



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL

**TRAJETÓRIA DE UMA EXPRESSÃO AMAZÔNICA: O ENCANTO DO
DESENCANTO EM FLORENTINA ESTEVES**

**MAIS BORDRACHA
PARA A VITÓRIA**

Brasília – DF – 2006

Maria José da Silva Morais Costa

**TRAJETÓRIA DE UMA EXPRESSÃO AMAZÔNICA: O ENCANTO DO
DESENCANTO EM FLORENTINA ESTEVES**

Dissertação de mestrado
apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Teoria Literária e
Literaturas da Universidade de Brasília
como requisito parcial para obtenção do
grau de mestre em Teoria Literária.

Orientadora: Professora Doutora Sara Almarza

Co-orientador: Professor Doutor João Carlos de Carvalho

Brasília – DF – 2006

COSTA, M. J. S. M. *Trajetória de uma expressão amazônica: o encanto do desencanto em Florentina Esteves*. Brasília, 2006. 95 p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Pós-graduação em Teoria Literária e Literaturas. Instituto de Letras, Universidade de Brasília.

RESUMO

Este trabalho procura investigar a literatura de Florentina Esteves como um dos desaguadouros da herança ficcional da região amazônica, em especial a da expressão contística do Acre. Para tanto, antes de chegar à análise da prosa da autora, são observados textos de autores que adotaram a planície verde como tema, tais como Inglês de Souza, Euclides da Cunha, Márcio Souza e Robélia Fernandes de Souza, entre outros. Com o fim de compreender a expressão literária regional do norte por esse prisma, aproximamos a discussão sobre as imagens poéticas e os recursos da memória ficcional, duas realidades que nos conduziram nessa trajetória. Como o objeto é composto essencialmente de contos, foi preciso lançar mão de pressupostos teóricos fundamentados na evolução estrutural do gênero, bem como das contribuições trazidas a esses textos pela oralidade.

COSTA, M. J. S. M. *Trajetória de uma expressão amazônica: o encanto do desencanto em Florentina Esteves*. Brasília, 2006. 95 p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Pós-graduação em Teoria Literária e Literaturas. Instituto de Letras, Universidade de Brasília.

ABSTRACT

This work intends to investigate the literature of Florentina Esteves as one of the fictional inheritance of amazonic region, in especial of Acre story expression. For, this, before getting to the prose analyses of the author, the texts are observed from other authors that adapted as the them such as Inglês de Souza, Euclides da Cunha, Márcio Souza e Robélia Fernandes de Souza, and many others. With the intent of comprehend the regional literary expression from the North using this vision, we keep closely of the discussion about poetical images in the studies of the memory, two realities lead us in this trajectory. As the object is complex specially in short stories, it was necessary to make use of theoretical presuppose based on the evolution of short story under the structural point of view, as well as the contributions brought to genre though the orality.

Ao meu Deus.
Aos meus filhos, pais, irmãos e amigos das horas difíceis e fáceis.
E ao Ismael, cúmplice de todos nós.

À Professora Sara Almarza e ao Professor João Carlos de Carvalho, pela orientação e a vontade de prosseguir.

A todos os colegas da Universidade da Floresta e da UnB, com gratidão.
E ao Henrique, pelo apoio providencial.

SUMÁRIO

Introdução	2
Capítulo 1: Literatura e autoconhecimento	
1.1 - Uma história em construção: o Acre e o último sertão do Brasil	7
1.2 - Linguagem regional: apropriações, limites e perspectivas	17
Capítulo 2: O conto como revelação	
2.1 - O conto enquanto artefato	32
2.2 - O conto no Acre	36
Capítulo 3: Uma questão hermenêutica: o ser e a terra	
2.1 – O imaginário transplantado	47
Capítulo 4: Florentina Esteves e o conto como abismo	
4.1 – Narrativa e imagem na recriação de um modo de ser	60
4.2 – Silêncio e temporalidade	74
Conclusão	84
Bibliografia	88

INTRODUÇÃO

A imagem ficcional tecida em torno da floresta Amazônica e das comunidades que a compõem é marcada por estereótipos que, na grande maioria das vezes, caracterizam a vida desse universo de forma equivocada. Proponho, neste estudo, uma análise desse imaginário compreendido a partir do período da Batalha da Borracha (1942-1945), no sentido de verificar qual a influência do texto literário para o entendimento da Amazônia e dos povos ligados ao seu complexo ambiente. Nasci e residi toda minha vida neste pedaço de chão úmido, e agora pude me afastar, fazer um percurso de reconhecimento e perceber, por meio de cenas de alegria, violência, frustração e conquistas, elementos humanos universais de um *modus vivendi* muito próprio, característicos de uma vivência marcada pelo estigma da floresta Amazônica. Pude perceber, assim, toda uma riqueza de valores, de crenças, de mitos e de estetizações da vida e da cultura dentro da mata.

As reflexões acerca da literatura, que tematiza a realidade amazônica, evidenciam a importância que o ato de contar histórias teve nesses rincões tão distantes dos grandes centros industriais e políticos do nosso país. As letras da região intensificam, inicialmente, no correr dos anos, a veia naturalista herdada de um Inglês de Souza ou de um Euclides da Cunha. Identificar, documentar ou retratar fatos ocorridos no contexto da floresta tem sido a tônica da maioria dos nossos autores, com raras exceções, como é o caso de Márcio Souza, principalmente em seus contos e romances, que problematiza a herança discursiva na região.

No Acre, em particular, a literatura assinala, na maioria das vezes, uma descrição de fatos, ambientes, modos e hábitos vividos nos recantos dos rios Juruá, Purus e Acre, bem como das cidades ribeirinhas, nos períodos de auge e decadência dos Ciclos da Borracha – o primeiro do final do século XIX até 1913, aproximadamente, e o segundo, de 1942 a 1945, também denominado de Batalha da Borracha. O que se nota no panorama das obras escritas até aqui é uma tendência forte de testemunhar a qualquer custo uma determinada vivência; é, sobretudo, a preocupação de não deixar a vida característica de um local cair no olvido. Atores da região, como José Potyguara e Odin Lima, traduzem a sensação de quem vive/revive a própria vida aos pedaços, herança que vem do final do século XIX, e atravessa a prosa nervosa de um Alberto Rangel, no início do século XX, autor radicado no Amazonas que marcou decisivamente as letras regionais da grande

planície verde. A percepção da realidade acreana nestes textos se dá através da construção de quadros paisagísticos que privilegiam a exuberância da natureza estereotipada em detrimento da construção de tipos humanos que problematizem a vivência do local.

Escolhi estudar aqui a figura que mais ocupa os prosadores da região, ou seja, o ribeirinho em sua relação direta com a exuberante natureza amazônica. Essa escolha se deve ao fato de ser esse tipo humano que propicia o conjunto de imagens que melhor ajuda na compreensão da temática abordada neste trabalho. Então, torna-se importante perceber qual o elemento que vive a floresta ficcional e qual a visão pontilhada discursivamente por meio dos matizes forjados na invenção estética desses indivíduos e de suas famílias.

Ao fazer esse percurso de reconhecimento, cheguei à obra de Florentina Esteves, escritora que ambienta seus textos no convívio acreano desde a segunda crise da borracha até o final do século XX. Os três livros escritos pela autora – *Enredos da memória* (1990), *O empate* (1993) e *Direito e avesso* (1998) – chamam a atenção pela estrutura tigrada que exhibe elementos de tradições diferentes. Nela, o leitor pode também observar marcas da oralidade dos contadores de causos, prática comum em todo o Estado; pode, por outro lado, encontrar imagens tradutoras do regional amazônico, com fortes nuances deterministas e naturalistas; bem como procedimentos da técnica contística moderna que resultam na concisão dos textos e em um trabalho consciente com a linguagem.

Estudando essa literatura, somo-me a outros investigadores que retomaram a expressão literária amazônica. Desta maneira, a maioria constata que a arte de contar na região tende a aprofundar-se e a consolidar visões diferenciadas das vivências acreanas e assim obter uma compreensão mais consciente e autêntica daquilo que um dia se chamou o “último sertão do Brasil”. Os textos de Florentina Esteves, por exemplo, podem ser revalorizados por meio de um olhar desvelador que perpassa uma situação abissal vivida pela gente e pelas expressões locais. Lendo-a como uma literatura que se impõe como captadora de dinâmicas estruturais diferentes da do resto do país, por meio de uma linguagem própria que busca traduzir um modo de ser compatível com os descendentes de ribeirinhos, herdeiros das frustrações dos dois ciclos da borracha, percebo a imensa capacidade de diálogo com toda uma trajetória da qual fiz e faço parte.

Florentina Esteves é uma autora pouco conhecida do público em geral, ainda que no âmbito acadêmico seus textos já comecem a entrar em debate, principalmente na região Norte. No entanto, a pouca divulgação de sua obra não é sinal de “literatura menor”. Minha contribuição, em explorar essa porção das letras locais, dá-se no sentido de iluminar com

um grau maior de lucidez e consciência crítica o jogo de imagens arquitetado por esta escritora. Interessa-me, sobretudo, contribuir, por meio da análise literária, para a problematização do olhar ficcional que tem marcado a prosa amazônica, na tentativa de estabelecer um autoconhecimento de nossa gente, de sua formação e trajetória existencial, pensando que, dessa maneira, os próprios rumos das letras regionais ganharão impulso com o aumento da discussão.

Acredito na literatura de expressão acreana como algo merecedor de um olhar crítico contumaz. Na tentativa de estabelecer esse olhar, a leitura ontológico-existencial na perspectiva bachelardiana da fenomenologia da imaginação se apresenta como instrumental capaz de abarcar esse desafio. A narrativa a ser estudada é marcada pelo fragmentarismo que tem como consequência um efeito nas imagens. Assim, o que fica patente nelas é um painel que traduz a existência dos personagens em meio à opulência da natureza que o cerca ou o ambiente citadino para o qual, muitas vezes, eles acabam indo.

A fim de elaborar essa abordagem do imaginário ficcional de expressão acreana, no primeiro capítulo farei um pequeno resumo sobre os aspectos mais importantes do percurso histórico da região como um todo e do Acre, para, em seguida, chegar ao momento da discussão a respeito da literatura de expressão amazônica, tentando situá-la no âmbito da formação literária brasileira em termos de temática e linguagem. Para isso, esboçarei algumas considerações sobre o conceito de regionalismo e sua realização no âmbito da literatura brasileira, verificando na ficção regional do Norte uma espécie de afluente de seus principais veios, em que alguns traços deterministas são reproduzidos dentro de uma realidade nova, influenciada, claro, por outras linguagens. A busca se deu no sentido de perceber como os escritores recriaram a região discursivamente, enfrentando o desafio através da linguagem clássica e a partir da ficção naturalista do século XIX, no afã de traduzir a realidade imprevisível da região ao preço de algumas imagens drásticas.

Como meu objeto de estudo é composto especificamente de contos, faz-se necessário compreender a força da tradição oral que sempre esteve presente na vida acreana, por meio dos conhecidos contadores de causo. Com relação à obra de Florentina Esteves, em particular, a escolha do conto como forma de apreensão do mundo acreano é sintomática, tendo em vista a falta de definição que tomou conta das vidas de homens e mulheres da época, fato que está representado nos textos da escritora. A percepção da realidade mostrada por Florentina resgata vidas fragmentadas, marcadas inicialmente pela privação material. Na verdade, há aí um hiato não preenchido. O passado de dificuldades

dos nordestinos anterior à vinda para o Acre se choca com a frustração diante da realidade alucinante da floresta e o que resulta de toda essa vivência é a falta de esperança no futuro, que a autora mimetiza na desesperação, estigma da maioria de seus personagens. Assim, teria essa narrativa curta garantido, melhor do que qualquer outro tipo de suporte formal, o aspecto fragmentário das próprias vidas representadas na obra.

No segundo capítulo, tecerei alguns comentários a respeito da influência da oralidade nesses textos, principalmente a respeito da inquietação causada pelo gênero a partir de seu reconhecimento como tal no século XIX. Também é necessária uma contemplação dos aspectos teóricos do conto enquanto objeto literário a fim de perceber o motivo porque esse gênero tem um predomínio na região, superior a outras formas narrativas como o romance e a novela. Esse instrumental, iluminado pela fenomenologia das imagens, me conduzirá na leitura dos contistas estudados no decorrer do trabalho. A busca se dá no sentido de discutir a forma contística conformada ao modo de vida nômade do ribeirinho até a segunda metade do século XX, quando surgem movimentos sociais que instauram a defesa da posse definitiva da terra por parte do seringueiro e de outros moradores da região.

Para situar a prosa de Florentina Esteves no conjunto da literatura de expressão amazônica e da literatura brasileira, estabelecerei pontos de comparação no que diz respeito à questão temática, momento em que estarão em paralelo o primeiro livro de contos que traduziu temas acreanos, *Sapupema* de José Potyguara; Odim Lima, que escreveu *Araras de cores: contos acreanos*; e Robélia Souza com *Conversa afiada*. Dentro dessa vertente temática traçarei paralelos mais amplos com outros autores de importância regional dentro e fora da Amazônia.

O caminho proposto para aprofundar a leitura é a ressonância e a repercussão das imagens. As paisagens geográficas e sociais arquitetadas nos contos de Florentina têm eco em toda a literatura de expressão amazônica, uma vez que criada sobre o mesmo pressuposto. Entretanto, esse espaço ficcional não pode ser limitado apenas a uma leitura por uma insistência naturalista porque a repercussão que as imagens adquirem pelo trabalho com a linguagem, realizado de forma consciente, abre para uma compreensão ampla da matéria artístico/literária de expressão local. A fim de preencher essa lacuna, no terceiro capítulo, proponho um passeio por um conjunto representativo de contos que exploram a temática da região, com o objetivo, sobretudo, de sentir essas imagens e perceber até que ponto elas traduzem os momentos vividos nas entranhas da floresta.

No quarto capítulo observo a obra de Florentina Esteves como um dos desaguadouros de toda a tradição narrativa amazônica. Rastreio, na prosa da autora acreana, em particular no livro de contos *Direito e avesso*, o desconcerto de suas imagens e seu jeito de narrar o viver no Acre, em leituras cruzadas com outros contistas locais que tenham pontos de convergência com sua narrativa. Assim fazendo, vislumbro cenários como o do rio cortando a floresta como se fosse o sangradouro das esperanças de todos os que habitam a selva, ao mesmo tempo em que aparece, algumas vezes, como elemento da natureza contra o qual o homem precisa lutar. Também é o caso da mata, sempre em oposição ao rio como signo isolador, horizonte curto que empareda o homem, impondo a frustração característica de seus desfechos. É a beira do rio funcionando como local de partida e chegada das novidades nos seringais, e, ao mesmo tempo, como periferia suja, esgoto dos espaços urbanos. Enfim, é a imagem do tempo, sempre coagulado e incerto, arrastando-se como uma imensa sucuri e confirmando sua esquizofrenia no silêncio compulsório ocasionado pela ausência de interlocução humana e preenchido apenas pelo ruído da natureza. Todo esse percurso objetiva uma compreensão mais crítica da narrativa de expressão acreana como criadora de um determinado *ethos*. É uma vereda aberta para se pensar a literatura dentro dos desafios que ela própria vai encarando a partir de uma herança discursiva. A obra de Florentina vai ao encontro desse desafio.

1: LITERATURA E AUTOCONHECIMENTO

1.1 Uma história em construção: o Acre e o último sertão do Brasil

De um modo geral, poucos aspectos da história e da cultura acreana são conhecidos além de suas fronteiras geográficas. A literatura escrita neste Estado surge no bojo da expressão amazônica, herdeira daquela produzida no Sul, Sudeste e Nordeste do Brasil na segunda metade do século XIX, tendo como base, predominantemente, o escopo determinista. De modo geral, ela está atrelada fortemente à vocação documental. Assim, faz-se imprescindível, para uma compreensão mais acurada do literário aqui produzido, um conhecimento prévio dos fatos que caracterizam esse contexto sócio-cultural e que estimularam centenas de ficcionistas a criarem as suas obras. Pois é este espaço/tempo que oferece o quadro necessário para a construção de novas imagens gestadas pacientemente no interior do escritor a ponto de voltar com uma carga significativa que revela mais a fundo o devir do homem neste local específico do Brasil.

A formação política do Acre está intimamente ligada à exploração do látex e à dinâmica da economia gomífera. O início da colonização da região data de 1877 aproximadamente e por um bom tempo caracterizou-se pelo seu teor de nomadismo. O historiador Craveiro Costa publicou em 1973 o livro *A conquista do deserto ocidental*, onde ressalta aspectos importantes para a compreensão da colonização acreana em detalhes estatísticos que proporcionam um conhecimento mais preciso da realidade da época. No raiar do século XX ele frisava, como característica fundamental, esse vaguear do homem acreano sem residência estável. Segundo ele, a habitação local herdou um aspecto de transitoriedade em que imperava a improdutividade da terra e a debilidade do seringueiro em suas choças improvisadas para uma existência efêmera dentro da floresta brutal.

A fixação ao solo foi sempre feita por efeito dos zigue-zagues do comércio da borracha. Não é difícil lembrar de um pai ou de uma mãe relatando sobre a época em que morava na AIdeota, antes de mudar-se para o Juruá Mirim e quando já se preparava a mudança para a Cacaia¹, por exemplo. É o caso da seringueira Maria Marina:

¹ Denominações de colocações (diversas localidades distribuídas nos seringais onde se fixam o seringueiro e sua família na boca das estradas de seringa) e seringais localizados no vale do rio Juruá.

Maria Marina afirma ter produzido muitos quilos de borracha, durante a Segunda Guerra Mundial. Aos 22 anos, uniu-se a um jovem seringueiro com quem teve seis filhos. Com a crise da borracha, resultante do fim da guerra, peregrinou por mais de 10 seringais com sua família, aprendendo durante este tempo o ofício de parteira e ajudou no nascimento de inúmeros bebês. Sem nenhuma perspectiva de trabalho nas plantações, mudou-se com marido e filhos para Rio Branco em 1974, onde se integraram no projeto de colonização denominado Humaitá².

Essas idas e vindas de pessoas tateando os limites da mata amazônica brasileira eram guiadas pelas águas dos rios que contornam e cruzam a região. No Acre, a maioria desses rios – Juruá, Purus e Acre, entre outros, derramam águas bem caracterizadas por seu aspecto barrento abrindo-se para um mundo de lembranças de difícil acesso porque escondidas no líquido denso que exige uma penetração em profundidade a fim de que sejam reviradas nos *porões* da memória.

Através da mescla de indivíduos que povoaram a região, formou-se um amálgama de cores e tons muito variados que convivem e constroem mundos nos leitos dos rios, nos centros³, e também nas cidades. Por conseguinte, pode-se ler um Acre plurifacetado capaz de abarcar indivíduos desde o seringueiro que habita os mais distantes pontos de coleta, seja ele branco ou não, vivendo do extrativismo, até aquele que “resolveu” (as aspas se justificam pela ambigüidade do vocábulo neste contexto, já que, na maioria das vezes essa resolução de ir para a cidade era compulsória pelas faltas de condições mínimas de sobrevivência nos seringais. Logo eles não resolviam ir, mas eram obrigados a isso) se estabelecer na cidade e participa ativamente da vida urbana.

Para se construir a compreensão desse universo, é necessário percorrer um trajeto que se inicia a partir dos primeiros habitantes que moraram na região numa tentativa de visualizar o panorama étnico que se formou. No entanto, esse aspecto só será abordado como ponte para o entendimento da dinâmica da economia da borracha e de seus reflexos na construção de imagens literárias. O contato das diversas tribos com os europeus e os nordestinos, na maioria das vezes, foi hostil. Esse fato fez com que os estereótipos criados em torno dessa população limitada ao campo do exótico se encravassem também na cultura acreana, fato que, por muito tempo, velou uma importante porção de nosso imaginário⁴.

² LOPES, M. E. P. S. *Motivos de mulher na ignota floresta amazônica*, Salvador, Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, 2005, p. 61.

³ Vocábulo utilizado na região amazônica para designar o interior do seringal em oposição à margem do rio. Ponto mais distante da margem.

⁴ Trabalho com o conceito de Edgar Morin em que o “imaginário é o além multiforme e multidimensional de nossas vidas, no qual se banham igualmente nossas vidas. É o infinito jorro virtual que acompanha o que é atual, isto é, singular, limitado e finito no tempo e no espaço. É a estrutura antagonista e complementar daquilo que chamamos real, e sem a qual, sem dúvida, não haveria o real para o homem, ou antes, não

Aliás, ainda hoje se conhece pouco a respeito dessa herança sempre vista como retrógrada e silenciada pela falta de um olhar examinador de suas especificidades.

Todavia, mesmo com a hostilidade reservada ao autóctone, foi com ele que se deu a conhecer ao nordestino a existência e o uso primeiro do produto que acabou por tornar a região amazônica conhecida mundialmente pela exportação da goma. No Acre, contudo, a influência indígena na composição populacional não se mostrou tão forte como nos demais estados amazônicos – Pará e Amazonas, por exemplo, ou mesmo entre os países andinos – cujas populações se diferenciam por seus traços nitidamente acabocladados. A contribuição nordestina, no que diz respeito à mistura de raças, foi bem mais acentuada, o que resultou num emaranhado de peles, rostos e sotaques um tanto diferentes do que predomina no restante da região.

Portanto, o povoamento do Acre não resultou em um biótipo determinado. A mistura de índios, cearenses e gentes de todo o Brasil e do exterior teve como consequência uma presença populacional tão variada a ponto de se encontrar uma diversidade muito acentuada: desde o cearense e o indígena, ao moreno e ao branco. Uma verificação superficial nos nomes e sobrenomes do conjunto de escritores do Estado é bastante para se certificar essa diversidade. Florentina Esteves é um exemplo desse processo migratório, pois é neta de paulista com italiano e sua família se instalou em Rio Branco a partir da década de 40.

Por volta de 1877 a 1912 acontece o período que ficou conhecido como o *boom* da borracha. Para as instâncias exploradoras do comércio do látex, tais como casas exportadoras, companhias de aviação, seringalistas, governo e mercado externo, esse período se constituiu em uma *belle époque* em que todas as fantasias individuais de enriquecimento fácil eram passíveis de serem realizadas. Assim, os fundos gerados pela economia gomífera sustentaram, no dizer de Márcio Souza, uma caricatura mal desenhada da Europa⁵, em que cidades como Manaus e Belém se destacavam pelo que exibiam de suntuoso e extravagante.

haveria realidade humana”, *Cultura de massas no século XX: neurose*, Trad. Mauro Ribeiro Sardinha, Rio de Janeiro, Forense, 1990, p. 80.

⁵ *Breve história da Amazônia*, São Paulo, Marco Zero, 1994, p. 63.

No tocante aos exploradores da seringa, homens e mulheres que trabalhavam diretamente no corte da hévea e na defumação da borracha dentro dos seringais, os rumos foram outros. O “Eldorado” não os atingiu por não haver nenhum projeto de fôlego que se voltasse para tal população. Essa situação evidencia a existência das duas amazônias que se configuraram dicotomicamente no período: a da selva, dos caboclos, índios e seringueiros, e a urbana, única que usufruiu as benesses do “ouro negro”⁶.

Outro aspecto importante é que se criou a idéia da inesgotabilidade das seringueiras, pensamento que levou a um processo de exploração desacompanhado de qualquer planejamento que garantisse o uso adequado das árvores. Some-se a isso a falta de perspicácia dos brasileiros em relação ao resguardo daquela que poderia ser a solução econômica para boa parte do país, na época, se explorada corretamente. Um dos muitos aventureiros – o inglês Henry Wickhan – que bisbilhotavam a terra em busca de tudo o que pudesse descobrir e render algum lucro, contrabandeou um partido de sementes de seringa para a Europa e essa esperteza resultou em grandes seringais de cultivo na Ásia e na primeira crise da economia gomífera na Amazônia brasileira⁷.

Durante este primeiro surto da borracha, o Acre viveu a conquista de sua autonomia em relação ao resto da Amazônia e ao Brasil, no entanto, a vida da grande maioria da população não obteve nenhuma mudança significativa. Até 1912 o Acre era uma das regiões do mundo mais ricas na planta da seringa e o espaço geográfico onde as árvores produziam o leite de melhor qualidade, o que fez com que também o governo brasileiro envidasse recursos para a criação de programas que incentivassem a vinda de trabalhadores para a Amazônia Legal⁸. Grande parte destes provimentos de mão-de-obra era destinada então ao Acre. Em sua maioria eram nordestinos empurrados para a floresta por conta do descaso social a que eram submetidos no Nordeste, principalmente no Ceará, em razão das secas que assolavam o sertão e motivados pelo sonho de uma existência mais digna.

⁶ Expressão empregada para designar as pélas de borracha pelo seu valor comercial e cor escura.

⁷ As sementes foram levadas no final do século XIX e os seringais de cultivo começaram a ser explorados na primeira década do século XX.

⁸ A partir de 1953, através da Lei 1.806, a Amazônia Brasileira passou a ser chamada Amazônia Legal, fruto de um conceito político – necessidade do governo de planejar e promover o crescimento da região – e não de um imperativo geográfico. (Site da ADA – Agência de Desenvolvimento da Amazônia)

As condições de vida em que se encontravam esses indivíduos eram, no mínimo, preocupantes, o que fez nascer – e muitas vezes também morrer – dentro do limbo verde, um homem marcado pelo abandono, a solidão mas, ao mesmo tempo, uma resistência impressionante às intempéries. É um homem que chama a atenção pelo que exprime do viver dialético entre o estar só e rodeado de barulho ao mesmo tempo; o trabalho árduo e o fato de não usufruir o mínimo dele; o morar e construir uma vida em determinado espaço e não possuir nada de seu; o fazer parte de uma família, de um grupo e, ao mesmo tempo, não sentir a presença de um interlocutor que lhe sirva de outro. Enfim, é um homem que habita o que poderíamos exageradamente chamar de “celeiro do mundo”, mas que está sempre em trânsito por não ser parte efetiva do mesmo.

Dentro de sua circunstância, os homens e mulheres que participaram desse microcosmo, desenvolveram formas de resistência peculiares que os ajudaram a constituir modos de viver no meio da floresta. Dentre essas formas de resistência posso falar das fugas dos seringais, da produção dos meeiros – trabalhadores que preferiram subordinar-se a outros seringueiros ao invés de viver sob o domínio do patrão –, do aumento do peso das pélas de borracha através da inclusão de barro, goma de mandioca ou pedaços de pau dentro das mesmas com o fim de compensar o superfaturamento das mercadorias pelos guarda-livros e a diminuição do peso das pélas por sua exposição ao sol – prática recorrente dos seringalistas –, dos adjuntos – onde os seringueiros se encontravam em grupos para ajudarem-se mutuamente quando um deles, por algum motivo, não conseguia dar conta do trabalho –, e até dos passeios, em que as relações se fortaleciam com as visitas em colocações vizinhas para compartilhar conversas, sentimentos, credos e problemas que os afetavam diretamente. Toda essa atividade que circundava a produção de borracha mostra uma vida ativa dos ribeirinhos, criando um conjunto de condições que lhes garantisse a mínima sobrevivência.

