora de tentar a aventura. Mulher ela era, e das boas, e mulher percebe quando está agradando. Ela via as manobras de Vicentão e isso a desvanecia. Se Karaó distraía dava um jeito de aparecer, um dia se atrasava na roça, no outro era a roupa que tinha que ser lavada no rio. Vicentão que não era bobo nem nada foi percebendo e cevando a caça. Até que chegou a hora que Araí estava no ponto, foi só estender a mão e colher, a fruta lhe caiu madura e doce. Então se juntaram as fomes, a dela de sair para o mundo, a dele de lhe lambuzar o corpo. Planos fizeram sim, mais dia menos dia os homens tinham que ir embora, a vida corria lá longe. Vicentão não economizava promessa, contava mirabolâncias e o olho de Araí cada vez mais se arregalava (VAL, 2007, p. 160-161).

O poder da feminilidade de Araí faz com que Vicentão, um assassino feroz, amoleça o seu coração a ponto de se apaixonar por uma jovem indígena. O conto, ao descrever a morte da protagonista, também estabelece diálogos com a representação da figura feminina como objeto sexual pela literatura romântica indígena amazonense do século XIX, em que as mulheres eram retratadas como objeto sexual, despidas de quaisquer inteligências, ou como seres monstruosos/deformados por escritores da tradição.

O conto “A Praça” descreve a decadência da cidade de Manaus, após a crise do primeiro ciclo da borracha ocorrida entre 1912 e 1920, quando a Malásia assume a liderança mundial da produção de borracha. De 1920 até a implantação da Zona Franca de Manaus, a cidade de Manaus enfrentou uma longa fase de estagnação econômica. O conto, ao descrever a transformação de um espaço urbano, também estabelece diálogos com esse momento histórico:

Ficaram os casarões assobradados, uns viraram lojas, outros botequins, outras pensões, outros ainda acabaram subdivididos e para ali se mudou uma arraia miúda que trabalhava no porto, funcionários públicos, donos de bancas no mercado, algumas mulheres da vida, gente simples que acorda cedo e pega no serviço pesado pelas redondezas. A praça vivia cheia. Era camelô de chinelo de dedo e sem dente na boca, um bando de velhos aposentados, rixentos e mal-paridos, na disputa do dominó embaixo do oitizeiro grande, moleque zanzando e vendendo cocada, mulher procurando freguês, outras empurrando carrinho de bebê, enquanto trocavam as notícias, menino gazeteando aula e jogando abafa, tinha de um tudo nessa vida. Mas todo mundo se conhecia e convivia bem. Dona de casa com puta, vigário com bicheiro, o turco da loja de armarinho com o judeu da casa de linhas. Respeitavam-se, davam-se bom dia e boa tarde, que se a vida é dura as quizumbas desaparecem (VAL, 2007, p. 166).

Segundo Mascarenhas (2007, p. 29), no que se denominou o primeiro ciclo da borracha, “a modernidade em Manaus não só substituiu a madeira pelo ferro, o barro pela alvenaria, a palha pela telha, o igarapé pela avenida, a carroça pelos bondes elétricos, a iluminação a gás pela luz elétrica, mas também transforma a paisagem natural”. Isso significa a destruição de uma série de costumes e tradições que age para trazer os indígenas para o centro urbano, em um processo que o europeu convencionou chamar de civilização. Assim, os indígenas passam a ser transformados em mão de obra urbana, o que “dinamiza o comércio, expande a navegação, desenvolve a imigração. É a modernidade que chega ao porto de lenha, com sua visão transformadora, arrasando com o atrasado e feio e construindo o moderno e belo” (MASCARENHAS, 2007, p. 29).

Na década de 1960, com a implantação da Zona Franca de Manaus, é realizada uma segunda reurbanização da cidade. Para tanto, a população mais humilde deverá ser expulsa do espaço público, o que também é retratado no conto “A Praça”:

O povo das redondezas era gente simples, sem muitas iluminuras, mas burro não era não. E a praça era deles, isso ninguém tascava. Praça tem que ter cara de praça, o oitizal era deles, velho igual, e velho a gente respeita. Não vai botando abaixo por dá lá aquela palha. Dona Dora até contou que namorou embaixo daquelas árvores, isso uns cinquenta anos atrás, onde já se viu boto cuspidando água, que boto não se dá a esses luxos. Seu Antenor disse da rosa roubada do canteiro da esquina, roubada para conquistar seu primeiro amor. Canteiro é coisa sagrada, coisa de florir a vida, e meter cimento em cima era crime. Até as putas que viviam por ali deram para chiar, que os bancos eram da freguesia, como ganhar a vida nesse mundão de Deus? Eram a sala de espera delas e disso não abriam mão (VAL, 2007, p. 167-168).

Outra temática recorrente no livro ora analisado é o choque cultural, como observado nos contos “A cunhã que amava Brad Pitt” e “Das Dores”, os quais tratam dos conflitos e das tragédias causadas pelo encontro de culturas. Ambas as personagens são vítimas da colonização cultural americana, no século XX. Isso decorre de as personagens de descendência indígenas presentes na obra *Histórias do Rio Negro* almejarem fazer parte da modernidade.

Luzilene, a protagonista de “A cunhã que amava Brad Pitt”, por seu transbordamento, torna-se uma personagem irreal, tal a intensidade da libido alucinatória que a autora lhe empresta. Na apresentação da obra de Vera do Val, um jornalista exaltado diz:

O que Brad Pitt tem a ver com uma cunhã do amazônico rio Negro? Pois tem, no livro *Histórias do Rio Negro*, Prêmio Jabuti deste ano para melhor livro de contos e crônicas, assinado por Vera do Val, paulista que, desde

2004, mora no Amazonas e lá iniciou uma carreira literária que vem lhe rendendo, merecidamente, vários prêmios, seja para seus livros infantis, seja para os de literatura “adulta”. Uma produção respeitável tendo como cenário, sempre, o mundo amazônico e, em especial, o rio Negro – de sua devoção. O livro, cujas personagens muitas vezes migram de um conto a outro, tem, pelo menos, duas características muito bem equacionadas: *um delicado tecido erótico* – que o atravessa, por assim dizer, da nascente à foz – e um finca-pé nas fortes personagens femininas, que dão o tom desse mesmo erotismo tão bem trabalhado (as curuminhas e cunhãs da autora). Em suma, textos líquidos, renovadores, que cantam o forte amor de Vera pelo Negro - e é preciso não esquecer de que no Negro mora o Boto (COSTA, 2013, s/p).

Luzilene é analisada também por Krüger (2013, p. 5) como metonímia da região em seu fascínio pelos valores advindos do estrangeiro. Tal fascínio expressa a mentalidade que foi inculcada em grande número de pessoas, desde os tempos em que éramos Colônia. A morte de Luzilene amplia a alegoria, como se a perda dos valores autóctones significasse a morte cultural:

Quando o flutuante num tranco mais forte se soltou da poita e danou a galopar rio abaixo, ela viu, com olhos esgazeados, o moço, sem pressa nenhuma, desprender-se da parede e ir tomando chegada. Veio de manso, sorrateiro, o azul do céu se esparramando, fugindo dos olhos dele. No ar tremeluzindo, se era homem, se era Boto, ela não se perguntava. O que queria eram aqueles dedos de leite lhe tocando o corpo e a boca vermelha lhe bafejando a nuca (VAL, 2007, p. 113).

Assim sendo, o trecho do conto “A Cunhã que Amava Brad Pitt” retoma a questão da identidade já posta em discussão no Romantismo amazônico, no século XIX, representada pelo desejo de Delfina, uma das personagens do romance *Simá*, que citamos anteriormente, de se casar com o regatão português Régis, um homem branco, para melhorar a raça.

No conto “Das Dores”, a personagem atua como a prostituta Saúva, que atende a uma clientela variada e rica, no prostíbulo da cidade. À noite, ela é apenas Das Dores, dona de casa, que pertence ao seu marido ciumento. Cabe ressaltar que Das Dores, antes de se unir ao seu marido, já era uma das prostitutas mais famosas da região. O acordo estava selado e eles seguiram vivendo:

[...] ela topou e ia levando a vida como gostava. Cuidava do seu homem. Pelas manhãs lhe preparava a tapioca à gosto e as noites eram puro deleite. Mas nas tardes calorentas e suadas a Saúva atendia os que tinham mais sorte lá na casa da Sarará. Quando Chico andava pela rua ninguém ousava olhar duas vezes. Era de poucas falas, cada um sabe onde lhe aperta o couro. [...] Da sua mulher não queria ouvir palavra e ai de quem se metesse a besta. Para ele era Das Dores, Saúva ele não conhecia não. E vivia assim, feliz da vida, estranhando o que não queria e rindo contente da parte que lhe cabia (VAL, 2007, p. 19).

Entretanto, quando Das Dores/Saúva se apaixona por um homem estrangeiro que aparece na cidade, seu marido Chico, enciumado, assassina os amantes.

Krüger (2013, p. 3) analisa a personagem Curuminha/Irerê como *alegoria* da própria região amazônica através de seu percurso histórico:

Inicialmente, Irerê faz parte da Natureza, inserindo-se no ambiente típico da cultura folclórica regional, pois foi possuída pelo rio-boto. Depois, ela aceita imigrantes, representados, no caso, pelos dois irmãos de origem estrangeira. Esses imigrantes vão modificar sua formação e dar-lhe outro *status* cultural e social. Finalmente, passa a fazer parte de uma classe média completamente desvinculada dos valores tradicionais e alienada em função de um desenfreado consumo.

Nesse sentido, as histórias se fazem contar pela onisciência do narrador em terceira pessoa, que sugere ser um intelectual branco, oriundo de país europeu (seria Portugal?), na ocasião morando na cidade de Manaus. Como uma pessoa deslocada, um andarilho, que vaga ao redor da cidade e, em suas andanças pela Floresta Amazônica, ele reflete sobre a presença das minorias sociais que habitam às margens do Rio Negro.

As personagens femininas, como Teresa (“Tocaia”), Irerê (“Velho Nabor”), Suélem e a guriazinha (“As meninas”), desejam usufruir dos bens culturais/materiais proporcionados pela Zona Franca de Manaus, como também buscam uma forma de inclusão nessa modernidade.

Para desconstruir a ideia romantizada de que a infância é a melhor fase da vida, propalada pelo discurso oficial, o narrador apresenta as personagens Rosalva, Suélem e a guriazinha (“As meninas”) como crianças que são exploradas pelos adultos. Uma garota perderá sua virgindade em troca de um sorvete oferecido por um caminhoneiro; por sua vez, a garota que atende na sorveteria, ao final do dia, recebe um sorvete de gratificação por seu trabalho. Nesse sentido, *Histórias do Rio Negro*, de Vera do Val, faz uma contundente denúncia sobre o atraso social em que se encontram as pessoas, nas cidades do interior do Amazonas. São esquecidas pelas autoridades políticas, como também fazem parte do cenário natural e social, em que crianças, mulheres, desde a mais tenra idade, devem aprender a difícil arte de viver e sobreviver no mundo verde e alagado da Floresta Amazônica. A impossibilidade de fugir dessa realidade social excludente resume-se no fato de que essas crianças e mulheres não têm dinheiro, e nem amigos influentes, conhecem apenas o mundo da exploração. Estão presas, portanto, a um sistema econômico, onde são exploradas, raptadas, massacradas, coisificadas, excluídas, abusadas, transformadas em pária social.



Já nos romances modernos, como *Marari: a Princesinha dos Manaus* (1996), de Albertina Costa Rego Albuquerque, essa prisão ao sistema econômico que gera cadeias de exploração e de transformação cultural é denunciada com a presença de algumas mulheres da tribo Manaus, as quais foram escolhidas por “cada um dos casais portugueses para viverem em suas residências e ajudarem nos afazeres domésticos. As donas [portuguesas] ficavam à sombra, na lida interna, e as indígenas iam para a beira do rio, lavar roupa” (ALBUQUERQUE, 1996, p. 188). Em *Mad Maria* (2005), de Márcio Souza, a personagem Consuelo é boliviana, e o fato de ter recebido uma excelente educação e de tocar piano lhe garante o direito, ao menos, à alimentação. Por outro lado, as mulheres indígenas da etnia Caripuna encontradas por Collier e Finnegan, no único cabaré da cidade de Porto Velho, durante a construção da Estrada Madeira-Mamoré, são apresentadas ao leitor como prostitutas “– Fomos nós, Finnegan. Nós que colocamos ela aí, é para o que servimos. Para transformar em putas as mulheres nativas” (SOUZA, 2005, p. 355). Por isso, “– Nós não somos diferentes delas, não. Nós também somos putas como elas” (SOUZA, 2005, p. 356). Isso porque a linguagem compreendida por essas prostitutas silenciadas são as notas de dólares que faz com que elas entendam a mensagem desses homens estrangeiros que estavam em busca de sexo.

Outra obra que pode ser citada para entender essa engrenagem é *Órfãos do Eldorado* (2008), de Milton Hatoum, em que o narrador denuncia que a maioria das órfãs que estava no educandário religioso de Vila Bela quase todas “havam sido raptadas por regatões e depois vendidas a comerciantes de Manaus e gente graúda do governo” (HATOUM, 2008, p. 43). Por sua vez, o narrador de *Cinzas do Norte* (2005), obra também de Milton Hatoum, em diversos momentos da narrativa, faz referência à exploração sexual de caboclas oriundas do interior do Estado do Amazonas, como no encontro de Lavo, Mundo e Arana em um Bar: “A dona do bar apareceu com três meninas e piscou para Arana: “Chegaram hoje do interior” (HATOUM, 2005, p. 147).

Voltando a Vera do Val, no conto “Giselle”, codinome da personagem Janete, ela busca um amante abastado para lhe suprir as necessidades materiais. Após conseguir se unir a Raimundo, um dentista rico, vai até a igreja agradecer ao Santo por tê-la ajudado. Por sua vez, Dorvalice, esposa de Raimundo, que reaparece no conto “Vida de Santo”, vai até a igreja pedir ao santo a volta de seu marido Raimundo, que a deixou para ficar com Giselle. Desse modo, o narrador ironiza a tese propagada pela Igreja Católica de que aquilo que Deus une pelo casamento, o homem não pode separar pelo divórcio. Na obra ora comentada, esse dogma religioso é quebrado com a ajuda de um santo da Igreja Católica. Assim, estas

personagens são impactadas, em sua subjetividade, pela modernidade. Conforme Hutcheon (1989, p. 32), “as mulheres (particularmente como prostitutas) jamais são verdadeiras, mais sim são representações das fantasias eróticas masculinas e do desejo masculino”.

Deleuze (2005, p. 113) nos explica:

a luta por uma subjetividade moderna passa por uma resistência às duas formas atuais de sujeição, uma que consente em nos individualizar de acordo com as exigências do poder, outra consiste em ligar cada indivíduo a uma identidade sabida e conhecida, bem determinada de uma vez por todas. A subjetividade se apresenta então como o direito à diferença e o direito à variação à metamorfose.

Embora Vera do Val argumente que suas “personagens não sejam vítimas, porque elas sabem o que querem”, ainda que sejam crianças e mulheres simples, elas são ativas. Isso é contraditório, porque as pessoas subalternizadas, no caso das personagens femininas dos contos ora analisados, em sua maioria, são crianças órfãs. Diante do opressor, elas não têm voz ativa porque estão em situação de vulnerabilidade social, sem nenhuma opção de escolha, aceitando as migalhas jogadas pelos poderosos. Assim,

na cidade e no mundo ribeirinho, os seus viventes estão perdidos, deslocados, marginalizados. Hoje, como ontem, são incluídos de um modo perverso no projeto civilizatório, urbanístico e humanitário que chega à região. Em meio a isso, um trauma histórico os assombra e os obriga a se reinventar (VILAR, 2021, p. 138).

Fabiolla Vilar, ao analisar o livro de contos *História do Rio Negro* (2007), de Vera do Val, chega à seguinte conclusão:

São famílias destroçadas pela modernidade que se anuncia no rosto pálido de um ator famoso, nos sorrisos largos das mulheres que estampam as capas das revistas e na brilharia de uma vitrine de sorvetes saborosos e coloridos que chegam aos mais distantes rincões da Amazônia (VILAR, 2021, p. 137).

Considerando o protagonismo das mulheres indígenas, ribeirinhas e/ou caboclas amazônidas, na obra de Vera do Val, apenas Janete/Giselle, Curuminha/Irerê e Das Dores/Saúva se deslocam da miséria em que viviam e passam a desfrutar uma situação de vida melhor. Para isso, elas tiveram que apagar as suas origens indígenas. Já as demais personagens femininas sobreviventes às margens da globalização continuarão sendo objeto de exploração laboral e sexual dos poderosos da região.

A respeito da interferência do colonialismo, na construção da subjetividade das mulheres colonizadas, Eduardo Galeano escreve:

O colonialismo visível te mutila sem disfarce: te proíbe de dizer, te proíbe de fazer, te proíbe de ser. O colonialismo invisível, por sua vez, te convence de que a servidão é um destino e a impotência, a tua natureza: te convence de que não se pode dizer, não se pode fazer, não se pode ser (GALEANO, 2009, p. 157).

Essa mutilação identitária causada por meio da alienação, imposta pelo regime colonial europeu, conduz a mulher amazônida a renunciar a sua cultura ancestral, sua família, sua língua e, por fim, atirar-se ao sacrifício, inclusive sexual, para se manter viva, além de dar sustentação à opressão colonial. A exemplo da personagem Maria Caxinauá, de *O Amante das Amazonas*, que, quando criança, foi babá do filho do seringalista, já na fase adulta, ela se torna “a segunda mãe e a primeira amante” (SAMUEL, 2005, p. 77). Essa relação sexual entre o homem colonial e a mulher indígena é aceitável. O contrário, jamais.

Na obra *Retrato do Colonizado Precedido pelo Retrato do Colonizador* (2007), Albert Memmi afirma que essa relação promíscua entre opressor e oprimido imposta pela colonização “falsifica as relações humanas, destrói ou esclerosa as instituições, e corrompem os homens, colonizadores e colonizados” (MEMMI, 2007, p. 189). Ele ainda acrescenta:

A corrupção do colonizador como a do colonizado ocorre por meio da relação social, que “acorrenta um ao outro os dois parceiros de toda opressão”. De um lado, o colonizador adota o estupro como estratégia para delimitar e legitimar a posse da terra. Acrescente a isso a matança, escravidão, a humilhação cotidiana, o preconceito étnico, o apagamento da cultura autóctone, a interferência na relação familiar e religiosa, construindo, assim, uma dominação dos corpos colonizados, quer seja ele feminino ou masculino. De outro, a população colonizada concorda que a mulher autóctone seja usada como objeto sexual pelos colonizadores. Normalmente aqueles que tomam para si, o discurso do colonizador, ganham salários irrisórios. Se alguns deles recebem alguma espécie de benefício, tornam-se defensores ferrenhos das práticas mais escandalosas cometidas pelo opressor colonial (MEMMI, 2007, p. 189).

Conforme Targino (2016, p. 115), Vera do Val constrói, em seus contos, imagens que recuperam a identidade de um contexto regional amazônico a partir da descrição do espaço, paisagem, rios, florestas, linguagem regional, imaginário amazônico. Por outro lado, evidenciam relações que conjugam constantemente tradição e modernidade, identidade e ambivalências. Sob o pretexto da chegada do “progresso” e modernidade à vida das personagens, é possível perceber um contexto próprio do nosso tempo em que vivemos: indivíduos modernizados, massificados, com valores que se encontram em constante conflito.

Em relação aos temas abordados pela contista Vera do Val, chama atenção o estilo de escrita, a variedade temática – como perda da cultura ancestral, telurismo, exploração e abuso sexual, personificação, dialogismo, metalinguagem, angústia feminina, encontro e

desencontro amoroso, solidão, migração, exclusão, invisibilidade sociocultural e identitária – o humor, a ironia. A literatura de autoria feminina do Amazonas reflete sobre as preocupações comuns às mulheres de todos os tempos e de todas as geografias.

Cabe ressaltar que algumas das personagens femininas da obra de Vera do Val são descendentes de indígenas e nordestinos que saíram da Região Nordeste para trabalharem nos seringais amazônicos, o que justifica apontar a similaridade entre as situações históricas, políticas e sociais em que vivem a maior parte das mulheres de ambas as regiões. A vinda maciça dos migrantes oriundos da Região Nordeste, para o Amazonas, a partir da segunda metade do século XIX é responsável pela miscigenação entre as mulheres indígenas e os homens nordestinos. Outro dado a ser enfatizado é que os elementos dramáticos dos ciclos periódicos da seca da Região Nordeste e os das enchentes, na Amazônia, delimitam a própria existência do sertanejo e do caboclo, sob a pressão de forças atávicas que o impelem à aceitação fatalista do destino. De um lado, tem-se a seca excessiva, do outro, a abundância de água, e ambas as situações impõem ao homem dessas duas regiões a difícil arte de viver e sobreviver, na terra árida ou na floresta alagada.