Essas soluções criadas para atravessar anos a fio dentro da floresta, mostra a capacidade de adaptação *sui generis* do trabalhador da seringa. Na verdade, esses homens e mulheres não podem ser estereotipados como um bando de “coitados” miseráveis e arruinados pela sorte, vítimas de um sistema opressor, incapazes de mostrar qualquer oposição aos seus exploradores, mas como pessoas que vieram para o Acre na luta por uma vida melhor e, ao chegar, mesmo frustrados pelo engano que as autoridades promoveram em torno da Amazônia, não cruzaram os braços, mas criaram uma existência que se adaptou aos recursos disponíveis na selva e que em muitos aspectos é exemplar no que tem

de original e único. Os laços entre homem-homem e homem-mata se fortaleceram de tal forma que não é difícil ver ex-moradores de seringais com uma expressão nostálgica quando relembram a vida em suas colocações. Eles conseguiram recriar perspectivas, sonhos e ideais de vida em um local que, para eles, deixou de ser o fim do mundo e passou a ser o começo de uma nova vida.

A crise, de fato, iniciou-se em 1913, por causa da concorrência com os seringais asiáticos plantados de modo sistemático com custos de extração espantosamente menores que os da Amazônia. Repentinamente, o que havia se transformado em um sonho de miniaturas de cidades européias em pleno seio da selva desmoronou. As estruturas dos seringais foram em grande parte abandonadas pelos seringalistas nas mãos de terceiros e chegou uma época marcada pela esperança no retorno de um tempo que jamais voltou de forma efetiva, a não ser num breve período mais adiante. Durante essa fase de declínio do mercado consumidor da seringa, os ribeirinhos se viram obrigados a uma adaptação que passava da existência precária para um momento de escassez ainda maior. Pois, além da queda na venda do produto gomífero, também o comércio de gêneros alimentícios praticamente se extinguiu na região. Aproximadamente três décadas se passaram sob a égide de uma necessidade de subsistência que se aprofundava à medida que os dias se sucediam. Essa conjuntura empurrou o seringueiro para os trabalhos da pequena agricultura e do extrativismo de outras matérias-primas.

De 1942 a 1945, as esperanças malogradas pela primeira crise são retomadas pela campanha denominada Batalha da Borracha. Com as demandas provenientes da Segunda Guerra Mundial, levas de nordestinos são novamente providenciadas para o Acre, numa campanha oficial nunca vista antes. Na Ásia, os seringais de cultivo são tomados pelos países do Eixo e todo estoque de borracha dos Estados Unidos e da Inglaterra entra em colapso. A reposição desses estoques é urgente, pois deles depende o desfecho do conflito. Sem outras opções pelas quais escolher, o governo americano recorre ao Brasil na tentativa desesperada de solucionar o problema. Na verdade, a vida econômica da Amazônia sempre caminhou a reboque das necessidades iminentes dos importadores americanos e europeus. Quando eles supriam suas urgências imediatas, todos os projetos de desenvolvimento local eram abandonados. A Batalha da Borracha foi um bom exemplo disso. Essa operação, lançada pelo Governo Federal, aliciava homens – denominados a partir de então de soldados da borracha – em todo território nacional, mas, principalmente, e novamente, os

nordestinos. Todos eram convencidos a participar do trabalho de extração nos seringais da Amazônia como forma de participação nos chamados esforços de guerra.

A nova leva de nordestinos (mais uma vez predominantemente de cearenses), que chegou em 45, de uma maneira geral, acrescentou pouco à situação de penúria o que já existia de alguma maneira em decorrência da *débâcle* anterior. Com a demanda, o governo brasileiro cria programas para o financiamento dos seringais que haviam sido em grande parte abandonados durante a crise. Instituições como o Serviço de Encaminhamento de Trabalhadores para a Amazônia (SEMTA), a Comissão Administrativa do Encaminhamento de Trabalhadores para a Amazônia (CAETA) e o Banco de Crédito da Borracha, hoje conhecido como Banco da Amazônia, foram parte das providências tomadas pelo governo brasileiro auxiliado pelo capital americano mediante os Acordos de Washington, que resultaram quase inoperantes tão logo a urgência de extração tenha passado.

Muitos recursos foram injetados em mais uma tentativa de consolidação da economia da região, entretanto, os desacertos dos órgãos governamentais responsáveis e as dificuldades oferecidas pelo hábitat da floresta, somados à falta de vontade para com um povo “inapto” a ser reconhecido pela sua alteridade, fez com que a situação de vida nos seringais piorasse ainda mais. Os incentivos destinados aos trabalhadores e as medidas de saúde básica nunca chegavam a eles e nem até suas famílias deixadas no Nordeste e em outras regiões.

O contrato padrão de trabalho instituído pelo Governo Federal para os seringais durante a Batalha da Borracha melhorava em alguns aspectos a situação dos seringueiros em relação à época do primeiro surto da borracha⁹. Todavia, o que era resolvido e registrado nos escritórios das comissões e, portanto, tido como conquistas que contribuiriam para melhorar o processo extrativo, ganhava outra face ao penetrar os limites dos seringais porque ali os desmandos dos coronéis de barranco¹⁰ pouco se diferenciavam do comportamento estabelecido décadas atrás.

⁹ Entre outras vantagens o novo contrato instituía a permissão formal do patrão para o plantio de gêneros agrícolas nos arredores da colocação; o apoio às famílias deixadas no Nordeste, no que diz respeito a atendimentos de saúde; e o estabelecimento de critérios mais rigorosos para o controle das dívidas dos seringueiros no barracão do patrão.

¹⁰ Coronel de barranco era o termo de certa forma pejorativo utilizado para designar o seringalista dono de muitas terras, numa região marcadamente fluvial.

Assim, a vivência acreana por um bom tempo gozou do epíteto da transitoriedade. Criou-se uma ausência de fixação porque todos estavam sempre de passagem; boa parte dos indivíduos recrutados chegavam aqui já planejando fazer fortuna e voltar aos seus lugares de origem. As palavras que marcam o discurso da Batalha da Borracha por sua força e recorrência estão entre *transportar, capítulo, ciclo, traslado, surto, imediato, primeira-necessidade, desespero, aliciamento, urgência*. Esse campo semântico dá a idéia de uma mentalidade pragmática ao extremo que prima pelo imediatismo do lucro em detrimento da construção de um organismo auto-suficiente que ande com as próprias pernas. O importante para o momento era produzir o ouro negro, mesmo que para isso uma comunidade arquivasse em si mesma uma herança estilhaçada em capítulos, ciclos ou surtos que se reproduziriam como uma forma de resistência e esperança.

Durante a ditadura militar no Brasil (1964-1985) o governo de Wanderlei Dantas foi decisivo para os rumos sociais e econômicos do Acre. A propaganda desta gestão frisava muitas benesses das terras, desafiando os pecuaristas do Sul e Sudeste a aceitarem o convite de investimento no Estado. A esse tempo, os seringalistas, frustrados o suficiente com a queda do preço da borracha, colocavam os seringais à venda por pequenas bagatelas que enchiam os olhos dos sulistas, como ficaram conhecidos esses novos migrantes.

Para o trabalho de derrubada da mata surge a figura do peão, homens que peregrinavam o país inteiro em andanças para a transformação das florestas em pastos. Também entram em cena os jagunços. Por outro lado, os seringueiros foram chamados de posseiros, pois não tinham o registro das terras em que moravam, apenas a posse. Essa situação criada com a vinda de fazendeiros para o Acre fez nascer um fenômeno social muito forte por essas paragens denominado empate – forma de resistência cunhada nas próprias comunidades espalhadas pelo Estado, com lideranças natas e que mostrou a força de organização construída durante todo este processo histórico¹¹. Contudo, a maioria dos trabalhadores da borracha teve que abandonar os seringais e ir embora para a cidade tanto por medo como pela busca de um futuro mais promissor diante da frustração com o deslumbramento do ouro negro.

¹¹ O movimento ganhou ímpeto com o assassinato do sindicalista Chico Mendes. Sua luta aconteceu, sobretudo e em primeiro lugar, em torno das necessidades de sobrevivência de sua gente. Só a partir de um segundo momento da atividade sindical é que vieram os interesses ecológicos. No entanto, ficou claro a linha de preservação defendida por ele que passa, antes de tudo, pela preservação da sobrevivência dos indivíduos que habitam a floresta.

A situação dos posseiros e grileiros e a conseqüente tomada de posição por meio dos empates foram a primeira demonstração real de que a transitoriedade característica da colonização havia sido ultrapassada e agora o “povo da floresta” vivia um novo momento marcado pela necessidade e consciência da fixação definitiva, dentro de padrões mais aceitáveis de sobrevivência.

Desta forma, a realidade pós-Batalha da Borracha aparece historicamente como esvaziada do fascínio produzido pela propaganda tecida em torno da região. Uma grande parcela de homens e mulheres abandona as colocações e as estradas de seringa por não se adaptar à atividade pecuarista e vão, em boa parte, para a capital Rio Branco ou para outros municípios maiores como Cruzeiro do Sul em busca de nova possibilidade de vida. É este povo, junto com os demais imigrantes, que forma a sociedade acreana do final do século XX.

Esses migrantes nordestinos, nas décadas de 1970 e 1980, na Amazônia, ocuparam trabalhos no setor da construção civil, hidrelétricas, mineração e em projetos de colonização. Tornaram-se professores, profissionais liberais e profissionais da área de saúde. Alguns desses se tornaram influentes políticos no Acre. Atuaram como trabalhadores rurais, pedreiros, comerciantes, motoristas e carpinteiros¹².

Contudo, o que se vê, na grande maioria das vezes, é a frustração pela falta de reconhecimento, já que uma boa fatia desses seringueiros não teve a mesma sorte daqueles imigrantes e deixou como herança aos seus muitos familiares o desfavorecimento econômico que coloca muitos deles nos limites da marginalidade. Outros optaram por permanecer na selva como seringueiros autônomos e estabelecem uma atividade baseada no trabalho familiar explorando a agricultura e a extração da hévea, nas atuais reservas extrativistas.

Esse percurso traduz o cenário de um território onde a vida, por muito tempo, girou em torno de um produto manipulado a ponto de concentrar uma confluência de interesses em sua exploração efêmera. Todos os historiadores que estudam a Amazônia entendem a borracha como sendo a protagonista de um processo histórico onde as pessoas assumiram lugar secundário. Assim, o leite da seringa passou a exercer, desde muito cedo, o papel central de todas as relações que se estabeleceram na região. O processo de fetichização do látex se impregnou na essência de uma acreanidade em construção e a

¹² Souza, C. C. A. *História do Acre*, Rio Branco, 2002, p. 67.

ausência do produto da seringa teve como consequência uma certa falta de perspectiva que teima em resistir na frustração presente em boa parte da população¹³.

A memória do Acre, de modo geral, ficou marcada por essa ausência de esperança no futuro, isso desde a primeira *débâcle* do látex, pois mesmo entre um momento de euforia e outro, a sensação de orfandade jamais nos abandonou. A dificuldade sempre girou em torno da sua auto-suficiência e de uma dependência cada vez maior da presença do Estado para a resolução de seus problemas mais imediatos. Na verdade, toda a região amazônica constituiu-se com base nas altas e baixas do produto e agora, lentamente, desde o início da década de 90, trabalha na tentativa de se estabelecer como uma cultura e economia que se desenvolve com base em possibilidades mais diversificadas e que ofereçam menos riscos a médio e longo prazo.

Entre uma crise e outra do sistema extrativo, muitos escritores surgiram em meio à selva: seringueiros, funcionários públicos, comerciantes e professores elegeram a ficção como forma de preservação da memória acreana. Embora essa literatura não apresente aspectos estéticos aprimorados e originais ela cumpre um papel importante de colocar o Acre num panorama mais amplo que permite sua visualização pelo olhar de quem o conheceu por dentro. Eles tentaram reconstruir seu pedaço de chão através da arte literária pensando sempre em tirar os fatos, as pessoas e os lugares dos paneiros volúveis da memória individual a fim de guardá-los na memória coletiva com uma garantia maior de que o olvido não dará conta dos mesmos. O jornal aparece nesse universo como veículo de essencial importância por ser através dele que os poetas compartilham seus versos, causos, contos, narrativas. No entanto, aos poucos, livros também foram editados como se verá em outro capítulo e hoje o Acre já pode vislumbrar escritores e escritoras com um olhar mais crítico que, através do entrelaçamento da realidade com a poesia, imprimem continuidade a essa história em construção.

Florentina Esteves ambienta suas obras na realidade pós-Batalha da Borracha e, nesse período, joga luz num Acre plurifacetado com vivências urbanas e vivências da selva, bem como com personagens que ultrapassam o estereótipo do seringueiro tradicional visto como caricatura e que mostram também uma multiplicidade de pontos de vista e experiências que refletem uma interioridade velada que, por sua vez, deixa latente verdades a serem reveladas a respeito de nós mesmos.

¹³ Em Cruzeiro do Sul, foi instalada uma fábrica de borracha com os recursos do PROBOR, incentivo do governo para a implementação do comércio de látex nas décadas de 80 e 90. Entretanto, poucos anos depois,

1.2 Linguagem regional: apropriações, limites e perspectivas

O fenômeno que ocorreu há mais de mil e quinhentos anos, quando o cronista Pero Vaz de Caminha escreveu aquela que, por muito tempo, foi chamada de primeiro registro da terra brasileira – a Carta a El-rei D. Manuel – não foi único em nossa cultura e deixou rastro posteriormente percorrido por outros escritores que em momentos diferenciados fizeram uso de uma linguagem idêntica para construir discursivamente outros territórios. Essa tendência, posteriormente conhecida como regionalismo, foi entendida como uma forma de conhecimento da diversidade cultural através da descrição e da exposição de painéis representantes das mais isoladas regiões brasileiras e ligado ao retrato da terra, à narrativa dos conflitos sociais e à confissão de seus personagens.

Essa maneira de fazer literatura se propagou a partir do romance *O gaúcho* (1870) de José de Alencar. O ficcionista romântico, na verdade, não conhecia o pampa gaúcho a ponto de satisfazer uma curiosidade capaz de o descrever em detalhes. No entanto, como o desígnio programático do autor era cobrir em sua obra um Brasil inteiriço no tempo e no espaço, e sua experiência com leituras que tematizavam o Brasil não era das menores, não se tornou impossível a tarefa de transpor para a ficção o seu gosto pitoresco e de criar uma base para se compreender este país de dentro. A falta de conhecimento *in loco* da região levou Alencar a produzir uma visão superficial da mesma sem que conseguisse se identificar com a disposição de temperamento que um contato direto com a realidade sertaneja poderia lhe haver proporcionado naquele momento. Por outro lado, é válido pensarmos que esse ímpeto ajuda a inventar o nosso país, dando a ele as cores, mesmo que idealizadas, de um projeto do qual, de certa maneira, ainda não nos libertamos inteiramente.

Franklin Távora é o ficcionista que questiona a prosa idealizada de José de Alencar. Com ares de manifesto, ele reprova a atitude do romântico na elaboração de seu gaúcho e propõe uma representação mais coerente no seu contato com a realidade local. Com *O cabeleira* (1876), o escritor cearense inicia o que vai estourar com a *Bagaceira* (1928) de José Américo de Almeida, por meio de um critério ainda mais rigoroso de verossimilhança no trato com os temas regionais, em que ressaltam um tratamento mais coerente da linguagem coloquial, uma descrição menos ligada ao real do que às impressões do autor e uma atitude reivindicatória em relação ao aspecto social.

o que foi uma fábrica, transformou-se num local abandonado, símbolo de desemprego.

Sendo assim, sem saber, Távora, de certa forma, mantém o desdobramento do projeto alencariano. O regionalismo, definitivamente, mantém-se como o selo que vai dar a garantia às próximas gerações, de um país em busca de sua identidade local mesmo ao preço de alguns reducionismos.

Essa herança fecundada no romantismo brasileiro quantificou-se na segunda metade do século XIX e adquiriu novo formato no movimento que ficou conhecido como geração de 30. Aí o regionalismo passa a ser entendido como o conjunto de narrativas que tratam do sertão e este, por sua vez, limitou-se praticamente ao Nordeste do Brasil. Assim, o tema da seca tornou-se ponto forte da literatura escrita naquele momento. A repetição temática nada mais representa do que a angústia de se buscar uma referência palpável, de uma situação social que parece nos representar, metonimicamente, como um todo.

Surgem importantes nomes como de Raquel de Queiroz, Jorge Amado e Graciliano Ramos. Neles, o leitor surpreende um interesse agudo pela realidade social numa linguagem que ultrapassa o puro registro da fala regional ou a projeção dos próprios interesses ou frustrações dos autores em suas viagens literárias, para desembocar na pesquisa dos princípios formais que regem a expressão da vida rústica do interior brasileiro. Obras, que agudizam naquele período o nosso conceito de regionalismo, como *Vidas secas* e *São Bernardo*, trazem a vivência do retirante para o interior da arena lingüística, num desconcertante conflito entre a forma de narrar e as limitações em explicitar verdades até então inexploradas ficcionalmente.

O conjunto desses escritores, de certa maneira, antecipa um regionalismo amadurecido que tem, adiante, em Guimarães Rosa sua figura principal. Aí, constrói-se uma tendência dada às experiências com a linguagem, ao emaranhado de falas e lendas, ao verbo compilado e reconstruído numa experimentação localista a projetar o homem para a transcendência do local. O poder de universalização da linguagem regional de Rosa faz brotar uma maneira inquieta e interrogativa de acessar a realidade regional. Em Guimarães, um vocábulo como “sertão” ganha um enfoque fenomenológico e são revividos e reconstruídos como signos ficcionais e humanos que fogem à simplificação geográfica de outros períodos. O que ocorre como consequência disso é a problematização do próprio conceito de regionalismo que deixa de ser compreendido apenas como literatura de segundo plano, caracterizada pelo amor ao documento e realizada nas regiões periféricas e passa também a ser percebido de forma ampla, uma vez que o termo tanto pode se referir à vida rural com suas especificidades quanto ser aplicado à vida urbana e àquilo que ela tem

de marcante – caso da obra de Rubem Fonseca ambientada na realidade violenta do Rio de Janeiro. Esse exemplo mostra o alargamento do significado de regionalismo que mostra o “sertão” como o lugar de mapeamento e compreensão de existências¹⁴, onde o homem se percebe como ser que se faz através das relações urdidas numa correspondência espaciotemporal, independente de qualquer localização geográfica. A forma mais experimental de regionalismo a que me referi anteriormente limitou-se a Guimarães Rosa por conta de um gênio inventivo altamente singular. Por outro lado, muitos escritores estagnaram em princípios marcadamente limitados do conceito regionalista oriundo ainda da década de 30, numa atitude muitas vezes contemplativa, ainda que com um veio bastante crítico em relação à realidade social.

Em relação à Amazônia, os primeiros registros escritos datam de um tempo em que o Brasil pouco sabia a respeito de si mesmo. Os limites não eram precisos e os lugares posicionados além do litoral eram conhecidos genericamente como sertão. Por causa desse distanciamento geográfico e político, terras como as da Amazônia legal construíram uma vida mais afinada com os interesses estrangeiros do que com a estrutura orgânica nacional. Em consequência disso, os relatos iniciais mostram a região sob o poderoso olhar apropriador de conquistadores portugueses e espanhóis. Manteve-se ali a mesma perspectiva que marcou as primeiras narrativas sobre o Brasil e a literatura de cunho indianista dos jesuítas. Esse posicionamento exógeno e idealizado, frente à realidade até então desconhecida, torna-se campo fértil para a invenção de imagens criadas por meio de uma impressão superficial e imediata. Além disso, o olhar de fora se torna mais nebuloso ainda à medida que se penetra no novo com a concepção de alteridade defasada dos viajantes europeus da época. Isso acontece no discurso histórico e ensaístico, mas é no discurso ficcional que os autores tentam a todo custo compensar, na maioria das vezes, as limitações da técnica narrativa com o rigor do documento social, onde se pode perceber de maneira contundente essa visão estereotipada do local.

A expressão amazônica tem início a partir desse olhar enviesado e idealizador das marcas regionais. Alguns estudos recentes refazem a viagem à Amazônia discursiva no sentido de compreender as vozes que dialogam entre si e com a natureza neste espaço/tempo misterioso. O escritor manauara Márcio Souza entrega ao público seu livro de ensaios *A expressão amazonense* (1977), obra em que faz um esboço da enunciação

¹⁴ Assim como as favelas e periferias das grandes cidades se tornam lugares distantes da compreensão comum, precisando de autores que revelem essa outra linguagem, como no já citado Rubem Fonseca ou mais recentemente no também sucesso de vendas *Cidade de Deus* de Paulo Lins.

poética do Amazonas e firma as bases de seu projeto estético. Esse delineamento compreende o relato pessoal e surpreendido dos viajantes, a produção poética, o documentário histórico e científico e a narrativa. Dentro do âmbito da prosa ele verifica uma forte vocação histórica das narrativas que qualifica de “realismo da ostentação” pelo estilo eloqüente e exuberante que privilegia o gramatical em prejuízo do desvelamento, da denúncia e da originalidade estilística. Contudo, aponta perspectivas em relação à produção literária indicando que os ficcionistas irão fazer ressurgir a região na literatura, fato que se verá mais à frente quando estarão em voga as obras de outros escritores como a do paraense Benedicto Monteiro e a do próprio Márcio Souza. Neide Gondim fez um levantamento de obras teóricas; narrativas de viajantes – desde a redigida pelo dominicano frei Gaspar de Carvajal, expedicionário às ordens de Francisco de Orellana até os relatos naturalistas do século XIX, assim como obras ficcionais – *A jangada* de Júlio Verne, *O mundo perdido* de Conan Doyle e *A árvore que chora* de Vicki Baum. Com isso, ela promove um diálogo importante entre a literatura e os relatos de viagem que notadamente marcaram a trajetória literária na região até o presente momento¹⁵.

Mais recentemente, João Carlos de Carvalho entra em contato com esse universo discursivo e refaz o percurso de Neide Gondim e de outros estudiosos do assunto, ampliando seu objeto de estudo para além dos europeus e amazônidas, propriamente ditos. Na obra *Amazônia revisitada: de Carvajal a Márcio Souza* (2005), o ensaísta carioca tece um perfil amplo e evolutivo dos diversos olhares sobre a região em que são cotejadas narrativas de viagem de clérigos e de naturalistas, trabalhos etnográficos, antropológicos e históricos e, também, obras de ficção. Sob o foco do dialogismo bakhtiniano, ele diz que essa tradição literária construiu, a despeito da dicotomia reducionista paraíso/inferno, “uma Amazônia nos interstícios de muitos rótulos”, fazendo ressurgir, na escrita de Márcio Souza, cerne de seus estudos, “uma literatura formada nos incêndios de muitas vozes”. Assim, o autor de *Galvez: o imperador do Acre* é visto como um dos herdeiros diretos de toda essa tradição, trazendo muitas vezes um compromisso decisivo para as letras locais de “combate e renovação”¹⁶. Estes estudos me deram amparo para o estabelecimento de uma base compreensiva da realidade literária regional e para o cotejamento das imagens ficcionalizadas. Assim, podemos observar, mais de perto, as marcas predominantes da tradição literária de expressão amazônica no que diz respeito à recorrência das imagens.

¹⁵ *A Invenção da Amazônia* (1994), onde demonstra de que maneira e por quais artifícios a Amazônia é “inventada” pelos europeus.

¹⁶ Carvalho, J. C. Rio Branco, Edufac, 2005, p. 26.

O que marca o discurso dos cronistas no período da colonização da Amazônia, segundo Márcio Souza, é uma visão de deslumbramento diante da grandeza da mata. Torna-se evidente ainda a incapacidade desses europeus em reconhecer o nativo em sua alteridade, assim ele é sempre inferiorizado, ridicularizado ou brutalizado, sendo constantemente reduzido à categoria da zoologia fantástica, como é o caso da tribo das amazonas, mulheres guerreiras supostamente encontradas pela expedição de Orellana e que posteriormente dariam nome ao rio e à própria floresta. Outro aspecto relevante é que as narrativas dos primeiros viandantes aparecem sempre como mediadoras de outros fins, sejam eles econômicos, científicos ou missionários, o que faz surgir uma linguagem identificada com as marcas da colonização. A visão que os primeiros relatos constroem da realidade amazônica cria o estereótipo da “Amazônia – celeiro do mundo”, caracterizada por um olhar recheado de observações ingênuas. Esse discurso ajuda a criar a dualidade de paraíso e inferno que se impregnou na ficção e no registro oficial até os dias de hoje.

Por um lado a Amazônia é o último refúgio para o homem, onde ele encontrará respostas para todas as suas interrogações. Assim sendo, não é qualquer povo que pode cuidá-la. A visão dos espanhóis, portugueses e demais europeus e norte-americanos que penetraram a selva, fazendo seu reconhecimento, preconiza que só a civilização européia trará para a Amazônia o desenvolvimento de que ela necessita para cumprir seu destino de paraíso perdido¹⁷.

Na ficção, a natureza aparece com uma magnitude sem igual onde o estilo prosopopéico sobressai transformando a fauna e a flora em personagens que choram, falam, tremem, ou acalentam ou se alimentam. As hipérboles são largamente empregadas garantindo um solo fértil ao extremo de si mesmo e uma natureza extravagante e portentosa, que busca referências em outras paisagens, como assinala o jesuíta Alonso de Rojas:¹⁸

(...) Porque se o Ganges rega toda a Índia e por caudaloso escurece o mar quando nele deságua, fazendo com que se chame *Sinus Gangeticus* e por outro nome golfo de Bengala; se o Eufrates, como rio caudaloso da Síria e parte da Pérsia, é a delícia daqueles reinos; se o Nilo rega a maior parte da África, fecundando-a com suas correntes, o rio das Amazonas rega extensos reinos, fecunda mais veigas, sustenta mais homens, aumenta com suas águas os mais caudalosos oceanos, só lhe falta, para vencê-los em felicidade, ter a sua origem no Paraíso, como afirmam gravíssimos autores que aqueles rios tiveram¹⁹.

¹⁷ Carvalho: *op. cit.*, 66-75.

¹⁸ Relato escrito em 1637.

¹⁹ Gondim N.: *A invenção da Amazônia*, São Paulo, Marco Zero, 1994, p. 88.

Em todo o escrito de Rojas se pode encontrar sem esforço, fragmentos como esse onde o rio é personificado como o ser que rega, fecunda, sustenta e vence. Por outro lado, a floresta surge como ser monstruoso que aprisiona o explorador constringendo-o com as mais insidiosas ameaças. Os ataques dos moradores autóctones são hiperbolizados, as chuvas ganham adjetivação exagerada e as idiosincrasias da floresta são descritas com altos índices de penúria e monstruosidade. A imagem traduzida é de que a Amazônia que convida e cativa ao desafio do desconhecido e à possibilidade de enriquecimento rápido e fácil é também a mesma que vai repelir estabelecendo limites para a conquista. O imaginário em torno da região foi encaixotado nesses estereótipos. Estar na Amazônia correspondia a entrever esse dualismo e escrever a Amazônia limitava-se à reprodução duplicada dessas idéias construídas por um olhar externo que privilegia, acima de tudo, o cenário da floresta em detrimento da verdadeira problemática humana, que, desde sempre, esteve ali na vivência das etnias que constantemente povoaram o gigantesco vale, sem maiores necessidades de malabarismos retóricos para compreendê-lo.

Em meu estudo, o foco está colocado sobre a narrativa curta, principalmente em perceber quais imagens da Amazônia são construídas a partir dos contos. Para isso, é pertinente uma observação analítica de algumas obras de Inglês de Souza, Alberto Rangel, Benedito Monteiro e Márcio Souza. A escolha desses escritores se justifica porque em seus textos se circunscreve um modo determinado de ver a região amazônica em que se observa a formação de uma visão painelística por um lado e, por outro, uma perspectiva de mudança dos rumos da prosa local. Essa mudança acontece a partir do momento em que os autores problematizam a narrativa panorâmica e iniciam a busca por aspectos mais complexos dentro do emaranhado de vidas a crescerem dentro da floresta por meio de seus dramas particulares. Esses textos também servirão de base para a reflexão a respeito da larga produção de contos e de seu significado dentro desse universo. A inquietação está em compreender o relacionamento possível entre a visão fragmentária presente na ficção de caráter amazônico e sua tradução em forma de contos. A questão está em saber por que esse gênero teve um desenvolvimento bem maior do que as outras formas literárias no contexto amazônico e especificamente no Acre, mesmo quando falamos em alguns romances, que nos lembram muitas vezes uma coletânea de histórias²⁰.

²⁰ Ver *Safra*, do paraense Abguar Bastos, *Beiradão*, do amazonense Álvaro Maia, *Terra Caída*, do acreano José Potyguara e *Seringal*, do, também acreano, Miguel Ferrante.

Inglês de Sousa, escritor paraense do século XIX, mergulhou numa literatura de cunho realista e documental. Buscou as faces do Brasil até então desconhecidas do cânone literário, imbuído do cientificismo que se espalhou na Europa e desembarcou aqui num ímpeto de transformação da herança romântica. Publica *Contos amazônicos* (1893) onde resgata imagens – a feiticeira, a cabana isolada – e situações – a cabanagem – vividas na floresta. A obra se estrutura com narrativas contadas oralmente por um grupo de pessoas que se revezam na exposição das tramas, procedimento retirado da tradição oral e empregado desde *As mil e uma noites* como estratégia de encantamento do leitor. Os contadores são o velho Estevão, o procurador e um narrador desconhecido que se ocupa da maioria dos casos. São nove histórias que constroem de forma panorâmica a vida da floresta por meio de quadros representativos, de realidades distintas, como o cotidiano indígena de Rosa, Pedro e Maria Mucoim; o dia-a-dia de jovens ribeirinhos como Mariquinha e as duas moças do conto “Acauã”; os desafios da vida da fazenda de Domingos Espalha e Chico Pitanga; ou os acontecimentos políticos vivenciados na Cabanagem de Jacó Patacho e do Pernambucano. As narrativas cumprem um propósito descritivo que dispõe de uma floresta por amostras, no entanto, fica prejudicado o entendimento do que há de mais complexo – o conhecimento do homem sob o signo do ser e não apenas sob o signo do fazer – na dimensão verde, porque o desafio do aprofundamento não é aceito por parte do autor.

O ficcionista cria um estilo sóbrio em suas narrativas, fugindo à extravagância do vocabulário característica dos que, mais adiante, fabricariam verdadeiros monumentos exóticos através de um emprego exagerado de adjetivos. A sobriedade é o recurso que lhe proporcionará um registro mais fiel das lendas e dos mitos presentes na região e equilibrará o medo dos personagens diante do fantástico por meio das incursões científicas e pela estratégia de relatar histórias. O conto “A feiticeira”, por exemplo, narra o momento em que o tenente Antônio de Sousa vai à cidade de Óbidos cumprir diligência e lá chegando se entrega à curiosidade de conhecer e desvelar o mistério em torno de uma índia que vive na cidade. Na localidade de Uricurizal, mora a velha tapuia que antes da morte do vigário desempenhava o papel de caseira do sacerdote. Com o desejo irreprimível de conhecer os segredos da índia é que o tenente cerca a sua moradia para se postar diante de uma visão fantasmal que transforma sua ousadia em terrível experiência com o outro mundo. Maria Mucoim é índia, velha, sozinha e feiticeira. Essa adjetivação leva facilmente a um posicionamento sorrateiro diante dessa figura de mulher. A visão que o povo da cidade

mantém a respeito dela reverbera o arquétipo da bruxa maldita que enfeitiça as pessoas a quem quer mal, o oposto do sacerdote que abençoa e protege, e de quem ela cuidava antes de se isolar e ganhar aquele aspecto sombrio.

Vale lembrar que, nas narrativas que compõem a poética de expressão amazônica é recorrente a imagem da mulher identificada de alguma maneira à flora. É assim que acontece à Maibi, personagem de Alberto Rangel, transfigurada em tronco de seringueira e de quem o leite foi extraído como um “sernambi vermelho”²¹. Também são exemplares as Amazonas inventadas por Gaspar de Carvajal e identificadas com a selva pelo domínio que exerciam sobre ela numa projeção da *anima* masculina, conforme o dizer junguiano. José Potyguara também constrói sua índia que, em meio à mata virgem, confunde-se com as árvores a ponto de ser descrita como tal. A feiticeira de Inglês de Sousa revela uma vigorosa identificação com a floresta, uma vez que, ambas – a mulher e a floresta – são vislumbradas como signo do desconhecido. O tenente examina a feiticeira de fora e diante dela se coloca como destemido, fazendo grande descaso de sua existência reservada e estranha para os padrões da civilização. Todavia, ao penetrar seu mundo, é como se ele se transfigurasse no profanador de um domínio completamente incógnito. Diante de tal situação, a fuga do ambiente é a única via de escape, porém, as marcas da profanação são perenes e o tenente jamais será o mesmo após o ato irreverente. Dessa forma, desenha-se uma percepção exótica da planície – ainda que o autor tenha nascido no Pará ele viveu grande parte de sua vida alheio a essa realidade e tentou implementar todo um projeto de olhar racional-científico sobre a região. Isso nos mostra sobretudo um escritor entusiasta em relação à natureza, implementando um domínio de linguagem para conhecê-la e narrá-la em pormenores. No entanto, ao penetrar o mundo amazônico há um assombro com as perspectivas de compreensão desse mundo que descamba muitas vezes para a descrição superficial, por meio, como já foi dito, da narração panorâmica, em que a solução é o recurso final da apropriação fragmentária.

É importante verificar que a realidade narrada por Inglês de Sousa é aquela da Amazônia antes do impacto da economia gomífera. Assim, o homem tem a sua frente apenas o destino inexorável. Sem saída diante desse universo, o que resta é a mitificação através da transformação desse conjunto em objeto lendário, em coisa do outro mundo, como acontece com o velho Pernambucano do conto “O rebelde”. Assim, Inglês de Sousa

²¹ Parte do leite de seringa que endurece no caule da seringueira, de cor amarronzada, que, no caso, fica vermelho por que se misturou ao sangue da personagem.

apresenta em seus contos uma imagem de Amazônia que se combina com a dualidade paraíso/inferno comum na literatura da época em que o ser humano é mais um dos muitos elementos dentro de um Éden perdido.

Em seu projeto literário, Euclides da Cunha busca um Brasil inteiro, conciliador de todas as suas diversidades. Ao escrever sua obra mais fecunda, *Os sertões*, percebe-se essa tentativa de mostrar o país a partir da compreensão de cada uma das suas partes. Como recurso para alcançar esse fim, ele casa a linguagem literária com uma experiência de reportagem bem fundamentada, sempre na demanda de uma conciliação impossível, entre o olhar de dentro e o olhar de fora. A Amazônia surge em suas obras como “uma página inédita e contemporânea do gênese”²². Pode-se entrever em expressões como essa um espírito crivado de sentimento civilizacional que compreende a imensidão verde a partir de estereótipos sem conseguir se desvencilhar, de fato, de uma linguagem apropriadora. Apesar desse espectro colonizador a pairar sobre a obra de Euclides, sua descrição do espaço amazônico consegue estabelecer, de certa maneira, um modo novo de ver a região, já que ele é o primeiro a enxergar por aquelas paragens uma continuação do Brasil. O estilo utilizado para traduzir a percepção da selva é urdido numa linguagem prosopopéica e hiperbólica que dobra a natureza hostil à autoridade de quem tem o domínio lingüístico suficiente para exprimi-la.

Um traço fixado em sua literatura voltada para a Amazônia, que de certo modo já estava em Inglês de Sousa, é a consciência do conhecimento fragmentário da planície verde.

Escapa-se-nos, de todo, a enormidade que só se pode medir, repartida; a amplitude, que se tem de diminuir, para avaliar-se; a grandeza que só se deixa ver, apequenando-se, através dos microscópicos; e um infinito que se dosa a pouco e pouco, lento e lento, indefinidamente, torturantemente.²³

À inaptidão para apreender a Amazônia em sua completude, junta-se uma angústia que incomoda o escritor em seu relacionamento sígnico com a grandiosidade – “... e no obstinado propósito de achar tudo aquilo prodigioso... retraí-me a um recanto do convés e alinhei nas folhas da carteira os mais peregrinos adjetivos... para ao cabo desse esforço rasgar as páginas inúteis”²⁴.

²² *Um paraíso perdido: ensaios, estudos e pronunciamentos sobre a Amazônia*, Rio Branco, Fundação cultural do Estado do Acre, 1998.

²³ Cunha: *op. cit.*, 217.

²⁴ Cunha: *op. cit.*, 45.

Daí a carga de antíteses “tem tudo e falta-lhe tudo”, “paraíso diabólico dos seringais”; a ênfase sobre os contrastes “opulenta desordem”, “imperfeita grandeza”, “o homem que trabalha para escravizar-se”; os confrontos e os desafios para compreender a “gestação de um mundo”, recorrentes em seus textos. Por meio desses recursos estilísticos, somados ao projeto de conciliação próprio da obra euclidiana e ao legado de Inglês de Sousa, é que se herdou para a expressão amazônica uma visão painelística em que a sede pela pintura da terra em seus aspectos mais minuciosos sobressai como forma de reconhecimento desse mundo em pleno processo de desvelamento.

É Alberto Rangel que dará continuidade à maneira de relatar a mata encontrada em Euclides da Cunha. Em seu livro de contos *Inferno verde* ele traz a público onze narrativas que retratam o real amazônico na mesma linha descritiva do autor de *Os sertões* – pela via da fragmentação da floresta em partes disjuntivas que são analisadas cuidadosamente. As narrativas têm como ponto forte o retrato da terra e, dentro desse panorama criado onde abundam os adjetivos, as personagens são colocadas como apêndice de um organismo autofágico. O primeiro conto da série, “O Tapará”, é composto de vinte e duas páginas, apenas na décima quinta é que o leitor entra em contato com os personagens do enredo. O homem, nessa descrição, aparece como um elemento decorativo a fervilhar nos limites do lago, igualado a tantos outros seres assimilados pelo vocabulário científico do autor naquele “abismo de corrupção”.

A imagem que melhor traduz o projeto de Alberto Rangel, no entanto, é a de Maibi – a mulher crucificada na seringueira, no conto de mesmo nome. Ele passa da selva à mulher e da mulher à selva mostrando uma identificação entre ambas que já existia em Carvajal e em Inglês de Sousa. Contudo, aqui a linguagem inebriante de Rangel transforma essa identificação num “espetáculo imprevisto e singular”. Aliás, para mim, Alberto Rangel acrescenta ao conjunto da literatura local exatamente o fato de transladar, para a construção lingüística, o nervosismo que se manifesta no indivíduo quando este penetra a fundo à selva, ou seja, ele tece, através da espetacularização verborrágica, a submissão à natureza em seu afã de “realidade terrível”. A angústia da entrada na selva se repete na gradação elaborada no conto “Inferno verde”, em que o visitante, com projetos voltados para uma nova vida na selva, é vencido pela febre antes mesmo de chegar ao local para o qual se destinara. A mata então toma ares de inferno a afastar qualquer possibilidade de penetração civilizada. Ela ri e sofre num processo de esmagamento irrefreável. A imagem

do rio, cujas águas são aço líquido, contribui para definir os contornos de uma Amazônia impenetrável que seleciona drasticamente os habitantes que nela sobreviverão.

Dentro desse composto de imagens – o lago Tapará, a mulher sacrificada, o homem sufocado pela barraca, pelo bananal, pela floresta e pelo céu, sucessivamente – o que fica patente é uma luta torturante entre referente e linguagem. Essa peleja dá o tom da obra trazendo à luz uma Amazônia mais distante do projeto conciliador de Euclides da Cunha, o que parece ser um desafio ainda maior por causa da dificuldade de compreensão gerada pela consciência de que a região só será percebida em sua complexidade a partir de uma linguagem que, a todo momento, grita a sua impotência.

O conto que dá título ao livro *O carro dos milagres*, de Benedito Monteiro,²⁵ faz-nos embarcar na história de um contador ribeirinho. O narrador não identificado fala a um interlocutor conhecido apenas por “compadre” que acompanha mudamente a narração. O entrecho se dá na cidade de Belém durante as comemorações do Círio de Nazaré e é dividido em três episódios: o primeiro narrado no presente e o segundo e o terceiro no passado. O narrador é um participante do Círio de Nazaré e vem para a procissão a fim de pagar uma promessa feita pela mãe como expiação por haver livrado o filho da morte. Durante a travessia, o ex-voto trazido por ele é arrebatado de suas mãos em meio à multidão. Em busca do objeto perdido, e já de consciência dispersa pela cachaça, o narrador entra na Basílica onde reencontra o carro dos milagres e é preso por se aproximar dele com uma vela na mão. O enredo, aparentemente simples, é permeado pelos devaneios do contador de histórias que mescla o acender e apagar das luzes dentro da Basílica com o clarão da madrugada que se avizinha, com o repisar da multidão na procissão e as lembranças da vida ribeirinha, enxergando, fragmentariamente, todas essas miragens. Essa forma de ver os objetos faz com que eles sejam sempre definidos por meio de uma visão estilhaçada da situação vivida.

Quando este poder de povo tiver unido-unido, carne-e-unha, ombro com ombro, cabeça com cabeça, espremido nas paredes, que zolho não for mais zolho, cara não for mais cara, e cor não for mais cor...

Ninguém distingue mais uma pessoa inteira, completa total.²⁶

²⁵ Escritor paraense, escreveu também os conhecidos romances *Verde vagomundo* e *O minossauro*.

²⁶ Monteiro B.: *O carro dos milagres*, Belém, Cejup, 1990, p. 20-1.

As perspectivas de quem olha a procissão de fora e de quem a olha de dentro se tensionam na mente do contador a ponto de perder-se todas as referências que o situam no Círio. A multidão é a protagonista do primeiro episódio do conto e é ela quem estabelece o rumo ou a falta de rumo do narrador. De fora, antes da formação do cortejo, ele consegue apreender o sentido da procissão como um todo, fixar-lhe os limites, mas, de dentro, isso se torna impossível e as referências se perdem. O narrador mostra, desta maneira, uma tensão entre duas formas de ver o Círio de Nazaré, formas estas que só poderiam ter sido concebidas a partir da estratégia narrativa: presente e passado se entrelaçando a todo o momento. A tensão entre a perspectiva exterior da festividade religiosa e a perspectiva interior pela lida individual do narrador é a reprodução da visão que se perpetuou sobre a floresta amazônica. Ou se tem uma visão geral que nivela tudo em um único organismo imenso e informe, numa imagem de grandiosidade, exuberância e soberba, ou se tem fragmentos dentro desse organismo apreendidos em quadros isolados com imagens de uma Amazônia de cintura para baixo, como diz o autor²⁷.

Toda a ficção de Márcio Souza²⁸ amplia a vocação da literatura de expressão amazônica com seu projeto de combate e renovação do regionalismo local²⁹. Ele passa do tradicional quadro panorâmico da herança discursiva amazônica para uma reflexão mais ampla e complexa do ser humano principalmente nos seus aspectos psicológicos e sociais. O seu único livro de contos, *A caligrafia de Deus* (1994), traz forte carga psicológica e profundidade existencial no trato de personagens exemplares como o índio, o mameluco, a ecologista, o europeu ou o garimpeiro. Mas, sem confirmar estereótipos a respeito deles, o escritor problematiza suas vivências a ponto de revelar seus pensamentos e ações sem enquadrá-los no lugar-comum. Todos os cinco contos que o compõem são ambientados na “decadente” Manaus pós-ciclo da borracha. A linguagem é marcada por uma repugnância que beira ao desprezo. Todos os traços que trazem à memória a pujança em que viveu a cidade, nos bons tempos da economia gomífera, são tratados de forma negativa. Quando se refere à vida urbana, o autor descreve-a numa lista de terrenos baldios, ruas indignas de serem chamadas assim, bem como bairros que não merecem esses epítetos, criando um protótipo de degradação da “cidade mal-amada”:

²⁷ Monteiro: *Op. cit.*, 23.

²⁸ Escritor conhecido principalmente por sua produção dramaturgica, ensaística e romanesca.

²⁹ Carvalho: *Op. cit.*, p. 68.

O prédio era metido à besta, um antigo casarão do tempo da borracha, que devia ter sido a residência de alguma família rica e capaz de manter tantos quartos... Para piorar, a escada de mármore vivia encardida e suja de escarros, e o vestibulo tinha sido transformado numa apertada recepção, fedendo a urina, cerveja choca e suor³⁰.

A quarta narrativa do livro – “Aquele pobre diabo” – é dividida em cinco partes em que cada uma, através de personagens – o velho Osmar, Dona Angelina, Rafael e o narrador –, apresenta um ponto de vista a respeito do protagonista. Jean Pierre Pagnol, um francês de Paris de cinquenta e dois anos, abandona a Europa e se embrenha nas zonas ribeirinhas circunvizinhas a Manaus para trabalhar com as tribos indígenas. É visualizado pelos personagens de forma fragmentária sem que estes conheçam suas origens e as razões reais que o trouxeram ao local. É interessante perceber a visão estereotipada costumeiramente vista nos estrangeiros, concedida como capricho ao habitante da região. Na verdade os clichês em torno da Amazônia são formados justamente na periferia da herança de um processo colonizador onde, pela percepção que o conto oferece, os próprios seres humanos eram mais conhecidos por seus aspectos lendários do que por uma vivência individual de sentimentos e emoções próprias.

A estrutura do conto coloca Jean Pierre de Pagnol no centro de uma arena rodeado por observadores a construir sua (ou suas) história (s) porque o que cada um atribui ao europeu espelha seus próprios enredos de vida, já que ele é caracterizado a partir de filetes retirados do dia-a-dia dos personagens narradores. Como dito acima, a linguagem utilizada nessa narrativa para se referir a Manaus é pejorativa, no entanto, quando se refere à natureza, ainda intacta, outra atitude é verificada por parte do narrador:

O choque, no entanto, estava por acontecer. O trabalho era para ser desenvolvido entre os índios, vinte quilômetros acima do rio Andirá, um rio de águas limpas que parecia feito de esmeraldas ao amanhecer³¹.

Na capital do Amazonas, o rio serve de esgoto numa imagem de completa degradação. Porém, quando da descrição de Maués, o narrador a caracteriza como “modesta cidade tão amazônica”. Em Maués o rio tem águas limpas, vocábulo recorrente em outros contos, como por exemplo, em “O velho curtume do bairro”, em que a protagonista encabeça um movimento ecológico – “O inimigo mortal era Mariana e o seu Malimpas: Movimento de Águas Limpas... a floresta ainda guardava ali a sua majestade,

³⁰ Souza M.: *A caligrafia de Deus*, São Paulo, Marco Zero, 1994, p. 68.

³¹ Márcio Souza: *Op.cit.*, 112.

com seus cursos d'água serpenteando entre as árvores"³². O autor manauara revela em sua prosa um desejo de purificação da Amazônia que se repete em seu rio discursivo, onde os detritos e esgotos que contaminam o curso de águas do rio Negro também invadem a linguagem que mergulha em vocábulos aviltantes. Isso comprova a afirmação do autor em seus textos ensaísticos em relação à existência de duas amazônias e sua inclinação, nos contos, para a crítica dos aspectos urbanos que a transformam em pardieiro do continente.

A coletânea *A caligrafia de Deus* assinala uma imagem de Amazônia que também se harmoniza com a representação da mulher. No texto de abertura, Márcio Souza faz uma apologia negativa da cidade de Manaus identificando-a com a amante “acostumada a apanhar na cara, a ser violentada, a ser roubada vergonhosamente pelos seus amantes”³³. A “capital dos barés” aviltada pelos barões do látex representa a floresta como um todo. O escritor manauara a vê por um dos muitos ângulos passíveis de observação – o mais negativo possível. Mas a técnica linear da descrição espacial é incapaz de apreender a complexidade da região. Essa descrição leva à angústia da repetição de painéis representativos da realidade da floresta. Daí, a necessidade da inserção variada de pontos de vista onde o europeu também pode ser observado como um signo da floresta. Ambos, percebidos por tantos espelhos, acabaram por se transformar em objetos lendários.

O cotejamento dos autores aqui destacados levanta alguns aspectos recorrentes em suas narrativas que me fazem compreender melhor a evolução da literatura brasileira de expressão amazônica, através dos contos. A tradição fragmentária presente na representação da floresta, de certa maneira, é vista em todos eles. A incapacidade de apreender a Amazônia em sua totalidade passa a ser, desse modo, uma frustração que impulsiona o escritor a buscar novos recursos para expressar a grande planície verde.

Em Inglês de Sousa percebo essa busca no entrelaçamento da ciência com o imaginário mítico que cobre de mistérios a floresta ainda “contaminada” pelo desconhecido. Ele aponta para a esperança de que a almejada civilização virá através da absorção dos valores e princípios ocidentais por parte da selva. Euclides da Cunha, também na frustração de uma conciliação impossível, traça uma narrativa painelística. Porém, deixa entrever uma consciência maior desse fragmentarismo, que produz uma angústia traduzida nas imagens marcadas por confrontos ao tentar colocar o grande vale sob o domínio lingüístico do poeta/repórter.

³² Márcio Souza: *Op. cit.*, 140-141.

³³ *Idem*, 12.

Alberto Rangel leva essa angústia ao extremo e a traduz numa linguagem nervosa com imagens altamente conflitantes, em que pinceladas fortes desvelam a mata por meio da figuração do inferno verde, por meio de olhar marcante que se volta para uma Amazônia a fechar-se sobre si mesma. A descrição do real é difusa e o próprio escritor se emaranha no inferno sem saída da linguagem. Busca-se, desta forma, a identificação entre o referente e a linguagem – a agonia de viver o interior da mata transita para a aflição de lidar com os limites da própria expressão lingüística.

Benedicto Monteiro, ainda com uma visão fragmentária, convive com a realidade amazônica de maneira menos conflitiva, o que não significa que não expresse a mesma problemática. Sua narrativa mostra um envolvimento mais devaneante e tranqüilo em que as imagens se correspondem umas as outras para traduzir a sensação de viver a floresta. Ele passa da impressão inicial presente nos autores anteriores para uma apreensão sensitiva de quem convive e conhece os melindres locais. Mesmo assim, olhando de dentro, o fragmentarismo se torna inevitável.

Esses escritores fomentam a esperança de que, de alguma maneira, a vida urbana contribuirá para aperfeiçoar a compreensão da selva e o conseqüente melhoramento das relações entre o homem e o meio amazônico. Márcio Souza faz um trajeto às avessas. Ele lê a relação selva/cidade como um encontro conflituoso em que os traços urbanos contaminam a natureza a ponto de fazê-la descer do estatuto construído de paraíso ou inferno para uma espécie de prostíbulo da humanidade, ao contrário dos outros autores onde sempre se vê uma esperança de que a penetração urbana redimirá a selva de seu barbarismo. Assim, ele problematiza a questão fazendo com que a discussão ultrapasse o plano dicotômico tradicional – paraíso/inferno – e mergulhe diretamente na complexidade que é a natureza nesse pedaço do Brasil.

Todos eles, no conjunto, cada um a sua maneira, contribuíram para uma compreensão mais ampla do cenário amazônico. E é interessante perceber como, dentro desse panorama temático, a própria literatura se refaz por meio do questionamento de seus limites. A inovação formal se dá basicamente pela mudança das estratégias narrativas que aos poucos abandonam uma perspectiva absoluta de terceira pessoa e passam a uma variação de pontos de vista capaz de tridimensionalizar a visão do objeto narrado.

2: O CONTO COMO REVELAÇÃO

2.1 O conto enquanto artefato

A ação de contar tem caráter imemorial, está presente desde os primórdios da humanidade. O ato de passar os fatos e os acontecimentos vividos de uma geração para a outra criou um imaginário coletivo que conforma um legado dos diferentes povos. A literatura tem suas raízes fincadas nessa tradição de cunho oralizante. Foi a partir das histórias narradas por rapsodos, atendendo à ansiedade de uma platéia atenta, que grandes nomes do cânone universal, como Homero, realizaram suas expectativas literárias e se firmaram como clássicos. Por meio da escrita, eles aprisionaram em sua forma, na verdade, toda uma voz coletiva. Desse modo, os traços das narrativas orais permanecem, de alguma maneira, na escrita literária, ao mesmo tempo em que continuam seu trajeto próprio, desenvolvendo-se nos mais distintos lugares e tempos.

Nos últimos séculos, é perceptível uma certa inquietação em torno da questão estrutural do conto, ora entendido na acepção popular ora na sua caracterização literária. Neste capítulo me proponho partilhar desse desassossego. Para isso cotejarei alguns aspectos teóricos conhecidos em busca de um perfil que me auxilie na compreensão da forma contística e de seu desenvolvimento numa região específica, o Acre. A proliferação do gênero conto na região se deve, exatamente, à influência de narrativas orais, além de sua capacidade de traduzir as vidas fragmentárias dos ribeirinhos, sempre em trânsito, dentro da floresta amazônica. O caso é um tipo de narração que, certamente, contribuiu nesse sentido. Eram histórias contadas em rodas de conversa, geralmente à boca da noite, nos seringais e cidades ribeirinhas da Amazônia. A temática delas girava em torno do convívio do homem com o desconhecido da floresta e resgatava motivos presentes em narrativas de cunho universalizante adaptando-os à realidade da selva. Os traços que sobressaem dessa atividade de “contação”, segundo Deolinda de Carvalho³⁴, têm a mesma intenção das narrativas orais populares. São eles, o princípio moralizante que marca um enredo conservador a traduzir valores universais por meio de seu caráter didático; e a capacidade de integração no contexto onde se insere. Esses elementos proporcionam, ao mesmo tempo, uma função lúdica e outra didática, conseguindo divertir e transmitir ensinamentos, fato que justifica o gosto do público local por esse tipo de produção.