Ademais, essas duas regiões foram colonizadas e exploradas pelos europeus, em ciclos econômicos distintos, a saber: a produção de cana de açúcar iniciada no século XVI, até o presente, e a borracha na Amazônia, nos séculos XIX e XX. Após a exploração, e com o advento da estagnação econômica, ambas as regiões, foram esquecidas. Assim sendo, os contos de Vera do Val denunciam a eterna condição da Amazônia colonizada, por meio da reinvenção literária de histórias/estórias, com o objetivo de resgatar a identidade sociocultural das mulheres amazônidas estilhaçada ao longo de mais 500 anos.

Essas personagens femininas têm a infância marcada pela desigualdade social, pela exploração do trabalho, pela sensação de impotência diante de uma sociedade excludente, o que reforça o discurso colonial de que alguns homens já nascem com sua posição social pré-determinada. Esse discurso determinista nos remete às ideias do escritor paraibano Ariano Suassuna de que “[é] muito difícil você vencer a injustiça secular, a qual dilacera o Brasil em dois países distintos: o país dos privilegiados e o país dos despossuídos”<sup>29</sup>. Deste ponto de vista, na Amazônia, para os caboclos mais humildes, o que prevalece é aprender a difícil arte de viver e sobreviver em uma sociedade tão desigual como a nossa.

---

<sup>29</sup> Disponível em: <http://www.revistaecologico.com.br/materia.php?id=76&secao=1194&mat=1326>. Acesso em: 28 fev. 2017.

Ao dialogar com a literatura naturalista e modernista brasileiras, a contista Vera do Val lida com as manifestações sociais que denunciam uma realidade excludente, em que a exploração do homem pelo próprio homem é tônica dominante, no Amazonas e no Brasil.

Em linhas gerais, a contista Vera do Val escancara que os séculos de atraso e de exploração de uma região separada geográfica e temporalmente do resto do país são capazes de formar uma legião de pessoas esquecidas pelo Estado. Essas denúncias sobre a exploração dos povos amazônicos, também, estão presentes em algumas obras da Literatura que se produz na e sobre a Amazônia, como *Histórias do Submundo* (1960), de Arthur Engrácio, *Chuva Branca* (1968), de Paulo Jacob, *Três Histórias da Terra* (1979), de Erasmo Linhares, entre outras, em que os referidos autores denunciam e destacam a luta cotidiana das mulheres e homens ribeirinhos contra a opressão, a miséria, a violência, o descaso do governo.

Neste sentido, Vera do Val ficcionaliza a vida e a história de mulheres e homens cuja existência é voluntariamente apagada ou ignorada nas manifestações socioculturais de um país supostamente cordial e igualitário. Assim, as personagens da obra *Histórias do Rio Negro* (2007) emergem da Floresta Amazônica, com a ideia de propor uma nova perspectiva feminina, para se enxergar a realidade social das mulheres amazônidas e brasileiras.

A produção literária de Vera do Val pode a princípio parecer diminuta ao leitor menos atento à atividade literária das mulheres escritoras, que publicam às margens da Amazônia. No entanto, a sua relevância para os estudos literários no Amazonas reside exatamente na qualidade daquilo que escreveu e no que esta obra pode contribuir para dar visibilidade à literatura de autoria feminina que se produz na Amazônia Brasileira.

*Histórias do Rio Negro* (2007) cumpre seu papel ao apresentar as mulheres amazônidas, ainda que vítimas da desigualdade social, inseridas em uma sociedade patriarcal, mas que se mostram como seres humanos capazes de construir as mais diferentes estratégias de sobrevivência em um mundo machista, desigual, opressor.

## CAPÍTULO VI – SANDRA GODINHO: MIGRAÇÃO, PROTAGONISMO E MORTE

*Deixo minhas histórias como um legado aos filhos e aos netos, antes que as palavras me sejam roubadas pela mente enganosa. O segundo motivo é de cunho pessoal: resgatar a voz feminina enquanto cidadã do mundo, testemunha viva da sociedade de uma época, resgatar a voz das mulheres que nem sempre foi considerada parte da história oficial, inferiorizada ao longo de tantos séculos*

(GODINHO, 2020, p. 1)<sup>30</sup>

Neste sexto e último capítulo, temos como objetivo investigar a figura feminina migrante amazonense, com pouca formação escolar, que sofre violência sexual, observando o modo como ela consegue sobreviver em uma cidade grande que, normalmente, se apresenta para as mulheres como um espaço hostil.

Na literatura amazonense, as narrativas são, em sua maioria, essencialmente de autoria masculina, em que as personagens femininas aparecem inseridas no espaço da Floresta Amazônica, sendo exploradas pelo poder masculino. A presença de mulheres escritoras na literatura amazonense propicia uma nova forma de inscrever as personagens femininas no espaço ficcional e, com isso, surgem personagens femininas que circulam no espaço urbano brasileiro: umas saem do interior para Manaus, outras viajam de Manaus para o Sudeste, umas poucas partem para a Europa e Estados Unidos. Independentemente das distâncias percorridas, essas mulheres – anteriormente apresentadas, em grande parte da escrita masculina, como seres restritos ao espaço da floresta, urbano e/ou doméstico – começam a se movimentar em busca de sua autoidentidade sexual, profissional e intelectual, quebrando, assim, as correntes da violência patriarcal. É certo que, na produção ficcional de escritores homens, podemos mencionar alguns que já atentam para essa problemática, como Márcio Souza, em “Caligrafia de Deus”, conto já mencionado nesta tese; ou Milton Hatoum, com a personagem Domingas, por exemplo, em *Dois Irmãos*, que mesmo que esteja no espaço doméstico, passou pela ideia de deslocamento, e outras tantas personagens da sua produção. No entanto, aqui nos voltamos ao olhar dado pela escrita feminina, ao tratar dos problemas, desafios, concessões e limitações deste deslocamento espacial, a partir do olhar feminino.

---

<sup>30</sup> Quando publicou as primeiras obras, *O poder da fé* (2016) e *Olho a olho com a Medusa* (2017), a autora assinava como Sandra Werneck. A partir da publicação do livro de contos *Orelha lavada, infância roubada* (2018), ela passou a usar seu nome de batismo. Para evitar dúvidas, as citações das obras *O poder da fé* (2016) e *Olho a olho com a Medusa* (2017) serão referenciadas com o nome de Sandra Godinho.

Na literatura brasileira contemporânea, conforme Regina Dalcastagnè e Virgínia Leal (2015), cada vez mais, o espaço tem se tornado categoria fundamental para a compreensão do mundo e dos processos contemporâneos de formação de identidades, uma vez que os modos de deslocamento se transformaram ao longo dos anos, o que fez com que as relações entre sujeitos e espaço fossem ficando cada vez mais complexas. No campo literário, isso não é diferente. Ainda segundo as autoras, nas narrativas brasileiras, onde podem ser percebidos deslocamentos, disputas e apaziguamentos de identidades tradicionalmente colocadas em seus “devidos lugares” e que, agora, não mais se acomodam, como é o caso das mulheres, a atenção ao espaço é crucial (DALCASTAGNÈ; LEAL, 2015, p. 9).

Assim, as mulheres pobres de diferentes etnias que decidem se deslocar de sua comunidade e/ou do seu estado de origem para as cidades grandes, em busca de trabalho, de formação escolar, desacompanhadas de uma figura masculina, enfrentam o assédio sexual, preconceito étnico e geográfico, principalmente o de classe. Por outro lado, Gayatri Spivak (1989, p. 189) argumenta: “no contexto pós-colonial global atual, nosso modelo deve ser o de uma crítica da cultura política, do culturalismo político, cujo veículo é a escrituras de histórias legíveis, seja do discurso dominante, seja das histórias alternativas”. No próximo tópico, daremos um mergulho na fortuna crítica da romancista Sandra Godinho, para verificar de que maneira os pesquisadores que já se debruçaram sobre sua produção literária, a situam no campo teórico.

### 6.1 Um mergulho na fortuna da crítica da autora

A produção literária de Sandra Maria Godinho Gonçalves<sup>31</sup> teve início, em 2010, com a publicação do conto “A proposta”, na *Revista Folhas Verdes* (2010), oriunda do Projeto Clube do Autor, sob a coordenação do professor e pesquisador Lajosy Silva, da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Publicou seus primeiros contos em coletâneas e, com a

---

<sup>31</sup> Sandra Maria Godinho Gonçalves nasceu em São Paulo, no ano de 1960, graduada em Letras – Língua Inglesa e Mestrado em Letras (Estudos da Linguagem) pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Morou no Rio de Janeiro. Em 2003, mudou-se para Manaus. Em 2010, ingressou no projeto de extensão da Universidade Federal do Amazonas, intitulado Clube do Autor, sob a coordenação do professor e pesquisador Lajosy Silva da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), que organizou várias coletâneas de contos: *Folhas Verdes*, *Folhas Livres*, *Folhas Mortas*, *Folhas Fantásticas*, *Folhas Eróticas*, *Amores e Infâncias*, nas quais publicou seus primeiros contos em coletâneas. É membro da Cadeira 78 da Academia Internacional de Literatura Brasileira (AILB), com sede em Nova Iorque-EUA. É militante do movimento *Mulherio das Letras*, que reúne milhares de escritoras, editoras, ilustradoras, pesquisadoras e livreiras, entre outras mulheres ligadas à cadeia criativa e produtiva do livro, no Brasil e no exterior, a fim de dar visibilidade, questionar e ampliar a participação de mulheres no cenário literário brasileiro e internacional.

publicação do romance *O Poder da Fé* (2016), ganhou, gradativamente, reconhecimento, sendo premiada no Brasil e exterior.

*Olho a Olho com a Medusa* (2017 – contos), *Orelha Lavada, Infância Roubada* (2018 – contos) — que recebeu Menção Honrosa no 60º Prêmio Literário Casa de Las Américas (2019) —, *O Verso do Reverso* (2019 – contos) — contemplado com o Prêmio Literário Cidade de Manaus – 2019, na categoria Melhor Conto Regional —, *Terra da Promissão* (2019 – romance), *As Três Faces da Sombra* (2020 – romance), *Tocaia do Norte* — obra agraciada com o Prêmio Literário Cidade de Manaus/2020, na Categoria Melhor Romance Nacional e também Finalista dos Destaques Literários da Academia Internacional de Literatura Brasileira/2021, na Categoria Romance, e do Prêmio São Paulo de Literatura/2021 —, *Sonho Negro* (2021 – romance), *A Morte é a Promessa de Algum Fim* (2021) — agraciado com o Prêmio Literário Cidade de Manaus/2021, na Categoria Melhor Romance Nacional e Finalista do Prêmio Destaques Literários/2022 da Academia Internacional de Literatura Brasileira (AILB), com sede em Nova Iorque. *Memórias de uma Mulher Morta* (romance) finalista do Prêmio LeYa/2021 (ainda não publicado) e a *Estranha Entre Nós* selecionada, em 2021, por uma chamada para publicação de originais. Romance publicado, em 2022, pela Editora Libertinagem, de São Paulo.

Considerando a extensa produção literária dessa autora radicada no Amazonas, a qual trata das gentes e da terra do Norte e do Brasil, parece necessário apresentar aqui suas obras, considerando os olhares críticos já dispostos sobre elas. Desse modo, fazemos isso seguindo o percurso cronológico de publicação.

Começamos com o primeiro romance publicado, *O Poder da Fé* (2016), em que a autora Sandra Godinho dissecas as temáticas do êxodo rural, migração nordestina, exploração da fé como meio de ascensão social, abuso sexual, violência doméstica, desigualdade social, submissão e resistência feminina ao patriarcalismo, além de feminicídio.

Já no livro de contos *Olho a Olho com a Medusa* (2017), o qual reúne 32 contos, Godinho busca “as Medusas erigidas pela nossa sociedade, trazendo em suas páginas os rostos para apreciação dos leitores” (p. 7). Assim como as Medusas figuradas em seu segundo livro, no conjunto da obra de Sandra Godinho publicado até o presente, são apresentadas mulheres indignadas que resistem a ocupar o lugar social determinado pela família patriarcal, o que levou os pesquisadores Andreatta, Santos e Oliveiras (2022, p. 9) a caracterizarem a literatura da autora como “literatura ruidosa” em que “as personagens subalternizadas reivindicam os aspectos humanos que em muitas instâncias ficaram ocultos ou foram negados



a elas”. Assim, as inúmeras mulheres/Medusas criadas pela contista e romancista Sandra Godinho, na contemporaneidade, buscam sua autoidentidade, autossuficiência sexual, profissional e intelectual.

Nesse sentido, as demais personagens construídas pela autora seguem o mesmo caminho de Clara, protagonista do seu primeiro romance, *O Poder da Fé* (2016). Tais personagens se apresentam como mulheres que carregam dentro de si uma complexidade de contradições e múltiplas identidades, e representá-las na ficção é resgatar um cotidiano de opressões e diversos discursos. Conforme Pamela de Almeida (2022, p. 16), as personagens de Sandra Godinho “com frequência, subvertem as interdições da palavra e ousam tratar temas de grande relevância social de maneira explícita e incisiva”. Além disso, Almeida (2022, p. 67) afirma:

Apesar de, por vezes, encontrarem desfechos trágicos, as personagens femininas de Sandra Godinho não permanecem passivas diante das violências às quais são submetidas pela sociedade patriarcal e por seus agentes, encarnados nas narrativas de *Olho a Olho com a Medusa* (2017) em uma variedade de personagens masculinos. Pelo contrário, na narrativa de Sandra Godinho, as mulheres transgridem e subvertem tabus tanto quanto os homens, sendo essa insubordinação contra as normatividades sociais, muitas vezes, uma revolta contra as próprias violências de gênero que as afligem.

Na obra *Orelha Lavada, Infância Roubada* (2018), de Sandra Godinho, temos uma linguagem apurada, crua e visceral, além do estilo vigoroso, o apego ao concreto imediato, a imparcialidade da narradora, a ausência de heróis e vilões, a presença de crianças socialmente marginalizadas oriundas de famílias desestruturadas. O que obriga o leitor a sair da sua zona de conforto, porque denuncia a vulnerabilidade social a que estão expostas crianças e adolescentes “ditos” o futuro do país. Essas personagens infantojuvenis juntam-se aos milhões de brasileiros sem-teto, sem-emprego, sem-comida, sem-pátria – vidas subtraídas de qualquer dignidade –, são vítimas também de preconceito, xenofobia, homofobia, violência policial e todo tipo de invisibilidade sociocultural. Conforme Andreatta e Corazza (2022, p. 88), essa obra traz

uma prosa que, ao retratar a infância e a adolescência de garotos e garotas marginalizados, nos aproxima de uma realidade violenta que não queremos enxergar. Ao intercalar momentos de uma oralidade bruta com um lirismo poético e requintado, Godinho traz para a literatura brasileira a sua voz para o novo realismo. A violência é uma ferida aberta, sobretudo no Brasil, e a literatura faz as vezes de colocar o dedo nela, remexê-la e trazer à tona a miséria, a sujeira, o descaso e as muitas outras feridas sangrentas que tentamos há muito estancar.

Nesse sentido, essa obra nos obriga a lançar um olhar para milhares de crianças que, “oficialmente”, são vistas e tidas como o futuro do Brasil, mas que não têm acesso à educação, saúde, moradia, habitam nas periferias das grandes cidades brasileiras, como São Paulo, Rio de Janeiro, Manaus.

*O Verso do Reverso* (2019) traz 32 contos, os quais são introduzidos por um pequeno poema, com o verso “Se for para partir” usado como epígrafes no início de cada conto, em que a narradora sugere às mulheres oprimidas que façam uma viagem em busca de sua autodeterminação identitária, sexual, profissional. Curiosamente, o verso “Se for para partir” registrado, pela primeira vez, em *O Verso do Reverso* (2019), serve também de título para o penúltimo conto, em que é narrado o nascimento de mais uma Maria, entre tantas, que resistem às desigualdades. A narradora diz: “somente eu registrei na memória esse pequeno ato de resistência que nasceu no dia de se celebrar os direitos. Humanos” (GODINHO, 2019, p. 215). No último conto, intitulado “O Jogo”, que encerra o referido livro de contos, temos como protagonista Dagmar, uma personagem homoafetiva que vive aprisionada num castelo, sob as garras de um rei autoritário. A ambientação da narrativa retoma elementos das novelas de cavalaria ao mesmo tempo que apresenta elementos contemporâneos como no trecho a seguir:

Outra noite, apareceu-lhe um cavalo, relinchando vontades. E o levou a uma festa onde a fumaça o tragou em nuvens. Cavalgou corpos até encontrar num porto seguro, onde o marinheiro o beijou, feito a dama que era.

Dagmar sabia que o castelo de cartas onde morava com o rei nunca lhe daria o prazer que o marujo lhe deu. Pescou-o do mar, sem anzol ou chicote, nem de bota de salto alto, nem de máscara de esconder porque já não se escondia (GODINHO, 2019, p. 225).

Um dia, a personagem Dagmar criou coragem: “Enfiou a dor no travesseiro e fugiu com o marinheiro pela noite, cavalgando em nuvens de beijos ardentes, de vela na mão, à mercê do tempo, sem qualquer comando” (GODINHO, 2019, p. 226). O desfecho do conto sintetiza o sonho de liberdade almejado por mulheres e homoafetivos que são subjugadas(os) ao poder masculino. Quanto aos aspectos de construção da narrativa, conforme afirma Dantas (2022, p. 121),

Sandra Godinho, em toda a obra *O Verso do Reverso* (2019), alinhava o texto em prosa a partir do tecer da poesia. Para cada conto, há, de abertura, um pequeno poema, meio que a ditar um ritmo, meio que a convidar a uma dança, a um respirar que oscila entre profundo e ofegante. Nesse entremeio, sem rodeios, apresenta-se a vida, sem facilidade alguma para o leitor, mas

com uma beleza própria da verdade: os ciclos, o ir e vir, a dor, o sentir. Nos contos aqui discutidos dois temas se entrelaçam: morte e violência [...].

*Terra da promessa* (2019) retrata a saga dos judeus marroquinos que migraram do continente africano para a Amazônia brasileira, durante o primeiro ciclo da borracha ali acontecido, a partir da segunda metade do século XIX. Tem como pano de fundo o triângulo amoroso entre Esther, Isaac e Jacob iniciado em Tânger, no Marrocos, e concluído em Manaus, no Amazonas. Após o casamento de Isaac com Esther, ele viaja sozinho para o Amazonas, com a ideia de recomeçar a vida, desbravando o interior de um seringal. Esther, que amava Jacob, decide viver uma grande história de amor. Em seguida, viaja para o Brasil, onde encontrará seu esposo Isaac. Anos depois, Jacob vem ao Brasil ao encalço de Esther, tentando resgatar seu amor em uma série de atos sem voz. O reencontro dos amantes causa alguns problemas familiares, como, por exemplo, a dúvida sobre a paternidade de Samuel. O jovem Samuel é filho de Isaac ou de Jacob? A problemática da paternidade é ampliada, quando Samuel se enamora de Luna, supostamente filha de Jacob, o que obriga Esther a confessar a verdade. Inicialmente, Esther revela que Samuel é, na verdade, filho de Jacob. Por sua vez, Jacob diz para Esther que não é o pai biológico de Luna. Esther, prevendo a morte de Isaac, tenta revelar quem é o verdadeiro pai de Samuel; no entanto, Isaac se antecipa à revelação e diz que o garoto é seu filho. Na sequência, Jacob surge na residência de Esther, para conversar com Isaac sobre o namoro de seus filhos, com a finalidade de ratificar que é pai de Luna. Com esta decisão, Jacob protege o segredo da paternidade de Samuel e o adultério de Esther. Assim, o romance evidencia a dificuldade enfrentada pelas mulheres para fazer suas escolhas amorosas.

Em *As Três Faces da Sombra* (2020), quinta obra publicada, Sandra Godinho ficcionaliza a resistência de mulheres como Ana, Rosa, Santinha Morgado, Maya. Ainda que sejam silenciadas pelo regime ditatorial, elas combatem a figura do presidente-ditador Salvador Ferreira Falcão, uma caricatura patética dos inúmeros ditadores sanguinários da América Latina, responsáveis pela tortura, morte e desaparecimento de seus adversários políticos. De acordo com Ana Carla Sobreira (2022, p. 57), o romance *As Três Faces da Sombra* (2020) apresenta “uma narrativa realista que apresenta importantes reflexões sobre questões sociais e culturais alinhadas a realidades políticas”.