³⁴ *Entre o oral e o escrito: o conto numa comunidade amazônica*, Araraquara, 2001, p. 74.

Num contexto mais amplo, a compreensão do conto literário, ganhou amplitude maior a partir do século XIX, quando ele é assumido como gênero narrativo e toma um formato mais breve e objetivo. Entretanto, seu surgimento como artefato artístico advém dessa origem popular imemorial, onde se percebe um amálgama entre o homem e o mito. A partir do conto oriental, *As mil e uma noites*, e passando por narrativas como o *Decameron*, de Boccaccio e *Os contos de Canterbury*, de Chaucer, colhidas na tradição oral, tem-se uma nova configuração em que se verifica uma convergência cultural por meio do entrelaçamento do popular com o erudito e do ficcional com os acontecimentos históricos. É essa convergência que gerará mais tarde os grandes nomes do conto moderno a traduzir a realidade de maneira condensada nos mais diferenciados estilos sem, contudo, perder de vista uma estrutura que se repete a ponto de juntá-los todos sob a égide de um mesmo conceito: o conto artístico. Este gênero opera a soma dos traços da tradição oral com a elaboração estética e escorrega do domínio coletivo da linguagem para o universo do estilo individual de um escritor e de suas idiossincrasias literárias.

A concepção do conto como uma obra curta de ficção em prosa não dá conta da complexidade do gênero porque se limita ao critério da extensão e deixa de lado características próprias de construção. Edgar Poe, em seu texto “A filosofia da composição”, ressalta o rigor exigido pela criação poética quando esclarece em detalhes o *modus operandi* pelo qual elaborou seu poema “O corvo”. Segundo ele, a tensão entre a extensão do texto e o efeito ou impressão que ele causa no leitor é o princípio norteador da ficção literária. Como esse efeito é próprio de narrativas lidas de uma única sentada, o conto estaria contemplado dentro do escopo teorizado por ele. Poe vê a narrativa como construção e a posição do construtor de contos, em que se transforma o autor, deve ser intermediária entre a narrativa longa que dispersa o efeito como resultado e a narrativa curta demais, que prejudica a intensidade desse mesmo efeito. Dentro dessa perspectiva, o crítico defende a economia dos meios narrativos como recurso e elege o acontecimento como o grande instrumento de causar interesse no leitor, organizando-o “com a precisão e a seqüência rígida de um problema matemático”³⁵. A partir de elementos como brevidade e primazia do acontecimento e do tipo de impressão que se quer causar, o contista, num trabalho minucioso, conceberia o efeito desejado no leitor.

³⁵ POE, Edgar. *A filosofia da composição*. In: *Poemas e ensaios*, Rio de Janeiro, Globo, 1992, p. 101-112.

Em Tchecov, contista e dramaturgo russo, a seqüência cronológica é quebrada em prol de uma forma própria de narrar, num tipo de relato flutuante e vago que parece não ter começo nem fim, revelando-se em um simples flagrante do curso da existência onde a atenção é colocada mais no meio do que no fim da história. Isso, de maneira alguma, quer dizer que a impressão almejada como resultado sai de cena. Ela permanece, bem como a brevidade continua como pré-requisito dessa impressão, afinal, o leitor tem que ser sempre mantido em suspense.

Numa linguagem envolvente, Júlio Cortázar introduz o leitor na discussão a respeito dos *elementos que dão a um bom conto a atmosfera peculiar e a qualidade de obra de arte*³⁶ como quem conhece o processo de criação e o vê de forma cautelosa e fluente. Ele lança a idéia do conto excepcional, aquele que operaria o seqüestro momentâneo do leitor, numa adaptação da unidade de efeito de Poe e da impressão total de Tchecov. Ele leva em conta as noções de significação e intensidade, componentes obrigatórios para a estrutura de uma boa história que só ganham sentido num relacionamento tenso entre eles dentro da técnica empregada para desenvolvê-los. Esse procedimento funcionando em completo retesamento resulta na construção de um conto bem realizado.

As considerações críticas de contistas como Poe e Cortázar deram maior consistência à discussão em torno do conto, enquanto artefato estético. Eles lançaram as bases teóricas do gênero e possibilitaram a aproximação mais consciente de sua estrutura, ainda que se deva ponderar com cautela a variedade de narrativas e o fato de que nenhuma definição pode abranger todas as suas espécies³⁷. Logo, observando o aspecto estrutural através das lentes dos dois autores, alguns elementos sobressaem como de fundamental importância para uma aproximação mais criteriosa do conto enquanto gênero literário. A questão da brevidade, mesmo parecendo uma caracterização simplificadora, sustenta-se como resultado da utilização de outros elementos. Digo, o texto não passa a ser conto porque é breve, contudo, é curto porque foi usada uma exigente e difícil mecânica interna que garante a fixação no que é essencial e, conseqüentemente, a extensão mais reduzida. A contenção por meio da economia dos meios narrativos descarta da tessitura do texto todas as possibilidades de fuga do fio principal da narrativa. Assim as descrições, as digressões e

³⁶ Cortázar, *Valise de cronópio*, São Paulo, Perspectiva, 2004, p. 149.

³⁷ Ferreira & Rónai, *Mar de histórias*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998, p. 19.

outros recursos que podem dispersar o tema são excluídos do enredo a fim de enxugá-lo o máximo possível.

O relacionamento entre a ação e a técnica descritiva põe em xeque a natureza do gênero enquanto forma artística, principalmente quando se trata de grande parte do conto brasileiro onde se percebe que ele tem assumido formas de surpreendente variedade. É o caso dos primeiros contos de caráter regionalista em que a descrição de personagens e lugares, principalmente, toma boa parte das páginas que compõem a narrativa. Isso me leva à constatação de que o diálogo travado com a tradição regional e a tradição oralizante, que promove o encontro entre o dito e o escrito, acaba por dar ao texto uma flexibilidade enorme. Isso faz surgir no âmbito da expressão amazônica uma produção escrita marcada por um caráter mais espaiado, em que os traços da crônica e do ensaio, muitas vezes, se sobressaem aos do conto propriamente dito.

Com respeito à intensidade, entendida na acepção de Cortázar como a maneira de aproximar o leitor lentamente do que se conta, é elemento que se confirma na estrutura contística de modos distintos, dependendo do estilo de narração empregado. Para alguns escritores é necessário que algo aconteça, ou seja, tem que haver ação, uma mudança de caráter, de atitude ou de destino das personagens a fim de se encaminhar a um momento especial do texto. Para outros, a estratégia se centra na ausência de mudança e de crise, onde a monotonia do relato e a mesmice do cotidiano substituem a dinâmica do processo de evolução de uma mudança e passam a ser signo de outras verdades latentes nessa mesma dinâmica.

Os pontos levantados até aqui – contenção, intensidade e brevidade –, bem como as marcas da oralidade que sobrevivem na narrativa escrita, servirão de instrumental para a abordagem da produção de contos de expressão acreana analisada na seqüência do trabalho. O que marca esses textos de forma recorrente é o teor panorâmico. A construção discursiva do Acre, como de toda a Amazônia brasileira, deu-se de maneira fragmentária, ou seja, os escritores herdaram uma forma de ver a região a pedaços soltos e o resultado disso tudo é uma narrativa que mais parece uma colcha de retalhos em que cores, pinceladas e ramagens se sobrepõem umas as outras de modo tão parecido que, algumas vezes, se torna difícil distinguir o estilo dos diversos autores. Mesmo nas narrativas mais longas, como é o caso do romance, esse fragmentarismo é patente. Os romances de José Potyguara, Álvaro Maia e Miguel Ferrante – *Terra caída*, *Beiradão* e *Seringal*, respectivamente – são exemplares a esse respeito. Essas narrativas são como pedaços de

um rio desligados da cabeceira e da desembocadura. Por meio de um fio narrativo muito tênue, o narrador vai contando causos um após o outro, sem que se leve a um desenvolvimento de enredo unitário.

Em alguns autores, a oralidade acompanhada da descrição de cenários e personagens, e também da exposição da conjuntura local, mostra uma narrativa que privilegia o caráter documental. Em outros, a concisão dos textos, os momentos de revelação das personagens e o trabalho com a linguagem expõe uma preocupação maior com o aspecto formal, o que, de maneira nenhuma, afasta essas obras de uma vocação para o registro da realidade local. Em ambos os casos, pode-se perceber que o conto foi a narrativa que conseguiu se firmar na região, pois essa forma tornou-se a maneira escolhida para traduzir a vida de heróis anônimos, homens, mulheres e crianças que cravaram suas histórias nos distantes seringais semeados ao longo da planície amazônica. Portanto, é certo que cumprem o papel a que se propõem no sentido de que a memória de uma gente foi preservada por meio do registro narrativo e, de um jeito ou de outro, transpôs a barreira do trivial passando a interessar leitores que se identifiquem com os dramas desvelados a ponto de encará-los como signos de uma realidade maior.

2.2 Conto no Acre

A narrativa ganhou campo no Acre mais propriamente a partir da Batalha da Borracha em meados do século XX. Nessa época, todos os textos tanto de prosa quanto de poesia eram veiculados pelos jornais. Em 1942, quando José Potyguara publica seu primeiro livro de contos, *Sapupema*, tem início uma atividade editorial mais regular e a narrativa ficcional apresenta novas perspectivas.

É interessante lembrar, dentro do contexto acreano, a procedência de autores que aqui fizeram literatura. Até bem pouco tempo o amadorismo foi traço caracterizador dessa ficção, digo, todos eles ocupavam a maior parte do seu tempo em afazeres profissionais que garantissem a sobrevivência e a literatura era concebida como uma forma de preencher o tempo restante ou entreter-se com os temas locais, à semelhança da maioria dos escritores latino-americanos. Mesmo assim os contos, romances e livros de poesia aos poucos foram aparecendo e mostraram que o escritor, tanto o de nascimento, quanto o de outras paragens, aceitou o desafio de definir a realidade literariamente. O fato de trabalhar com uma literatura de pouca repercussão nacional como a de expressão acreana me leva

para além da questão meramente estilística, o que me interessa principalmente é divisar a maneira de tratar e perenizar uma herança estilhaçada que se diferencia da predominante tradição do resto da Amazônia, pois o povoamento realizado pelos nordestinos, sem um contato integrativo com as tribos nativas, criou, no Acre, uma vivência mais próxima da tradição sertaneja do que da cabocla propriamente dita.

Muitos títulos foram publicados no período de 1942 a 2000. Com relação à temática, pode-se perceber duas vertentes dentro do conjunto de obras. Por um lado, a vocação documental no que diz respeito ao registro da terra e do homem em sua relação com a natureza ocupa o espaço enunciativo de grande parte das obras escritas no período. Por outro, há autores que, saindo do perfil documental dessa maioria, iluminaram outros assuntos até aqui inexplorados na poética local. É o caso dos contistas e poetas Francisco Dandão com *Os anônimos*, Fátima Almeida com *A outra face dos mísseis* e João Carlos de Carvalho com *Contos em construção*, que preferiram a pesquisa de outras veredas a fim de chegar a uma representação diferente que não esteja exclusivamente arraigada à documentação ou a uma temática exclusiva da região. Como esta pesquisa se volta para as imagens do Acre construídas na narrativa curta, os contos que se desviaram dessa temática não serão estudados. Os autores selecionados para análise nesse trabalho estão aqui pelo caráter mais afinado com a literatura de Florentina Esteves, cerne de meu estudo. Na verdade, a prosa dela vem como resultado dessa tradição e aponta novas perspectivas para a evolução do conto na região.

A publicação de *Sapupema* colocou José Potyguara como precursor da atividade contística no Estado. O livro é uma coletânea de onze histórias ambientadas nas últimas décadas do século XIX entre os rios Tarauacá e Envira. Nele várias realidades são descritas de maneira a desenhar um panorama daquela região através da realidade do seringueiro/madeireiro, dos funcionários públicos recém-chegados, das famílias marcadas pela morte dentro do meio selvático, de índios misteriosos, dos estrangeiros. Mas, além disso, retrata a realidade do labirinto verde onde todas essas vidas, numa simbiose com o meio, recebem as marcas da sobrevivência na floresta. Todos os contos concentram-se numa seleção de temas voltados para a relação do homem com as leis da selva amazônica e para a luta pela sobrevivência no ambiente inóspito, de acordo com as considerações feitas por Laélia Silva. Ainda segundo a autora, a narrativa de Potyguara é marcada por confrontos em que as personagens são tipificadas e descritas com fortes traços deterministas, segundo a tradição da narrativa amazônica. Também é perceptível a escolha,

por parte do autor, do seringueiro como elemento mais honrado e ideal para a representação do homem local dignificado por sua resignação diante da fatalidade em um lugar onde a lei é reação da própria natureza. Essa escolha se deve à condição de acreanidade do autor, para quem a seringa é o produto formador do próprio acreano. Forjado no calor da labuta extrativa, o seringueiro, melhor do que ninguém, poderia funcionar como representante do humano nesse espaço.

Num estilo simples e direto, José Potyguara arruma suas onze narrativas de modo a expor uma certa forma de ver a existência na selva. As sete primeiras são contadas em terceira pessoa numa visão bem apropriadora da natureza, ao mesmo tempo em que, distanciada o suficiente para avaliar seu relacionamento com o homem. Na oitava, porém, o narrador assume a primeira pessoa numa identificação maior com a mata e com os seres que a habitam. É interessante perceber que o conto “Caxinauás” é centrado na convivência do seringueiro nordestino com o nativo, sendo que o primeiro ganha traços que o confundem com a natureza fantástica onde vive e com a descrição do indígena presente nas primeiras narrativas de expressão amazônica:

Eis que a entrada do defumador surge um vulto esquisito. A nudez não é completa porque um trapo de estopa cai-lhe da cintura, em forma de tanga. A barba enorme, suja e emaranhada, mistura-se às longas madeixas dos cabelos encaracolados, que cobrem os ombros.

À luz mortiça do crepúsculo, mais parece um duende, ou algum exótico bicho selvagem, do que um ser humano³⁸.

A idéia é que a convivência do seringueiro com a vida das colocações cercadas pela mata virgem e por todo o ambiente extraordinário da flora e da fauna vai, paulatinamente, contaminando-o e transfigurando-o em bicho selvagem, em figura exótica assim como o índio se transformou em objeto fantástico como consequência do contato íntimo com a natureza inóspita. É a selva que transforma o homem em bicho e, ainda que por baixo dessas carcaças, continue a existir um coração pulsante, isso passa a ser algo muito secundário. No fragmento, a própria linguagem se torna exótica pela mistura de uma expressão rústica e realista – barba enorme, suja e emaranhada – com outra regada de romantismo – longas madeixas dos cabelos encaracolados – utilizadas lado a lado na descrição do “vulto esquisito”.

³⁸ *Sapupema*, Manaus, Imprensa Oficial do Estado do Amazonas, 1977, p. 91.

Mesmo sem dar a voz ao seringueiro, o narrador participa do ambiente com ele, o que denota uma aproximação maior em que os medos e os desafios diante do mundo da floresta são vistos de perto e atenuados na figura tranqüila e surreal do desbravador nordestino. Isso pode ser captado na linguagem precisa que o narrador utiliza para descrever o assassinio de Zé de Castro pelos índios. O domínio dos detalhes e a precisão dos termos são índice da preponderância do narrador. No entanto, na próxima narrativa, a floresta dobra o homem às suas leis, fechando todas as possibilidades de libertação. No nono conto – “Justiça de seringueiro” – a natureza se deixa domar e completa-se o ciclo almejado pelo seringueiro quando do ingresso na aventura da conquista. Chico Machado, após haver cortado seringa para acumular saldo suficiente, prepara-se para a esperada volta à sua terra natal. Junto com ele vai a filha Rosinha, jovem mulher que cresceu aos cuidados da madrinha e agora volta à companhia do pai. Após domar a mata rústica o homem se vê compensado com o abandono da mesma e o fechamento do ciclo de sonhos traçado por ele. No entanto, as marcas da Amazônia são definitivas. Não há qualquer possibilidade de adequação a outro meio que não seja a colocação encravada no limbo vegetal. Durante a viagem no gaiola, onde já predominam os princípios urbanos, o seringueiro hercúleo faz justiça com as próprias mãos e pune a desonra da filha amada. A ilusão de liberdade se desfaz e a partir de então tudo é “indiferente”. A expressão generalizante faz com que a vida frustrada do ribeirinho se torne tão insensível a ele quanto à própria natureza que o fez assim. As duas últimas narrativas do livro recolocam o homem na vivência da floresta numa completa resignação às suas leis, seja na fuga de Isaura com um seringueiro a fim de escapular do casamento arranjado pelo pai com o imigrante sírio, seja na vingança de Batista:

Sim! O coronel Porto vai começar a pagar o que me fez! Enquanto vida Deus lhe der, o senhor há de chorar... há de sofrer... a dor inconsolável da certeza de que seu filho morreu inocente, pagando a culpa do pai! É esta a minha vingança!...³⁹

Os contos de Potyguara revelam um homem angustiado em sua relação com o meio, onde ele próprio convive com a incerteza. O seringueiro, escolhido como digno representante da adequação com a terra, sente a dor do inexorável destino mata adentro.

A selva de Potyguara acolhe o homem e até o faz crescer economicamente, como nos casos dos estrangeiros e seringalistas, mas, ao mesmo tempo, acaba punindo-os das

³⁹ Potyguara: *Op.cit.*, 141.

formas mais brutais quando se faz necessário o estabelecimento de seus limites, recolocando-o dentro do plano dicotômico de paraíso/inferno.

Nele, temos uma configuração da técnica contística desviada dos padrões teóricos levantados por Poe, Tchecov e Cortázar porque pautada no signo do ver e não no signo do agir. Todos os enredos do livro dedicam vários parágrafos à descrição de cenários e à explicação de costumes, como é o caso do conto “Evas”, em que a compreensão da figura feminina é exposta com farta gama de detalhes em meio à sucessão dos fatos:

Naquele tempo, a mulher era o fruto mais raro e mais cobiçado, na região dos seringais. Basta dizer que, em toda a vasta bacia do Tarauacá, numa superfície de trinta mil quilômetros quadrados, havia apenas duas: uma no alto rio, casada com o proprietário do seringal Maceió, e outra, solteira, na Foz do Envira...

Não raro, com as turmas de pessoal, os agenciadores levavam para os seringais algumas mulheres, infelizes criaturas que, reduzidas à humilde condição de mercadoria, eram cedidas, mediante indenização do preço da passagem acrescido de algum lucro⁴⁰.

E assim o narrador continua por uma página inteira dando ao leitor o entendimento completo do contexto da mulher naquele local. Esse aspecto pode ajudar a compreender o projeto traçado por Potyguara, uma vez que seu objetivo era traduzir as vivências do Acre. Entretanto, a narrativa perde intensidade porque o uso generoso das descrições e explicações se torna repetitivo no decorrer do livro e dispersa a leitura cansando um leitor mais exigente, pois a linguagem não reinventa o referente. Por outro lado, é esse mesmo referente que instiga a percepção de uma realidade que deve surpreender pelo que tem de particular.

Araras de cores: contos acreanos (1989), coletânea de vinte histórias escritas por Odin Lima e ambientadas no Acre da crise da borracha, apresenta forte carga de contrastes na compreensão da vida nesse rincão da floresta equatorial. Essas narrativas versam sobre temas variados que vão do seringal à cidade e da cidade ao seringal e retratam ora um narrador menino ora um narrador adulto encharcado de recordações que o fazem reviver momentos marcantes de seu devir de funcionário público em uma pequena cidade do interior. Nele, a natureza aparece representada por figuras antitéticas reveladoras de um homem às voltas com uma terra que acolhe e pune ao mesmo tempo:

⁴⁰ Potyguara: *Op.cit.*, 32.

O mundo era uma noite silenciosa, úmida e gelada, um ninho de lâminas afiadas e penetrantes, um núcleo soturno de dores e sofrimentos – e sem visão, morto de frio, e transido de dor, naquele instante único de lucidez sentiu o horror de estar vivo⁴¹.

Imagens como *ninho de lâminas* e *núcleo soturno de dores* trazem à tona um cenário marcado pelo esforço do homem em domar a “selva densa e escura” como algo “impenetrável” e a frustração desses esforços a colocar homem e animal em pé de igualdade: “Considerou para os seus botões que a galinha era ele tal e qual: lutava por umas minhocas para os pintos que nem ele por uns miseráveis legumes para os seus”⁴². Ao se igualar à galinha no esforço pela sobrevivência dos seus, Neco traduz a imagem do homem instintivo e reificado pela floresta. Qualquer demonstração de sentimentos significava possibilidade de descontrole, como afirma Onofre em “Vida de seringueiro”: “Mas considerou que estava certo, pois não podia revelar ao filho nenhuma sensibilidade. Ali não havia lugar para sentimentos desses”⁴³. A selva exige um homem em constante alerta, em incessante agir, numa extensão das exigências do seringalista em relação ao trabalho de extração, onde o seringueiro não podia se distanciar em nada dos afazeres da borracha, pois esse distanciamento proporcionaria a perda do lucro.

As conseqüências do viver da selva, ao mesmo tempo em que dão perspicácia para prever fenômenos naturais como a alagação, tiram qualquer possibilidade do seringueiro de livrar-se dessas tragédias naturais. A saída é a união com a própria natureza, onde o rio funciona como representação da liberdade. É a única forma de salvação e escape das intempéries daquele mundo hostil. O homem é, dessa forma, igualado às árvores ou qualquer outro subsídio enterrado e carregado pelas águas “embarradas e rumorosas”.

O que Odin Lima expõe aqui são os espectros de uma exploração que não é só das árvores de seringa, mas do próprio homem. De um sujeito que presentifica a angústia de viver no isolamento da selva, o tormento vivido na seca do sertão e a frustração das esperanças entre esses espaço/tempos. Diante do paradoxo entre a imensidão e o completo isolamento, a linguagem se torna a mais negativa possível – “luta muito superior às suas forças”, “tantos sofrimentos e humilhações”, “duro destino”, “mundo cruel”, “sol inclemente”⁴⁴. A partir de um artefato simples, de origem oralizante, essa linguagem se torna insuficiente para libertar o seringueiro de seus fantasmas e das sombras impostas pela

⁴¹ *Idem*, 75.

⁴² *Idem*, 131.

⁴³ *Idem*, 36.

⁴⁴ *Idem*, 35.

floresta. E a tragédia se confirma no assassinato simultâneo do patrão que nega socorro a Zezinho, morto pelo próprio Onofre e de Pedrinho, filho mais velho do protagonista, morto pelo patrão.

A narrativa de expressão acreana tem como traço marcante a busca desse passado de malogros, fruto da economia da borracha, articulando todo um imaginário em torno dos heróis anônimos, que ante todos os percalços construíram um determinado *ethos*. É como se na lembrança do passado estivesse a forma de redimir um povo, como se o tempo de ontem carregasse em seus jamaxins cerrados a cura para todos os males de uma população que oscila entre a memória e a necessidade de olhar para frente.

A insegurança que ofusca a possibilidade de mirar o futuro ao invés de viver das sobras de um passado que insiste em voltar faz com que os escritores assumam um posicionamento cauteloso frente às próprias criações, como é o caso de Odin Lima no prefácio a *Araras de cores*, livro que abre com uma palavra de precaução para o leitor. Segundo ele, as historietas contidas na coletânea são um conjunto desequilibrado e repetitivo com técnicas primárias de elaboração formal. Suas narrativas situam-se numa posição em que a descrição é recurso predominante e o acontecimento em si não é explorado em todas as suas potencialidades. Seus textos, como os de Potyguara, estão mais próximos do ensaio do que do conto literário. No entanto, sempre é bom frisar o propósito de Odin Lima em resgatar de sua memória individual histórias e experiências de vida que, de alguma maneira, marcaram a vivência do Acre como um todo. E, nesse objetivo, seus contos cumprem uma função dentro do conjunto da literatura escrita sobre a região. Contudo, nele, há um cuidado maior em manter um estilo que engrandeça o exótico cruel da mata, o que faz com que a possibilidade de falar autenticamente a terra natal desapareça por trás de uma maneira de expressar panorâmica e fragmentada que inviabiliza o aprofundamento necessário para sua realização plena.

A região dá um salto qualitativo nas criações artísticas em prosa na década de 90 do século XX. Nomes como os de Robélia Souza e de Florentina Esteves trazem uma maior versatilidade no modo de encarar o resgate da memória e criar suas narrativas – ainda que dentro da esfera realista tradicional do discurso amazônico – de um modo mais consciente em que a economia, o ritmo e a lógica essencial empregados nos contos mostram um domínio maior da técnica narrativa.

Robélia Souza publicou quatorze narrativas enfiadas no livro *Conversa afiada* (1996). Mesmo tendo nascido na capital do Estado do Amazonas ela foi criada em Rio Branco e aqui cresceu participando da vida intelectual como professora. Suas narrativas retratam diversas relações familiares tanto na floresta como na cidade. No conto “Desconfiança”, temos um narrador de terceira pessoa contando suas aventuras através do ponto de vista de Zé Rufino, trabalhador da caça, do marisco e da seringa. Além do trabalho, a personagem também tinha o costume de jogar baralho noite adentro com os companheiros de serviço. É numa dessas rodadas que um dos jogadores lança a suspeita no ar através de um provérbio, recurso estilístico recorrente nas narrativas da autora – “homem pobre casado com mulher bonita, tem que dormir com um olho fechado e outro aberto”⁴⁵. A partir de então, no espaço de duas laudas se constrói o sentimento de desconfiança que estigmatiza o protagonista e fisga o leitor “como moeda assim fundo entrando no cofre”⁴⁶. O que há de interessante no conto é o trabalho maior e mais cômico com a linguagem que traz a lume recursos pouco explorados até então nos contos que o antecederam. A associação de palavras de campos semânticos diferentes cria tropos que transferem a desconfiança do personagem para dentro da própria linguagem. É como se um vocábulo desconfiasse da aproximação do outro na dúvida de que a união dos dois surta o resultado desejado, a expressão do pensamento.

E parece que na hora dessa fala, fazia uma cara meio zombeteira, uma risada de faca amolada... Além disso, aquele riso franco, branco. Aquela claridade nos olhos de fruto maduro...⁴⁷

As expressões *risada de faca amolada; sorriso franco, branco e olhos de fruto maduro* rastreiam o momento de comprovar a traição. A desconfiança inquietante do protagonista, reproduzida na sucessão de hipálages, mostra uma certa postura de Robélia frente ao discurso tradicional, sobre a questão de ser ele capaz ou não de traduzir sua realidade de modo condizente. Para remediar os limites da linguagem convencional, a saída encontrada pela escritora é o uso de um registro mais coloquial – mangofa, matutar, olhão, danada, cueiros, orelhas de abano – a fim de promover um equilíbrio maior entre conteúdo e expressão deixando o leitor mais ambientado e mais próximo da realidade que narra.

⁴⁵ Souza, R. F. *Conversa afiada: contos de ficção*. Rio Branco: Bobgraf/Previw, 1996. p. 93.