Assim sendo, a narrativa inicia-se com a tentativa de Ana para escapar de um buraco onde fora jogada, após ser sequestrada pelos capachos do ditador que governa o seu país. Esta imagem macabra da personagem jogada em um buraco nos remete às técnicas utilizadas pela ditadura: matar e dar sumiço aos corpos dos opositores ao regime, enterrando-os em valas

comuns, como indigentes, sem lápides, sem documentos. A personagem, após conseguir escapar do buraco, pede ajuda a um taxista que tenta estuprá-la. Ana, em um ato de legítima defesa, o mata. Em seguida, percebe que está desmemoriada. Aos poucos, ela consegue lembrar que foi sequestrada e quase morta em razão de sua militância contra a ditadura instalada em seu país. Desse modo, o enredo do romance evidencia a luta das personagens femininas para se construírem enquanto ser social, político, pensante, em meio à violência da ditadura, respaldada pela família patriarcal, como observamos no trecho abaixo:

Sandra Godinho observa a construção política de um país através de um olhar outro: são os olhos da construção consciente de sua própria identidade e que refrata e reflete a minha própria leitura do ser feminino. Isso porque, ao desvendar o papel da mulher inserida em construções patriarcais, a autora desvela espaços de heteroglossia em um livro multivocal que inclui biografias, poesia, histórias de vida, crítica social e espaços de questionamentos e reflexão. A escrita de Sandra Godinho talvez não tenha a intenção de transformar o cânone literário, mas sem dúvida aporta para dar visibilidade às escritas submissas e invisibilizadas pelo pensamento patriarcal, posicionando-se diante de uma escrita urgente e ansiosa, de um devir imediato por reconhecimento, que faz emergir a necessidade da autoria através de um novo legado que insiste em ser questionador (SOBREIRA, 2022, p. 51).

Um dos textos mais contundentes de Godinho é o romance *Tocaia do Norte* (2020), obra em que se retrata literariamente o genocídio da etnia Waimiri-Atroari, na Amazônia brasileira, na década de 1960, cometido pela ditadura militar. Ao trazer à baila os impactos negativos do projeto de desenvolvimento aplicado pelos militares à Região Norte do país, evidencia-se a “brutalidade de ontem, violência de hoje, máscara trágica do moderno sem passado e sem futuro, que continua, na eternidade do presente” (VECCHI, 1998, p. 123), camuflada sob o disfarce da cordialidade e da democracia racial.

Esse romance [*Tocaia do Norte*] deve ser visto como uma obra literária com inestimável valor, mas também como um registro histórico necessário e contundente, sobretudo, nesse momento em que cortinas se fecham e aprisionam sonhos, e produções artísticas, onde a intelectualidade é mais combatida que a fome em um país que nem de longe lembra o Brasil que gostaríamos ter (ADIFA, 2020, p. 6).

Mikael Frota, em artigo publicado, analisa o romance *Tocaia do Norte* a partir do uso da violência como ferramenta política, na construção e na domesticação do espaço geográfico. O pesquisador observa, acerca disso:

Reportando-nos ao enredo de *Tocaia do Norte*, acompanhamos o desenvolvimento e os testemunhos do personagem João de Deus, durante a ditadura militar acontecida no Amazonas na década de 1960. A primeira

parte da narrativa protagoniza uma Manaus que entrou no esquecimento, isto é, a Cidade Flutuante e seus moradores na zona portuária da capital amazonense. As memórias de infância de João de Deus, associadas à uma poética do imaginário infantil, descrevem as demarcações político-espaciais daquela margem do Rio Negro e os constantes atentados deferidos pelos militares à cidade flutuante. Há também descrições dos contrastes espaciais da Manaus dos anos de 1960, pois, em uma mesma região da cidade havia a área que o governo considerava periférica, ou seja, a Cidade Flutuante, cujos habitantes eram famílias humildes que dependiam da pesca para o próprio sustento e o centro histórico, à época habitado pela classe elitista da capital amazonense (FROTA, 2022, p. 139).

Ainda, sobre o romance *Tocaia do Norte*, de Sandra Godinho, vale ressaltar a construção do narrador, tema, espaço, enredo, tempo, além da denúncia sobre o grau de violência adotado pelos militares contra a etnia Waimiri-Atroari, que vivia em meio à Floresta Amazônica. Sandra Godinho retoma o verso: “Se for para partir”, registrado, pela primeira vez, como epígrafes no início de cada conto da obra *O Verso do Reverso*, publicada em 2019. Em *Tocaia do Norte*, o verso “Se for para partir” é usado, também, como epígrafes no início de cada capítulo do romance, sugerindo aos indígenas que resistam contra a invasão, a degradação da floresta, em que eles circulam livremente.

Desse modo, Sandra Godinho mostra-se uma observadora perspicaz das amnésias históricas, literárias e das violências que recaem sobre as minorias. Isso é marcado já no prólogo do romance *Tocaia do Norte*, momento em que o narrador João de Deus verbaliza: “Se hoje me proponho a falar é por medo de esquecer” (GODINHO, 2020, p. 13). Nesse sentido é que a romancista propõe uma releitura literária do genocídio da etnia Waimiri-Atroari, que se tornou, simultaneamente, alvo de uma amnésia sistemática e persistente, na história e nas literaturas amazonense/brasileira.

Por sua vez, o romance *Sonho Negro* (2021) narra a história do engenheiro Pedro, um homem moldado para e pelo trabalho, com o objetivo de ascender profissionalmente. Casa-se com Helena que larga tudo para segui-lo. Anos depois, Pedro torna-se incapacitado para entender o Outro (nesse caso, Helena, sua esposa). Então ela percebe que é apenas mais um item do inventário do marido, por isso decide se separar. Em seguida, envolve-se com Bruno, o melhor amigo do seu ex-marido. Esse romance apresenta uma multiplicidade de vozes narrativas, personagens que falam sobre os dilemas existenciais, como podemos perceber no trecho a seguir:

Ao cruzar o limiar do aceitável, atingimos a possibilidade palpável de nos fazer evoluir e revirar a alma. Atingimos o patamar em que se ignora o passado ou se aprende com ele, escrutinando os escombros, colapsando essa porta que nunca se abre aos incômodos, ou que nunca se deixou abrir. Há

nesse ato alguma sabedoria e a pretensa exaltação ao potencial humano, que busca se equilibrar entre a sanidade sórdida e a insensatez desvairada. A gente se julga especial, a gente sempre se julga maior que alguma coisa. Ao menos, caçamos o reconhecimento como se realmente o merecêssemos. Não merecemos (GODINHO, 2021, p. 13).

O romance *A Morte é a Promessa de Algum Fim*, publicado em 2021, ficcionaliza as consequências devastadoras da pandemia, surgida em 2020, na vida de uma família burguesa radicada em Manaus. Messias Machado, um empresário bem-sucedido, porém ganancioso, em meio à pandemia que assola o país, decide montar uma rede de farmácia, na cidade de Manaus. Em sua loucura empreendedora, ele contrai a covid-19 e, por sua vez, contamina seu único filho de oito anos de idade, que vem a óbito. Durante o luto, descobre a traição de sua esposa e a mata. Além da tragédia vivenciada por esse narrador protagonista, o romance traz à tona as vozes de personagens amazônicas silenciadas, para denunciar a exclusão social, como também uma série de crimes ambientais cometidos contra a floresta, tais como desmatamento e queimadas, grilagem de terras, biopirataria, além da violência contra os povos originários. Acrescentem-se a todas essas discussões, as inúmeras tentativas de apagamento da identidade feminina, o abuso sexual, o estupro e o feminicídio.

Antes de se casar com Messias Machado, Lucíola era bancária, ativa, organizada, sonhava em progredir na vida. Após o casamento, saiu do trabalho para cuidar da casa e do marido. À proporção que Messias Machado enriquecia, Lucíola era relegada ao segundo plano, abandonada, solitária. Durante o luto pela morte do seu único filho, vitimado pela covid-19, ela tomou uma decisão: arranjou um amante. Quando flagrada por Messias, ela e o amante são assassinados.

A importância da produção literária da contista e romancista Sandra Godinho pode ser avaliada pela quantidade de prêmios nacionais e internacionais obtidos, desde 2019, quando o livro de contos *Orelha Lavada, Infância Roubada* recebeu Menção Honrosa no 60º Prêmio Literário Casa de Las Américas. Ainda, em 2019, outro livro de contos *O Verso do Reverso* é contemplado com o Prêmio Literário Cidade de Manaus, na categoria Melhor Conto Regional. Assim, à medida que as obras de Godinho vão sendo premiadas, elas começam a ser disputadas por editoras como Penalux, Vicenza, Oito e Meio, CJA Edições, Editora Fora da Caixa, Caravana, Libertinagem, também em ascensão no mercado editorial brasileiro. E, por fim, nessa equação entra o interesse da crítica literária acadêmica para estudar a produção literária de Sandra Godinho.

Em linhas gerais, a produção literária de Sandra Godinho traz para o centro da discussão da literatura brasileira contemporânea, o diálogo entre vários gêneros (lírico, épico,

dramático); múltiplas vozes, a mistura de espaços/tempos narrativos diferenciados, em que se confrontam os diversos olhares do viajante brasileiro urbano, europeu, sobre a cultura amazônica/brasileira. A presença de mulheres migrantes, crianças, adolescentes, que vivem em vulnerabilidade social. Existem, nessas obras, portanto, uma espécie de convivência interdisciplinar e multidiscursiva. Noutros termos, várias áreas do conhecimento cruzam os contos e romances da autora (o imbricamento entre literatura e história, filosofia, geografia como espaço político e da construção identitária, antropologia, ecologia, sociologia da literatura), assim como diferentes construções discursivas.

## 6.2 Clara: histórias negadas e memórias esquecidas

Neste tópico da tese, temos como objetivo discutir o deslocamento da personagem Clara, protagonista do romance *O Poder da Fé*, publicado em 2016, em que são narradas as várias dificuldades enfrentadas por uma mulher no espaço urbano da cidade de Manaus. A escolha do romance deu-se por ser o tema do êxodo rural tratado sob a perspectiva feminina.

Obra estruturada em três partes, apresenta uma galeria de subjetividades e vozes, antes silenciadas pela história e literatura brasileiras que descortinam a vida e as misérias de várias pessoas de um subúrbio de Manaus: prostitutas, cafetinas, idosos, jovens, mulheres e homens, todos em busca de um guia espiritual que amenize suas mazelas. Obra elaborada com a tensão dialógica entre a dispersão e a unificação de sentido, observam-se, além do tema do êxodo rural, a multiplicidade de narradores, uma protagonista que circula pelos diferentes espaços sociais que constituem o romance, além das narrativas de encaixes, alguns episódios que apontam para o realismo maravilhoso (a lenda do Boto, a canoa e o pirarucu como metáfora da morte, a presença das aves agourentas). Assim sendo, o primeiro romance de Sandra Godinho traça as linhas-mestras que irão nortear sua prosa de ficção. A gênese do romance *O Poder da Fé* (2016) é descrita, conforme as palavras da autora, quando

escrevi a primeira parte de *O Poder da Fé* há quase quinze anos. Assim nasceu a clarividente, uma personagem que vivia ludibriando pessoas em proveito próprio. Ainda morava no Rio de Janeiro e tinha ingressado em um curso de roteiro em que precisava de uma estória original. Com o tempo, a vontade de escrever se acendeu novamente. Além disso, houve uma proliferação de Igrejas com pastores que também ludibriam pessoas em benefício próprio, então achei que poderia ser um complemento da primeira parte. A última parte foi o desdobramento das outras duas (GODINHO, 2017, p. 1).

Na trajetória de Clara, vemos a busca feminina por uma identidade sociocultural. Vemos, já nesse primeiro romance de Sandra Godinho, sinais da luta empreendida por uma mulher oriunda do interior amazonense frente à realidade excludente da cidade de Manaus. Para tanto, no primeiro romance de Sandra Godinho, observamos as temáticas do êxodo rural, migração nordestina, exploração da fé como meio de ascensão social, abuso sexual, violência doméstica, desigualdade social, submissão e resistência feminina ao patriarcalismo, além de feminicídio.

O romance começa com um pesadelo em que a protagonista recorda o abuso sexual sofrido por ela. O criminoso é o seu padrasto. A cena descrita pela narradora-personagem evidencia um dos momentos dessa violência sexual:

Tirou seu sapato, a camisa e baixou sua calça com dificuldade porque sua mão incerta ainda agia sob o efeito do álcool. Estava embriagado pela bebida e pelo desejo. Não havia possibilidade de voltar atrás porque ele já não pensava, agia por instinto. Em cima de mim, ele forçou minhas pernas a abrirem e cavalgou estrada adentro como um cavalo selvagem sem rumo, embalado pelo cio e pela liberdade de movimentos. Eu gemi baixinho, com um gosto amargo na minha boca impotente. Um gosto de medo. Eu não tinha voz nem vontade, só o nojo me brotou dos poros. Eu não o olhei nos olhos, temendo encontrar no rosto do homem um animal desfigurado que agora ele me parecia. Quando se fartou, ele se deitou para o lado na cama e disse baixinho no meu ouvido que carinho igual a esse não doía e que com o tempo eu me acostumaria a presentes como este que tinha acabado de me oferecer, que o bem-querer dele era todo para mim (GODINHO, 2016, p. 10).

Na ficção de Sandra Godinho, é significativo o fato de que os espaços domésticos são assombrados, ou seja,

os recessos do espaço doméstico tornam-se os lugares das invasões mais intrincadas da história. Nesse deslocamento, as fronteiras entre casa e mundo se confundem e, estranhamente, o privado e o público tornam-se parte um do outro, forçando sobre nós uma visão que é tão dividida como desnorteadora” (BHABHA, 2014, p. 32).

Desde o século XIX, com o surgimento do romance, a figura feminina foi retratada circulando no espaço doméstico. Com a industrialização iniciada na Europa, essas mulheres começaram a ingressar no mercado de trabalho, em profissões ainda que subalternas, com salários baixíssimos, mas podiam transitar pelas ruas da cidade, para ir ao trabalho, umas saíam para se divertir, estudar, viajar, algumas mais corajosas começaram a escrever suas histórias. Outras, passaram a assumir o comando da família. Por outro lado, a figura masculina, antes tida como o provedor da família, começa a ter seu poder questionado. Assim,



o trânsito da figura feminina entre o espaço privado e público desvelou uma série de situações que conduziram algumas dessas mulheres a lutar por igualdade de direitos.

A infância de Clara é marcada pela ausência paterna, sua mãe explica que ela é filha do “Boto [animal que] se transformou num homem de olhos claros, falante e galanteador, vestido com chapéu e roupas brancas. Dançava, bebia e seduzia no fundo do rio para, em seguida, desaparecer pela manhã” (GODINHO, 2016, p. 40-41). Após engravidar do Boto, a mãe de Clara é exposta a uma situação de ostracismo social, além de ser repudiada pelos homens das redondezas, pela maledicência do povo, o que a leva a um desencanto pela vida.

Na literatura brasileira, raramente, encontramos personagens femininas realizando grandes deslocamentos/viagens sozinhas. Quando aparecem, se é que aparecem essas mulheres, são representadas de forma preconceituosa. Na prosa de ficção de autoria feminina contemporânea, encontramos várias personagens femininas em processo de deslocamento e/ou viagem em busca de sua identidade. Entretanto, essas mulheres tornam-se vítimas de preconceito social, como acontece com a personagem Clara. Segundo Dalcastagnè (2012, p. 14),

tanto o espaço destinado aos diferentes tipos de personagens quanto ao tratamento dado aqueles que ultrapassam as fronteiras, sejam pobres que ingressam no mundo dos ricos, sejam mulheres que migram, na contramão do estereótipo (literário e social), que vê o migrante como sendo homem.

Sandra Godinho fragmenta a tradição literária brasileira, quando constrói uma personagem feminina inominada que decide sair da cidade de Tefé, interior do Amazonas, em companhia de sua filha, ainda criança, em direção à cidade de Manaus, em busca de melhores condições de vida. Perrot (2019, p. 137) argumenta que a viagem é também um “meio de emancipação, político e pessoal”, e Godinho traduz isso na sua produção ficcional:

Seguimos de barco até a capital com a bênção contrariada do casal de velhos e as poucas economias que eles haviam juntado em toda uma vida. Partimos rumo ao novo, sem nunca esquecer o que abandonamos. Ela levava seu amor no coração e eu levava no meu a mata e o lago, além de um gosto de luto que se moldava ao da saudade. No São José, alugamos um quarto pequeno. Não havia dinheiro, não havia espaço e não havia muitos pertences (GODINHO, 2016, p. 42).

Para os migrantes que chegam à cidade de Manaus com poucos recursos, restam como espaço de habitação as áreas periféricas e carentes de saneamento básico. Na contemporaneidade, essas mulheres que fogem da miséria do interior, em sua maioria, ao chegarem a Manaus, deparam-se com duas possibilidades: serem empregadas domésticas e/ou

prostitutas. Nesse sentido, as mulheres sofrem uma injustiça social sistêmica em virtude de seu gênero, uma injustiça que é imposta pelo patriarcado. Clara vivencia isso em sua trajetória:

No São José, alugamos um quarto pequeno. Não havia dinheiro, não havia espaço e não havia muitos pertences. Eu já tinha idade suficiente para frequentar a escola integral, cuja vaga foi conseguida à base de madrugadas dormidas em filas imensas em frente da única instituição de ensino que prestava no bairro. Minha mãe se empenhou bastante para consegui-la, depois, arranhou um emprego de doméstica. Ao menos, era decente. As coisas se arranjavam (GODINHO, 2016, p. 42).

Em Manaus, a mãe de Clara se arranhou com o dono da mercearia do bairro, um arranjo necessário porque, “afinal, as vendas que ele lhe fazia fiado nunca eram cobradas, seus olhares para ela nunca eram desprezados e seus gracejos sempre eram bem recebidos. Eu chamava o homem de pai e me afeiçoei a ele e aos pais dele como se fossem meus verdadeiros avós” (GODINHO, 2016, p. 42). Para Clara, esse homem agia, inicialmente, como se fosse o “Papai Noel”, pela quantidade de presentes dado a ela. No entanto, de repente, essa caricatura de “Papai Noel” virou a imagem do “Lobo Mau” em repetidas violências:

Foi numa dessas noites em que ele chegou tão embriagado que mal pensava. Somente instinto. Minha mãe o soube assim que deitou os olhos no parceiro, ainda de braguilha aberta, cambaleante e recém-saído do meu quarto. Ouviu meu choro baixo, perdido na escuridão do quarto. Ouviu, mas se fez de surda, como minha avó. Aliás, fez-se de surda e cega desde quando seu parceiro me enchia de presentes com segundas intenções. Estragou sua filha, sim, em todos os sentidos (GODINHO, 2016, p. 103).

Mesmo que esse homem seja seu padrasto, sem laços consanguíneos, ainda representa, no contexto das relações familiares, a figura paterna que convive no espaço doméstico e que assumiria, hipoteticamente, a figura de pai, garantindo proteção e afeto. No entanto, o que ocorre é o abuso sexual, lembrando a prática do incesto. Conforme Figueiredo (2020, p. 255),

o incesto, notadamente do pai que seduz a filha, seja uma prática relativamente comum em todas as classes sociais, é um tabu que tem sido corajosamente tematizado por algumas escritoras contemporâneas. A crueldade do incesto reside no fato de a criança/adolescente amar o pai, querer sua aprovação e seu amor. Quando se consuma o incesto, a menina fica desestabilizada porque perde todas as suas referências: já não pode confiar no pai, teme falar com a mãe, da qual passa a ser rival, enfim, não tem a quem recorrer. Sua solidão é terrível.

A partir daí se entende todo o desenrolar da vida de Clara marcada por esse trauma de infância.

No conjunto da produção literária de Sandra Godinho, a temática da violência sexual contra crianças, adolescentes, mulheres, é recorrente. No romance *A Morte é a Promessa de Algum Fim*, por exemplo, a mãe superiora do Leprosário é estuprada pelo protagonista Messias Machado. Desse modo, a autora aponta que, na cultura brasileira, as mulheres de diferentes etnias, classe social, credo religioso, são vítimas do estupro, além de que a cultura do estupro foi naturalizada em nossa sociedade, desde a colonização até o presente.

Em meio à solidão, à dor e ao desamparo, Clara recorda da sua infância vivida na cidade de Tefé, interior do Amazonas.

Então, eu me lembrava da minha meninice nas matas próximas a Tefé, no interior do Amazonas, banhada pelo lago de mesmo nome, de águas tranquilas que mais pareciam o reflexo do céu na terra de tão bonito. Me banhava nele geralmente à tarde, para me refrescar do calor escaldante, descansar nas praias de areia branca e fina, tomar água de coco fresco. Quando tinha vontade, subia nas castanheiras do quintal de nossa casa feito uma macaca com a ajuda dos finspés trançados na palmeira e dos braços fortes de determinação. Havia de chegar ao topo para apanhar os ouriços recheados de castanha e vislumbrar um tapete verde tecido de diversas nuances que cintilavam ao longe. Cinquenta metros árvores acima de pura magia. Não era pouca coisa para uma criança, mas nunca me apavorei com a altura, como se as coisas do alto me fossem tão naturais quanto o banho no lago (GODINHO, 2016, p. 40).

Desse modo, a protagonista Clara, após ser abusada sexualmente por seu padrasto e negligenciada pela mãe, entra em choque com a figura materna, que, sendo o elo mais fraco da ordem patriarcal, ajuda a perpetuar a opressão feminina. Assim, a protagonista denuncia que as estruturas são perpetuadas com vantagens para os homens, invisibilizando as minorias que, supostamente, devem se submeter ao patriarcalismo estrutural da nossa sociedade, algo que implica não apenas questões de gênero, mas também de classe social. O comportamento da mãe de Clara, portanto, contribui para que o poder patriarcal mantenha as mulheres como cidadãs inferiorizadas, submetendo-se às violências e aos desmandos masculinos a partir de práticas naturalizadas, valendo-se de condições econômicas e do silêncio tanto das vítimas quanto das pessoas que as cercam. Assim,

quando duas categorias humanas se acham presentes, cada uma delas quer impor a outra sua soberania; quando ambas estão em estado de sustentar a reivindicação, cria-se entre elas, seja ela na hostilidade, seja na amizade, sempre na tensão, uma relação de reciprocidade. Se uma das duas é privilegiada, ela domina a outra e faz tudo para mantê-la na opressão.