⁴⁶ *Idem*, 96.

⁴⁷ *Idem*, 94.

A autora, numa prosa frouxa, como ela mesma diz em outro conto, faz uso abundante de recursos sintáticos e fonéticos. As orações paratáticas e assindéticas dão à narrativa um ritmo mais dinâmico e reforçam a sensação de desconfiança produzida no personagem e no leitor. A observação de Zulmira por Zé Rufino mostra bem a tônica desse processo:

Passou a vigiá-la. Mas isso era coisa só lá dele. Espantar a mosca, não. Zulmira, a tudo indiferente, inocente. Zé Rufino deu-lhe asas. Zulmira cheia de encantos, Zulmira cheia de modas, de manhas. Zulmira, rédea solta e sem cabresto. Missa, novena, costureira, casa das conhecidas. Dor de cabeça, rezador. Dor de dente, seu doutor. Zé Rufino na sola, no sopro, no visgo. Sua sombra. De longe, disfarçando, tomando sentido. Nada lhe escapava (grifos meus)⁴⁸

Ao tecer a dança da suspeita a escritora reproduz o zumbido da mosca na repetição dos fonemas s e z que bailam entre as frases cantarolando o ir e vir de Zulmira no nível sonoro, somada à correspondência de som nos vocábulos *indiferente-inocente*, entre outros e ao jogo de palavras “Dor de cabeça, rezador. Dor de dente, seu doutor”. O jogo de palavras e a repetição de fonemas percorrem todo o conto até o momento em que o tempo é personificado – “Assim, o tempo foi passando, comendo a desconfiança”. A partir desse enunciado, o narrador passa a contar a gravidez de Zulmira em dois parágrafos onde as oposições sobressaem como elemento responsável pelo prenúncio do momento da descoberta. “Entre um claro e um escuro, pensava. Zulmira anjo gerando um fruto, ou Zulmira serpente gerando desgraça?... Felicidade voltando com cheiro de alfazema, nuvem negra indo embora”. Essas antíteses conduzem o leitor ao enalço do próximo e pequenino parágrafo onde acontece a confirmação da suspeita em plena voz dada ao protagonista pelo narrador: “Mas o que é isso? – A descoberta indesejada. – De quem esse menino puxou essas orelhas de abano?”⁴⁹.

A evidência indesejada observada por Zé Rufino ganha um ar de causo porque não há nem um indício anterior no texto que comprove a sua desconfiança e nem um motivo que reforce o fato de a criança ter as orelhas grandes como digno de ser a prova da traição da mulher. Assim, essa descoberta ganha um tom irônico patente nos causos contados, oralmente, nas noites dos seringais e pequenas cidades do Acre antes do advento da televisão. Contudo, esse tom de ironia é quebrado pela repetição do sintagma de tom sério e trágico que introduz a desconfiança em Zé Rufino no início do texto e abre para a possibilidade de uma possível vingança. Através do jogo entre esses dois recursos a autora

⁴⁸ *Idem*, 94.

⁴⁹ *Idem*, 95.

deixa a obra aberta ao leitor colocando sobre ele a responsabilidade de fechar o enredo à sua maneira.

O universo imagístico de Robélia Souza mostra uma Amazônia mais civilizada onde já há tempo para que o homem se preocupe com outras questões que não sejam exclusivamente a luta contra a natureza selvagem. Seus contos não se fecham para a floresta, mas fazem real a perspectiva de sair dela e construir a vida em outro lugar, como é o caso de “Cantam os galos”. O cerne de sua literatura secundariza o espaço, elemento mais importante nas narrativas anteriores, e dá a primazia ao tempo, sendo que o interessante é o meio da narrativa, a construção sintática do pensamento pela narração. Seu anseio se revela na vontade de Nina, protagonista do conto “Filha ingrata”, em “fazer outra história, outra vida, do seu jeito...”. No entanto, essa possibilidade não se desvencilha do meio termo entre a oralidade e o conto literário, pois seus textos apresentam uma proximidade com os causos ao mesmo tempo que já ensejam preocupações formais como o trabalho com a linguagem estudado anteriormente e a economia dos meios narrativos em que o acontecimento é privilegiado em detrimento das descrições e de outros elementos que podem prejudicar a contenção no enredo.

A partir desses textos pode-se perceber que em José Potyguara e Odin Lima o liame temático ocupa o centro das preocupações, num esforço de registrar a realidade. A descrição ocupa grande parte das narrativas e sempre que o futuro aparece de forma promissora o passado vem e cobra a conta impedindo que qualquer bom presságio se realize. Já em Robélia Souza a vertente formal se sobrepõe de modo a deixar claro que o importante não é o simples registro da terra pautado em um passado distante e frustrador das expectativas. A partir dos textos dela, percebo que o conto no Acre passa pela paulatina substituição da técnica descritiva a processos mais sofisticados como a variação das estruturas sintáticas e dos recursos fônicos que dão ao texto um caráter mais tenso entre linguagem e significação.

Esse salto se dá de maneira lenta e tímida através de um processo de experimentação em que a linguagem, aos poucos, vai reinventando o Acre como referente poético. As imagens construídas e vivenciadas pelas inovações sintáticas que despontam aqui e ali mostram um certo grau de maturidade e consciência artística que já não pode passar despercebido. O tratamento dado a elementos como o tempo, por exemplo, evidenciam um desejo de ver o Acre em seu jogo dialógico em que o importante já não é mais uma concepção estanque e dicotômica, mas o devir entre circunstâncias históricas

coletivas e individuais que possibilitam a continuidade de uma existência que se autojustifica.

É na consciência desse jogo que a literatura de Florentina Esteves se situa como mais um dos espelhos a refletir o Acre. O ato de refletir ganha aqui uma certa ambigüidade. Por um lado ele pode ser entendido como simples retratar das vivências acreanas, mas, por outro, pode-se entendê-lo como parada obrigatória para repensar essas vivências e, a partir daí, reinventá-las como uma forma de geração de perspectivas. As duas compreensões se encontram na contística de Florentina sedimentando uma forma de narrar em processo de busca constante.

3. UMA QUESTÃO HERMENÊUTICA – O SER E A TERRA

3.1 O imaginário transplantado

Para compreender a dimensão estética dos textos de Florentina Esteves, alguns passos precisam ainda ser dados em direção ao instrumental crítico necessário. Ao percorrer o panorama da literatura de expressão acreana, pude observar que a realidade é imprescindível para o trabalho da imaginação poética. As imagens são passíveis de serem estudadas na perspectiva da tradição, principalmente em uma expressão literária onde o adjetivo suplanta o substantivo na representação do real e, portanto, cria quadros propícios para os mais diversos e prósperos devaneios.

Por conta disso é que optei pela costura da problematização entre o simbólico das imagens traduzidas nos contos estudados e as questões da tradição regionalista de quem a literatura de expressão acreana e amazônica, num grau mais abrangente, é partidária. A diretriz é apreender a relação entre a realidade e as imagens construídas literariamente a partir desse fundo real, bem como a propagação das mesmas por meio da ressonância dentro do conjunto da literatura regional do Norte e, conseqüentemente, da literatura brasileira. Tento também, por meio do conceito de repercussão, perceber o mergulho em profundidade resultante desse processo na construção discursiva regional.

Neste capítulo, meu intuito é devanear – no sentido empregado por Bachelard quando diz que o devaneio seria o caminho da verdadeira imaginação, que não se alimenta dos resíduos da percepção e, portanto, não é uma espécie de resto da realidade, mas estabelece séries autônomas e coerentes a partir do estímulo do real. Essa caminhada da imaginação se fará a partir de algumas imagens que chamam a atenção pela recorrência no conjunto de narrativas estudadas até aqui e que se confirmarão nos contos de Florentina analisados mais adiante. Essas imagens construídas ficcionalmente aparecem como reveladoras do jeito de ser de uma comunidade amazônica: o Acre. Assim sendo, levantam a forma de ver a região, o homem que a habita e os traços caracterizadores das diversas vivências locais mostrando as origens dessas imagens e os reflexos produzidos por ela.

Um dos primados da fenomenologia foi a busca do sentido de historicidade da existência. Através desse esforço foi que apareceu o conceito de vivência no ato interpretativo. Dessa forma, a linguagem passa a ser entendida como a procura da origem,

ou seja, o objetivo do estudo fenomenológico está em chegar à essência das palavras e ao processo de elaboração das mesmas por uma consciência individual.

Gilbert Durand estuda os arquétipos fundamentais da imaginação humana numa perspectiva simbólica, em sua obra *As estruturas antropológicas do imaginário*. Para ele, as imagens não valem pelas raízes libidinosas que escondem, mas pelas flores poéticas e míticas que revelam. A aceção do autor oferece à imaginação a possibilidade de transcendência estética de maneira que as imagens sejam livres para fecundar outras imagens no poeta e, conseqüentemente, no leitor que também participa no momento da contemplação. Esse processo de desdobramento das imagens repercute no desdobramento da própria linguagem, onde cada vocábulo passa a revelar significados e associações até então inimaginados.

O processo de duplicação acontece através do que o autor denominou isomorfismo, em que uma série contínua liga toda uma seqüência de imagens díspares à primeira vista, mas cuja constelação permite induzir um regime multiforme da angústia diante do tempo. Tento perceber essa constelação imagística no percurso da tradição regionalista amazônica, pensando que a recorrência de figuras como o rio, a mata, o leite da seringa, a choupana, o homem, entre outras, me ajudará a colher uma série que se coadune para chegar a uma percepção mais sensível da região.

Bachelard exclui a interpretação pessoal do trabalho com as imagens. Ele chega ao que denominou “fenomenologia da imaginação”:

Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética no momento em que ela emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade⁵⁰.

Há a consciência de ser o método fenomenológico o único capaz de compreender a subjetividade da imagem, ou seja, levar em conta a partida da imagem numa consciência individual. A forma fluida e livre da imaginação passou a ser compreendida por Bachelard como a condição primária de uma atividade espiritual legítima. Dentro dessa perspectiva, Bachelard consagrou um estudo às considerações sobre o espaço poético. Ali, ele destemporaliza o tempo e define um coexistencialismo no qual as procedências da distância temporal se apagam e onde o horizonte tem tanta existência como o centro. Assim, o próprio tempo se torna uma imagem poética e, portanto, objeto da linguagem.

⁵⁰ *A poética do espaço*, São Paulo, Nova cultural, 1986, p. 96.

A imagem poética não é o eco de um passado. É antes o inverso: pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar. Por sua novidade, por sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio⁵¹.

O tempo e o espaço poéticos são vistos a partir da repercussão causada pelo desenvolvimento repentino de uma imagem. Ou seja, para determinar uma imagem é preciso senti-la em sua repercussão e isso requer um desvencilhamento do eixo temporal para conseguir um espriar-se no espaço da linguagem e da imaginação onde não há passado, presente, nem futuro. Bachelard elege a linguagem poética como jardim fértil onde as imagens estariam prontas a serem sentidas e vivenciadas pelo sonhador que se oferece sem escrúpulos à ação do devaneio.

Em seu estudo, objetos como a casa, o ninho, as gavetas, a concha, os cantos, são perscrutados como se fossem vistos por um primeiro olhar que os inaugura e já não sabe mais se as recorda ou se as imagina, criando, assim, novas possibilidades de conceituação dos mesmos objetos, numa polifonia dos sentidos que a consciência poética deve registrar. E, ainda segundo o filósofo dos sonhos, o registro dessa atividade espiritual não se conta, pois para comunicá-lo é preciso escrevê-lo, escrevê-lo com emoção, com gosto, revivendo-o melhor ao transcrevê-lo. Desse modo, Bachelard esboça uma concepção de imaginário distanciada daqueles que o consideram como um desvio da razão ou fase imatura da consciência, e estabelece linhas para o entendimento de uma nova forma de pensar e sentir o universo.

Imaginar o espaço/tempo amazônico é um desafio que já animou muitos escritores. No entanto, dentro desse contexto algumas imagens se desprendem do conceito globalizante de Amazônia cabocla e ganham matizes diferenciados na criação literária dos autores que tematizaram o Acre em seus textos. São elas: a floresta, o rio, a água, o tempo e o homem. Em alguns momentos há um entrelaçamento entre as mesmas que confunde seus limites, no entanto, revivê-las, inclusive imbricadas, parece-me ser uma aventura da imaginação que anima toda a alma com uma vontade de ver que cativa qualquer propensão para um conhecimento mínimo da planície das héveas.

Entre os celtas, os indianos e os ascetas búdicos, a floresta era vista como um santuário em estado natural. Assim, o santo residiria em meio à natureza, principalmente nos lugares montanhosos, tidos como a morada dos deuses em oposição às planícies, ideais

⁵¹ *Idem*, 5.

para a habitação dos mortais. Por essa compreensão, a literatura irlandesa cria a imagem de planície dos prazeres (*mag meld*)⁵². A Planície da Alegria, na cultura irlandesa, seria o lugar escolhido para a moradia humana, como símbolo do espaço, da ausência de limites terrestres, com todas as significações do horizontal em relação ao vertical, mais propenso à vivência da montanha.

Esse conceito de floresta como uma imagem de felicidade, no entanto, apresenta um mistério ambivalente. Em oposição à Planície da Alegria há o signo da grande floresta devoradora, presente em Dante como anti-sala do inferno, quando este penetra na “selva escura” através da estrada do subterrâneo mundo dos mortos; e em Victor Hugo, por exemplo.

As árvores assemelham-se a mandíbulas que roem
Os elementos, dispersos no ar brando e desperto;
(...)
Para elas, tudo tem sabor: a noite, a morte ...
(...)
... e a terra jubilosa
contempla a floresta descomunal a comer.⁵³

Aqui, a imagem se polariza para o inverso da felicidade, numa expressão de domínio inexorável. Essa ambivalência da imagem da floresta – ora boa ora má – se manifesta também nos contos de expressão acreana, uma vez que, por um lado, tem-se a “madre-selva” que nutre e protege e por outro, o “inferno verde” que ameaça e destrói. A imagem da floresta quase sempre é traduzida a partir de um estado de alma. Deste modo, em alguns momentos posso perceber a figura da natureza harmoniosa que encontra reflexos na *mag meld* irlandesa. É quando a selva se transforma na região encantada das vitórias-régias, por exemplo:

É a flora equatorial, em toda a sua inextinguível pujança, exibindo os mais exóticos espécimes, muitos ainda não classificados pela botânica.
É a luxuriante riqueza da vegetação brasileira, esbanjando-se na exuberância da selva, no cambiante dos matizes, na variedade dos perfumes.
Perdido naquele imensurável mundo de verdura, ziguezagueando entre troncos gigantescos, contornando, aqui, uma velha sapupema, mergulhando, ali, sob o embastido da ramaria, o estreito varadouro é um túnel através da floresta⁵⁴.

⁵² *Ogan-Tradition Celtique*, Rennes, 1948.

⁵³ Hugo, in: Chevalier, *Dicionário de símbolos*, Rio de Janeiro, José Olympio, 2000, p. 439.

⁵⁴ Potyguara: *Op.cit.*, 44.

Aparece então uma flora de riquezas onde a certeza de estar perdido não significa uma situação plena de desespero, mas uma fruição difusa dos sentidos a cheirar perfumes variados, a perceber as cores fortes, a provar com as mãos a silhueta dos troncos. Nesse universo, o estreito varadouro se metamorfoseia em túnel propício para a caminhada através das ramarias. Essa percepção do mundo verde em que as dificuldades são sobrepujadas pelo ensoberbecimento com o exótico acontece sempre nos momentos de chegada e saída. O exemplo citado acima é a primeira impressão de um passante que contempla pela primeira vez a Amazônia e já expõe esse olhar deslumbrado diante da gigantesca beleza.

Da mesma forma, o seringueiro Chico Machado ao despedir-se em seu último dia de seringal vislumbra uma natureza domada pela fibra do nordestino: “... a natureza amazônica se deixava domar, revelando-lhe seus segredos, desvendando-lhe seus mistérios, descobrindo-lhe suas riquezas...”⁵⁵. Neste trecho, a floresta é uma cúmplice conquistada cuidadosamente. Ela mostra-se por inteiro num idílio amoroso com o seringueiro que, sofrendo de saudades, tem o ímpeto de abraçar as seringueiras. Estas, por seu turno, são descritas como “árvores amigas”, tal como a sumaumeira que se entrega ao sol numa descrição erotizante e se suja de sangue para sugerir a passagem do tempo e a hora exata da chegada do seringueiro à cabana:

Aí por volta de duas e meia centenas de passos, na restinga, erguia-se altaneira a maior sumaúma daqueles ermos. No ambiente miserável, era ela uma espécie de relógio infalível no entardecer. Quando o sol extraordinariamente grande e vermelho cavalgava o seu cocoruto, ensanguentando-a, acontecia de vir a noite próxima e ligeira⁵⁶.

A identificação homem/ambiente também mostra uma mata compreensiva que ouve os lamentos do seringueiro quando a vida se torna difícil: “Parecia que até a brisa e o riacho pararam para ouvir os seus queixumes infindos e suas mágoas incontáveis, monologados em silêncio e a esmo”⁵⁷. Todas essas imagens – a selva das vitórias-régias, as árvores amigas, a árvore relógio, a floresta compreensiva – veiculam uma Amazônia que mais parece uma sinfonia selvagem onde todos os elementos se unem para produzir um lugar imaginário correspondente ao paraíso perdido.

⁵⁵ *Idem*, 99.

⁵⁶ Lima O., *Araras de cores*, Belém, Graficentro/CEJUP, 1989, p. 34.

⁵⁷ *Idem*, 38.

Dentro dessa constelação imagística, a árvore aparece como aquela que alimenta, sacia a fome, ou abriga. É o “grande telhado verde” na descrição de Florentina Esteves, transformando-se em casa acolhedora – “À beira da copada árvore dita gameleira, onde houvemos por bem levantar tosco abrigo...”⁵⁸. Para Bachelard, a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. É nesse espaço imemorial que se constitui a comunhão da lembrança e da imagem, mostrando ser a natureza verde o elemento incorporador de um organismo de muitas outras figuras interligadas por meio do discurso de expressão amazônica, a compor o resultado da junção entre memória e sentimento do real.

A essa imagem apolínea da Amazônia se contrapõe uma imagem de traços dionisíacos muito marcante na literatura da região. A idéia da floresta má, destruidora das vidas que a penetram, ladra das conquistas do homem, amedrontadora é recorrente na acepção de inferno verde presente nas obras literárias. Isso pode ser visto na figura da terra caída⁵⁹. Também os troncos que esmagam o madeireiro na faina de implementar outras alternativas que não sejam a extração do látex trazem a lume um caráter vingativo ao extremo que instaura no seio da selva um júri onde o seringueiro, tido como réu, é condenado a uma sentença de morte. Diante da possibilidade da exploração de madeira de lei pelos seringueiros, o que resultaria numa depredação muito mais rápida do que a imposta às seringueiras, a própria natureza se encarrega de punir os que se arriscam nessa labuta. Ela une chuva, trovões, ventania e escuridão num repiquete que tem sentido duplo no julgamento. Ao mesmo tempo em que sobe as águas e ajuda o seringueiro a tirar os troncos do interior da floresta para o leito dos rios, também o condena à morte derrubando árvores que impossibilitam sua ação vitoriosa e o castigam com o esmagamento.

Junto a essa imagem de natureza vingativa, está, ainda, uma percepção dela como prenunciadora de tragédias. Quase sempre, nos contos, tem-se o seringueiro observando gestos e vestígios que a própria floresta produz no sentido de dizer-lhe sobre algum acontecimento funesto:

Súbito, um grito dentro da mata, estridente, profético, pessimista:

– Daqui p’ra pior!...

– É o **papa-lagarta**, conhecida ave da Amazônia, cujo canto imita exatamente a frase escarninha e desalentadora⁶⁰.

⁵⁸ Esteves, *Enredos da memória*, Rio Branco, Fundação Elias Mansour, 2002, p. 30.

⁵⁹ Fenômeno comum nas margens dos rios amazônicos, onde durante o período de cheia, decorrente do volume intenso das chuvas, os barrancos que ficam às beiras dos rios desabam levando tudo.

⁶⁰ Potyguara: *Op.cit.*, 66.

Súbito, como numa assombração. Uma rasga-mortalha risca o espaço, em vô rasante, num canto agourento, num risco, num riso, tesoura sinistra, cortando, rasgando, raspando. Amaro estremece, como se estremecessem as folhas, os galhos, as árvores, o mundo. Arrepia-se. Cruz credo. Ave agourenta, de mau presságio, anunciando morte em pessoa da família⁶¹.

Nos fragmentos acima, a natureza faz estremecer o homem iniciando um processo gradativo que culmina no mundo. As aves como a Rasga-mortalha⁶², a Papa-lagarta⁶³ e a Acauã⁶⁴ são figuras de mau agouro ligadas ao temor e à desgraça. Elas indicam a alma má da floresta, mensageira da morte a anunciar a ceifa realizada pelos elementos em plena ebulição. O espetáculo dos elementos através do temporal e a passagem dos pássaros noturnos configuram aquele lugar no imaginário amazônico que Paes Loureiro denominou *sfumato*⁶⁵ e que conjuga o real científico nas aves que existem de maneira concreta e surreal, através das crenças e das superstições incrustadas a esses voadores.

Dentro deste conjunto de imagens de hostilidade, a Amazônia aparece também como impenetrável e exploradora do homem. Ela trabalha contra o ser humano, mas, ao mesmo tempo, o mantém prisioneiro num desterro indesejado. Ainda que a esperança lhe sirva de lenitivo à cruciante nostalgia, a sensação de exílio entristece o indivíduo a ponto de transformar a floresta, que se fecha quando se metamorfoseia em sepultura, casa da morte e da última vingança. Isso acontece no conto “De alma lavada” de Odin Lima, em que o seringueiro leva a mulher ao fundo da mata e realiza sua punição:

Naquele dia as seringueiras estavam livres. Não iria cortar. Levaria a mulher ao fundo da mata para juntar coco com ele... Muito coco! Coco como só havia no mais fundo da mata, em lugar que só ele mesmo conhecia e chegava⁶⁶.

É na selva que a mulher acha espaço para a traição e é no mais fundo dela que o homem busca o lugar onde a vingança será consumada sem nenhum resquício de remorso, sem nenhuma exigência da consciência a apontar-lhe o dedo como culpado. O mais fundo da mata é o canto da sepultura de todos os sentimentos, é também o lugar que só o eu conhece, mais ninguém. E, por isso, um lugar onde as leis inexistem, onde a liberdade da

⁶¹ Souza R.: *Op.cit.*, 100.

⁶² Pequena coruja alvacenta de vô pesado e baixo, inocente e curiosa na aparência, mas sinistra no canto.

⁶³ Espécie de cuco comedor de lagartas.

⁶⁴ Pequena ave de rapina, valente e voraz que luta com a cobra e consegue matá-la e tem um canto forte, bonito e modulado.

⁶⁵ Termo engendrado por Paes Loureiro, tomado de empréstimo à pintura, para definir um certo claro-escuro que marca o limite vago onde se apura o jogo entre a imaginação e o entendimento na estetização da cultura amazônica.

⁶⁶ Lima: *Op.cit.*,51.

consciência humana contamina o ambiente das seringueiras que, naquele dia, conquistaram a liberdade.

A dualidade percebida até aqui – paraíso/inferno – é fundida lingüisticamente quando o criador de imagens tira de seu alforge de palavras a idéia de inferno alegre. A Amazônia agora se apresenta como o “inferno de Deus”⁶⁷, um paradoxo impossível em outro nível que não o lingüístico. Entretanto, no espaço da linguagem e da imaginação, os contrários se tornam parceiros como um retrato de Jano, com duas faces, uma para frente e outra para trás, conhecedor do passado e do futuro. No conto “Cova funda” de Odin Lima, o seringueiro, pela via da recordação, recompõe seus tempos felizes vividos na selva alistando momentos de bom êxito passados dentro da mesma. A circunstância atual desse ribeirinho é de prenúncio da morte, mas, ao pesar o momento de agora e os que já passaram ele estaciona num intervalo onde o que cabe é uma natureza apreendida pelos sentidos, que não segue os rituais da razão, mas escolhe simplesmente viver sensações que se abrigariam na memória até o fim de seus dias reproduzindo-se a cada momento de maneira diferente para reviver instantes outros que o manteriam vivo diante de si mesmo.

Dentro da imensidão da floresta, outras imagens se desenham seguindo o mesmo liame dialético de paraíso e inferno: “formando dois mundos, o verde intransponível da mata fechada dançava desalentos ao bater do vento, enquanto a esperança viajava águas barrentas do rio cheio”⁶⁸. A imagem literária dos rios oferece à apreensão do observador duas perspectivas diferentes. Uma é a do rio desaguadouro de todas as esperanças e a outra do rio condutor do sofrimento. Portanto, o curso das águas ganha o qualificativo de corrente da vida e da morte. Como signo de vida, o rio aparece na acepção de mensageiro. É através dele que chegam as novidades vindas das cidades. Para apreciar a chegada dos navios e gaiolas as pessoas se juntam nos portos, que se transformam num espaço social importante porque é onde as relações se iniciam por meio da conversa, dos gestos ou de simples olhares. É pelo rio que o conhecimento da floresta acontece.

⁶⁷ *Idem*, 138.

⁶⁸ ESTEVES, *Direito e avesso*, Rio de Janeiro, Oficina do livro, 1998, p. 22.

O rio também é o pai que alimenta a prole ribeirinha e os seres que vivem na floresta. Como não lembrar do conto “Tapará” de Alberto Rangel, onde o seringueiro pega fácil e abundantemente as sobras da enchente durante o período de vazante em que o lago quase seca ganhando, na repugnante observação do narrador – “um ar mortal de deserto; sulco d’água morta e infecta”⁶⁹ –, aspecto de abismo da corrupção. O rio ali forma grandes poças de água que são olhos em pleno rosto da floresta a contemplar o céu e expor uma visão fétida e pútrida da natureza, mas ao mesmo tempo apresenta um outro caráter de doador do pão que alimentará seus habitantes por algum tempo.

Contudo, o que salta a vista nesta literatura é o curso de água contaminado pelos mesmos traços que marcam o significado da floresta inferno. Assim, aparece a figura do rio abismo. Seja a descer as montanhas ou a percorrer sinuosas trajetórias através dos vales, escoando-se nos lagos ou nos mares, o rio simboliza sempre a existência humana e o curso da vida, com a sucessão de desejos, sentimentos e intenções, e a variedade de seus desvios. Os rios da Amazônia, em particular, se transfiguram em amargo destino através de fenômenos naturais como o repiquete⁷⁰ contra os quais o ribeirinho precisa lutar caso queira vencer a luta inglória contra a natureza “voraz”. O fenômeno da cheia é corriqueiro e transforma a floresta no que Alberto Rangel denominou o dilúvio amazônico. Nesse sentido, as águas acumuladas têm um papel purificador. Elas levam em seu bojo tudo o que, de alguma maneira, está solto do “organismo verde”: “Encaminhou-se para a rampa, ao pé da qual passava o rio já meio empanzinado, levando balseiros e detritos no dorso branco de espuma”⁷¹. É nessa mesma água que o menino se lava e sobe o barranco para sentar-se no degrau da escada e observar o ermo.