Compreende-se que, pois, que o homem tenha tido vontade de dominar a mulher (WOOLF, 2019, p. 95).

Norma Telles (1993) afirma que mesmo os problemas dos séculos passados ainda estão conosco e nos assombram. São “problemas de classe, gênero e raça. Do desemprego urbano ao imperialismo, da revolução sexual à epidemia sexual. [...] Temas e metáforas do último fim do século, revestidas por quase cem anos de debates, parecem permear nossas ansiedades e nossas angústias contemporâneas” (TELLES *apud* COELHO, 1993, p. 17).

Na narrativa, mesmo vivenciando tais problemas arraigados do passado, a personagem busca quebrar esse ciclo e, ao abandonar a casa de sua mãe, Clara toma duas decisões que irão alterar o rumo de sua vida: “nunca mais proferi o nome do meu padrasto ou da minha mãe” (p. 104), além de adotar como estratégia de sobrevivência o esquecimento das memórias familiares, como se comprova no trecho:

Fiz questão de parecer estrangeira por muito tempo. Um canarinho de peito amarelo num ninho de anuns pretos: num ato de rebeldia, mudei o tom escuro de meus cabelos para o loiro. Também passei a dormir na cama, ao invés das redes que sempre me lembraram das minhas origens simples de ribeirinho. A proximidade dos rios, a pesca artesanal, a fabricação da farinha de tapioca eram tudo o que eu queria esquecer (GODINHO, 2016, p. 22-23).

As pesquisadoras Narzetti, Balieiro e Corrêa (2022, p. 23), ao analisarem a representação da figura feminina em alguns contos de Sandra Godinho, elas dizem que

a despeito de como as personagens femininas talvez se percebam (“Somos todas a mesma mulher...), estamos diante de mulheres distintas (ou de um sujeito-mulher heterogeneamente constituído) – que têm seus sonhos e dores, qualidades e pecados, culpas e felicidades. [...]. Em outras palavras, são mulheres representadas não a partir de estereótipos rígidas, mas da complexidade das contradições que as atravessam enquanto sujeitos historicamente situados e constituídos.

Nesse sentido, a protagonista Clara desconstrói a tese de que todas as mulheres amazônicas e/ou brasileiras são iguais, reafirmando, portanto, que elas são portadoras de uma identidade multifacetada e em construção:

Afinal, a identidade de uma mulher nunca foi a de uma só. Uma mulher como eu, por exemplo, é como um quebra-cabeças que precisa ser decifrado, podendo ser tão bonita quanto fria e tão perfeita quanto ambiciosa (p. 29). [...]. Assim, uma mulher feita de muitas não tinha de olhar para trás para saber de onde veio (p. 39). [...]. era magra, alta, esguia, o corpo tão perfeito quanto o rosto. Nada que me desabonasse, ao menos na aparência (p. 40-41). [...]. Eu sou mesmo. Um rio na correnteza, cheio de força, mas com vontade de ziguezaguear pelos meandros de quando em quando, diminuindo o fluxo,

deixando-se levar. Todo ser embrutecido também se quebra vez por outra (GODINHO, 2016, p. 29, 40-41 e 105).

Tal afirmação vai ao encontro das palavras de Stuart Hall (2015, p. 12), ao explicar que “a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia”. O tempo, o espaço, as relações, as diferentes experiências reafirmam essa quebra-cabeças a ser decifrado observado por Clara. Hall ainda afirma que “ao invés disso, na medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar” (2015, p. 12).

De acordo com Candau (2019, p. 18), “a memória é a identidade em ação”, pois memória e identidade se relacionam completamente, apoiam-se uma na outra para constituir a trajetória dos sujeitos. Por isso, “o jogo da memória que vem fundar a identidade é necessariamente feito de lembranças e esquecimentos” (p. 18). Ainda segundo o autor, “a memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada” (2019, p. 16).

Ao sair da casa de sua família, Clara decide ingressar no mercado de trabalho. Conforme Perrot (2019, p. 98), “trabalhar significa identidade, utilidade”. Assim, Clara passa a exercer as funções de “cabelereira, vendedora, diarista, podia enumerar uma meia dúzia de profissões” (GODINHO, 2016, p. 63), para sobreviver dignamente. A narradora afirma: “Sou uma sobrevivente e sobrevivente é um tipo de gente teimosa, similar aos estrangeiros que procuram se fazer de fortes para poder prosseguir em terra estranha. [...]. Eu permanecia uma estrangeira em terra de ninguém” (GODINHO, 2016, p. 22). Cabe ressaltar que o perfil de Clara destoa do estereótipo que a elite opressora espera de uma empregada doméstica e/ou diarista, pois ela é branca, tem olhos azuis, é alta, bonita, loura, inteligente, possui vontade própria. Por suas características físicas que seguem um padrão considerado de beleza, ela é vítima de humilhação de algumas esposas ciumentas e inseguras da fidelidade de seus maridos, os quais se comportam como eternos ganhões, como podemos observar:

Dela, eu tinha aprendido muito como diarista, o que me permitiu acesso às residências da Ponta Negra. Nas casas elegantes e distintas do bairro, os problemas não passavam de sombras e a educação era sempre invencível: o vislumbre máximo daquilo que eu sempre almejei para mim. Mesmo assim, nunca me firmei em casa alguma, pois minha presença sempre foi uma ameaça séria aos mornos casamentos. Uma constatação vinda da experiência. Já tinha passado muito perrengue e humilhação em casas de algumas patroas por causa de maridos que não se aguentavam na compostura. Ainda se me colocassem no lugar da esposa, mas nem isso. Depois de algum tempo, me desencantei de vez (GODINHO, 2016, p. 23).

Tempos depois, Clara encontra Rogério e decidem morar juntos, embora sejam duas pessoas divergentes em muitos aspectos – ela, do interior do Amazonas; ele, do interior do Ceará. Após o casamento, Clara e Rogério decidem viver no Centro de Manaus, entretanto, com a chegada da recessão econômica, endividados e com seis meses de aluguel atrasado, o casal resolve se mudar do Centro para o Monte das Oliveiras, com a esperança do recomeço, além de se esconder dos cobradores:

Monte das Oliveiras? Mais uma ironia na minha vida. Uma dentre tantas porque, ao que tudo indica, meu calvário neste fim de mundo deve continuar. O bairro faz fronteira com o Terra Nova, o Santa Etelvina e o Novo Israel. Nomes proféticos demais para um lugar que na verdade é abandonado de tudo, no meio do nada e que conduz a lugar nenhum, firmado pela teimosia em sobreviver e pela luta de guerreiros sem-teto capazes de enfrentar as tropas da polícia militar e os mandados de reintegração de posse, sem medo das consequências. [...]. Este lugar limiar do mundo é o lugar que escolhi morar porque eu sou uma sobrevivente destinada ao brilho, um dom natural que eu desconfio ser herança de algum antepassado. Talvez legado do meu avô ou do meu pai. Não vai ser um bairro como esse que vai me impedir de vencer (GODINHO, 2016, p. 20).

O contexto histórico do romance remete ao período após a instalação da Zona Franca de Manaus pelos militares, em 1967, cuja finalidade era integrar a Região Norte ao restante do Brasil, o que acabou intensificando o êxodo rural, a migração nordestina e a estrangeira. Essas pessoas recém-chegadas tinham como opção residir nos bairros periféricos da cidade de Manaus. A protagonista, já morando no bairro Monte das Oliveiras, tem a ideia de montar um consultório de cartas, intitulado *Lady Clara*, para recuperar as suas finanças. O que ela não sabia é que cada um dos clientes resgataria os fantasmas que, teoricamente, faziam parte do seu passado.

Uma delas é Dona Wanda, a vizinha que finge ser esclerosada, porém é fofqueira, tem fixação por Clara porque ela se parece com sua neta. Essa fixação faz com que a protagonista lembre de sua avó adotiva, “ou melhor, da parca imagem” que tinha dela. “Graças a Deus! Minha avó, foi a negação de tudo o que meu avô apregooou” (p. 50). Já no consultório, o seu primeiro cliente, Joel, com sua história de alcoolismo e de violência contra sua esposa, faz com que Clara lembre de seu “padrasto e das cenas que presenci[ou] em família, com [sua] mãe acuada no canto do quarto enquanto o homem deixava hematomas no seu corpo franzino” (GODINHO, 2016, p. 73). Já o segundo cliente, o enfermeiro Jordélio, que praticava eutanásia em pacientes terminais a troco de propinas oferecidas pelas funerárias, não tinha remorso por abreviar a morte de terceiros, mas sim, pela chantagem de um colega

que queria fazer do negócio criminoso, por isso Clara lembrava de mais um personagem de sua família:

Lembrei do meu avô e do quanto o coitado sofreu até partir em definitivo. Se, à época, tivesse alguém para lhe abreviar o tormento, tenho certeza de que ele agradeceria. O coitado sofreu três dias e três noites que acabaram reduzindo sua soberba àquele estado de decrepitude que nos confere humanidade, ainda que contra a nossa vontade (GODINHO, 2016, p. 79).

Joana, a esposa agredida e abandonada, queria o marido de volta porque ele lhe batia. Clara se pergunta: “Como entender essa tendência que algumas pessoas tinham de buscar o sofrimento?”. Ela refletia sobre isso para, em seguida, produzir ela mesma a sua teoria: “Mas algumas pessoas precisavam do masoquismo como uma lâmina que rasgava a pele, que precisava deixar uma nova cicatriz em cima da antiga feito uma tatuagem, como se o amor precisasse de marcas para mostrar que continuava vivo” (GODINHO, 2016, p. 89). A atitude de Joana em querer a volta de seu amante agressor faz com que Clara se recorde da atitude de sua mãe em relação ao seu padrasto estuprador. Na verdade, Clara descobriu “que a leoa [sua mãe] não passava de uma gata ardilosa e se importava mais com as despesas pagas do que os sentimentos de sua própria carne. Nem se importava de apanhar, desde que a barriga estivesse cheia. Nunca pude entender” (GODINHO, 2016, p. 103).

Outra personagem feminina que apresenta uma história curiosa é Julieta. Uma garota de programa que sonha em se casar com um homem rico e confessa: “eu me apaixonei por ele de verdade. Ele acabou se elegendendo prefeito na eleição passada e agora anda com a esposa pra cima e pra baixo!” (GODINHO, 2016, p. 110). Na verdade, Julieta gostaria de ocupar o lugar de esposa oficial. Por outro lado, a situação de Julieta faz Clara se lembrar das inúmeras propostas que recebeu de alguns dos antigos patrões, para que ela fosse amante deles. Entretanto, eles nunca falaram de colocar Clara no lugar da esposa. Depois de algum tempo, ela se desencantou com essas propostas que tinham como objetivo usá-la como objeto sexual a ser descartado.

E o amor era a maior ilusão de todas. Amar era ir se perdendo um do outro na rotina do dia a dia até a pessoa se acostumar com a solidão a dois, as palavras ásperas, então, acabavam-se despida de esperança como um galho seco de inverno. Muito poucos são os afortunados que voltavam a desabrochar e a se encantar com o companheiro. Às vezes, só restava mesmo uma gratidão ou amizade muito forte. Sendo político, nem isso (GODINHO, 2016).

E assim seguia a vida de Clara, em um ir e vir entre presente e passado, remoendo traumas, recuperando memórias e enfrentando uma nova vida nesse espaço urbano na luta pela sobrevivência, o que trouxe a ela algum reconhecimento:

Os clientes mais inusitados passaram a se revezar à minha porta, especialmente quando a vizinhança soube que Claudionor se emendava, que Jordélio me tecia os mais sinceros elogios, que Berenice alardeava as boas novas sobre o namorado preconizado e que Joana havia reencontrado o amante graças à clarividência que sempre me guiou. Minha reputação passou a me anteceder onde quer que eu andasse. Agora, era reverenciada como se pertencesse a uma hierarquia superior à dos homens comuns. Uma casta especial de pessoas que instigava tanto admiração quanto medo. Os abraços eram efusivos, os apertos de mão, demorados, e as flores, sinceras (GODINHO, 2016, p. 93).

Rita Barbosa de Oliveira, ao analisar o romance *O Poder da Fé* (2016), observa

a predominância do realismo, por meio do pessimismo com que são mostrados os dramas dos casais, nas situações grotescas relatadas pelos clientes de Clara e de Rogério, na descrição dos lugares insalubres em Manaus, bem como no charlatanismo, hipocrisia e ironia de quem se intitula conselheiro espiritual e religioso indica pessimismo perante o sistema social capitalista ou denúncia do risco de autodestruição do homem (OLIVEIRA, 2022, p. 248).

Clara, em sua nova profissão de clarividente, descobre que “os problemas dos homens se resumem a sexo, dinheiro e poder. Todo o resto é consequência” (GODINHO, 2016, p. 100). Essa descoberta se concretiza com a visita ao seu consultório feita pelo traficante Alemão, que se autointitula “dono do território”, além de exigir 50% dos ganhos da clarividente. Horas antes da visita de Alemão, Clara tem a premonição de sua morte:

Senti um frio intenso que me gelou a espinha. Não era a friagem, porque não estávamos ainda no mês de junho, mesmo assim o ar fresco eriçava a pele. Um frio de morte anunciada. Então, ouvi um canto triste, um pio estridente que me atravessou os ossos. Voltei os olhos na direção do som, fui-me guiando por ele até atravessar a sala, a cozinha e finalmente o quintal. Uma rasga-mortalha pousou no telhado de casa, como um mau agouro. Lembrei-me do sonho de minha mãe. Estremeci (GODINHO, 2016, p. 115).

A cidade de Manaus aparece, na ficção de Godinho, como um território loteado pelo crime organizado.

Um homem muito branco, quase albino, de porte médio e de cabelos oxigenados entrou pela porta da frente e caminhou em minha direção. Tinha óculos escuros cobrindo os olhos, o que tanto podia ser um charme, uma proteção contra o sol ou um disfarce. Vestia uma camiseta branca e uma calça igualmente branca. Lembrei das palavras de minha mãe. *Não confie em nenhum homem de roupa branca*. Puro, imaculado no trabalho sujo. Os



colares e as pulseiras de ouro eram mais que ostentação, significavam poder e desmando (GODINHO, 2016, p. 118. Grifo nosso).

Clara é assassinada por ordem do traficante Alemão, por tê-lo denunciado à polícia, além de revelar o local em que ele recolheria o contrabando de drogas. Rogério, depois da morte da esposa, desafoga sua angústia, como ele mesmo confessa:

o luto é um processo feito de etapas, feito o couro curtido. A cada etapa, o amontoado de tristeza que lhe convém, porque tudo na vida tem seu tempo de curtição. Mas essa primeira etapa é a mais difícil de ser enfrentada devido ao descostume. Tenho saudade de seu olhar vibrante, tenho saudade de seu gênio forte, tenho saudade de tudo. [...]. Meu erro foi tentar encaixar Clara em posições que nunca foram dela. Eu a pus num pedestal, como uma santa a quem se deve respeito. Depois, eu a pus numa jaula, isolando seu ego empertigado que precisava ser dominado. Me iludi com o amor, que é capaz de formar zonas nebulosas, perturbando o ambiente feito uma tempestade. Ambos sofríamos com nossos passados traumáticos, presentes desajustados e futuros incertos. Só soube disso agora, depois de sua morte, sem ter tido tempo de acertar os ajustes (GODINHO, 2016, p. 134-5).

Nas obras analisadas, observamos que o espaço urbano é um privilégio dos homens. Para as mulheres, resta o espaço doméstico. Entretanto, a partir da entrada das mulheres no mercado de trabalho, os espaços privados e públicos começam a ser divididos, ainda que marcados por um certo antagonismo, por parte dos homens.

Na literatura brasileira, desde a década de 1970, as minorias sociais que migram para os grandes centros urbanos brasileiros são vítimas da violência policial, como vimos na obra *A Caligrafia de Deus*, de Márcio Souza. Nela, a protagonista Izabel Pimentel é assassinada pela polícia de Manaus (que na modernidade tornou-se substituta do capitão do mato), sem nenhuma justificativa. Já no romance *O Poder da Fé* (2016), de Sandra Godinho, temos a protagonista Clara, que, hipoteticamente, adentra no território já ocupado pelo traficante Alemão (segundo braço armado do Estado, que age nas favelas e periferias, onde o poder público se faz ausente), o qual exige que os lucros sejam divididos meio a meio. Clara, para se livrar do pagamento absurdo, denuncia o traficante para a polícia. Ele é preso, porém Clara sofre um atentado em que ela vem a falecer, por enfrentar o poderio do tráfico que assola Manaus. Assim, ainda que a mulher amazonense/brasileira seja trabalhadora, seja casada, chefe de família, ela continua sendo vítima da violência da polícia que mata em nome desse Estado opressor, e, mais recentemente, dos traficantes, que controlam a maior parte das áreas periféricas do território nacional. Desse modo, não é fácil ser mulher em um país comandado por homens que fazem apologia ao extermínio das minorias sociais, em razão de gênero, etnia, classe social, orientação sexual.

Nesse sentido, faz-se necessário lembrar da importância da literatura e da função social do escritor, conforme afirmam Schwantes e Zanello (2018, p. 5): “a obra literária também pode e deve ser compreendida como produto cultural de uma época, fonte de acesso a vários conflitos dos quais o autor se faz porta-voz”. Assim, a literatura tem um papel fundamental por trazer uma crítica social, como também servir para divertir, mas ainda de informar, conscientizar, formar opiniões.

Nunca é demais afirmar que o processo de formação do nosso país foi estruturado na violência do regime colonial, escravidão, etnocídio, genocídio, apagamento da cultura do Outro, na prática do estupro contra as mulheres indígenas e negras, para evitar que os homens colonizados se rebelassem contra o opressor.

Todas as obras estudadas tratam de alguma forma de violência, [...], desde a física. [...], porque os atos significados estão nessas violências nessas terras desde que há memória. Além disso, claro, todas as formas de violência são gendradas, possuem no gênero sua causa de ferir, seu *locus* de ação e poder de ferir (BISERA, 2018, p. 7).

Ainda, conforme Bisera (2018, p. 9), “as cidades tristes” são espaços nos quais as mulheres consideradas desviantes pelos padrões de pensamento de suas respectivas épocas eram segredadas. [...], a cidade não é um espaço acolhedor do feminino”. Dentro desses espaços, porém, há outros, ainda mais opressores, que gradativamente vão ganhando feições institucionais, até que se tornam verdadeiras masmorras onde as subjetividades femininas são anuladas sob a desculpa de tratá-las.

O romance *O Poder da Fé*, de Sandra Godinho, denuncia a prática do estupro, as várias violências cometidas contra as mulheres, a submissão feminina devido à dependência financeira e emocional, além das estratégias adotadas por parte das personagens femininas que migram do interior amazônico, para viver e sobreviver em uma sociedade governada por homens violentos que só pensam em dominar o Outro.

## BREVES CONSIDERAÇÕES FINAIS

As obras dessas mulheres escritoras nascidas ou radicadas no Amazonas, ou que residem em outros estados brasileiros, estão profundamente ligadas às experiências femininas. Entretanto, a crítica literária masculina parece acreditar que as experiências femininas não possam ser matéria de ficção. Então, quando se trata da literatura brasileira de autoria feminina contemporânea, é como se essas mulheres escritoras não tivessem o direito de criarem e falarem de suas próprias histórias. Desse modo, essa literatura construída por mulheres chega, justamente, para desconstruir, pela ficção, a imagem estereotipada e preconceituosa da figura feminina.

As mulheres escritoras brasileiras contemporâneas estão produzindo com qualidade, quantidade e diversidade, como nunca na história deste país machista, atrasado e governado por pessoas que ignoram o valor das artes. Sucessoras de Maria Firmina dos Reis, Gilka Machado, Raquel de Queiroz, Violeta Branca, Carolina Maria de Jesus, Astrid Cabral, Lygia Fagundes Telles, Hilda Hilst, Clarice Lispector, Nélide Piñon, Ana Maria Machado, entre outras, as escritoras da contemporaneidade estão conquistando seus lugares no cenário literário brasileiro.

Na literatura de autoria feminina do século XXI, as mulheres escritoras estão diante da tela, as mãos juntando letras, as ideias se configurando em palavras, frases, parágrafos, páginas, livros, em um exercício de escrita movido pelo prazer da realização intelectual, desdobrando-se, movendo-se entre papéis sociais, entre a administração do lar, ainda que de forma indireta, e a elaboração da letra. Ocupando cada vez mais espaços antes a ela negados, pode-se dizer que a mulher garantiu seu lugar ao sol, ou ao menos em parte (DUARTE; PAIVA, 2002, p. 11).

A produção literária de Violeta Branca, Astrid Cabral, Albertina Costa Rego de Albuquerque, Márcia Wayna Kambeba, Sylvia Aranha de Oliveira Ribeiro, Izis Negreiros, Vera do Val e Sandra Godinho, autoras aqui analisadas, estão conectadas às perspectivas das teorias pós-colonial, dos Estudos Culturais e Feministas. Em outras palavras, essas autoras constroem personagens verossímeis enquanto seres humanos de uma dada região, trazendo à tona aspectos socioculturais negados aos povos da Amazônia, em particular às mulheres escritoras que, durante séculos, foram historicamente silenciadas pelo cânone patriarcal regional/brasileiro.

A representação dessas personagens femininas, portanto, tende a se configurar como uma forma de desconstrução das imagens estereotipadas da mulher com suas várias marcas sociais, étnicas, geográficas, de raça, de gênero e de classe: branca, indígena, negra, ribeirinha, migrante e cabocla, pois o fato de o sujeito poético feminino e de suas personagens ocuparem, no espaço ficcional, o mesmo lugar que ocupam na sociedade brasileira contemporânea, funciona como denúncia da exploração social, laboral e sexual em relação às mulheres, conduzindo a uma abordagem mais realista sobre a condição sociocultural da mulher na sociedade amazonense e brasileira.

Como ponto de partida desta pesquisa, escolheu-se um *corpus* relativamente difuso, pelas diferentes tendências narrativas, mas necessário para apontar as nuances de uma literatura de autoria feminina negligenciada e reveladora da necessidade de registrar a história da mulher amazônica a partir da perspectiva feminina. A seleção das obras de Violeta Branca (poeta), Astrid Cabral (contista), Albertina Costa Rego de Albuquerque (romancista ignorada pela historiografia e crítica literária à sua época e até o presente), Márcia Wayna Kambeba (poeta), Sylvia Aranha de Almeida Ribeiro (romancista), Izis Negreiros (romancista), Vera do Val (contista) e Sandra Godinho (romancista) para análise aconteceu porque essas autoras, entre outros aspectos, têm produzido uma literatura cujo teor é marcadamente feminista. Por isso, elas são as autoras indispensáveis, quando se quer falar sobre protagonismo feminino na literatura escrita por mulheres, no Amazonas. Em outras palavras, elas desvendam outras faces para a representação da mulher amazônica. Ou seja, por meio da leitura das obras dessas autoras desconstrói-se o papel socialmente construído e difundido: o da mulher ribeirinha doméstica, prostituta, residente na periferia de Manaus, por exemplo. Assim, na literatura dessas autoras, tem-se uma representação diferenciada da mulher amazônica efetuada pela tradição, além do que se vislumbra também uma representação na qual certas particularidades vêm ao encontro do que pode ser lido em outras mulheres escritoras brasileiras contemporâneas.

Começa-se, nesta tese, com o livro de poemas *Ritmos de Inquieta Alegria* (1998), de Violeta Branca, cujo sujeito poético feminino realiza, por meio da imaginação, uma viagem por terras nunca antes navegadas, em busca de um marinheiro, o que fragmenta a tradição patriarcal, em uma época em que as mulheres eram restritas ao ambiente doméstico. Sua obra causou impacto, além de ditar as linhas de abordagem sobre a condição subalternizada da mulher amazônica. Assim, essa poeta propõe uma nova visão de mundo a partir da

perspectiva feminina, além de concordar com a ideia de que a literatura é um ato de resistência, que nos possibilita ocupar o lugar do Outro.

Já Astrid Cabral, em seu livro de contos *Alameda* (1998), apresenta seres personificados, como as flores, animais, plantas, enquanto metáfora da fragilidade humana. Conforme Allison Leão (2011), nesse sentido, o livro de contos *Alameda* antecipa, no contexto amazonense, preocupações ecológicas que só viriam mais fortemente à baila anos depois. Mesmo com o desenvolvimento da Zona Franca de Manaus, a partir da década de 1960, e a consequente explosão demográfica que a cidade sofreu, o tema ainda esperaria muito para se fortalecer, tanto no Amazonas como no Brasil.

O livro de contos *Alameda* (1998) traz para o centro da literatura brasileira contemporânea a percepção de que a natureza é um ser vivo, bem como reflexões sobre os dilemas existenciais e identitários que atravessam a breve trajetória de vida das flores, plantas, árvores, assim como a das mulheres amazônicas/brasileiras. Traz também a diversidade de vozes narrativas e temáticas que focalizam o direito de ir e vir, a vontade de ocupar o lugar do Outro, o desejo feminino de escapar, de se transportar para outra dimensão, a certeza de que a violência patriarcal é fruto do espírito dominador do homem, a preocupação com a velhice, a obrigatoriedade da maternidade, principalmente, a ideia de que a mulher só pode ser considerada completa se ela for capaz de gerar um descendente, e principalmente os temas do êxodo rural e da (i)migração que impactam a vida de milhões de pessoas, na atualidade.

Das margens do esquecimento, foi recolhido, de Albertina Costa Rego de Albuquerque, o romance histórico *Marari: a Princesinha dos Manaus* (1996), um dos primeiros romances brasileiros de autoria feminina a dar voz às personagens indígenas amazonenses/brasileiras, ao ficcionalizar o processo da colonização amazônica, para desconstruir a representação estereotipada dessas protagonistas que circulava na literatura brasileira até 1972.

Apesar da violência do regime militar brasileiro (1964-1985) que impedia ousadias literárias e politicamente incorretas dos escritores, Albertina Costa Rego de Albuquerque, sutilmente, questiona o massacre da tribo indígena Waimiri-Atroari, cometido pela ditadura, sobre a representação dos indígenas amazônicos como fundadores da nossa amazonidade, tocando em direitos humanos inalienáveis, debate necessário em todos os tempos. Seu ato significa não ser condescendente com a invisibilidade da mulher intelectual, com o silenciamento das mulheres indígenas, ribeirinhas e caboclas, contrariando qualquer movimento de restrição de liberdades.

A obra *Ay Kakyrutama: eu moro na cidade* (2018), de Márcia Wayna Kambeba, traz, por um lado, a realidade ainda atual do lugar de onde a grande maioria dos povos indígenas fala; e por outro, apresenta essa realidade a partir da voz de uma mulher poeta indígena e, mais importante, como sujeito da sua própria história e do lugar político de onde profere o seu discurso, ou seja, escreve sobre o que vive, vê e sente na própria pele. E isso é de suma relevância, pois é a mulher escritora indígena falando da sua realidade, já que é praticamente impossível alguém falar com a voz de outrem, ou seja, nem sempre é cabível e/ou possível a uma terceira pessoa discorrer, com propriedade de causa e conhecimento, sobre uma determinada realidade que ela não tenha vivenciado na prática. Márcia Wayna Kambeba, ao poetizar sobre a cultura da etnia Omágua/Kambeba quase exterminada ao longo da história brasileira, reescreve a história dos indígenas brasileiros do ponto de vista da mulher escritora autóctone, além de denunciar a colonização europeia como invasora de territórios já devidamente ocupados, como também pela destruição de diversas outras formas de civilizações.

Depois, Sylvia Aranha de Oliveira Ribeiro, em seu romance *O Encontro das Águas* (2011), apresenta a protagonista Dileta Moara, cabocla amazonense. A partir da compreensão sobre sua identidade mestiça representada pela metáfora do encontro das águas (Rios Solimões e Negro), Dileta percebe que o seu dilema identitário reflete a luta entre colonizados e colonizadores, em que o índio foi pisado, violentado, mas não vencido.

Izis Negreiros, por sua vez, com Vania Gupta (indo-brasileira), protagonista do romance *Entre Nós Dois...* (2014), aponta os dilemas identitários de que padecem as minorias, particularmente as mulheres (i)migrantes, em pleno século XXI. Em uma viagem à Índia, Vania Gupta não se reconhece como pertencente àquele país. É como se esse sujeito mulher imigrante não pertencesse nem à Índia e nem ao Brasil, como se fosse uma pária. Antes de falecer, ordena em testamento que seu corpo seja cremado e que suas cinzas sejam jogadas nas águas do Rio Negro. Assim, ela reconhece o Amazonas como seu território identitário.

Vera do Val, em *Histórias do Rio Negro* (2007), com suas inúmeras protagonistas ribeirinhas e urbanas à margem da globalização, denuncia a violência sexual, a exploração do trabalho infantil e sexual, a biopirataria, a persistência das desigualdades sociais, em uma Amazônia globalizada. Em linhas gerais, as obras analisadas convergem para as reflexões feitas pelas autoras e suas personagens: qual o lugar das mulheres na sociedade brasileira atual? Com as protagonistas femininas de *Histórias do Rio Negro* (2007), observa-se a simbologia das consequências de uma avassaladora violência da sociedade patriarcal em

relação às mulheres pós-colonizadas que, em sua maioria, continuam às margens da globalização.

Sandra Godinho, em *O Poder da Fé* (2016), ao tematizar sobre a migração de mulheres caboclas, que saem do interior do Amazonas, para residir em Manaus, traz à tona as várias estratégias adotadas por elas para viverem e sobreviverem em uma sociedade nada cordial, em particular com as minorias sociais e étnicas, além de ser marcada por práticas violentas, tais como o estupro, o assédio no local de trabalho, a violência dos traficantes de drogas, que determinam o local em que uma mulher deve estabelecer seu empreendimento, além de cobrar uma taxa abusiva, caso contrário, a pessoa pode vir a sofrer um atentado a bala.

As produções literárias de Márcia Wayna Kambeba, Sylvia Aranha de Oliveira Ribeiro, Izis Negreiros, Vera do Val e Sandra Godinho transgridem completamente, do ponto de vista estético, o cânone literário, sugerindo que o propósito primordial é mesmo narrar o conflito, a violência o mais próximo possível da realidade, embora as obras sejam mimese. Para isso, essas obras apresentam personagens migrantes, mulheres ribeirinhas, caboclas amazônidas, uma imigrante indo-brasileira, em deslocamento, as quais questionam o lugar social ocupado por elas na sociedade contemporânea brasileira. Conforme Braga (2021, p. 159),

a inserção de representações de sujeitos pós-coloniais com direito à mobilidade, o que lhes confere maior plenitude humana e os equipara a quaisquer outros tipos de sujeito, rompe a lógica do estereótipo negativo predominante. Esse rompimento é, sim, agente de mudanças de paradigmas na direção da descolonização cultural.

As personagens femininas Dileta Moara, Vania Gupta, Janete/Giselle, Curuminha/Irerê e Das Dores/Saúva, Clara, lutam para sobreviver em uma sociedade ainda regida pelas estruturas escravocratas e coloniais. Concordando com Cláudio Braga (2021, p. 159), elas representam indivíduos contemporâneos em processo de reposicionamento na pós-colonialidade, com direito a rever e a combater efeitos opressivos de uma dominação originalmente colonial, buscando liberar-se de controles sutis que insistem em se fazer presentes no século XXI, tempos depois de finda a colonização formal.

Para tanto, Violeta Branca, ao viajar, por meio da imaginação, em busca de um homem para ser o objeto de seu desejo, desafia o poder patriarcal de uma sociedade marcada pela hipocrisia. Astrid Cabral, ao transformar seus personagens em plantas, animais, para

representar a fragilidade da espécie humana, faz um alerta: a Natureza tem sentimento; por essa razão, ela deve ser preservada e tratada com respeito.

Por sua vez, Negreiros, ao ficcionalizar a situação da mulher estrangeira em processo de imigração, dá a entender que essa figura se torna vítima de um entrelugar identitário. Já Vera do Val, ao denunciar a condição marginal vivenciada por grande parte das mulheres amazônicas, atinge o ponto fraco da desigualdade social que persiste em uma das regiões mais ricas do planeta, a qual apenas existe para saciar a ganância do capital internacional.

Por fim, cremos que a obra de Godinho apresenta atitudes mais transgressoras do ponto de vista estético e político. Além de denunciar todas as situações expostas acima pelas escritoras anteriores, ela evidencia o estupro praticado por um membro familiar, o preconceito de classe, a misoginia, a submissão, a violência a contra a mulher, o feminicídio, a luta pelo poder, por meio de um texto fragmentado e não linear, constituído por diversas vozes narrativas e múltiplos discursos. Conforme Souza e Lira (2022, p. 209), “a literatura de autoria feminina amazonense moderna e contemporânea tem muito a nos revelar, ainda mais quando ganha a pena feminina e a voz de uma personagem marcante a ponto de revelar detalhes que podem mudar paradigmas históricos”.

Há, entretanto, um caso particular sobre essas autoras que denominei, no decorrer das análises, de escritoras da diáspora: as que partiram de Manaus para outras regiões por diversas razões, sejam familiares, sejam profissionais, sejam ainda porque não encontravam espaço em Manaus, pois sonhavam com condições mais favoráveis de estudo e crescimento intelectual. Nesse rol estão inclusas Violeta Branca e Astrid Cabral, que se mudaram para o Rio de Janeiro, quando era capital do Brasil. No caso de Astrid Cabral, a diáspora é mais proeminente: ela saiu de Manaus para residir no Rio de Janeiro e em seguida, migrou para Brasília, Oriente Médio e Estados Unidos. Anos depois, retornou para o Rio de Janeiro. Após sua reintegração ao magistério superior na Universidade de Brasília, voltou a residir na capital do país. Depois da aposentadoria, retornou para o Rio de Janeiro. Processo inverso ocorreu com Albertina Costa Rego Albuquerque, que veio do Acre para Manaus; e com Márcia Wayna Kambeba, que saiu de uma aldeia indígena do Alto Solimões para fixar residência em São Paulo de Olivença e Tabatinga, duas cidades do interior do Amazonas. Após concluir sua formação educacional e depois de graduada em Geografia, mudou-se para o Estado do Pará. Vera do Val migrou de São Paulo para se estabelecer profissionalmente em Manaus. Sandra Godinho, nascida em São Paulo, migrou para o Rio de Janeiro, e posteriormente, residiu na França. Depois viajou para Manaus, onde mora desde 2003 até o presente.



Além da escrita de uma literatura diaspórica, as trajetórias de Astrid Cabral (graduada em Letras), Albertina Costa Rego de Albuquerque (Filosofia), Márcia Wayna Kambeba (graduada e mestre em Geografia), Sylvia Aranha de Oliveira Ribeiro (Filosofia e mestre em Educação), Izis Negreiros (graduada em Língua Inglesa e Especialista em Cinema e Linguagem Audiovisual), Vera do Val (graduada, mestre e doutora em Biologia) e Sandra Godinho (graduada em Língua Inglesa e mestre em Linguística) se aproximam em um ponto: as sete escritoras têm formação universitária. Por sua ousadia de escrever e publicar uma obra literária, essas mulheres escritoras constroem o primeiro “ensaio de autonomia e identidade” feminina, no Amazonas. Assim,

as mulheres recriam em suas obras um imaginário que está ancorado no local e no momento histórico em que vivem. Assim, as escritoras brasileiras escrevem a partir de sua formação e de suas experiências tanto no país com em outros países, já que grande parte delas teve e tem um trânsito internacional mais ou menos intenso. O cosmopolitismo tanto de autoras brancas de origem burguesa quanto o de autoras negras e indígenas não as esvazia de suas heranças familiares na sociedade brasileira, sobredeterminada pela escravidão (FIGUEIREDO, 2021, p. 96-97).

Nesse sentido, aponta-se a importância dos Concursos Literários para as mulheres que desejam iniciar uma carreira de escritora. Por outro lado, as premiações também contribuem para que essas obras sejam reconhecidas. Algumas das escritoras brasileiras mais importantes foram descobertas por meio dos inúmeros Concursos Literários que existem nos países que falam e escrevem em Língua Portuguesa, tais como Prêmio Jabuti, Camões, Biblioteca Nacional, Leya, Prêmio Cidade de Manaus, Prêmio São Paulo de Literatura, entre outros. Ao serem premiadas, essas escritoras obtêm visibilidade literária.

Desse modo, amplia-se a emergência da escrita de autoria feminina na poesia e prosa de ficção amazonense modernista e contemporânea dessas escritoras, as quais partem de múltiplos olhares sobre a representação das mulheres amazônicas/brasileiras, como mediadora de mundos e diálogos possíveis, na conquista de reconhecimento identitário, social e literário. Nesse sentido, essas oito mulheres escritoras com sua autossuficiência literária, política e discursiva enfatizam a “importância das mulheres que emergem como sujeitos de mudanças e protagonistas da sua própria modernidade” (OWEN, 2008, p. 162). Para Constância Lima Duarte (2018),

assim, de pesquisa em pesquisa, a história intelectual da mulher brasileira vai se constituindo, fragmento por fragmento, autora por autora. Através das informações biobibliográficas e das obras recolhidas, é possível afirmar que existiram, sim, mulheres atuantes e produtivas no passado, e que, enfim, é

possível construir uma nova história das letras em nosso país” (DUARTE, 2018, p. 7).

Conforme relatam Rodrigues e Lira (2022, p. 1), a escritora Maria Valéria Resende,

ao ser indagada sobre a ausência de mulheres escritoras em um prêmio literário de 2017, [...] apontou que a falta de representatividade estaria relacionada mais à inexistência de oportunidades de publicação do que à escassez de escritos de mulheres. Em outras palavras, apesar de não serem publicadas, as mulheres efetivamente escrevem.

Apesar da conspiração do patriarcado canônico para negar a presença da escrita de autoria feminina, essas mulheres escritoras nascidas ou radicadas no Amazonas, ou amazonenses que residem em outros estados brasileiros, alteram o percurso de representação do ser feminino, na poesia e prosa de ficção amazonense/brasileira, a partir de 1935, até as duas primeiras décadas do século XXI. Ao relacionarem o processo de colonização, opressão, aculturamento, patriarcalismo e as relações econômicas estabelecidas, na região amazônica, rompem com a tradição de representações das personagens femininas até aqui instituídas. Assim, a compreensão da literatura de autoria feminina produzida, no Amazonas, de 1935 até o presente, como projeto estético-literário e ideológico que resgata o lugar de fala e as vozes suprimidas das personagens ficcionais e das mulheres escritoras da Amazônia Brasileira, bem como das mudanças operadas em tais representações, da persistência de elementos estéticos e temáticos da literatura do século XIX em obras dos séculos XX e XXI, atendeu aos objetivos de nossa pesquisa.

Para tanto, essas mulheres escritoras nascidas ou radicadas no Amazonas, ou amazonenses que residem em outros estados brasileiros, buscam abrir canais com editoras do eixo Rio-São Paulo, Portugal, Estados Unidos, Europa, porque enfrentam muitas dificuldades para publicar seus livros. Tomando como ponto de partida o cânone literário, as Academia Amazonense de Letras e Academia Brasileira de Letras, evidenciam que a exclusão da escrita feminina dessas instituições foi/continua sendo um movimento proposital e político.

A presença da figura feminina em obras escritas por mulheres, como protagonista em um número significativo de romances amazônicos, é indício de transformações na literatura contemporânea escrita por mulheres que se tornam sujeito/objeto de sua própria escritura. Além disso, evidenciam a insubordinação dessas mulheres poetisas, contistas, romancistas e de suas personagens que se confundem com a insurgência das autoras das obras, como também problematizam as histórias oficiais e a própria literatura brasileira moderna e contemporânea.

Conforme Eurídice Figueiredo (2020, p. 355), “é preciso ter consciência que grandes escritoras ou grandes obras não surgem do nada, elas só têm condições de emergência se há uma massa crítica que dê substância, vitalidade e potência às que querem escrever”. Além disso, de acordo com a reflexão de Pinsky (2019, p. 9),

um país que ainda convive com a exploração sexual, as desigualdades salariais entre homens e mulheres, a discriminação e a violência contra a mulher, os atrasos em conquistas históricas de cidadania já garantidas em muitos países (como educação, e saúde de qualidade, acesso fácil aos métodos anticoncepcionais, direito ao aborto) e os problemas sociais, como a pobreza, o descaso para com os idosos e a infância, tão imbricados nas questões de gênero, tem muito a ganhar buscando respostas na história.

Assim, a insurgência do sujeito poético feminino de Violeta Branca e Márcia Wayna Kambeba, das narradoras, protagonistas e personagens de Astrid Cabral, Albertina Costa Rego de Albuquerque, Sylvia Aranha de Oliveira Ribeiro, Izis Negreiros, Vera do Val e Sandra Godinho contra o poder masculino hegemônico nos remetem, conforme Andreatta, Santos e Oliveira (2022, p. 13), “à luta das mulheres escritoras pela construção de uma identidade social, literária e intelectual na sociedade brasileira contemporânea”. Percebemos como as narrativas engendradas por esse grupo de mulheres escritoras desvelam um país ainda regido pelas estruturas colonial, escravocrata e patriarcal, o que nos ajuda a entender a realidade atual, com os inúmeros discursos de ódio, as práticas de genocídios, massacres, feminicídio, as políticas repressoras contra mulheres, indígenas, negros, quilombolas e homoafetivos. Enfim, as obras analisadas tratam do efeito pernicioso da tradição sobre os indivíduos, ao perpetuar uma representação da personagem feminina, ou seja, uma visão estereotipada e preconceituosa e misógina, frequentemente sedimentada em relações assimétricas de poder.