Como todo organismo natural, a Amazônia tem no repiquete o seu momento de limpeza interior. É o instante de renovação em que tudo rejuvenesce para o novo início do ciclo vital. Em todos os autores é fácil perceber como os personagens têm um carinho, um quase encantamento com os rios que cercam a região. Em alguns casos, eles chegam a exercer o papel de feiticeiros a seduzir as pessoas que lhe contemplam as margens. Semelhante a narcisos, os ribeirinhos se refletem no rio, como se fossem também passar pelo mesmo processo de purificação pelo qual passa a floresta. Mas, este fenômeno também tem uma contraface. O repiquete passa de objeto de contemplação purificadora à ameaça de perda. A ausência de referências é percebida a partir do momento em que o

⁶⁹ Lima: *Op.cit.*, 36, 38.

⁷⁰ Enchente dos rios e igarapés.

⁷¹ Lima: *Op.cit.*, 132.

extravio da casa passa a ser uma possibilidade forte e inevitável, como na narrativa “Alagação” de Florentina Esteves. Nela, a personagem descobre um sentido diferente do que tinha absorvido até então, pois alagação passa a significar o fato de não ter para onde ir porque a casa estava inundada. Em face da hostilidade da alagação, os valores de proteção e de resistência da casa são transformados em valores humanos. O próprio homem perde sua proteção, perde seu abrigo, e, diante disso, as referências se dispersam e o indivíduo, assim como o próprio rio, se expressa a partir da personificação dos traços que caracterizam seu transbordamento: “Apertado no leito amplo e contorcido, gemia o rio nos troncos e nas curvas... Apenas o rio gemia e a criança chorava, chorava, chorava”⁷². Como prolongamento dessa imagem de rio condutor do sofrimento, da perda, aparece sua identificação com o etéreo em que os elementos se hibridizam e formam um quadro singular:

Cova funda, prenunciatória, se eleva à marcação rítmica das jias. No meio-tom do crepúsculo sombrio as frondes se agitam. Sombras em ondas sucessivas descem sobre o rio que já não geme nem chora, mas ronca e rosna soturno como um animal. De repente escurece. O vento agita a torrente e balança a pequenina canoa. Nenhum sinal de estrelas no céu. Relâmpagos rasgam a escuridão, reboam trovões e a bâtega cai veemente⁷³.

É interessante observar também, ainda nos reflexos proporcionados pela imagem da água na literatura de expressão acreana, outras possibilidades isomórficas por meio das figuras do leite da seringa e do sangue, muitas vezes misturado ao leite, para a criação de visuais inusitados. O vocábulo látex vem do latim e significa água nascente, líquido, leite. Em todas as acepções ele aparece como símbolo de vida, aponta para o nascer úmido através da placenta hospedeira. O leite da seringueira, além de significar alimento como qualquer outra espécie de leite, também acomoda outras imagens ao se transformar em ouro negro. Ele não é apenas fonte nutritiva, mas, também, fonte de todas as riquezas. Contudo, esse fetiche líquido, cobiçado por muitos, passa a elemento ameaçador do homem que o conhece e manuseia porque associado com outro tipo de liquidez, o sangue: “Apanhado de surpresa, Zé de Castro não solta um gemido. Cai pesadamente, de borco, dentro da bacia. O crânio aberto, a massa encefálica derrama-se e o sangue jorra, avermelhando a brancura do leite”⁷⁴.

⁷² *Idem*, 133.

⁷³ *Idem*, 150.

⁷⁴ Potyguara: *Op.cit.*, 95.

Em outros autores a mesma figura se repete. O vermelho do sangue contamina a brancura do leite criando uma terceira cor/substância: o sernambi vermelho. O sernambi é um produto do látex inferior às pélas de borracha do ponto de vista comercial. É o leite que endurece no tronco da seringueira, num tom meio marrom, se não for tirado a tempo para o processo de defumação. O ajuntamento do sangue de Maibi, a mulher sacrificada, com o leite da árvore de seringa, dá o sernambi como resultado, mas é um sernambi diferente, porque vermelho e não marrom como tradicionalmente ele é conhecido.

Esse cenário me ajuda a pensar o leite da seringueira como deflagrador de imagens, sendo ele representação da nutrição humana porque vem da natureza que amamenta o homem com sua água vital. O leite da seringa é rasgado da mãe-árvore e, no corpo de Maibi, se transforma em sangue vegetal, uma figura surpreendente que faz híbridos os elementos de dois reinos diferentes, a se combinarem em um mesmo devaneio criador. Assim como é nova a imagem da árvore ensanguentada pelos raios do sol e ganhando novo sentido como relógio a cronometrar o tempo na floresta.

A água é a senhora da linguagem fluida, da linguagem contínua que abranda o ritmo e proporciona uma matéria uniforme em ritmos diferentes, diz Bachelard⁷⁵. Neste sentido, posso pensar na literatura de expressão amazônica como cheia do desejo da linguagem representada pela água. Nesse sentido, algumas imagens criam momentos propícios para que o sonhador brinque com cores e tons que se gravam no cenário amazônico a ponto de estabelecer uma identificação com ele.

Nas figuras da mata e do rio, dois mundos são vivenciados e imaginados em minúcias pelo olhar do artista. Entre esses dois universos está a choupana do ribeirinho, parada obrigatória para os que desejam perscrutar o espírito da floresta. Como objeto importado para dentro da selva, a casa se constitui num retrato do processo metamórfico que se instaura em todos os seres que penetram a floresta. Do vigor e da pouca beleza do início, aos poucos ela se transforma numa espécie de palhoça mais própria a animais do que a pessoas, como no conto “Cova funda” de Odin Lima. O que ressalta da descrição da casa espremida entre a selva e o rio é a frente, o teto, as paredes e a escada.

⁷⁵ *A água e os sonhos*, São Paulo, Martins Fontes, 1997, p. 193.

Como arquétipo de abrigo e intimidade, a casa com paredes semi-abertas, como é costume nas habitações construídas pelos seringueiros e outros moradores da região, mostra a ausência dos princípios fundamentais que regem a ação de habitar, guardar-se das intempéries, proteger-se do universo. O teto também é fragmentário e isso deixa ver uma atitude de abertura do ribeirinho em relação ao ambiente que o cerca. Ele não quer ou não precisa fechar-se na casa, mas, a própria estrutura dela deixa entrever uma atitude de quem quer sentir a mata de perto. A escada vista como um símbolo de ascendência, liga o baixo ao alto. No entanto, está quebrada, apenas com um degrau, mostrando que a possibilidade de ascensão dentro do Inferno Verde é praticamente nula. A imagem da casa desconjuntada é um prolongamento do homem igualmente desconjuntado. É a labuta contra a natureza “cruel” que amputa os órgãos do homem e as partes da casa como forma de punir a mutilação da própria natureza.

O que salta aos olhos desde uma primeira leitura dos contos analisados é a preponderância da descrição física ou moral sobre a expressão de sentimentos interiores. Esse procedimento se deve ao fato, exposto no capítulo anterior, das narrativas se situarem no limite entre o ensaio e o conto literário propriamente dito. Assim, o ribeirinho entra na vida da floresta como homem expulso de suas origens a se hospedar temporariamente nas paragens amazônicas e, dentro desse universo, passa por uma metamorfose e se transforma de homem em bicho, fundindo-se à selva de modo inexorável.

A imagem do ribeirinho, portanto, é a de um ser sem o controle de suas ações, onde, diante de uma situação limite, o que ocorre é a transformação em bicho: “Era assim o homem. Franco, leal, aparentemente manso, mas ninguém lhe tocasse na filha! Virava bicho, não media conseqüências”⁷⁶. A partir do momento que o homem penetra a selva, acontece uma animalização do mesmo até o ponto de virar mandingueiro:

Fitei-o longamente pelas costas. Seus músculos eram terríveis e os pés achamboados e enormes plantavam-se na terra enlameada como casco de alimárias... de fato era ele um mandingueiro e só podia ter parte mesmo com o cão⁷⁷.

⁷⁶ Potyguara: *Op.cit.*, 101.

⁷⁷ Lima: *Op.cit.*, 30.

Ao olhar do narrador, o rapaz é metade planta, metade animal, metade homem, o que o coloca num lugar *sfumato* onde tudo é possível, inclusive ter parte com o “cão”. Toda essa descrição negativa do ribeirinho cria a gravura do homem panemado. Panema é vocábulo comum na realidade amazônica e significa azar, ser infeliz na caça ou na pesca. Desse modo, o morador da floresta que saía para a caçada e não conseguia trazer alimento estava com panema e, portanto, azarado para aquele fim:

Acabara tudo o que era bom. Escassez de peixe e caça. Até a macaxeirinha sapecada de sol não cozinhava mais. A vida deles estava engalinhada. Uma panema daquela nunca tinha visto, era urucubaca demais para uma família só⁷⁸.

O panemado é mais uma imagem a contribuir para o conjunto isomórfico da natureza inferno. Toda luta enfrentada resulta em frustração e perda das poucas conquistas. A ficção de expressão amazônica no Acre não redime o homem do crime de invasão, mas, a despeito de ele descobrir formas de viver e conviver com a selva, ela continua soberana a cobrar os prejuízos da colonização. O conjunto dessas imagens (selva, rio, sernambi vermelho, choupana e panemado) faz surgir aos olhos do leitor um mundo embebido de poeticidade onde o imaginário ocupa espaço central e a memória é eleita como túnel natural para a multiplicidade de devaneios em torno da natureza selvática.

A dualidade paraíso/inferno é confirmada através das imagens gravadas nos contos estudados. No entanto, é possível perceber uma certa mudança de tom nos textos de Robélia Souza, por exemplo, onde se vê uma abertura da imagem de inferno verde em que o ribeirinho já vislumbra possibilidades outras que não sejam apenas o confinamento ou exílio forçado dos autores anteriores. Nela, a saída da floresta se torna menos trágica e mais promissora, fato que mostra um início de redenção dos povos tradicionais em relação aos traumas da colonização, bem como uma conscientização maior no sentido de que os fantasmas que assombraram a vivência na floresta amazônica aos poucos vão sendo deixados para trás e abrindo espaço para novas perspectivas de vida e de experiências literárias.

⁷⁸ *Idem*, 140.

4. FLORENTINA ESTEVES E O CONTO COMO ABISMO

4.1 Narrativa e imagem na recriação de um modo de ser

Florentina Esteves (1931), ambienta seus textos no convívio acreano desde a segunda crise da economia da borracha até o finalzinho do século XX. Nasceu no Segundo Distrito, bairro fundador da cidade de Rio Branco e passou toda a sua vida na zona urbana sem estabelecer contato direto com o cotidiano da seringa, a não ser por meio das conversas e de ouvir as pessoas que desembarcavam diariamente vindas dos seringais em frente ao Hotel Madrid, sua residência e ponto de encontro da “intelectualidade” local. Seu contato com a vida da selva se fez, sobretudo, por meio da prosa com Jovita, empregada do hotel vinda do seringal. Ou seja, Florentina, tal como muitos outros contistas e romancistas acreanos, depende de uma memória oralizante e, como tal, chama para si a responsabilidade de juntar essas recordações e dar-lhes forma.

Mesmo sem essa relação direta com um dos espaços ficcionais que criou, fator que, de acordo com Fátima Almeida⁷⁹, a impediu de mostrar conhecimento com a realidade seringueira, a escritora disponibiliza de imaginação e fantasia suficientes para transformar as histórias ouvidas em textos literários que recriam o ambiente da floresta e das pequenas cidades, bem como as relações que se fortaleceram ou se dissiparam dentro delas. Do conluio entre sua imaginação, a experiência de leituras herdada da avó e a memória nutrida pelo ouvir constante sobre fatos, pessoas e situações, saíram os livros que compõem sua obra: *Enredos da memória* (1990), *O empate* (1993) e *Direito e avesso* (1998).

Enredos da memória reúne 32 contos divididos em seis capítulos: “Um pouco de história”, “O cenário”, “Personagens”, “Infância”, “Capítulos que a história não contou” e “Anedotário”. Nele Florentina Esteves reconstrói os momentos iniciais da cidade de Rio Branco, do ponto de vista da classe dominante local, quando ela “mal e mal se vestia de cidade”⁸⁰. Na tessitura textual aparecem fatos da história acreana (“Empresa” e “Revolução acreana”), figuras conhecidas da sociedade local (Juvenal Antunes, Professora Mozinho e Garibaldi Brasil), estabelecimentos que abrigaram os acontecimentos sociais, as festas e a vida cultural da cidade (Hotel Madrid, Beco-do-mijo e Tentamen), e, junto a tudo isso, a

⁷⁹ Jornalista e escritora acreana.

⁸⁰ Esteves: *Op.cit.*, 42.

infância da autora. O livro é a soma de confissão pessoal, depoimentos de vivência e imaginação num discurso que pretende reconstruir o passado por meio da recordação.

O romance *O empate* traz uma proposta um pouco diferente da anterior, já que Florentina se propõe, por meio de uma narrativa mais longa, desinteriorizar vivências onde os enredos da terra se haviam depositado. A trama se faz em torno da vida de Severino Sobral, seringueiro por 50 anos em colocação próxima à cidade de Xapuri. A primeira parte relembra a chegada ao seringal e a formação da família – mescla do nordestino com o indígena. A segunda refaz o contexto dos empates contra os “paulistas”. O enredo é permeado com fortes pinceladas de lirismo, como quando se narra o encontro de Severino com Mani, sua esposa, e o nascimento dos filhos do casal; no entanto, o texto se enfraquece quando a ênfase é colocada no substrato político, momento em que passa de uma narração realista para o registro documental propriamente dito. Neste romance, em relação ao *Enredos da memória*, já se percebe um melhoramento da técnica narrativa por meio de recursos como as técnicas de fluxo de consciência e os monólogos interiores que levam a uma caracterização mais verossímil das personagens e uma precisão maior na técnica narrativa.

Em *Direito e avesso*, a escritora volta à narrativa curta e edita mais 32 contos de sua safra. Numa fase mais madura de sua escrita, constrói enredos de melhor qualidade e passa da prosa descritiva, característica de seu primeiro livro de contos, para uma narração que denota maior riqueza de conteúdo e de forma. A proposta da contista neste último livro é imaginar cada vez mais a pluralidade de existências que habitam o Acre. Deste modo, os contos resgatam a realidade vivida no seringal; visitam a capital do Estado nas suas periferias à beira do rio; caminham nas ruas de classe média e viajam pelos rios em busca das cidades ribeirinhas. Peregrinando imaginariamente por esses cenários, Florentina aos poucos colhe material para projetar suas personagens: mulheres, homens e crianças de diferentes origens, idades e situações econômico/sociais. Com isso, mostra que o desencanto da maioria delas (como se verá no desfecho de grande parte dos contos) não se deve ao fato de serem ricos ou pobres, homens ou mulheres, novos ou velhos, mas, antes de tudo, deve-se a uma circunstância açambarcante da compreensão desses indivíduos. Há, sobretudo, uma inaptidão para operar o conhecimento de si mesmo e de sua condição frente aos desafios de um novo modo de vida instituído a partir dos destroços da economia da borracha.

No nível formal, Florentina reinventa seu jeito de narrar, inaugurado com *Enredos da memória*, por meio do uso ajustado das frases nominais e da parataxe que enxugam o texto e sinalizam, literariamente, a influência de um Graciliano Ramos, por meio da presença de um tipo de regionalismo que parece permanecer nas letras locais. Esses recursos fazem ver que, semelhantemente ao escritor alagoano, ela também traduz vidas, não aquelas marcadas pelas secas que estigmatizam o sertão, mas, vidas cheias, encharcadas das águas da Amazônia. Contudo, o estilo da linguagem curta e certa, aponta para a igualdade de frustrações, ou seja, assim como as vidas secas de Graciliano, as vidas úmidas de Florentina também se constroem sob o signo de uma negatividade evidenciada no ritmo discursivo de ambos.

A partir do primeiro encontro com essa prosa pude constatar que a temática da autora se familiariza com a dos demais contistas que escreveram sobre a Amazônia numa perspectiva documental/regional. Nela, porém, pressinto uma consciência de linguagem maior, junto com Robélia Fernandes Souza, ao mesmo tempo em que amplia essa temática, traduzindo um esforço de pensar o Acre a partir de suas muitas matrizes de formação⁸¹. O que há de interessante nisso é que, apesar de seus textos não se libertarem inteiramente de um escopo de tradição naturalista⁸², eles expõem as feridas abertas de uma literatura e de um grupo social que se quer reconhecido no cenário nacional. É justamente o impacto de cada um de seus contos que vem revelar o processo de angústia de uma fala interdita, sufocada por anos de contorcionismos em si própria, lidando com uma herança discursiva problemática e da qual se permitem poucos movimentos, além dos já ensaiados de décadas anteriores como já vimos.

É a força rítmica dessa narrativa mais inventiva que destaca o livro *Direito e avesso* do conjunto de obras da autora. Nele, o leitor prova da verve narrativa que propõe uma maneira lingüisticamente inovadora e criadora de imagens que aos poucos se desvencilha do retrato panorâmico e impulsiona a busca do interior das personagens e da própria linguagem, possibilitando, assim, incursões mais complexas que alinhavam os diversos quadros da vida na Amazônia pelo viés da linguagem, possibilitando, dessa forma, uma visão mais inteira e compreensiva de suas especificidades.

⁸¹ Referência à diversidade de cenários e indivíduos citados anteriormente, que participaram da formação histórica do Acre e aparecem de alguma maneira na obra de Florentina Esteves.

⁸² Como já vimos, o naturalismo é uma maneira como o Acre aprendeu a contar a sua História através da ficção.

Destarte, posso ver na literatura de Florentina Esteves o registro de um Acre muito conhecido meu, porque vivido por meus pais, avós, tios e amigos, mas que, nem por isso, deixa de expressar aspectos da vida presente nas mais diversas épocas e lugares, como se um tempo não quisesse passar. É uma literatura que se mostra a ponto de fazer com que o leitor sintam-se identificado com a trama tecida pela autora em um estilo despojado e com uma linguagem aparentemente simples, que, no entanto, induz-nos a pensá-la em seus detalhes, tanto no aspecto estilístico, como, e principalmente, na construção de imagens das gentes acreanas.

O contexto histórico dos contos vem com a Batalha da Borracha e a derrocada da economia após a Segunda Guerra. Talvez, por isso, percebe-se um quê de denúncia na esfera social representada por Florentina Esteves, afinal, muitas vezes, as personagens estão presas na perspectiva de seus próprios imaginários, limitadas por suas expectativas de mundo, impotentes porque não há saída que não seja a conformação ou a morte, reforçando ainda alguns aspectos deterministas. Deste modo, são os despojos dos soldados da borracha que figuram nesses contos com uma herança caracterizada pela ausência de confiança no futuro. Uma possibilidade interessante de ler essas narrativas é a de perceber seus personagens realmente como encruzilhadas de um momento que não quer passar e já passou, onde todos se auto-surpreendem e se conformam de uma maneira irretorquível. É a consciência de que a fase de opulência vivida no *boom* da comercialização gomífera só pode ser resgatada pela memória, o que inviabiliza qualquer tentativa de reviver uma economia que realize os sonhos primeiros, motivadores do povoamento do Acre pelos não naturais dali. Essas personagens mostram uma literatura ainda limitada pela tradição literária anterior, pois o universo do seringueiro é composto de elementos reconhecíveis, mesmo que, por outro lado, a autora sempre crie uma expectativa diferente em torno dos fatos e da maneira como cada um vai enfrentando as suas verdades. Assim, boa parte dos contos são marcados pelo registro, faz parte da ânsia da contista em reproduzir um determinado modo de ser, de manter uma certa tradição do contar regional de nossa expressão literária. No entanto, outras narrativas aparecem como obras literárias com forte carga imagística, como já vimos no capítulo anterior, capaz de proporcionar oportunidades de descoberta ao leitor que aceita o desafio da busca de significado.

Os contos escolhidos para análise abarcam a variação de lugares e tipos criados por Florentina, já que, assim fazendo, a prosadora acreana amplia o leque de possibilidades temáticas da literatura local, resgatando do silêncio cenas e pessoas ou investindo nessas personagens um aprofundamento psicológico maior. Ela também dá um tratamento literário distinto para esses temas a ponto de mudar o ângulo de visão para outros focos em que o que interessa não são mais os contrastes convencionalizados entre homem/mulher, homem/natureza e patrão/seringueiro, por exemplo, e sim, conflitos que trazem à tona indivíduos às voltas consigo mesmos e com suas próprias limitações de trânsito no espaço geográfico que lhes cabe.

Para estudar a prosa de Florentina Esteves convocarei novamente os conjuntos isomórficos anteriormente estudados – a floresta (na figura da colocação), o rio, o homem – e apresento novas imagens, enriquecedoras de uma vivência mais plural, como a cidade e sua periferia. O coroamento de todas elas virá com a construção lingüística do silêncio e do tempo, entendidos como figuras tradutoras da existência acreana filtrada pelos olhos da ficcionista. Para isso, analisarei sobretudo alguns textos do livro *Direito e avesso*, como “Espelho meu”, “Balseiro”⁸³, “A volta da chatinha”, “O sorvete”, “O batizado” e “Naquela noite”.

A partir da ambivalência da Amazônia entendida ora como planície dos prazeres ora como pântano de horrores é possível perceber reflexos dessa dubiedade em algumas imagens dos contos de Florentina. Na narrativa “Espelho meu”, a trama, narrada em terceira pessoa, se faz em torno do estupro de uma mulher de sessenta e cinco anos pelo genro. Após a morte do esposo – Leocádio – e da filha, a protagonista passa a viver sozinha com o genro Demerval que se utiliza dela com o fim de satisfazer todas as suas necessidades, inclusive sexuais. Após sofrer o estupro, a personagem vítima cria uma ilusão para si e passa a alimentá-la dia-a-dia – ela é uma mulher desejável. A situação continua dessa maneira até a ocasião em que é substituída por Damiana (filha do dono do barracão com quinze anos de idade). Nesse instante, a mulher que não tem nome na narrativa põe-se diante do espelho e tem sua ilusão dissolvida na imagem do corpo encurvado de velha. Antes do advento de Damiana, os dois acabam construindo, isolados dentro da colocação, um modo de vida coadunado com as necessidades imediatas de quem se resignou à conformação da perda de seus entes queridos (a filha e o esposo mortos, os

⁸³ Nome dado às árvores e outros detritos que, derrubados à beira do rio, são levados pelas águas durante o período da enchente.

netos que foram embora). Nesse contexto, a natureza tem o sentido de refúgio, de recinto sagrado. É o lugar – espaço fechado – onde o homem pode satisfazer seus desejos mais instintivos e perverter os princípios estabelecidos socialmente, fixando seus próprios rumos de vida.

Os celtas compreendem os espaços fechados ou recintos como representação de reserva sagrada, de local intransponível, proibido a todos, exceto ao iniciado. Os místicos medievais o denominam a “cela da alma”, o local sagrado da visita e da morada divina. É para dentro dessa cidadela de silêncio que o homem espiritual se recolhe, a fim de defender-se contra todos os ataques do exterior, dos sentidos e da ansiedade, pois nela reside o seu poder, e é dela que ele extrai a sua força. O recinto aponta para a intimidade, da qual cada homem é senhor absoluto, e onde penetram somente os seres por ele escolhidos.

A colocação onde se desenvolve o enredo do conto “Espelho meu” é um desses recintos fechados. Cercada de mata, ela isola os habitantes do resto do mundo. É assim que acontece com a protagonista da história. Despojada do esposo e da filha mortos ela se vê solitária dentro da colocação. Mas, diante da possibilidade de sair do local e continuar a vida junto dos netos, decide ficar e elege aquele “oco de mundo” como o espaço ideal para a realização de sua fantasia. Há uma preferência por permanecer no espaço do seringal, pois é o lugar onde se sente segura. Tudo que venha de fora ameaça o universo ilusório criado por ela – “Nem ligava mais se os netos não os procurassem. A bem da verdade, preferia até que nem aparecessem. É que ela ficava com a impressão de que eles estavam desconfiando da verdade”⁸⁴.

A mulher inventa desculpas o tempo todo a fim de não sair e se expor ao que está fora. Há a idéia de que os outros (netos, pessoas do barracão) são sua superfície refletora, pois, ao ficar diante deles, a ilusão acaba e ela volta a ser uma velha “encurvada, curvada”. O espelho, aliás, é uma imagem recorrente nos contos de Florentina.

Suas personagens estão sempre se refletindo nele, seja no objeto convencional, seja no rio funcionando como refletor ou quando o homem se utiliza do próprio homem como espelho. Aí, duas acepções sobressaem do conto em análise: o espelho enquanto peça de vidro e Damiana enquanto padrão de beleza almejado pela protagonista. O objeto funciona como uma espécie de aferidor da temperatura emocional da personagem.

⁸⁴ Esteves, *Direito e avesso*, Rio de Janeiro, Oficina do Livro, 1998, p. 3.

Contudo, o reflexo da realidade não transforma suas naturezas, mas comporta um certo aspecto de ilusão, de mentira.

Deu de examinar-se atentamente ao espelho: aqueles cabelos brancos, era fácil tingir com óleo de pupunha; as rugas, banha de tracajá fazia milagre; e barriga, até que nem era tão grande assim.

(...)

Ela voltava a interrogar o espelho. Mas não se via nem mais velha nem mais nova.⁸⁵

Como no conto de fadas, a protagonista de “Espelho meu” se busca no espelho, só que ela não consegue se perceber como um todo, pois sua imagem é fragmentária, pois só há a fantasia de mulher bonita sem que haja nenhuma conscientização de sua verdadeira identidade (no conto “A branca de neve”, o espelho conscientiza a rainha má da existência de outra mais bela). O espelho, neste sentido, participa do engano dos sentidos e da mente, fazendo que se tome uma coisa por outra. Essa compreensão assemelha-se à utilização taoísta do espelho mágico, que revela a natureza das influências maléficas e as afasta protegendo contra tais vibrações.

Platão, quando desenvolveu o tema da alma, já orientava que o homem enquanto espelho reflete a beleza ou a feiúra dela. Neste sentido, o simbolismo também está presente na figura de Damiana. No momento em que a protagonista observa a menina/mulher e a olha de frente, imediatamente o real de seu corpo físico é desvelado e ela reconhece sua condição de idosa. O espelho surge então com o significado de revelação da verdade, do conteúdo do coração e da consciência. O ser refletor dá a conhecer a identidade e a diferença. Em ambos os significados, surpreendidos na imagem do espelho, é patente uma certa falta de tato no lidar consigo mesmo ou com o Outro. A imagem que surge por meio do reflexo não é suficiente para que a protagonista desenvolva uma compreensão de si mesma. A frustração que se dá no final do enredo se justifica por essa incapacidade de construir uma imagem de si própria. Diante de Damiana, ela até se percebe velha, porém, o amadurecimento é substituído pelo desencanto. Ela se sente incapaz de se compreender dentro de uma continuidade de vida e tenta congelar o tempo por meio da aparência física. Quando sua estratégia desvanece, as duas figuras do espelho, o objeto de vidro e Damiana revelam a dura realidade e a condenam à resignação.