Paul Ricouer (2007, p. 101) postula que a “ideia de dívida é inseparável da de herança. Somos devedores de parte do que somos aos que nos precederam”. Por sua vez, Eurídice Figueiredo (2020, p. 172), argumenta que escritoras como estas se colocam “diante da aporia que consiste em lidar, ao mesmo tempo, com a necessidade e a dificuldade de transmitir uma herança, sentindo a injunção do dever de memória” Logo, em seus textos, reverberam “os fantasmas do passado, que ameaçam o equilíbrio das protagonistas”.

Desse modo, essas mulheres escritoras amazonenses/brasileiras, ao penetrarem o mundo das letras, elas próprias emergem das margens, se pensarmos a dupla condição de mulheres e “escritoras periféricas”, o que serve de lente de aumento para a questão histórica do silenciamento imposto tanto pelo heteropatriarcado quanto pela historiografia e a crítica

literária canônica ao ser feminino intelectual, em qualquer época. Ao se apropriarem da escrita, essas mulheres jogam por terra a famigerada conspiração da invisibilidade, passando a fazer parte de um campo literário ainda que pouco democrático. Em meio aos avanços e retrocessos, elas persistem escrevendo e publicando suas obras.

## REFERÊNCIAS

### Obras literárias consultadas

ALBUQUERQUE, Albertina Costa Rego de. *Marari: a Princesinha dos Manaus*. Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas, 1996.

ALENCAR, José de. *Iracema*. Manaus: Valer, 2010.

AMAZONAS, Lourenço Silva Amazonas. *Simá: romance histórico do Alto Amazonas*. Manaus: Valer, 2003.

AMORIM, Francisco Gomes. *Os Selvagens*. Manaus: Valer; Governo do Estado do Amazonas, 2004.

ANDRADE, Mário. *Amar, Verbo Intransitivo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

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

ASSIS, Machado. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Abril Cultural, 2010.

AZIZE, Elizabeth. *E Deus Chorou sobre o Rio*. Manaus: Valer, 2019.

BOPP, Raul. *Cobra Norato*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2008.

BRANCA, Violeta. *Reencontro – Poemas de Ontem e de Hoje*. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1982.

BRANCA, Violeta. *Ritmos de Inquieta Alegria*. Manaus: Valer, 1998.

BRANCA, Violeta; BELLO, Andrade. *Concerto a Quatro Mãos – Opus 3*. Rio de Janeiro: Moderna, 1981.

CABRAL, Astrid. *Alameda*. Manaus: Valer, 1998.

CONRAD, Joseph. *Coração das Trevas*. Trad. de Celso M. Paciornik. São Paulo: Abril, 2010.

ENGRÁCIO, Arthur. *Histórias do Submundo*. Manaus: Valer; Edua; Governo do Amazonas; Uninorte, 2005.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

GALVÃO, Francisco. *Terra de Ninguém*. Manaus: Valer, 2002.

GODINHO, Sandra. *A Morte é a Promessa de Algum Fim*. Romance. Guaratinguetá: Penalux, 2021.

- GODINHO, Sandra. *As Três Faces da Sombra*. Romance. Rio de Janeiro: Fora da Caixa, 2020.
- GODINHO, Sandra. *O Poder da Fé*. Romance. Lisboa: Chiado, 2016.
- GODINHO, Sandra. *O Verso do Reverso*. Contos. Guaratinguetá: Penalux, 2019.
- GODINHO, Sandra. *Olho a Olho com a Medusa*. Contos. Natal: CJA, 2017.
- GODINHO, Sandra. *Orelha Lavada, Infância Roubada*. Contos. Rio de Janeiro: Oito e Meio, 2018.
- GODINHO, Sandra. *Sonho Negro*. Romance. Belo Horizonte: Caravana, 2021.
- GODINHO, Sandra. *Terra da Promissão*. Romance. Taboão da Serra: Vicenza, 2019.
- GODINHO, Sandra. *Tocaia do Norte*. Romance. Guaratinguetá: Penalux, 2020.
- GONÇALVES, Ana Maria. *Um Defeito de Cor*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- HATOUM, Milton. *Dois Irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- HATOUM, Milton. *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Abril Educação, 2013.
- KAMBEBA, Márcia Wayna. *Ay Kakyritama: eu moro na cidade*. Poemas. 2 ed. São Paulo: Polén, 2018.
- LINHARES, Erasmo. Três histórias da terra. In: *O Tocador de Charamela*. Manaus: Valer; Governo do Amazonas; EdUA; Uninorte, 2005.
- LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MEIRELLES, Cecília. *Viagem*. Rio de Janeiro: Império, 1939.
- MINEV, Ilko. *A Filha dos Rios*. São Paulo: Livro de Safra, 2015. (Selo Virgiliae).
- NASSER, Charufe. *A Sultana do Seringal*. Manaus: Valer, 2006.
- NEGREIROS, Izis. *Entre Nós Dois...* Manaus: Camafeu, 2019.
- RIBEIRO, Sylvia Aranha de Oliveira. *Cartas da Amazônia*. São Paulo: Scienza, 2018.
- RIBEIRO, Sylvia Aranha de Oliveira. *Comandante Lourenço*. Manaus: Valer, 2006.
- RIBEIRO, Sylvia Aranha de Oliveira. *Francisca e a Utopia da Liberdade*. Manaus: Valer, 2010.
- RIBEIRO, Sylvia Aranha de Oliveira. *O Encontro das Águas*. Manaus: Valer, 2011.

RIBEIRO, Sylvia Aranha de Oliveira. *Vida e Morte no Amazonas*. São Paulo: Edições Loyola, 1991.

RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2003.

SCOTTI, Myriam. *Terra Úmida*. Guaratinguetá: Penalux, 2021.

SOUZA, Márcio. *A Caligrafia de Deus*. Manaus: Valer, 2008 [1998].

SOUZA, Márcio. *Galvez, Imperador do Acre*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

SOUZA, Márcio. *Mad Maria*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

VAL, Vera do. *Histórias do Rio Negro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

WERNECK, Sandra. *O Poder da Fé* (romance). Lisboa: Chiado, 2016.

WERNECK, Sandra. *Olho a Olho com a Medusa* (contos). Natal: CJA, 2017.

### Obras teóricas, críticas e gerais

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. Comparatismo literário e comunitarismo supranacional. In: OLIVEIRA, Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de; AZEVEDO, Kenedi Santos (Orgs.). *Reflexões Interculturais*. São Paulo: Livrus, 2016.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O Perigo de uma História Única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ADIFA, Marcelo. Prefácio. In: GODINHO, Sandra. *Tocaia do Norte*. Guaratinguetá: Penalux, 2020. p. 5-6.

ALBUQUERQUE, Gabriel. Brasil, Brasis: insulamento e produção literária no Amazonas. In: RIOS, Otávio (Org.). *O Amazonas Deságua no Tejo: ensaios literários*. Manaus: UEA Edições, 2009.

ALMEIDA, Alexandra Vieira de. Entre o imaginário e o real no romance *Sangue Negro*, de Sandra Godinho. In: ANDREATTA, Elaine Pereira; SANTOS, José Benedito dos; OLIVEIRA, Rita Barbosa de (Orgs.). *Cartografias do Norte: a produção literária de Sandra Godinho*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022. p. 235-244.

ALMEIDA, Pamela Opsfelder de. Violência, corpo e sexualidade em *Olho a Olho com a Medusa*. In: ANDREATTA, Elaine Pereira; SANTOS, José Benedito dos; OLIVEIRA, Rita Barbosa de (Orgs.). *Cartografias do Norte: a produção literária de Sandra Godinho*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022. p. 67-86.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Gilka, a antecessora. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 dez. 1980. p. 7. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015\\_10&pagfis=17850](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pagfis=17850). Acesso em: 16 out. 2020.

ANDREATTA, Elaine Pereira; CORAZZA, Bruna Ximenes. Um rasgo na pele: linguagem, infância e criminalidade em Sandra Godinho. *In*: ANDREATTA, Elaine Pereira; SANTOS, José Benedito dos; OLIVEIRA, Rita Barbosa de (Orgs.). *Cartografias do Norte: a produção literária de Sandra Godinho*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022. p. 87-120.

ANDREATTA, Elaine Pereira; SANTOS, José Benedito dos; OLIVEIRA, Rita Barbosa de (Orgs.). Uma apresentação: a literatura ruidosa de Sandra Godinho. *In*: *Cartografias do Norte: a produção literária de Sandra Godinho*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022. p. 10-20.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *The Empire Writes Back: theory and practice in post-colonial literatures*. London; New York: Routledge, 2002.

ASSIS, Machado de. Instinto da nacionalidade. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/355080/mod\\_resource/content/1/machado.%20instinto%20de%20nacionalidad e. pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/355080/mod_resource/content/1/machado.%20instinto%20de%20nacionalidad e. pdf). Acesso em: 20 jun. 2019.

AZEVEDO, José Eustáquio de. *Antologia Amazônica (Poetas Paraenses)*. Belém: Pinto Barbosa, 1904.

AZEVEDO, Kenedi Santos. Violeta Branca e a revelação do sagrado. *In*: SANTOS, José Benedito dos; OLIVEIRA, Rita Barbosa de; AZEVEDO, Kenedi Santos; ANDREATTA, Elaine Pereira; LOURO, Francisca de Lourdes Souza (Orgs.). *Múltiplos Olhares sobre a Literatura*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2018. p. 51-64.

AZEVEDO, Kenedi Santos; SANTOS, José Benedito dos. Leituras do livro *Histórias do Rio Negro de Vera do Val*". *In*: OLIVEIRA, Rita Barbosa de; SANTOS, José Benedito dos Santos; AZEVEDO, Kenedi Santos (Orgs.). *A Literatura no Amazonas: 1954-2010 – volume II*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2018. p. 21-225.

BANDEIRA, Maria Helena Cordeiro de Souza. Posfácio. Tudo é o rio. *In*: Vera do Val. *Histórias do Rio Negro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p.173-176.

BASTOS, Hermenegildo José. *Literatura e Colonialismo: rotas de navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião*. Brasília: Plano, 2001.

BASTOS, Hermenegildo. Ficção e verdade nas cidades de Murilo Rubião. *In*: LIMA, Rogério; FERNANDES, Ronaldo Costa (Orgs.). *O Imaginário da Cidade*. Brasília: Editora da UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

BAUM, Vicki. *A Árvore que Chora: romance da borracha*. Porto Alegre: Globo, 2022.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo: a experiência vivida*. Trad. de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

BEÇA, Anibal; GATTI, André. *Marupiará*. Manaus: Valer, 1988.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. *Monstros, Índios e Canibais: ensaios de crítica literária e cultural*. Florianópolis: Insular, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas II – Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1994.



- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é Sólido se Desmancha no Ar*. Trad. Felipe Moisés et al. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BERND, Zilé. *Literatura e Identidade Nacional*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Trad. de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.
- BISERA, William Alves. Prefácio. In: SCHWANTES, Cintia; ZANELLO, Valeska (Orgs.). *Gênero e Loucura na Literatura*. Curitiba: Appris, 2018.
- BLANCHOT, Maurice. A literatura como direito à morte. In: *Parte do Fogo*. Trad. de Ana Maria Scherer. São Paulo: Rocco, 1997.
- BOLLE, Willie. *Uma Enciclopédia Mágica da Amazônia? O Ciclo Romanesco de Dalcídio Jurandir*. In: LEÃO, Allison (Org.). *Amazônia: literatura e cultura*. Manaus: 2012. p. 13-35.
- BONNICI, Thomas. Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais. *Mimesis*, Bauru, v. 19, n. 1, p. 7-23, 1998.
- BONNICI, Thomas. *O Pós-Colonialismo e a Literatura: estratégias de leitura*. Maringá: EdUEM, 2012.
- BORGES, Kelio Junior Santana (Org.). *Viagens e Viajantes: travessias históricas, percursos identitários e seres itinerantes na literatura*. Rio de Janeiro: Mares Editores, 2019.
- BOSI, Alfredo. *A Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: gênese e a estrutura do campo literário*. Trad. de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRAGA, Cláudio R. V. *A Literatura Movente de Chimamanda Adichie: Pós-colonialidade, descolonização cultural e diáspora*. Brasília: Editora da UnB, 2019.
- BRAGA, Genesino. Palavras no caminho do reencontro. Prefácio. In: BRANCA, Violeta. *Reencontro – Poemas de Ontem e de Hoje*. Manaus: Edições Governo do Estado, 2012.
- BRANDÃO, Izabel. In: *As Mensageiras: primeiras escritoras do Brasil*. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/a-camara/visiteacamara/cultura-na-camara/noticias/as-mensageiras-primeiras-escritoras-do-brasil>. Acesso em: 16 jul. 2019.
- BRASIL, Assis. *A Poesia Amazonense no Século XX*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- BUTOR, Michel. *Essais sur le Romain*. Paris: Gallimard, 1969.

- CABRAL, Astrid. *Sobre Escritos: rastro de leituras*. Manaus: EDUA, 2015.
- CAMPOS, Humberto de. *Diário Secreto*. v. II. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1954.
- CANDAU, Jöel. *Memória e Identidade*. Trad. de Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2019.
- CANDIDO, Antônio. O direito à literatura. In: *Vários Escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- CARDOSO, Leticia Pinto. A construção do narrador no romance *Tocaia do Norte*, de Sandra Godinho. In: ANDREATTA, Elaine Pereira; SANTOS, José Benedito dos; OLIVEIRA, Rita Barbosa de (Orgs.). *Cartografias do Norte: a produção literária de Sandra Godinho*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022. p. 155-168.
- CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. Figurações do feminino na literatura indiana contemporânea. *Terra Roxa e Outras Terras – Revista de Estudos Literários*, v. 9, 2007. Disponível em: <https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/24796>. Acesso em: 03 jul. 2022.
- CASTRO, Daniele Cordeiro; RODRIGUES, Adriana Aguiar. Rio-mulher: uma análise intersemiótica do conto “Rosalva”, de Vera do Val, e das fotografias “Rio Juruá” e “Rio Içana”, de Pedro Martinelli. In: *Anais da I Mostra de Pesquisa em Ensino de Língua Portuguesa e suas Literaturas*. Manaus: UEA; SEDUC, 2016. p. 47-60.
- CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o Colonialismo*. Trad. de Anísio Garcez Homem. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2017.
- CHIAPPINI, Lúgia (Org.). Encontros e desencontros da/na América Latina no século XX. Revista Eletrônica *CELPCYRO* v. 2, 2011. Disponível em: [http://celpcyro.org.br/joomla/index.php?option=com\\_content&view=article&Itemid=87&id=916](http://celpcyro.org.br/joomla/index.php?option=com_content&view=article&Itemid=87&id=916). Acesso em: 25 jul. 2019.
- CHIARELLI, Stefania. Que Brasil existe? Estrangeiros na literatura brasileira. *Intelligere – Revista de História Intelectual*, São Paulo, v. 2, n. 3, p. 40-48. Disponível em: <http://revistas.usp.br/revistaintelligere>. Acesso em: 06 mai. 2022.
- CIXOUS, Hélène. *Le Rire de la Meduse et autres Ironies*. Paris: Galilée, 2010.
- COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras (1711-2001)*. São Paulo: Escrituras, 2002.
- COLLING, Ana Maria. Gênero e educação: um diálogo possível? *Contexto e Educação*, Editora UNIJUÍ, ano 19, -n. 71/72, jan./dez. 2004.
- COMPAGNON, Antoine. *Literatura Para Quê?* Trad. de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.
- COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.
- COSTA, Francisco. *Jornal Folha*. S. Paulo 10/06/2013.

CRUZ, Adélcio de Sousa. *Narrativas Contemporâneas da Violência*: Fernando Bonassi, Paulo Lins e Ferréz. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

CURY, Maria Zilda. Entre o rio e o cedro: imigração e memória. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (Org.). *Arquitetura da Memória*: ensaios sobre os romances *Dois irmãos*, *Relato de um Certo Oriente* e *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum. Manaus: Edua/Uninorte, 2007. p. 82-97.

D'AMORIM JUNIOR, Miguel Antonio. *May Sangara Kumissa*: o encanto e o encontro com uma voz da poesia indígena brasileira e os ecos íntimos do leitor em sala de aula. Dissertação (Mestrado Profissional em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura Brasileira Contemporânea*: um território contestado. Vinhedo: Horizonte, 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (Orgs.). *Espaço e Gênero na Literatura Brasileira Contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015.

DALCASTAGNÈ, Regina; THOMAZ, Paulo César (Orgs.). *Pelas Margens*: representação na narrativa brasileira contemporânea. Vinhedo: Horizonte, 2011.

DANNER, Leno Francisco; DORRICO, Julie; DANNER, Fernando. *A Voz-Práxis Estético-Literária das e pelas Minorias Político-Culturais*: lugar de fala, autoria e/como descolonização – reflexões desde a literatura indígena brasileira. *Synesis*, v. 13, n. 2, p. 117-147. Disponível em: <https://seer.ucp.br/seer/index.php/synesis/article/view/2072>. Acesso em: 10 jun. 2022.

DANTAS, Priscila Vasques C. Morte e violência em dois contos de *O Verso do Reverso*, de Sandra Godinho. In: ANDREATTA, Elaine Pereira; SANTOS, José Benedito dos; OLIVEIRA, Rita Barbosa de (Orgs.). *Cartografias do Norte*: a produção literária de Sandra Godinho. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022, p. 121-136.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Trad. de Cláudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DIAS, Edinea Mascarenhas. *A Ilusão do Fausto – Manaus 1890-1920*. Manaus: Valer, 2007.

DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (Orgs.). *Literatura Indígena Brasileira Contemporânea*. Porto Alegre: Fi, 2018.

DU SILVAN, Danilo. *Antologia Poética da Mulher Amazonense*. Manaus: Porantim, 1984.

DUARTE, Constança Lima. GT a mulher na literatura – 25 anos de história. In: STEVENS, Cristina. *Mulher e Literatura – 25 anos*: raízes e rumos. Florianópolis: Editora Mulheres, 2010. p. 17-34.

DUARTE, Constança Lima. Literatura de autoria feminina: a história possível. In: *As Mensageiras*: primeiras escritoras do Brasil. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/a->

camara/visiteacamara/cultura-na-camara/noticias/as-mensageiras-primeiras-escriptoras-do-brasil. Acesso em: 16 jul. 2019.

DUARTE, Constância Lima. Arquivos de mulheres e mulheres anarquistas: histórias de uma história mal contada. *Niterói*, v. 9, n. 2. p. 11-17, 1º. sem. 2009.

DUARTE, Constância Lima. Estudos de mulher e literatura: história e cânone literário. In: ANAIS DO VI SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 1996.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Caderno de Resumos do VII Seminário Internacional e XVI Seminário Nacional Mulher e Literatura*. Organizador André Tessaro Pelinser et al.. Caxias do Sul: EDUCS, 2015.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura e Afrodescendência no Brasil*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

DUARTE, Eduardo de Assis. Maria Firmina dos Reis e os primórdios da ficção afro-brasileira. Posfácio. In: REIS, Maria Firmina dos Reis. *Úrsula*. Florianópolis: Editora Mulheres; Belo Horizonte: PUC-Minas, 2004. p. 265-281.

DURAS, Marguerite. *Escrever*. Trad. de Luciene Guimarães de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Trad. de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2016.

ELÓI, Maria Amélia [Curadora]. Por muito tempo na história, anônimo era uma mulher. In: *As Mensageiras: primeiras escritoras do Brasil*. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/a-camara/visiteacamara/cultura-na-camara/noticias/as-mensageiras-primeiras-escriptoras-do-brasil>. Acesso em: 16 jul. 2019.

ENGRÁCIO, Arthur. *Os Pingos nos ii*. Manaus: UBE/AM, 1983.

FANINI, Michele Asmar. *Fardos e Fardões: mulheres na Academia Brasileira de Letras (1897-2003)*. Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Lisboa: Livraria Letra Livre, 2015.

FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Trad. de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FIGUEREIDO, Eurídice. *A Literatura como Arquivo da Ditadura Brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

FIGUEREIDO, Eurídice. *Por uma Crítica Feminina: leituras transversais de escritoras brasileiras*. Porto Alegre: Zouk, 2020.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos: estéticas – literatura e pintura, música e cinema*. v. III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FREIRE, José Ribamar Bessa. Barés, Manáos e Tarumãs. *Amazônia em Cadernos*, v. 2. Manaus: Museu Amazônico, 1995. p. 2.
- FREITAS, Viviane Ramos de. *Cartografias do Exílio: errância e espacialidade na ficção da escritora caribenha Jean Rhys*. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/26665>. Acesso em: 10 jun. 2022.
- FROTA, Mikael Souza. Apiyemyeki Kamña Yakopa Kiña? O processo de domesticação espacial em *Tocaia do Norte*, de Sandra Godinho. In: ANDREATA, Elaine Pereira; SANTOS, José Benedito dos; OLIVEIRA, Rita Barbosa de (Orgs.). *Cartografias do Norte: a produção literária de Sandra Godinho*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022. p. 137-154.
- FUENTES, Carlos. *Geografia do Romance*. Trad. de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- FUNCK, Susana Bornéo. Apresentação. In: STEVENS, Cristina. *Mulher e Literatura – 25anos: raízes e rumos*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2010. p. 11-16.
- GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Indianismo Revisitado – Gatos de Outro Saco*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- GAMBINI, Roberto. *Espelho Índio: a formação da alma brasileira*. São Paulo: Axis Mundi; Terceiro nome, 2000.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. de Cibele Braga. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.
- GINZBURG, Jaime. *Crítica em Tempos de Violência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; FAPESP, 2017.
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma Poética da Diversidade*. Trad. de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.
- GOMES, Simone Caputo. *Cabo Verde: literatura e chão de cultura*. Cotia: Ateliê Editorial; Praia: Instituto da Biblioteca Nacional do Livro, 2008.
- GONÇALVES, Sinval Carlos Mello. Apresentação. *Canoa do Tempo – Revista do Programa de Pós-Graduação em História*, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, v. 1, n. 1. jan/dez. 2007. p. 7.
- GONDIM, Neide. *A Invenção da Amazônia*. Manaus: Valer, 2007.
- GONDIM, Neide. *Simá, Beiradão e Galvez, Imperador do Acre – Amazônia: ficção e história*. Manaus: EDUA, 1996.

GOTLIB, Nádya Batella. Gilka Machado: a mulher e a poesia. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 5., 1-3 de setembro de 1993, Natal. *Anais [...]*. Natal: Ed. Universitária da UFRN, 1995. p. 17-30.

GRAÇA, Antonio Paulo. *Uma Poética do Genocídio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

GRAÚNA, Graça. *Contrapontos da Literatura Indígena Contemporânea no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

GUEDES, Maria Sebastian de Moraes. Fortuna crítica de Vera do Val e Histórias da floresta. In: OLIVEIRA, Rita do Perpétuo Socorro Barbos de; SANTOS, José Benedito dos; AZEVEDO, Kenedi Santos. [Orgs.]. *A Literatura no Amazonas: 1954-2010*. v. II. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2018.

GUIMARÃES, Newton Sabbá. A poesia de Violeta Branca. *Revista da Academia Amazonense de Letras, AAL*, Manaus, ano LXXXIII, n. 23, nov. 2001. Disponível em: <https://academiaamazonensedeletras.com/pdf/revistas/REVISTA%20AAL%20N%2023.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2022.

HALBAWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

HARDMAN, Francisco Foot (Org.). *Morte e Progresso – Cultura brasileira como apagamento dos rastros*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

HARDMAN, Francisco Foot. Morrer em Manaus: os avatares da memória em Milton Hatoum. *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, n. 141, p. 5-15, 2000.

HUCHTEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IANNI, Octavio. *A Ideia de Brasil Moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

IANNI, Octavio. A metáfora da viagem. In: *Enigmas da Modernidade-Mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 11-31.

IANNI, Octavio. Apresentação. In: SILVA, Marilene Corrêa. *O Paiz do Amazonas*. Manaus: Valer; Governo do Estado do Amazonas; Uninorte, 2004. p. 7-8.

ISER, Wolfgang. *A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção*. Trad. de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

ISER, Wolfgang. *L'Appel du Texte*. Paris: Éditions Allia, 2012.

JOBIM, Anísio. *A intelectualidade do extremo norte*. Manaus: Imprensa Oficial, 1934.

- KOTHE, Flávio R. *O Cânone Colonial: ensaio*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1997.
- KRÜGER, Marcos Frederico. *A Sensibilidade dos Punhais*. Manaus: Edições Muiraquitã, 2011.
- KRÜGER, Marcos Frederico. Grande Amazônia: veredas. In: RANGEL, Alberto. *Inferno Verde*. Manaus: Valer, 2008. p. 9-20.
- KRÜGER, Marcos Frederico. O mito de origem em *Dois Irmãos*. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (Org.). *Arquitetura da Memória: ensaios sobre os romances Dois Irmãos, Relato de um Certo Oriente e Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: Edua/Uninorte, 2007. p. 180-191.
- KRÜGER, Marcos Frederico. Violeta, ainda que tarde. In: BRANCA, Violeta. *Ritmos de Inquieta Alegria*. Manaus: Valer, 1998.
- KUNDERA, Milan. *A Arte do Romance*. Trad. de Tereza Bulhões de Carvalho Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. *As Escritoras Contemporâneas e o Campo Literário Brasileiro: uma relação de gênero*. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2008.
- LEANDRO, Rafael Voigt. *Os Ciclos Ficcionalis da Borracha e a Formação de um Memorial Literário da Amazônia*. Goiânia: Editora Espaço Acadêmico, 2016.
- LEÃO, Allison (Org.). *Amazônia: literatura e cultura*. Manaus: UEA Edições, 2012.
- LEÃO, Allison. *Amazonas: natureza e ficção*. São Paulo: Annablume; Manaus: FAPEAM, 2011.
- LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades e Escritas Pós-Coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.
- LICARIÃO, Berttoni Cláudio. A ditadura militar na ficção contemporânea brasileira: Entrevista com Berttoni Licarião, concedida a Bruno Leal. In: *Café História – História Feita com Cliques*. 14 out. 2019. Disponível em: <https://www.cafehistoria.com.br/literatura-historia-ditadura/>. Acesso em: 02 mai. 2020.
- LIMA, Ivaldo Marciano de França; FERREIRA, Jackson André da Silva; DAMASCENO, José Jorge Andrade; SANTOS, Joceneide Cunha dos; SAMPAIO, Moisés de Oliveira; VIEIRA FILHO, Rafael Rodrigues (Orgs.). *África(s), Índios e Negros*. Recife: Bagaço, 2016.
- LIMA, Paola Efalli Rocha de Sousa. *O Ensino de Literatura Indígena a partir da Poesia de Márcia Kambeba Analisada pela Via dos Estudos Culturais*. 2019. Dissertação (Mestrado em Ensino de Línguas e Literatura) – Universidade Federal do Tocantins, Araguaína, 2019.
- LIMA, Rainério; LUNA, Sandra. Paixão na Zona Franca: Márcio Souza e a dramaturgia na Amazônia. *Revista Graphos*, João Pessoa, v. 12, n. 1, p. 179-197, jun. 2010.
- LOOMBA, A. *Colonialism and Post-Colonialism*. London; New York: Routledge, 1998.

LOURO, Francisca de Lourdes. A estratégia narrativa no romance *O Poder da Fé*, de Sandra Godinho. In: ANDREATTA, Elaine Pereira; SANTOS, José Benedito dos; OLIVEIRA, Rita Barbosa de. (Orgs.). *Cartografias do Norte: a produção literária de Sandra Godinho*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022. p. 197-206.

MACIEL, Benedito. Apresentação. In: KAMBEBA, Márcia Wayna. *Ay Kakyritama: eu moro na cidade (Poemas e crônicas)*. Manaus: Grafisa, 2013.

MANDAGARÁ, Pedro. Uma forma de ver as literaturas das mulheres indígenas. *Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco*. 06 jun. 2018. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/artigos/2100-uma-forma-de-ver-as-literaturas-das-mulheres>. Acesso em: 12 jun. 2020.

MARQUES, Ricardo. *Ecocrítica*. 2012. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ecocritica>. Acesso em: 20 jun. 2022.

MATA, Anderson Luís Nunes. Representação e responsabilidade na narrativa brasileira contemporânea. In: DALCASTAGNÈ, Regina; THOMAZ, Paulo César (Orgs.). *Pelas Margens: representação na narrativa brasileira contemporânea*. Vinhedo: Horizonte, 2011. p. 15-39.

MATA, Inocência (Org.). *Francisco José Tenreiro: as múltiplas faces de um intelectual*. Lisboa: Colibri, 2010.

MATA, Inocência. *A Literatura Africana e a Crítica Pós-Colonial: reconversões*. Manaus: UEA Edições, 2013.

MATA, Inocência. A periferia da periferia. *Discurso – Estudos de língua e cultura*. Lisboa, n. 10, p. 27-36, mai. 1995.

MEDEIROS, Carla Valéria Santos; ANDREATTA, Elaine Pereira. Violeta Branca: a voz erótica feminina em *Ritmos de Inquieta Alegria*. In: SANTOS, José Benedito dos (Org.). *As Múltiplas Faces da Literatura de Autoria Feminina*. Parintins: Papéis & Letras, 2021.

MEMMI, Albert. *Retrato do Colonizado Precedido de Retrato do Colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias Locais/Projetos Globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2004.

MIRANDA, Fernanda R. *Silêncios Prescritos: estudos de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006)*. Rio de Janeiro: Malê, 2019.

MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa através dos Textos*. São Paulo: Cultrix, 2012.

MONTEIRO, Mário Ypiranga. *Fases da Literatura Amazonense*. Manaus: Imprensa Oficial, 1977.

MONTELLO, Josué. *La Primera Novelista Brasileña*. Trad. espanhola. *Revista de Cultura Brasileña*, Madrid, n. 41, p. 11-114, 1976.



MORAES, Maria Lygia Quartim de. Prefácio. In: SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *Os Escritores da Guerrilha Urbana: literatura de testemunho, ambivalência e transição política (1977-1984)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

MORAES, Péricles. *Os Intérpretes da Amazônia*. Manaus: Valer; Governo do Estado do Amazonas, 2001.

MOTA, Luiz Gonzaga. *Análise Crítica da Narrativa*. Brasília: Editora da UnB, 2013.

MUNDURUKU, Daniel. *Literatura x Literatura Indígena: a produção de literatura dos indígenas brasileiros*, 2016. Disponível em: <http://danielmunduruku.blogspot.com/2016/02/literatura-x-literatura-indigena.html>. Acesso em: 22 mar. 2019.

MURARO, Rose Marie. Por uma nova ordem simbólica. *Folha de S. Paulo*. Opinião. São Paulo, p. A3, 08/03/2001.

MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). *Escritoras Brasileiras do Século XIX*. v. I. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000.

MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). *Escritoras Brasileiras do Século XIX*. v. II. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004.

MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). *Escritoras Brasileiras do Século XIX*. v. III. Florianópolis: Editora Mulheres, 2009.

NABUCO, Joaquim. *O Direito do Brasil*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1949.

NARZETTI, Claudiana; BALIRIRO, Anndra Karolina; CORRÊA, Maria. “Somos todas a mesma mulher?”: a identidade do sujeito-mulher em contos de Sandra Godinho. In: ANDREATTA, Elaine Pereira; SANTOS, José Benedito dos; OLIVEIRA, Rita Barbosa de. (Orgs.). *Cartografias do Norte: a produção literária de Sandra Godinho*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022, p. 23-48.

NASCIMENTO, Juliano Carrupt do. O Romance *Úrsula* de Maria Firmina dos Reis: estética e ideologia no Romantismo brasileiro. Dissertação (Mestrado em Literatura brasileira) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

NESTROVSKI, Arthur. Uma experiência às avessas. *Folha de São Paulo*, 14/10/2001.

OLIVEIRA, Álvaro Jardel de Oliveira. *O Rio, o Anel e a Estrela: interfaces socioantropológicas do movimento sindical de trabalhadores e trabalhadoras rurais do Estado do Amazonas*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2015.

OLIVEIRA, José Aldemir de. Cidade e memória: Manaus de antigamente. In: SANTOS, José Benedito dos; OLIVEIRA, Rita Barbosa de; AZEVEDO, Kenedi Santos; ANDREATTA, Elaine Pereira; LOURO, Francisca de Lourdes Souza (Orgs.). *Múltiplos Olhares sobre a Literatura*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2018. p. 225-240.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta; THOMAZ, Paulo César (Orgs.). *Literatura e ditadura*. Porto Alegre: Zouk, 2020.

OLIVEIRA, Rita Barbosa de Oliveira. Olhar de poeta (Prefácio). In: CABRAL, Astrid. *Sobre Escritos: rastro de leituras*. Manaus: EDUA, 2015.

OLIVEIRA, Rita Barbosa de. Entrevista com a escritora Sandra Godinho. In: ANDREATTA, Elaine Pereira; SANTOS, José Benedito dos; OLIVEIRA, Rita Barbosa de (Orgs.). *Cartografias do Norte: a produção literária de Sandra Godinho*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022. p. 247-256.

OLIVIERI-GODET, Rita; GARCIA, Mireille (Orgs.). Literatura e ditadura. *Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 60, maio-ago. 2020.

OLIVIERI-GODET, Rita; GARCIA, Mireille (Orgs.). Literatura e ditadura. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 60, p. 1-5, maio-ago. 2020.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As Formas do Silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Terra à Vista*. Campinas: Cortez; Editora da Unicamp, 1990.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

OWEN, Hillary. A língua da serpente: a autoetnografia no feminino em *Balada de amor ao vento*, de Paulina Chiziane. In: RIBEIRO, Margarida Calafate; MENEZES, Maria Paula (Orgs.). *Moçambique: das palavras escritas*. Porto: Edições Afrontamento, 2008. p. 161-175.

PARADISO, Silvio Ruiz. A imagem da mulher indiana nas literaturas pós-coloniais. Uma análise em Mia Couto, Arundhati Roy e Rudyard Kipling. *Uniletras*, Ponta Grossa, v. 35, n. 2, jul./dez. 2013, p. 221-235.

PAULA, Jolene da Silva. *A Poesia no Amazonas – Autoria Feminina: voz e silenciamento*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2016.

PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. São Paulo: Contexto, 2019.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*. v. II. Fernando Pessoa. Prefácio e Organização de Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1982.

PILLA, Maria Regina. Nos campos infinitos dos pampas. In: OLIVEIRA, Rejane Pivetta; THOMAZ, Paulo César. *Literatura e Ditadura* (Orgs.). Porto Alegre: Zouk, 2020. p. 225-228.

PINHO, Osmundo de Araújo. O efeito do sexo: políticas de gênero, raça e miscigenação. *Cadernos Pagu*, Unicamp, Campinas, v. 23, p. 89-119, jul.-dez. 2004.

PINSKY, Carla Bassanezi. Apresentação. In: PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. São Paulo: Contexto, 2019.

PINTO, Alberto Oliveira. O colonialismo e a “coisificação” da mulher no cancionário de Luanda, na tradição oral angolana e na literatura colonial portuguesa. In: MATA, Inocência; SECCO, Carmen Lucia. *Mãos Femininas e Gestos de Poesia*. Lisboa: Colibri, 2007.

PINTO, Antísthenes. *Literatura: novos horizontes*. Manaus: Clube da Madrugada, 1984.

- PINTO, Zemaria. *A Uiara & Outros Poemas*. Manaus: Valer, 2007.
- PINTO, Zemaria. Disponível em: <http://palavradofingidor.blogspot.com/2022/08/a-semana-de-22-e-suas-reverberacoes-no.html?m=0>. Acesso em: 11 set. 2022.
- POLLACK, Michael. Memória e identidade social. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992. p. 200-212.
- POLLACK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989. p. 3-15.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas Latino-Americanas*, CLACSO, Buenos Aires, p. 227-278, set. 2005.
- RAGO, Margareth. Os feminismos no Brasil: dos “anos de chumbo” à “era global”. *Labrys Estudos Feministas*, n. 3, jan.-jul. 2003. Disponível em: <http://egroups.unb.br/ih/his/gefem/labrys3/web/bras/margal.htm>. Acesso em: 20 dez. 2018.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da Escrita*. Trad. de Raquel Ramallete et al.- São Paulo: Editora 34, 2017.
- REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luis (Org.). *Palavras da Crítica*. 1992.
- RIBEIRO, Luis Filipe. *Mulheres de Papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Niterói: EDUFF, 1996.
- RIBEIRO, Maria Aparecida. Os novos filhos da dor: oriente e origem em Hatoum. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (Org.). *Arquitetura da Memória: ensaios sobre os romances Dois irmãos, Relato de um certo oriente e Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: Edua/Uninorte, 2007. p. 145-161.
- RICHARD, Nelly. *Intervenções Críticas: arte, cultura, gênero e política*. Trad. de Romualdo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.
- RICOEUR, Paul. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- RUAS, Luiz. Apresentação. In: SANTIAGO, Socorro. *Uma Poética das Águas: a imagem do rio na poesia amazonense contemporânea*. Manaus: Puxirum, 1986.
- SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. Trad. de Denise Bottman. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- SAID, Edward. *Humanismo e Crítica Democrática*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SAID, Edward. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. Trad. de Rosana Eichenberg. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- SAID, Edward. *Reflexões sobre o Exílio e Outros Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTANA, Bianca. Fome coletiva por nossa história escondida. *Revista Cult*, n. 248, p. 6-7, ago. 2019.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Descolonizar el Saber, Reinventar el Poder*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2010.

SARTRE, Jean-Paul. *O Que é Literatura?* Trad. de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

SCHAMA, Simon. *Landscape and Memory*. New York: Alfred A. Knopf, 1995.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, Marcia (Org.). *Gênero e Literatura na América Latina*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.

SCHMIDT, Simone Pereira. Sexo, raça e gênero na lógica colonial: o que contam as mulheres. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL MULHER E LITERATURA (7. 2015). Caxias do Sul. *Caderno de Resumos do VII Seminário Internacional e XVI Seminário Nacional Mulher e Literatura*. Org. de André Tessaro Pelinser et al. Caxias do Sul: EDUCS, 2015.

SCHWANTES, Cíntia; ZANELLO, Valeska (Orgs.). *Gênero e Loucura na Literatura*. Curitiba: Appris, 2018.

SCHWARZ, Roberto. *Um Mestre na Periferia do Capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Editora 34, 2000.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A História do Brasil é uma História de Apagamento da Violência*. Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/fok/cul/20880092.html?fbclid=IwAR0iWSwlieiFnTHpkclcfYxuu2KCIC-V0JFLWxBDnkZiA4SJOi6n71H8HAJA>. Acesso em: 12 abr. 2021.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, Memória, Literatura: o testemunho na Era da Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O Local da Diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SHARPE, Peggy. Júlia Lopes de Almeida. In: MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). *Escritoras Brasileiras do Século XIX*. v. II. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004. p. 188-238.

SILVA, Carmen Novoa. *Violeta Branca (O Poetismo de Vanguarda)*. Manaus: Ampla, 2010.

SILVA, Denise Ferreira da. À brasileira: racialidade e a escrita de um desejo destrutivo. *Revista Estudos Feministas*, UFSC, Florianópolis, v. 14, n. 1, p. 62-83, jan-abr. 2006.

SIMON, Sherry. *Gender in Translation: cultural identity and the politics of transmission*. Londres: Routledge, 1996.

SIMON, Sherry. *Le Trafic des Langues: traduction et culture dans la littérature québécoise*. Montréal: Boréal, 1994.

SOBREIRA, Ana Carla Barros. Vidas insubmissas: interstícios em paisagens de dentro e de fora sobre o que resta. In: ANDREATTA, Elaine Pereira; SANTOS, José Benedito dos; OLIVEIRA, Rita Barbosa de (Orgs.). *Cartografias do Norte: a produção literária de Sandra Godinho*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022. p. 49-66.

SOUZA, Fátima Maria da Rocha; LIRA, Raquel de Souza. Entre mundos: uma leitura do romance *Terra da promessa*, de Sandra Godinho. In: ANDREATTA, Elaine Pereira; SANTOS, José Benedito dos; OLIVEIRA, Rita Barbosa de (Orgs.). *Cartografias do Norte: a produção literária de Sandra Godinho*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022. p. 207-234.

SOUZA, Kelly de. Tupi or not tupi? A identidade do Brasil pré-colonial na obra de autores índios e de escritores indigenistas. *Revista da Cultura*, n. 21, abr. 2009. Disponível em: <http://www.revistadacultura.com.br:8090/>. Acesso em: 24 mar. 2019.

SOUZA, Márcio. *A Expressão Amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo*. Manaus: Valer, 2010 [1977].

SOUZA, Márcio. *A Literatura na Amazônia: as letras na pátria do mito*. Disponível em: [www.portalamazonia.globo.com](http://www.portalamazonia.globo.com). Acesso em: 1º jul. 2018.

SOUZA, Márcio. Apresentação. In: GONDIM, Neide. *A Invenção da Amazônia*. Manaus: Valer, 2007. p. 0-10.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o Subalterno Falar?* Trad. de Sandra Regina Goulart Almeida *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SPIVAK, Gayatri. Quem reivindica a alteridade. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e Impasses: o feminino como crítica da cultura*. São Paulo: Rocco, 1989. p. 187-205.

STEVENS, Cristina. *Mulher e Literatura – 25 Anos: raízes e rumos*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2010.

STOLL, Daniela Schrickte. *Deslocamentos Urbanos na Literatura Brasileira Contemporânea de Autoria Feminina*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

TARGINO, Renata. Identidade, cultura e expressão amazônica em *Histórias do Rio Negro*, de Vera do Val. In: GUEDELHA, Antônio Carlos Magalhães; SILVA, Iná Isabel de Almeida Rafael (Orgs.). *Expressões Amazonenses na Literatura*. v. III. Curitiba: CRV, 2016. p. 125-138.

TELLES, Norma. Escritoras, Escritas, Escrituras. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2018.