⁸⁵ *Idem.*

O isolamento do verbo “ficar” em um parágrafo do conto “Espelho meu”, sozinho, transpõe para o nível do discurso a separação da mulher que nega o universo, mesmo que essa negação não seja absoluta e nem definitiva, mas oportuna e conveniente, porque é no barracão que ela busca os instrumentos para construir seu mundo a dois (corte de fazenda alegre, sabonete Dorly, vidro de perfume Royal Briard) e é também do barracão que virá a outra mulher (espelho) a pôr fim a sua empreitada, impondo-lhe o reconhecimento de uma realidade camuflada.

A tensão do conto se situa, portanto, na relação entre os espaços. Existe o recinto da colocação, refúgio e território da protagonista, onde se sente segura a ponto de alimentar e realizar toda a sua ilusão existencial; território também de Demerval (genro), onde ele ignora as relações de parentesco com a sogra, porque não consegue dominar seus impulsos, passando a agir instintivamente. Logo, a colocação é o espaço pré-lógico, onde as leis inexistem e os princípios são estabelecidos de acordo com as necessidades imediatas de satisfação dos sentidos. Em oposição a este espaço que posso denominar como o dentro, há o entorno da colocação, definido no conto como sendo o barracão, sede do seringal, e as outras colocações onde os filhos e netos habitam. Este ambiente externo amedronta a personagem protagonista, fazendo com que ela prefira o isolamento em seu canto que lhe proporciona mais segurança. Enquanto o contato partia dos elementos de fora da colocação, como os netos que visitavam periodicamente o “casal” (só os escolhidos teriam acesso à cidadela do silêncio de que fala Chevalier⁸⁶), a estrutura montada por eles se susteve, mas, a partir do momento em que Demerval abandona seu espaço de vivência com a sogra (recinto de intimidade) e passa a estabelecer laços com as pessoas de fora da colocação, acontece o diálogo entre o dentro e o fora e as fronteiras são transpostas:

- Minha velha, o forró de Sábado estava muito bom. Malhamos Judas, muita comida, muita bebida, e mulher! As filhas do compadre Damião tão crescidas que mal reconheci a Damiana. Diz-se que está com quatorze anos, mas parece mais. Mulher feita! Semana que vem faz quinze anos. Vai ter forró. Volta lá⁸⁷.

Quando a colocação perde o caráter de espaço fechado e seus habitantes se abrem para outra realidade, é como se o recinto sagrado criado pela protagonista fosse profanado. O resultado dessa profanação é a destituição da fantasia de mulher desejável para a dolorosa situação de velha sem serventia. O espaço da colocação, enquanto em completo isolamento, era a garantia do reconhecimento de sua utilidade. O “oco do mundo” aqui

⁸⁶ Chevalier: Op.cit., 772.

⁸⁷ *Idem*, 4.

corresponde ao mundo mágico onde ela se refugia, e esse mundo mágico é a floresta, símbolo de refúgio e abrigo.

Em “A volta da chatinha”, a mata que representa o refúgio da protagonista do conto “Espelho meu” se transforma em exílio compulsório que empareda a menina de seringal: “Ao longe, ela avistava a curva do rio. Formando dois mundos, o verde intransponível da mata fechada dançava desalentos ao bater do vento...” A imagem é de natureza aprisionadora que fecha a personagem nos limites do terreiro e da vila: “...voltava-lhe a infância quieta de menina de seringal, emparedada, calada”⁸⁸. O mesmo recinto fechado, circundado pela selva, que no conto anterior denota refúgio, aqui vem com uma carga significativa que aponta para o aprisionamento.

A natureza, nos contos de Florentina, mesmo confirmando o olhar dicotômico que polariza a mata em termos de paraíso ou inferno, funciona como pano de fundo para os dramas das personagens. Quero dizer com isso que o cerne da discussão sugerida por ela não se fixa no enfrentamento do homem com as entranhas do verde que o cerca. A labuta com a natureza vil presente em autores como José Potyguara e Odin Lima, e outros anteriores a eles na literatura de expressão amazônica como um todo, é substituída pelo embate com os limites da linguagem enquanto tradutora dos anseios de um ser que não se compreende plenamente. Assim, a trajetória aventada nos títulos dos contos, por exemplo, mostra um trânsito que vai do interior dos seringais, passa pelas pequenas vilas e cidades ribeirinhas e chega à cidade de Rio Branco. Esse trajeto leva o leitor a perceber que, estejam onde estiverem, as personagens de Florentina enfrentam os mesmos dilemas.

O conto “Balseiro” coloca o leitor no trânsito entre o seringal e a cidade. É a mudança de um modo de vida que se instituiu a base da extração do látex para o desconhecido. Novamente a selva retoma o sentido de paraíso porque lá é o lugar da dignidade natural, da honestidade e da honra. Enquanto habita a colação, Francisco, personagem principal da narrativa, sobrevive honestamente da produção de borracha e da pequena atividade agrícola.

Entesava em ficar. Enquanto pôde alimentar as criações, ia vivendo de vender um porquinho, comer ovo, galinha, resto de macaxeira do roçado, milho (mesmo mirrado) e os poucos legumes que salvou da seca do igarapé⁸⁹.

⁸⁸ *Idem*, 22.

⁸⁹ *Idem*, 27.

No entanto, o cansaço do seringueiro em “esperar esperança” se estende à floresta que reverbera ao sol numa paisagem triste pintada pela derrubada onde “nenhuma cor recortava o céu” e “no ar parado nada mais se movia”. Após o esgotamento das forças naturais da flora e da fauna pela penetração da pecuária e o esgotamento do próprio seringueiro pela negação de seu trabalho e sustento, a expulsão é inevitável. Francisco e Dora iniciam, então, outra vida em um espaço que em nada se assemelha ao anterior – o da cidade. A imagem da cidade percebida em “Balseiro” é de uma periferia suja e barulhenta, espaço da degeneração moral e social:

O barraco que o patrão emprestou, pendurado na beira do rio, dava fundos para um forró que fervia a noite inteira. De dia era carro passando, passando, buzinando. E a vizinhança, rádio alto, menino chorando e gritando, se amontoava em torno dele⁹⁰.

O ritmo narrativo de “Balseiro” também reflete a dicotomia seringal/cidade. O texto inicia com parágrafos compostos por frases mais longas, ritmo lento, em que a vivência do seringal é descrita e lembrada de forma nostálgica. Até o terceiro parágrafo é assim. No quarto, porém, o discurso indireto livre imprime a possibilidade de mudança de lugar e de vida – “Porra de vida aperreada, queria pensar não”. É quando Francisco tem uma noite de amor com uma morena não nomeada no texto que lhe rouba todo o dinheiro: “Desde esse dia entendeu que dava não continuar a disfarçar o aperreio, a penúria, a vida encauchada. V’ambora, Dora?” A partir daí, a sintaxe do texto acompanha o vai-vém do novo ambiente. Os assíndetos se amontoam para criar a rápida impressão de ebulição da beira do rio e o constante uso das expressões paronomásticas e iterativas (“forró que fervia”, “passando, passando, buzinando”, “V’ambora Dora”), o que transmite a idéia de rapidez das ações realizadas. E a dificuldade do ribeirinho é enfatizada pelo isolamento do parágrafo entre a frase que se repete no início e no final dele – “Difícil acostumar”. No seringal, Francisco era o homem trabalhador em um lugar marcado pelo sossego e a solidão. Na cidade, ele é o invasor, o homem necessitado, quase um mendigo. A circunstância da urbanidade transforma, deste modo, trabalhador em ladrão, reforçando os sentidos polarizados de uma mesma imagem – a beira do rio no seringal funciona como ponto de chegada de novidades e na cidade, a mesma zona ribeirinha funciona como periferia suja e barulhenta, influenciadora do comportamento escuso das personagens. O espaço urbano é o elemento que acolhe e repudia, pois na Amazônia tudo é cambiante, o aparente positivo se transforma no negativo, ou vice-versa, a cidade é progresso, ou

⁹⁰ *Idem*, 28.

regressão, o seringueiro ali perde sua identidade, porque se destaca dos elementos primordiais.

O trajeto do homem do seringal à cidade é marcado por uma quebra de estilo de vida, em que um jeito de ser é bruscamente substituído por outro. Diante desse fato, as inadequações são evidentes. O signo textual dessa inadequação é o momento em que Francisco se percebe planejando o roubo. Nesse momento, a linguagem se quebra também, como expressão do desfalque sofrido pelo protagonista quando de sua saída compulsória da colocação: “Dependendo do jeito até que não era difícil. E se... Assustou-se com o pensamento. Não. Ele não seria capaz de tirar nada do supermercado”⁹¹.

O anacoluto rompe com a ordem lógica do texto produzindo uma frase quebrada sintaticamente à semelhança da quebra na vida sofrida pelo seringueiro. É essa perda produzida pela separação de seu espaço original que justifica no texto a atitude da personagem. A narrativa de Florentina Esteves tenta redimir o ribeirinho pela via do determinismo, mesmo hesitando ele não deixa de cometer o roubo e ser punido por causa disso. Isso mostra que mesmo que a autora ofereça algumas possibilidades de libertação dos estereótipos, suas personagens ainda estão presas às circunstâncias do meio. Não há saída para elas. O peso da tradição narrativa amazônica é muito grande e a realidade da exploração econômica dentro dela está muito próxima. Parece não haver redenção para o seringueiro do paradoxo paraíso/inferno, mesmo na cidade. Outras vozes vão ecoando aqui sintomaticamente, a dos contos de Inglês de Sousa ou de Alberto Rangel. É uma Amazônia reconhecida, mesmo na sua área urbana, alimentada dialeticamente pela inexorável floresta. Neste sentido, Florentina Esteves é uma lídima representante de uma tradição contística na região, apesar de estender tematicamente o espaço circunscrito.

A imagem de cidade no livro *Direito e avesso* tem sempre tonalidades diferentes. Em “Balseiro” ela ganha um sentido de periferia degradante. No conto “O sorvete” porém, outra perspectiva é posta em evidência. Nele, a autora vê grupos escolares, prédios culturais, a Sorveteria Cristal, o cinema, pessoas que caminham calmamente pela rua, crianças que passeiam de bicicleta.

⁹¹ *Idem*, 29.

A cidade, observada por este ponto de vista, traduz-se na expressão “casa *alegre*” atribuída à moradia da professora Helena *Leal* (grifos meus). Os locais e pessoas aqui são bem marcados pelos adjetivos que os acompanham. As figuras da sorveteria, da casa e da professora funcionam no texto como imagens de felicidade e representação do ideal utópico da protagonista. O nome da sorveteria é cristal, bastante significativo, uma vez que, a substância tem forte carga simbólica, funcionando no plano intermediário entre o visível e o invisível. Basta lembrar do papel das bolas de cristal na literatura universal em que elas possibilitam o intercâmbio de informações entre realidades distintas de maneira sobrenatural. A sorveteria cristal pode ser entendida nesse sentido porque é através dela que a menina se vê adulta. A partir do instante que conseguir sentar-se à cadeira na sorveteria, como numa mágica, acontecerá a transformação de criança em adulta. Complementando a cristalização da sorveteria, a casa ganha o epíteto da alegria e a professora o da lealdade. Todos esses termos impregnam a cidade com uma carga de valores que a inscrevem como um ambiente diferente da descrição negativa do conto anterior. Ela é o local de valores instituídos onde as aspirações giram em torno de um modelo social pautado em regras morais definidas pela fidelidade que leva à descontração. Todavia, esse padrão não parece ser o suficiente para resgatar o conto do epílogo frustrante comum nos textos do livro *Direito e avesso*. A redenção não ocorre porque a frustração vem e a personagem não consegue realizar o desejo de virar gente grande e penetrar os parâmetros estabelecidos.

A mesma imagem de cidade aparece na narrativa “O batizado”. Na trama, as relações familiares e de vizinhança são descritas de forma harmoniosa (Marta é a personagem principal do texto que se desenvolve em torno da realização do sonho da menina de amadrinhar a prima recém-nascida), fato que mostra uma estruturação mais fixa da vida na cidade. As relações entre vizinhos e parentes em um espaço urbano bem marcado deixam ver que a autora elabora através da organização/distribuição dos contos no livro um trajeto do seringal à cidade e inicia um processo de redenção desses dois espaços em que eles deixariam de ser vistos como sinônimos das frustrações vividas pelas personagens, e passariam a ser observados como ambientes motivadores de novos desafios de vida. O relacionamento entre as pessoas, forjado pelas relações de vizinhança e parentesco, parece ser o modo de redenção sugerido pela autora, já que essa narrativa, diferentemente da anterior pautada em relações sociais mais formais, é a única do livro que

tem um desfecho onde a protagonista consegue satisfazer o desejo construído discursivamente pela narração.

Outra figura recorrente na imagística de Florentina Esteves é o rio como representação do curso da vida com a sucessão de desejos, sentimentos e intenções, e a variedade de seus desvios e obstáculos. Sendo assim, ele é uma corrente de águas que tanto aponta para o trajeto da vida como da morte. Voltando ao conto “A volta da chatinha” o leitor se depara com a presença do rio a ocupar o lugar de uma personagem no enredo. É o rio que traz o marujo pelo qual Maria se apaixonará. Da mesma forma, é o rio que leva o marujo, esperança de vida da jovem. A partir da manhã em que o rapaz sai da vila, Maria passa a contemplar o rio. Por ele as chatas vêm e vão. Por ele a esperança se renova e se desfaz. Nesse sentido, não só as águas do rio são transportadoras da esperança, mas também a água da chuva se torna representação positiva da espera da personagem: “E Maria posta à janela, esperava... Que as chuvas viessem trazendo a floração da mata e de seu coração”⁹². Aqui o líquido ganha acepção de água da vida. Através do processo metafórico, o atributo da floração dado a chuva num sentido denotativo passa, conotativamente, à chegada do rapaz. A vinda do marujo faria brotar o coração de Maria, essa seria a sua chuva, uma água de floração, água vital.

No entanto, no mesmo conto, o sentido de água vital, geradora de esperança se muda para a significação colhida no final do enredo. O último parágrafo é o mais longo do texto e narra a volta do marujo em busca de Maria. Diante do sobressalto de perceber que o momento de ir embora chegava, a jovem presencia um rio diferente: “Mas não havia água suficiente para atracação”⁹³. E Maria se atira às águas na tentativa de alcançar o barco onde estava seu amado impossibilitado de encontrá-la na margem. No trajeto da beira do rio à embarcação, as águas se transformam em monstro contra o qual Maria precisa brigar: “Ainda lutando contra o rio e o destino, gritou”⁹⁴. A identificação entre os dois vocábulos ligados na oração pela conjunção acumulativa “e” reafirma o significado das águas como curso da existência humana. Só que desta vez é uma corrente de morte presa ao destino inexorável a enterrar sonhos e esperanças.

⁹² *Idem*, 23.

⁹³ *Idem*.

⁹⁴ *Idem*.

Quando Bachelard se detém a respeito da morte nas águas, analisa o simbolismo maternal desse líquido: “A morte nas águas será para esse devaneio a mais maternal das mortes”⁹⁵. Maria, ao morrer em luta contra o rio e o destino, vive o mito do duplo sepultamento. Por um lado ela é sepultada nas águas literalmente como forma de entrega ao jovem amado, objeto de sua busca e espera. Por outro, ela é sepultada diante da possibilidade de ser. A angústia da busca é que a fazia viva, a partir do instante que essa busca não tem mais sentido, o que resta é a morte como regaço materno. A palavra “mãe” e sua “infância quieta” banham o conto de um tom maternal, todavia, o afeto ganha em ambigüidade quando a mãe de Maria é comparada a “uma nuvem escura a envolvê-la”. A última palavra do texto reforça essa carga de ambigüidade porque é como se o amor significasse a redenção de Maria. O vocábulo “amor” gritado pelo marujo tem o papel de compensar toda a trajetória vazia da vida da personagem.

O nado de Maria, como representação da luta contra as águas violentas, no nível temático, é sugerido também pela linguagem do último parágrafo do texto, quando a narração deixa os períodos curtos e as orações assindéticas características da narrativa de Florentina e passa a um uso híbrido de formas coordenadas e subordinadas. Na busca da verossimilhança e do efeito de real, a linguagem realiza o mesmo percurso da personagem brigando com um discurso revolvente, que tenta a todo custo transcender os limites de mobilidade local e criar novas perspectivas de compreensão para a existência do homem ribeirinho, mas que no fundo não fazem mais do que repetir um gesto original, de um percurso imemorial onde as tramas literárias dependem sempre do modo de contar. A forma do texto revela, desse modo, a tentativa de ajustamento em um mesmo discurso de componentes da tradição descritiva de expressão amazônica, da tradição dos contadores de história e dos pressupostos de economia preconizados por Cortázar. Esse procedimento cria a imagem do rio como elemento que permite ir ao encontro dessas marcas perenes.

No conto “Balseiro”, a identificação do rio com o destino se repete. A contemplação da corrente de águas por Francisco dá o tom da repercussão que a imagem do curso da existência suscita na obra como um todo:

O rio cheio, passando, ele ficou a olhar os balseiros, ora seguindo, ora encalhando no barranco. E não parava de passar. No seringal... Também passava balseiro. Uma vez ficou olhando e comparando sua vida com as águas do rio; elas passavam iguais os dias, sem parar, levando balseiro. Balseiro seria o destino da pessoa⁹⁶.

⁹⁵ Bachelard: *Op.cit.*, 75.

⁹⁶ Esteves F.: *Op.cit.*, 29.

Após todos os desacertos da adaptação (ou seria inadaptação?) do seringueiro ao espaço da cidade, o que resta é a possibilidade de se postar frente ao rio e se comparar a ele como uma tentativa de compreensão de si mesmo, das histórias que querem ser contadas por um percurso imemorial. Só que essa reflexão engendrada por Francisco é incapaz de levá-lo a perspectivas mais otimistas que viabilizem qualquer tipo de solução, antes, limitando-o à contemplação da vida como algo inevitável e gratuito.

A confluência da imagem do rio com o discurso de Florentina Esteves mostra uma narrativa em processo de repensar constante. Assim como as águas mansas, silenciosas e contemplativas se transformam em violentas e revoltosas, mostrando um rio percebido por imagens diversas (rio esperança, rio contemplação, rio obstáculo, rio corrente de morte, rio destino, rio alegre) e, portanto, apreendido através de uma temporalidade, também o discurso de Florentina Esteves obedece a esse critério, remexendo numa memória que é de todos, de histórias reconhecíveis na sua epiderme. Às vezes sua linguagem é dominada pela parataxe em frases curtas carregadas de efeitos sonoros de origem oralizante “Assim a vida de Maria. Maria criança, Maria mocinha. Maria Maria”⁹⁷. Outras vezes ela labora entre manter esse estilo mais enxuto ou encadear melhor as frases, subordinando-as umas as outras, buscando uma discursividade mais fluida que dê conta de momentos complexos das personagens construídas por ela, como é o caso do último parágrafo de “A volta da chatinha”.

4.2 Silêncio e temporalidade

Outro devaneio motivado pela narrativa da autora aqui estudada é o que se dá em torno da imagem do silêncio. Ele aparece de modos distintos nos diversos contos analisados. Em “Espelho meu”, por exemplo, as personagens são silenciosas e marcadas pela ação doméstica: “A vida deles passara a resumir-se, então, à rotina do trabalho e do sexo”⁹⁸. De acordo com a personagem principal desse conto, não há o que conversar naquele “oco de mundo”. Portanto, as relações das pessoas que habitam a colocação são definidas pelo trabalho e pela quantidade e intensidade das relações sexuais. No mundo da colocação, a palavra é substituída pela “permanente ocupação” do cotidiano: “A filha sempre doente, não era de muita conversa... Ela, a filha e o genro já não tinham muito o

⁹⁷ *Idem*, 23.

⁹⁸ *Idem*, 3.

que se dizer”⁹⁹. A ausência de fala das personagens mostra indivíduos indiferentes à situação em que vivem. Há uma certa recusa em compreender as ações dentro do contexto de suas existências como um todo. O silenciamento em torno das relações urdidas por eles e entre eles é reflexo da situação histórica do Acre, onde a conversa sempre foi sinal de vadiagem e ausência de serviço.

A linguagem que substitui as palavras e traduz os desejos é o olhar – “olhar crítico”, “olhou-se”, “olhar de animal”, “olhos vivos”, “olhar de espreitar caça”, “olha para ela fixamente”, “olhar bovino”. Essas são expressões que permeiam todo o texto contrastando com a escassez de vocábulos que exprimam o ato de pensar. Essa ausência de expressão por parte da palavra nos leva à acepção de Heidegger para quem o silêncio é uma outra possibilidade constitutiva do discurso¹⁰⁰. A ausência de voz é signo de um vazio que o tempo passado na selva não foi capaz de preencher. No nível temático, as personagens abrem mão da palavra porque só conseguem abstrair a vida pelos sentidos, pela intuição e, no nível do discurso propriamente dito, o narrador traz à luz por meio do olhar aquilo que foi silenciado, mostrando com isso uma narrativa também marcada intuitivamente. É o olhar também que serve de mediador entre o homem e a natureza com a qual ele convive, entre o que ele vê e sente e o que realmente existe ao seu redor. É através do olhar que a Amazônia foi apreendida e construída discursivamente pela tradição oral e, em seguida, pelo registro escrito dos primeiros viajantes que ficaram deslumbrados com o que viam. Um olhar imediato que estaciona na epiderme e registra um modo de vida particular.

“À tarde se matizando de noite, ficava à janela. De volta ao ninho, os passarinhos povoavam o silêncio”¹⁰¹. Essa imagem do silêncio no conto “A volta da chatinha”, também suscita no leitor o exercício da imaginação devaneante. Os elementos da natureza se juntam na presença dos pássaros para criar ruídos na beira do rio. O silêncio, neste fragmento, é compulsório. Ele representa o silêncio da longa espera de Maria pelo marujo. É um silêncio que ocorre por falta de interlocução. Não porque os indivíduos deliberadamente abrem mão da palavra, mas por causa da ausência de um interlocutor, com quem falar. Não há sentido no ruído porque este sentido só virá com a presença do outro. O mesmo ocorre no conto “A coragem de Pedro”, onde o silêncio também é produto da falta de interlocução.

⁹⁹ *Idem*, 1.

¹⁰⁰ *Ser e tempo*, Petrópolis, vol. I, Vozes, 1988, vol.2, p. 223.

¹⁰¹ Esteves: *Op.cit.*, 22.

Quanto tempo sem ver mulher? Nem homem. Nenhuma voz media o tempo. Nem a sua própria voz. Que adiantava falar com Piaba, ela só latia... Tinha vez que o silêncio doía nos ouvidos¹⁰².

A mesma acepção se repete no conto “Balseiro” quando é narrada a desesperança de Francisco ao perceber a transformação da floresta em pasto – “Nenhuma cor recortava o céu. Só um silêncio surdo rastreava a sombra das palheiras, cortado, aqui e ali, pela corrida assustada de um calango. No ar parado nada mais se movia”¹⁰³. O silêncio adjetivado cria uma impressão sinestésica na imaginação que beira as raias do mito. De acordo com a discussão elaborada por Durand no livro *O imaginário*, no *sermo mythicus*, o substantivo deixa de ser o determinante, o “sujeito” da ação e, *a fortiori* o “nome próprio”, para dar lugar a muitos atributos – os “adjetivos” –, sobretudo à ação expressa pelo verbo¹⁰⁴. Dessa maneira, percebe-se um dobrar do sentido na expressão “silêncio surdo” assim como a aliteração do som de “s” dobra essa surdez no nível do significante. A iteração da consoante que reforça o significado da taciturnidade no texto, também é signo da frustração da personagem que vê a destruição de seu hábitat como algo duplamente inevitável, fato que o leva ao abandono do único lugar que lhe garante dignidade.

A narrativa “O batizado” se estrutura em torno do silenciamento a respeito de quem será a madrinha da recém-nascida. Frente à ansiedade da protagonista em ser convidada para amadrinhar o bebê, os demais membros da família silenciam sobre o assunto: “Mas continuava o silêncio sobre a festa... continuava o silêncio sobre o grande dia... fez um momento de silêncio que a Marta pareceu uma eternidade”¹⁰⁵. O desenrolar da história se dá pela exploração da dúvida causada na mente da personagem em consequência do calar dos que a cercam. O silêncio eterno lembrado no exemplo acima é o sentido maior dessa imagem na obra de Florentina Esteves. Ele é sempre signo de uma longa espera por algo que, em grande parte dos contos, não chega a se concretizar. O silêncio é a marca das personagens, em sua maioria, ele é motivado pelo progressivo silenciamento do ambiente com a desmatagem ocorrida após a Batalha da Borracha e que os desloca para outros ambientes, para outros valores. São hiatos que marcam o percurso das personagens reproduzindo o vazio das pessoas que viveram esse percurso imemorial e, em consequência, os vazios do processo histórico vivido pelo Acre.

¹⁰² *Idem*, 5-7.

¹⁰³ *Idem*, 27.

¹⁰⁴ *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro, Difel, 2004, p. 88.

¹⁰⁵ Esteves: *Op.cit.*, 68.

“O batizado” é uma exceção dentro do livro *Direito e avesso*, porque nele a protagonista consegue realizar o anelo de amadrinhar o bebê. Talvez por isso, o último parágrafo do texto é um rosário de sorrisos: “Marta sorriu. Depois riu. Rio muito. E até na hora do batizado não conseguia parar de rir”¹⁰⁶. O narrador brinca com o signo lingüístico – “sorriu”, “riu”, “Riu”, “rir” – como a construir a face da menina em pleno ato de felicidade. Num evidente processo fenomenológico, o texto busca na raiz do vocábulo o sentido do instante de contentamento. A criança é surpreendida pela conquista a ponto de não conseguir dominar o impulso de alegria. Durante todo o conto é perceptível uma preparação para esse momento, já que, diferentemente das outras narrativas da autora, a dimensão temporal é dinamizada no texto pelos diferentes tempos verbais empregados em seu corpo. Também o campo semântico seleciona termos que denotam contentamento – “viva”, “brincar”, “nascimento”, “sorrir”, “lindo”, “alegria”, “bonita”, “festa”, “azul”. Esses recursos criam uma atmosfera na trama que mostra o conto também a sorrir, surpreendido pela mudança de rumo dentro do contexto do livro.