TELLES, Tenório. Evocações líricas e transição modernista em Violeta Branca. In: BRANCA, Violeta. *Ritmos de Inquieta Alegria*. Manaus: Valer, 1998.

TELLES, Tenório; GRAÇA, Antônio Paulo. *Estudos de Literatura do Amazonas*. Manaus: Valer, 2021.

THIÉL, Janice. *Pele Silenciosa, Pele Sonora: a literatura indígena em destaque*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

TODOROV, Tzvetan. *A Conquista da América: a conquista do outro*. Trad. de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

TODOROV, Tzvetan. *A Literatura em Perigo*. Trad. de Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

TUFIC, Jorge. *Existe uma Literatura Amazonense?* Manaus: UBE/AM, 1983.

VALENTE, Rubens. *Os Fuzis e as Flechas: história de sangue e resistência indígena na ditadura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VASCONCELOS, Eliane. Eurídice Natal e Silva. In: MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). *Escritoras Brasileiras do Século XIX*. v II. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004. p. 365-390.

VEYNE, Paul. *Como se Escreve a História e Foucault Revoluciona a História*. Trad. de Alda Balttar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Editora da UnB, 1998.

VILAR, Fabíola Emanuelle Silva. *A Microfísica das Relações Familiares nos Contos de Vera do Val*. Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2021.

WAGLEY, Charles. *Uma Comunidade Amazônica*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.

WILBERT, Sagueiro. *O que é Literatura de Testemunho (e Considerações em Torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André du Rap)*. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/22610/16155>. Acesso em: 09 jul. 2022.

WOOD, James. *Como Funciona a Ficção*. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: SESI, 2017.

WOOLF, Virgínia. *Um Teto Todo Seu*. Trad. de Bia Nunes. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZILBERMAN, Regina. A Amazônia, conquistada e conquistadora. Prefácio. In: GONDIM, Neide. *Simá, Beiradão e Galvez, Imperador do Acre*. Manaus: Universidade Federal do Amazonas, 1996.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista: os estudos de gênero e a literatura. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: EdUEM, 2009.

ZOLIN, Lúcia Osana. Estereótipos em ruínas: a mulher contemporânea no imaginário de Luci Collin. In: DALCASTAGNÈ, Regina; MATA, Anderson Luís Nunes da. *Fora do Retrato: Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Vinhedo: Horizonte, 2012.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz: a literatura medieval*. Trad. de Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. Trad. de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

**ANEXO 1 – QUADRO PANORÂMICO DA PRODUÇÃO LITERÁRIA DE MULHERES ESCRITORAS NASCIDAS OU RADICADAS NO AMAZONAS, AMAZONENSES QUE RESIDEM EM OUTROS ESTADOS BRASILEIROS (1935-2022)**

Para a elaboração deste quadro panorâmico da produção literária de autoria feminina no Amazonas, fizemos um levantamento inicial em bibliotecas públicas estadual e municipal, nas bibliotecas das Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), nas bibliotecas particulares de amigos pesquisadores, como os professores Michelle e Paulo Assumpção dos Anjos, Rita Barbosa e José Aldemir de Oliveira. Depois visitamos, periodicamente, os sebos da cidade de Manaus, à procura de livros escritos por mulheres. Em nossas andanças, tomamos conhecimento de que diversas obras de autoria feminina têm permanecido em primeira edição, fator que dificulta a pesquisa.

**Quadro 1** - Quadro panorâmico das mulheres escritoras nascidas, ou radicadas no Amazonas, ou que residem em outros estados brasileiros (1935-2018) e de suas publicadas

<b>Autora</b>	<b>Estado de origem</b>	<b>Obra</b>	<b>Ano</b>	<b>Gênero</b>
<b>Albertina Costa Rego de Albuquerque</b>	Acre, radicada no Amazonas	<i>A Extrema União do Amor</i>	1940	Contos
		<i>A Mãe do Rio</i>	1956	Contos
		<i>Ave Maria</i>	1957	Contos
		<i>Helena</i>	1957	Contos
		<i>A Lenda do Taxizeiro</i>	1958	Contos
		<i>Marari: a Princesinha dos Manaus</i>	1972	Romance
		<i>Canções dos Bosques de Maués</i>	1980	Poesia
		<i>A Tragédia dos Andes</i>	1993	Poesia
		<i>Marari: a Princesinha dos Manaus (segunda edição)</i>	1996	Romance
		<i>Orvalho sobre a Relva</i>	2001	Poesia
<b>Anna Guasque</b>	Amazonas, radicada no Rio de Janeiro	<i>Diversas Adversas</i>	1958	Contos
		<i>Encontros e Desencontros</i>	1987	Romance
		<i>As Últimas Emudecidas</i>	1987	Romance
		<i>Libertas Libertae</i>	1990	Romance
<b>Aurolina Araújo Castro</b>	Amazonas	<i>Janelas</i>	1990	Poesia
		<i>O Lago e Outros Poemas</i>	2000	Poesia
		<i>Colheita</i>	2004	Poesia



<b>Alene Goyareb</b>	Amazonas	<i>Alma Nua</i>	1995	Poesia
<b>Alessandra Leite</b>	Amazonas, radicada em São Paulo	<i>O Leão e a Libélula</i>	2012	Contos
<b>Adriane de Souza</b>	Amazonas	<i>Poesia</i>	2000	Poesia
<b>Astrid Cabral</b>	Amazonas, radicada no Rio de Janeiro	<i>Alameda</i>	1963	Contos
		<i>Ponto de Cruz</i>	1979	Poesia
		<i>Torna-Viagem</i>	1981	Poesia
		<i>Zé Pirulito</i>	1982	L. Infantil
		<i>Lição de Alice</i>	1986	Poesia
		<i>Visgo da terra</i>	1986	Poesia
		<i>Rês Desgarrada</i>	1994	Poesia
		<i>De Déu em Déu</i>	1998	Poesia
		<i>Intramuros</i>	1998	Poesia
		<i>Alameda (segunda edição)</i>	1998	Contos
		<i>Rasos d'Água</i>	2003	Poesia
		<i>Rasos d'Água (segunda edição)</i>	2005	Poesia
		<i>Antessala</i>	2007	Poesia
		<i>Antologia Pessoal</i>	2008	Poesia
		<i>50 Poemas Escolhidos Pelo Autor</i>	2008	Poesia
		<i>Palavra na Berlinda</i>	2011	Poesia
<i>Infância em Franjas</i>	2014	Poesia		
<i>Sobre Escritos: rastros de leituras</i>	2015	Crítica literária		
<b>Alcijara Gadelha de Queiroz</b>	Amazonas	<i>Momentos de Ternuras</i>	s/d	Poesia
<b>Beth Azize</b>	Amazonas	<i>E Deus Chorou sobre o Rio</i>	1984	Romance
<b>Carmelita Setúbal</b>	Amazonas, radicada no Ceará	<i>Retalhos d'Alma</i> <i>Flor de Mandacaru</i> <i>Gravetos de Sonhos</i> <i>Trovas e Poemas</i>	1963 1971;1973 1964 1965	Poesia Romance Poesia Poesia
<b>Cacilda Barbosa</b>	Amazonas	<i>Alma Barranca</i>	1882	Contos
<b>Clare Isabella Paine</b>	Amazonas, radicada no Rio de Janeiro	<i>Carne a Carne: contactos com Deus</i>	1987	Romance
<b>Carmen Nóvoa Silva</b>	Amazonas	<i>Trilhos de Prata</i> <i>Decálogo de Manaus (1994)</i> <i>Credo à Imaculada do Amazonas (1995)</i>	1992	Contos
A acadêmica Carmen Novoa Silva nos presenteou o livro <i>Violeta Branca</i>				

<i>(poetismo de vanguarda)</i> , de sua autoria, sobre a trajetória literária da primeira mulher escritora do Amazonas.		<i>Tributo a Violeta Branca</i> (poster-poema 2000) <i>Violeta Branca (poetismo de vanguarda)</i> (2010)		
<b>Cândida Alves</b>	Amazonas	<i>Todo Corpo</i>	2000	Poesia
<b>Charufe Nasser</b>	Amazonas	<i>A Sultana do Seringal</i>	2006	Romance
Primeiro romance autobiográfico de autoria feminina no Amazonas				
<b>Cynthia Teixeira</b>	Amazonas	<i>Cru</i>	2002	Poesia
<b>Catarina Lemes Pereira</b>	Amazonas	<i>Cinzeiro de Cristal</i>	2012	Contos
<b>Dorinha (Maria das Dores de Araújo)</b>	Amazonas	<i>Poemas que Falam Mais Alto</i>	1980	Poesia
		<i>Canto Cantos que Cantam</i>	1983	Poesia
<b>Doroni Hilgenberg</b>	Paraná, radicada no Amazonas	<i>Estrela no Meio do Caminho</i>	1991	Poesia
<b>Darlene Fernandes</b>	Amazonas	<i>Formas e Fragmentos Vazio Contínuo</i>	1987	Poesia
			1992	Poesia
<b>Dedé Rodrigues</b>	Amazonas	<i>Orfeu no Labirinto</i>	2002	Poesia
<b>Denise Vasconcelos</b>				
<b>Estrela Sabbá</b>	Amazonas	<i>Murmúrio do Vento</i>	1973	Poesia
<b>Etiane Ruas</b>	Amazonas	<i>Não Mais como Antes</i>	1983	Poesia
<b>Elza Girão Mitoso</b>	Amazonas	<i>Pela Vida com Amor</i>	1996	1996
<b>Fátima Guedes</b>	Amazonas	<i>Ensaio de Rebeldia</i>	2002	Ensaio
<b>Fátima Castro</b>	Amazonas	<i>Desabafo em Poesia</i>	2005	Poesia
<b>Gisele Carvalho</b>	Amazonas	<i>Contos Versos Poesias</i>	1998	Poesia
		<i>Overdose de Solidão</i>	2000	Poesia
<b>Gisele Serejo</b>	Amazonas	<i>Vozes em Madrigal</i>	2003	Poesia
<b>Ílcia Cardoso</b>	Amazonas	<i>Sob o Céu Amazônico</i>	1961	Poesia
<b>Izis Negreiros</b>	Amazonas	<i>Entre Nós Dois</i>	2012/2014	Romance
		<i>O Príncipe da Encantaria</i>	2019	Conto Infantil

		<i>Fantasma e Escuridão</i>	2019	Romance
<b>Ivany Nascimento</b>	Amazonas	<i>Manaus em Poesia</i>	2016	Poesia
<b>Leônia Catanhede</b>	Amazonas	<i>Amazônia em Poesia</i>	1992	Poesia
<b>Lybia Ventania</b>	Amazonas	<i>O Meu Ideal</i>	1995	Poesia
		<i>O Meu Ideal (2. ed.)</i>	1995	Poesia
		<i>O Meu Ideal III</i>	1996	Poesia
		<i>O Meu Ideal Amazônico</i>	1997	Poesia
<b>Lucineide Guerreiro Ribeiro</b>	Amazonas	<i>Contos Poéticos</i>	1996	Poesia
<b>Lia Minapoty</b>	Amazonas	<i>Com a Noite Veio o Sono</i>	2011	Contos
Primeira mulher escritora indígena amazonense a publicar um livro sobre a cultura de sua etnia		<i>A Árvore de Carne</i>	2011	Contos
		<i>Lua Menina e Menino Onça</i>	2014	Contos
<b>Lenir Feitosa</b>	Amazonas	<i>Para Sempre Mell</i>	2013	Romance
		<i>É Primavera Novamente</i>	2017	Romance
		<i>O Azul Infinito dos Teus Olhos</i>	2019	Romance
<b>Myriam Coeli</b>	Amazonas, radicada no Rio de Janeiro	<i>Imagem Virtual</i>	1961	Poesia
		<i>Vivência sobre Vivência</i>	1980	Poesia
		<i>Cantiga de Amigo</i>	1980	Poesia
		<i>Inventário</i>	1981	Poesia
		<i>Da Boca do Livro à Construção Servil: o livro do povo brasileiro</i>	1992	Obra póstuma
<b>Mady Benoliel Benzency</b>	Amazonas	<i>De Todos os Crepúsculos</i>	1964	Poesia
		<i>Sarandalhas</i>	1967	Poesia
<b>Maria José Hosannah</b>	Amazonas	<i>Cantaria Verde</i>	1978	Poesia
<b>Mônica Jean</b>	Amazonas	<i>Botão de Flor</i>	1982	Poesia
<b>Marlene Machado de Andrade</b>	Amazonas	<i>Reflexos</i>	1983	Poesia
<b>Myrian Auxiliadora da Silva</b>	Amazonas	<i>Esguixos</i>	1989	Poesia

<b>Marta Cortezão</b>	Amazonas, radicada na Espanha	<i>Banheiro Manso</i>	2016	Poesia
<b>Márcia Wayna Kambeba</b>	Amazonas, radicada no Pará	<i>Ay Kakyritama: eu moro na cidade</i>	2013	Poesia
		<i>Ay Kakyritama: eu moro na cidade (segunda edição)</i>	2018	Poesia
		<i>O Lugar do Saber</i>	2019	Poesia
<b>Maria Luiza Brasil Medeiros</b>	Amazonas	<i>Pensamento de Mim, Você e Todos Nós</i>	2017	Crônicas
<b>Neuza Rita Silva Almeida</b>	Amazonas	<i>Clã – Destino</i>	1985	Poesia
<b>Nereide Santiago</b>	Amazonas	<i>Nós Atados</i>	2012	Teatro
		<i>A Busca</i>	2018	Teatro
<b>Odinéa Menezes de Andrade</b>	Amazonas	<i>Beleza Interior</i>	s/d	Poesia
<b>Patrícia Marques de Andrade</b>	Amazonas	<i>Sonhos e Inquietudes</i>	1985	Poesia
		<i>Devaneios</i>	s/d	Poesia
		<i>Vida Sonhadora</i>	s/d	Poema
<b>Pollyanna Furtado</b>	Paraná, radicada no Amazonas	<i>Fractais</i>	2007	Poesia
		<i>À Margem da Luz</i>	2007	Poesia
		<i>O ABC da Floresta Amazônica</i>	2007	Contos
		<i>Simetria do Caos</i>	2011	Poesia
		<i>Rosa de Sombra (versão impressa)</i>	2017	Poesia
		<i>À Sombra do Iluminado</i>	2017	Poesia
		<i>Rosa de Sombra (versão digital)</i>	2013	Poesia
		<i>Elefante em Isopor Azul</i>	2019	Poesia
<b>Rita Ramos</b>	Amazonas	<i>Luzes da Madrugada</i>	1972	Poesia
		<i>Água Brava</i>	1983	Poesia
		<i>Dilúvio ou Garoa</i>	1985	Poesia
<b>Rita Alencar e Silva</b>	Amazonas	<i>Meu Grão de Poesia</i>	1981	Poesia
<b>Ruth Prestes Gonçalves</b>	Amazonas	<i>Amar, Sonhar, Rimar</i>	1984	Poesia

<b>Rosilene Santos</b>	Amazonas	<i>Entre Rosas... Espinhos</i>	1984	Poesia
<b>Regina Lúcia Azevedo de Melo</b>	Amazonas	<i>Pariência</i>	1984	Poesia
		<i>Estação do Nada</i>	1987	Poesia
		<i>O Poema</i>	1998	Poesia
		<i>Ykamiabas: filhas da Lua, mulheres da Terra</i>	2004	Romance
		<i>Oceano Primeiro: mar de leite, rio da criação</i>	2010	Romance
		<i>Oceano Primeiro: mar de leite, rio da criação (segunda edição)</i>	2011 [2012]	Romance
		<i>A Fênix e o Dragão: paixão e eterno retorno</i>	2018	Romance
<b>Rosaline Pinheiro de Lima</b>	Amazonas	<i>Pedaços de Mim</i>	1992	Poesia
<b>Rene Costa M. de Souza</b>	Amazonas	<i>Sincronia Poética</i>	1996	Poesia
<b>Rosa Clement</b>	Amazonas	<i>Terra de Cunhantã e Curumim é Assim Mesmo</i>	2002	Contos
<b>Romyne Nóvoa</b>	Amazonas	<i>A Ponte</i>	2002	Contos
<b>Ruth Jacó</b>	Ceará, radicada no Amazonas	<i>Outros Ventos</i>	2012	Poesia
<b>Rosa Eunice de Oliveira</b>	Amazonas	<i>Espelho Meu</i>	s/d	Poesia
<b>Sílvia Grijó</b>	Amazonas	<i>Mulher à Flor da Pele</i>	2017	Poesia
<b>Socorro Santiago</b>	Amazonas	<i>Uma Poética das Águas</i>	1986	Ensaio
<b>Sílvia Mendonça</b>	Amazonas	<i>Vida é Poesia</i>	1997	Poesia
<b>Sylvia Aranha de Oliveira Ribeiro</b>	Rio de Janeiro, radicada no Amazonas	<i>Vida e Morte no Amazonas</i>	2011 [1991]	Romance
		<i>O Encontro das Águas</i>	2011 [1998]	Romance
		<i>Sumaré: gente em busca da flor</i>	1999	Romance
		<i>E Deus Visitou Seu Povo: a</i>	2003	Romance

		história do povo de Deus em Itacoatiara		
		<i>Comandante Lourenço</i>	2006	Romance
		<i>Mano Jorge: biografia de Dom Jorge Marskell</i>	2008	Biografia
		<i>O Encontro das Águas</i>	2011 [1998]	Romance
		<i>Francisca e a Utopia da Liberdade</i>	2010	Romance
		<i>O Encontro das Águas (segunda edição)</i>	2011	Romance
		<i>Uma Colônia Chamada Itacoatiara: início do bairro da colônia</i>	2012	Romance
		<i>Batalha Naval de Itacoatiara: onde o Sul se encontra com o Norte</i>	2014	Romance
		<i>Cartas da Amazônia</i>	2018	Ensaio
<b>Suely Barros</b>	Pernambuco, radicada no Amazonas	<i>Lyseu</i>	2002	Literatura infantil
<b>Sarah Rodrigues</b>	Amazonas, radicada no Pará	<i>Poemas para Minha Aldeia</i>	2007	Poesia
<b>Sandra Godinho</b>	São Paulo, radicada no Amazonas	<i>O Poder da Fé</i>	2016	Romance
		<i>Olho a Olho com a Medusa</i>	2017	Contos
		<i>Orelha Lavada, Infância Roubada</i>	2018	Contos
		<i>As Três Faces da Sombra</i>	2019	Contos
		<i>O Verso do Reverso</i>	2019	Contos
		<i>Terra da Promissão</i>	2019	Romance
		<i>As Três Faces da Sombra</i>	2020	Romance
		<i>Tocaia do Norte</i>	2020	Romance
		<i>Sangue Negro</i>	2021	Romance
		<i>A Morte é a Promessa de Algum Fim</i>	2021	Romance
		<i>Estranha entre Nós</i>	2022	Romance
<b>Tarciana Portela</b>	Amazonas	<i>Os Poemas de Tarciana</i>	1978	Poesia
<b>Tâmara Campelo Maciel</b>	Amazonas	<i>Tesouro do Meu Saber</i>	2000	Poesia
<b>Vera do Val</b>	São Paulo, radicada no Amazonas	<i>Histórias do Rio Negro</i>	2007	Contos

		<i>O Imaginário da Floresta – Lendas e Histórias da Amazônia</i>	2007	Literatura infantil
		<i>A Criação do Mundo e Outras Lendas da Amazônia</i>	2008	Literatura infantil
		<i>Histórias da Onça e do Macaco</i>	2009	Literatura infantil
		<i>Histórias de Bichos Brasileiros</i>	2010	Literatura infantil
		<i>A Batalha da Cachoeira do Cipó</i>	2013	Literatura infantil
<b>Violeta Branca</b>	Amazonas, radicada no Rio de Janeiro	<i>Ritmos de Inquieta Alegria</i>	1935	Poesia
Sexta mulher poeta brasileira a ingressar numa academia de letras no país. Em 1937, foi eleita para a Academia de Letras do Amazonas.		<i>Concerto para Mãos – Opus 3</i>	1981	Poesia
		<i>Reencontros – Poemas de Ontem e de Hoje</i>	1982	Poesia
		<i>Ritmos de Inquieta Alegria</i> (segunda edição)	1998	Poesia
<b>Myriam Scotti</b>	Amazonas	<i>O Menino que Só Sabia Dizer Não</i>	2015	Literatura infantil
		<i>O Menino que Só Queria Comer Tomate</i>	2016	Literatura infantil
		<i>Mãe no País das Maravilhas</i>	2016	Crônicas
		<i>Quem Chamarei de Lar?</i> (E-book)	2017	Romance
		<i>Uma Guernica Inacabada</i> (E-book)	2017	Romance
		<i>Éden Tártaro</i> (E-book)	2018	Contos
		<i>A Língua que Enlaça Também Fere</i>	2018	Poesia
		<i>Mulheres Chovem</i>	2020	Poesia
		<i>Terra Úmida</i> (inédito) – <i>Terra Úmida vence o Prêmio Literário Cidade de Manaus 2020, na categoria Melhor Romance Regional.</i>	2020	Romance

Fonte: Elaboração do autor, 2022.