A natureza (como signo da terra), o rio, a zona ribeirinha e o silêncio são imagens tradutoras de um conhecimento onde sujeito e objeto formam um só no ato de conhecer e, no qual, o estatuto simbólico da imagem constitui o paradigma do homem local. Os traços observados até aqui mostram os indivíduos como seres que vivenciam esse ambiente e comprovam a repercussão de suas marcas e traumas. Assim, o homem que habita o Acre de Florentina Esteves se encontra em trânsito entre espaços diversos, histórias que se desdobram por uma mesma estrutura, um percurso labiríntico dentro ou fora da floresta. Ele muda do ambiente do seringal para o ambiente da cidade; troca o rio, como fonte de esperança, pelas ruas estreitas, imagem de mendicância; deixa a beira do rio, lugar de recreação e passa à outra margem caracterizada pela algazarra e confusão dos bairros ribeirinhos; substitui o sossego e o silêncio das colocações pela agitação da cidade; perde a patente de *soldado da borracha* e ganha a alcunha de ladrão, e, quando muito, de diarista sem uma profissão definida; desloca-se do momento eufórico da chegada para o instante da saída do seringal e do representativo abandono de um sonho; perde a visão da floresta seja ela paraíso ou inferno e herda a paisagem triste produto da derrubada inoportuna.

¹⁰⁶ *Idem.*

É esse transitar sem rumo, sem confiança no futuro, que se traduz no desencanto tão comum nos epílogos das narrativas da autora acreana. Em “Espelho meu” a protagonista espera o reconhecimento de sua utilidade como mulher desejável, mas o que acontece é a revelação de seu estado de velhice. “Balseiro” mostra o desencanto de Francisco pela inadequação à vida da cidade que o transforma em prisioneiro de si mesmo e de sua circunstância. Maria, em “A volta da chatinha”, tem a morte como resultado da longa espera. A menina do conto “O sorvete” se decepciona diante da impossibilidade de concretizar o sonho de ser adulta. O momento de privação nesses contos se repete como uma estratégia discursiva para mostrar a acepção de tempo coagulado recorrente na obra. A problemática da frustração e do desencanto das personagens se insere num conjunto que revela o percurso aos pedaços do habitante acreano. Esse trânsito entre espaços distintos não possibilita a passagem do tempo, no sentido heideggeriano, digo, a temporalidade que se desentranha no sentido da cura¹⁰⁷, que faz olhar para frente e crescer. Nas narrativas, o tempo não tem sentido de cura, de travessia. Por isso essa literatura é tão apegada aos pequenos dramas estáticos. Na narrativa de Florentina Esteves, o viver é o repetir, e é por meio desse procedimento que ela consegue traduzir a problemática da vivência acreana, de um povo que ainda precisa se desligar do passado e inaugurar novas possibilidades de vivências.

O que se percebe em todos os epílogos, com exceção de “O batizado”, é o ser humano perdido frente à responsabilidade de operar tantas mudanças em um espaço de tempo insuficiente. Há um desencanto na apreensão de um modo de ser local. Assim, o que ressalta em Florentina Esteves é sempre o momento de privação de anseios, necessidades e satisfações. A meu ver, é a perspectiva temporal unida ao silenciamento da natureza e do humano que explica essa narrativa. É a falta de compreensão do passado que embaça o presente e vela o futuro, impedindo qualquer possibilidade de estruturação e realização dos ideais elaborados pelas personagens. Dessa forma, a enunciação não consegue uma continuidade porque as partes não ganham uma progressão, mas apenas se justapõem umas as outras, daí o desencanto que finaliza os enredos.

A fusão do tempo com o silêncio dá a medida da influência dessas duas imagens para a visão de mundo estabelecida nas narrativas do livro. E, para esse aspecto, todos os textos são semeados de exemplos nutridores de um tempo silencioso, lento, frustrante, onde o contar nada mais faz do que reproduzir o hiato original de ocupação. No conto “A

¹⁰⁷ *Ser e tempo*, vol. II, Petrópolis, Vozes, 1990, p. 120-121.

coragem de Pedro”, a expressão – “Nenhuma voz media o tempo” – é uma dessas construções lingüísticas que caminham lentamente pelo imaginário em busca de concretização. Como construir mentalmente a idéia de um tempo medido pela voz? A personificação de uma fala que sequer existe ocupa o sonhador e se complementa com outras orações que reforçam a idéia temporal presente nos textos: “a tarde se arrastava no terreiro”, “aquela tristeza imóvel das horas lentas”, “o tempo parecia que se coalhava”. Nos vazios deixados pela solidão da floresta, o silêncio aparece como emblema da terra. Ele representa o homem que habita o espaço da natureza amazônica. Representa a mudez do confronto entre o homem e a floresta, em que lacunas de significação precisam ser preenchidas a fim de que o fluxo ininterrupto das águas seja refletido nas vidas “emparedadas”. Esse emparedamento do indivíduo não ocorre apenas espacialmente, mas, também, como consequência de uma temporalidade que não passa e não é bem definida.

Em “Alagação” a natureza copia o tempo e é o rio quem se arrasta à semelhança da tarde que aparece no exemplo anterior: “rio lento, sonolento”. Já em “Uma história” esse elemento narrativo copia a natureza numa simbiose em que tudo se hibridiza para causar o efeito de tempo coagulado – “Os dias se arrastavam tal cobra ao sol”. Mas é na narrativa “A onça” que acontece, ao meu ver, a estruturação que explica a perspectiva temporal que se torna uma imagem na obra *Direito e avesso*. É o silêncio quem determina a lentidão de uma temporalidade estática, por mais paradoxal que pareça:

Quando o galo se calava, o silêncio tomava conta cavando covas onde se enterraria a onça. Ou então, era como se o silêncio parasse o tempo¹⁰⁸.

Aí ele ganha o estatuto de personagem do conto. A construção prosopopéica proporciona um sentido absoluto do silêncio em que ele domina inclusive a dimensão temporal. São expressões como essa que criam o efeito de tempo nebuloso presente na maioria dos textos. Nessa atmosfera, a noite também se contamina com a ausência de som – “A noite prosseguia sua trajetória aflita sem que um pio de ave noturna trouxesse som familiar...”¹⁰⁹ A partir daí, a anulação do tempo se expressa com o estampamento da escuridão no quarto do menino e o silêncio final que fecha o conto e impossibilita a continuidade da ação.

¹⁰⁸ Esteves F.: *Op.cit.*, 38.

¹⁰⁹ *Idem.*

A narrativa “Espelho meu”, por exemplo, é ambientada na época da Segunda Guerra Mundial. Nela, o tempo narrativo é medido pelas visitas dos netos ao barracão. Com o andamento do enredo, as visitas dos netos começam a rarear e a impressão de tempo transcorrido fica turva: “Quanto tempo durou essa situação? Ela nem sabia... Voltou nessa e noutras vezes. Passava a semana inquieto, fazendo tudo às pressas, como se assim o tempo encurtasse”¹¹⁰. A partir daí, percebe-se que apesar do tempo histórico ser nitidamente marcado na narrativa (nessa hora, nos últimos meses, mas a guerra continuava), as personagens desenvolvem ações num tempo discursivo incerto. No texto esse efeito é criado pelo constante uso de verbos no pretérito imperfeito e no mais-que-perfeito. Recurso que cria uma atmosfera atemporal no sentido de que as personagens, em especial a protagonista, vivem num mundo perdido, na verdade destemporalizado, onde não importa o que vai acontecer, mas o que está acontecendo. Nesse sentido, o desencanto das personagens pode ser entendido como a estagnação delas diante de uma historicidade. Não há cura possível por meio desse tempo, pois ele se repete pelo percurso imemorial de histórias que se recontam infinitamente num lugar em que o discurso da modernidade tem muita dificuldade de adentrar.

Essa ausência de percepção temporal linear por parte das personagens cria uma imagem esquizofrênica do tempo. O isolamento do local onde eles habitam se transfere para o tempo. A colocação é um lugar perdido no mundo, cujo único contato é estabelecido com o barracão. Logo, as referências são precárias assim como as leis que regem essa vivência. Da mesma forma, as referências temporais também são precárias, ainda que se tenha a idéia do momento em que ocorre a guerra, esse tempo se perde na monotonia rotineira dos dias e das noites na choupana afastada do convívio social. Demerval e a sogra vivem uma atemporalidade desligada do passado e sem consciência do futuro, onde o que importa é o agora. Deste modo, eles não conseguem operar a seqüência temporal necessária para a compreensão de sua circunstância de vida.

O penúltimo conto do livro, “Naquela noite”, é essencial para o entendimento das imagens do tempo e do silêncio, bem como do envelhecimento delas para a compreensão dos diversos textos. Essa narrativa é impregnada de lirismo. É o texto em que Florentina Esteves mais extravasa sua subjetividade. Na última noite escura a personagem relembra outras noites vividas. A lembrança é marcada pelo “rastro erradio”, expressão que separa o texto de oito parágrafos em duas partes, repetindo-se no início de cada uma delas. A idéia

¹¹⁰ *Idem*, 1-4.

de errância presente no enunciado, aliás, perpassa todo o conto e é percebida a partir do momento em que o leitor aceita o desafio de penetrar o mundo ficcional da autora. A primeira parte relembra uma noite sem lua, carregada de nuvens escuras em que o único som perceptível é o pio da coruja que, por sua vez, chama o pressentimento aziago com o qual a mulher rompeu as tramas do destino “guiando-se pela luz tênue da madrugada”. A partir do segundo parágrafo surge a figura do noivo contrastando com o outro homem que aparece no início do texto. Desse modo, os dois indivíduos são confrontados nos próximos momentos em que duas realidades dicotômicas são construídas paralelamente como duas linhas de força a definirem formas diferentes de viver o mundo. Por um lado, a relação com o noivo aparece com um índice de negatividade caracterizado sob o signo de uma poética do *não*, vocábulo repetido quatorze vezes no conto e que tem sua idéia de recusa reforçada por outras expressões de aproximado valor semântico: “escura”, “noturnas”, “finaram”, “sonhar amortalhado”, “mortiço lume”, “funéreas velas”, “vorazes mágoas”. Em contrapartida, ao outro homem, que seria o ser amado, são vinculadas outras expectativas, tais como: “espoucar de fogos”, “estrelajar de céus”, “crepitar de luzes”, “ventre fecundado a parir risos”.

Duas circunstâncias diferentes são vividas pela autora que não acha outro veio, a não ser o do lirismo, capaz de traduzir essas vivências. O “viver aventureiro” da personagem perpassa esses dois momentos, o da conveniência e o da rebeldia aos princípios convencionalizados. O pio da coruja é a marca textual indicadora dos dois instantes. No primeiro parágrafo o som alerta a personagem para o perigo de se voltar contra os princípios estabelecidos: “quando o pio da coruja ecoou na noite carregada de nuvens escuras”. No final do terceiro parágrafo, quando a fuga já se concretizou: “Ela partia ao encontro dele, esquecido o pio da coruja.” Neste sentido, o som produzido pela ave noturna aponta para um processo de desvencilhamento da personagem. A presença da voz do animal representa uma situação e a ausência dessa voz, por conseguinte, mostra o despojamento de tudo que marca o estado anterior e o jogar-se da protagonista sem receios na busca de um diferente jeito de ser.

Até aqui, a temática do texto é a mais simples possível. Afinal, a personagem se desilude com a vida que leva e abre mão de tudo em busca da realização do sonho de amar. Os quatro últimos parágrafos do texto, no entanto, mostram ao leitor que o “rastro erradio” não se encerra aí. Ora, o abandono dos padrões e valores convencionais que parecia salvar a protagonista numa espécie de final feliz, libertando-a das amarras sociais, também é

questionado pela narração. Esse momento da vida, como os que o antecederam, trouxe frustrações e negações de anseios para a personagem:

Dos filhos que finaram, do amor que desamara, dos labirintos errantes dos caminhos tantas vezes começados. Onde não mais o néctar das flores perfumadas, mas o travo do querer quebrantado, do sentir insaciado, do sonhar amortalhado¹¹¹.

A busca da liberdade no ser amado foi apenas mais uma das estações percorridas na linha da vida em que os arroubos da juventude são substituídos pela estabilidade da vida adulta e, após essa, vem a necessidade de continuar:

Então pediu aos céus não mais a dor que a torturava, não mais o crepúsculo da infinita noite, da derradeira caminhada, mas o alvorecer em outra estrada, a dádiva de uma nova manhã ensolarada. Não mais o desfilar de mentirosas ilusões, não mais desesperanças entravadas no mais fundo do ser sofrido, não mais trilhas tortuosas de chegada, mas a estrada de flores adornada, de frutos renovada, de sons e cores matizada¹¹².

Na verdade, a urgência da continuidade é que move o conto, e, frente à dor e à desilusão, a narrativa silencia, resigna-se. De acordo com a percepção de Kierkegaard, são as contradições e as descontinuidades da vida que tecem a continuidade da existência¹¹³, contudo, as contradições vividas pela personagem não conseguem produzir o amadurecimento como resultado. O que há é a tentativa de uma vivência dos sentidos onde o tato é despertado no adorno da estrada; o paladar e o olfato nos frutos; a audição nos sons; e a visão nas cores (observar no fragmento citado anteriormente), estratégia que não liberta o eu de seus fantasmas. Assim como nos outros contos de Florentina Esteves, esse também termina em frustração de anseios, uma vez que a protagonista vive uma noite eternamente escura e, diante desta escuridão, o silenciamento é signo de uma ausência de solução, de um vazio que impossibilita qualquer resposta que ilumine a existência. *Direito e avesso*, deste modo, sugere o viver como sendo o repetir. Nela, o surpreendente é o mesmo. Esse procedimento ocorre por conta do apego obsessivo ao contar as marcas regionais, ao repetir um gesto de longa tradição literária, difícil ainda de ser totalmente superada, pois os elementos do espaço permitem uma mobilidade mínima, senão circular, seja no seringal, na floresta ou na própria cidade.

¹¹¹ *Idem*, 89.

¹¹² *Idem*.

¹¹³ Durrand: *Op.cit.*, 71.

Dentro do contexto de Esteves, o homem e a mulher são o “ser-para-a-morte” de Heidegger carregando o absurdo de sua existência como um determinismo fundamental. Como a vida não tem sentido em si mesma e em termos filosóficos as personagens não sabem atribuir-lhe significado, surge a repetição de um mundo onde os homens não chegam nunca a atingir ou descobrir as situações limites, impulsos para as transformações. E que advém de uma especial visão artística – aquela que não se concretiza em obras para acusar ou salvar o homem, mas simplesmente para observá-lo e aproximá-lo dos olhos dos leitores, tornados cúmplices na dissecação e diagnóstico da realidade da região. Aí reside a importância da obra, porque a autora consegue colocar o leitor diante dessa problemática, retrabalhando as imagens do Acre e proporcionando o repensar de seu fazer literário.

Revisitando importantes bases da herança regionalista do Nordeste, a autora chama para si o desafio, num esforço de síntese interessante, de compor um cenário de vozes partidas, de esperanças malogradas, compreendendo um período histórico um tanto longo, mas captado por meio de uma linguagem enxuta e com menos espaço para os torcicolos verbais que inundaram a prosa amazônica durante boa parte do século XX. Sua prosa, no entanto, se pauta em uma herança oralizante, principalmente pelas origens de suas histórias que saíram do ouvir contar dos ribeirinhos, tradição que também é retomada pela autora e confrontada com os componentes da contística contemporânea. Essa trajetória coloca os contos de Florentina em um limite em que os elementos da história e da imaginação se hibridizam em busca da consciência poética, da consciência de percepção do espaço e do indivíduo.

Destarte, a narrativa de Florentina Esteves surge amadurecidamente como uma proposição de continuidade. Revisitando a tradição literária de expressão amazônica, ela retoma imagens solidificadas por conhecidos prosadores – Euclides da Cunha, Ferreira de Castro, José Potyguara, Odim Lima, Miguel Ferrante, Márcio Souza – e problematiza-as engendrando a compreensão do contexto histórico/cultural acreano na vivência e na representação de uma comunidade promissora, apesar de tudo. A imagem de paraíso ou inferno, por exemplo, é intermediada por um terceiro dado, o de um purgatório que simboliza uma volta para o interior do homem, da linguagem, do tempo, da Amazônia, a fim de vê-los de dentro, o que talvez seja uma busca muito mais caótica e angustiante.

CONCLUSÃO

Bachelard afirma em *A poética do espaço* (1986) que os escritores nos dão seus cofres para ler. Ora, se os cofres funcionam, simbolicamente, como um dos órgãos da vida psicológica, a franquia deles para o deleite do leitor significaria a abertura de uma intimidade. Foi a busca da vida íntima da literatura de expressão acreana que motivou o início desse trabalho. Ao revisar textos representativos das letras locais me propus a penetrar no rio discursivo desse pedaço da região amazônica com o intuito de re-viver os momentos “originais” imaginados pelos escritores ao recriarem essa realidade ficcionalmente e, de quebra, conhecer melhor a realidade que também me constituiu.

A tentativa de congelar um passado é patente nos textos analisados. As imagens, em sua grande parte, são herança da literatura de expressão amazônica que tem como fonte o conto regionalista do século XIX, início do século XX, via Inglês de Sousa, Euclides da Cunha e Alberto Rangel. Aliás, fica bem claro, no percurso de leituras realizadas, que o determinismo naturalista foi a forma escolhida pelos prosadores para reconhecer a existência fragmentária do herói anônimo que se forjou no dia-a-dia da extração do látex dentro da floresta: o homem, saído principalmente do Nordeste, que se isola nas entranhas da mata em busca de um eldorado utópico e se entrega às intempéries de um “destino trágico” de luta pela sobrevivência. Dentro da selva construída paradoxalmente, ora como paraíso ora como inferno, o brabo¹¹⁴ ganha o epíteto de panemado¹¹⁵ a lutar para sobreviver ao verde e voltar aos anseios e parentes deixados na terra natal. No entanto, a volta é tão utópica quanto a realização do sonho de riqueza. Antiteticamente, o homem que penetra a natureza amazônica na ânsia de alcançar uma condição superior a que vive, aos poucos, decai e se transforma em uma espécie de “bicho”, fundindo-se de vez com o espaço em que habita.

¹¹⁴ Trabalhador recém-chegado aos seringais.

¹¹⁵ Azarado. Quem é infeliz na caça ou na pesca.

Autores como José Potyguara e Odin Lima conservam essa herança descritiva da literatura de expressão amazônica. Neles, é forte a presença de traços da prática dos contadores de causos de fundo moralizante e pedagógico que reproduz a intenção das narrativas populares. Seus textos privilegiam a descrição espacial, quando, na maioria deles, assemelham-se mais a ensaios e crônicas do que ao conto propriamente dito, situando-se num intervalo entre a tradição popular e o documento histórico.

Ainda dentro do espectro da literatura de expressão acreana, a partir da década de 90, surgem nomes que transitam entre a tradição oralizante e o conto enquanto forma literária; entre a valorização do espaço como elemento que favorece a descrição, produzindo uma narrativa epidérmica e a exploração de uma perspectiva mais voltada para o tempo em que a narração dos acontecimentos ganha ênfase e o aprofundamento psicológico começa a surgir como estratégia discursiva. É aí que aparecem escritoras como Robélia Souza e Florentina Esteves, com maior percepção do funcionamento literário ficcional.

O imaginário em Florentina retoma as imagens elaboradas por seus antecessores amazônicos e acreanos. Contudo, a autora amplia sua temática abarcando um número maior de cenários e vivências (floresta e cidade, periferia e centro), pelo menos no que tange ao Acre. No livro *Direito e avesso* o leitor encontra a “natureza refúgio” e a natureza que empareda o homem, tirando todas as perspectivas de novidade de vida; encontra também o rio como signo de esperança, de canal para as novidades que chegam ao seringal e a morte nas águas turbulentas, através da imagem do “rio túmulo”; nela, a beira do rio funciona como ponto de recreação, aonde chegam as novidades vindas de fora do seringal e, também, aparece como uma periferia fétida nos bairros ribeirinhos das pequenas cidades.

Essas imagens, porém, não são o cerne da narrativa de Florentina, antes, elas funcionam como pano de fundo para os dramas interiores. Suas personagens são homens e mulheres cheios de anseios e ideais que transcendem a localização espacial. É o sonho de ser útil, de ser adulta, de encontrar o ser amado, de encontrar uma forma de sobrevivência na cidade, de amadrinhar um bebê, de possuir uma moradia. São esperanças presentes em qualquer comunidade de qualquer época. No entanto, a frustração desses anseios, na grande maioria dos desfechos dos contos, deixa ver que, no espaço da selva, o homem é impedido de desejar. O obstáculo para essas vontades é o tempo petrificado, elemento narrativo que se transforma em imagem na prosa da autora, que se arrasta e silencia pela

solidão, tão presente em seus textos, graças ao diálogo que ela estabelece com a herança de tradição naturalista, tão forte e presente na região. Tolhidas de operar o tempo racionalmente, as personagens vivem uma esquizofrenia que as impede de caminhar para frente, remetendo-os sempre de volta a um passado que não se compreende por inteiro, pois ele ainda está se fazendo.

Nesse contexto, objetos como a casa têm seus valores de proteção e de resistência transformados em valores humanos, que se perdem pela inundação do repiquete a levar tudo que se situa na margem do curso das águas. Florentina Esteves, desse modo, acolhe a vida do Acre revelando os silêncios que marcam o percurso do ribeirinho em seu nomadismo pelos labirintos das colocações no interior da floresta e até pelas cidades, principalmente em seus bairros ribeirinhos, reproduzindo o profundo vazio e a falta de perspectiva dessas pessoas. Seu projeto literário cumpre um papel importante na cultura local porque leva, a um público maior, as vidas de sujeitos que, individual ou coletivamente, formaram o Acre desde as suas origens, já que as personagens advêm das mais diversas matrizes de formação do Estado.

Esse fato se torna mais instigante ainda quando observo a forma escolhida pela autora para traduzir esses modos de viver. Seus contos conseguiram uma aproximação maior com os procedimentos de síntese, superando a vertente reduzida de Potyguara e Odin Lima, por meio de uma preocupação maior em registrar pequenos relâmpagos de vida, de maneira mais objetiva e unitária. Também o uso da revelação do desencanto como elemento constituinte de seus textos cria no leitor um certo suspense que o encaminha para o “malogro”. A repetição de epílogos frustrantes me fez perceber a estratégia da autora em chamar o leitor a observar essas vidas mais de perto e fazer valer que o surpreendente, nessa realidade, é, portanto, o mesmo. É a tradução de um tempo que transpõe dias, meses e anos, cronologicamente, mas se repete nas ações e nas buscas que coincidem com as das épocas primeiras do povoamento, e que podemos ainda encontrar nos noticiários dos jornais e rádios locais. Seus textos exprimem um tempo que visita indivíduos diferentes, mas que, dentro da selva, são reduzidos aos mesmos anseios do início.

A importância da prosa de Florentina, portanto, está em produzir no leitor esse incômodo em relação ao processo histórico de formação das gentes acreanas e da sua tradução em imagens literárias. Compreender o período pós-Batalha da Borracha é uma pretensão que leva o pesquisador de volta às origens do Acre e da Amazônia como um todo. Talvez ela já tenha conseguido esse propósito, uma vez que seus textos já chamaram

a atenção dos pesquisadores. Todavia, a divulgação deles, sem dúvida, acarretará um confronto com as raízes, ação fundamental para o processo de conscientização do ser acreano e de suas possibilidades frente a um futuro. A sugestão é que este passado seja um impulso a olhar para frente e não um indício de dívida em relação a ele.

BIBLIOGRAFIA

Fontes primárias:

ESTEVEVES, F. *Direito e avesso*. Rio de Janeiro: Oficina do Livro, 1998. 93 p.

_____. *O empate*. Rio de Janeiro: Oficina do Livro, 1993. 84 p.

_____. *Enredos da memória*. Rio Branco: Fundação Elias Mansour, 2002. 158 p.

LIMA, O. A. *Araras de cores: contos acreanos*. Belém: Graficentro/CEJUP, 1989. 182 p.

POTYGUARA, J. *Sapupema: contos amazônicos*. 2.ed. Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas, 1977. 146 p.

SOUZA, R. F. *Conversa afiada: contos de ficção*. Rio Branco: Bobgraf/Preview, 1996. 104 p.

Fontes secundárias:

ALMARZA, S. *Assim falou Saramago: memória e direitos humanos*. In: Diálogos latino-americanos. Aarhus (Dinamarca). V.7: 2003. p. 12-17.

BACHELARD, G. *A psicanálise do fogo*. Trad. Paulo Neves. 2.ed. São Paulo: Martins Fonte, 1999. 172 p.

_____. A poética do espaço. In: _____. *Os pensadores*. Trad. Antonio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Nova Cultural, 1986. p. 93-266.

_____. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988. 205 p.

_____. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 202 p.

_____. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Trad. Maria Ermantina Galvão. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 319 p.

BARBOSA, E., BULCÃO, M. *Bachelard: pedagogia da razão, pedagogia da imaginação*. Petrópolis: Vozes, 2004. 102 p.

BOSI, A. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1998. 296 p.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. 37.ed. São Paulo: Cultrix, 2004. 528 p.

CÂNDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 51-80.

CARVALHO, D. M. S. *Entre o oral e o escrito: o conto numa comunidade amazônica*. Araraquara, 2001. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Curso de Pós-graduação em Letras. Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista. 154 p.

_____. *A presença da literatura oral no Vale do Juruá: manifestações folclóricas e identidade*. Rio de Janeiro: Papel Virtual, 2005. 124 p.

- CARVALHO, J. C. *Amazônia revisitada: de Carvajal a Márcio Souza*. Rio Branco: EDUFAC, 2005. 357 p.
- CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva. 15.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. 998 p.
- CORTÁZAR, J. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2004. 256 p.
- COSTA, C. *A conquista do deserto ocidental: subsídios para a história do Território do Acre*. Rio Branco: Fundação Cultural do Estado do Acre, 1998. 214 p.
- CUNHA, E. *Um paraíso perdido: ensaios, estudos e pronunciamentos sobre a Amazônia*. Rio Branco: Fundação Cultural do Estado do Acre, 1998. 288 p.
- DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral*. Trad. Hélder Goldinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 552 p.
- _____. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Trad. René Eve Lévié. 3.ed. Rio de Janeiro: Difel, 2004. 122 p.
- GADAMER, H. G. *Verdade e método I*. 3.ed. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1997. 632 p.
- GALVÃO, W. N. Euclides da Cunha. In: PIZARRO, A. (Org) *América Latina: palavra, literatura e cultura*. Campinas: Unicamp, 1993. Vol.2. P. 615-634
- GONDIM, N. *A invenção da Amazônia*. São Paulo: Marco Zero, 1994. 280 p.
- GOTLIB, N. B. *Teoria do conto*. 6.ed. São Paulo: Ática, 1991. 96 p.
- HEIDEGGER, M. *Ser e tempo*. Vols. 1 e 2. Trad. Márcia de Sá Cavalcanti. Petrópolis: Vozes, 1988. Vols. 1 e 2, 591 p.
- KOTHE, F. R. *O herói*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1987. 96 p.
- KOVADLOFF, S. *O silêncio primordial*. Trad. Eric Nepomuceno e Luís Carlos Cabral. São Paulo: José Olympio, s.d. 296 p.
- LEITE, L.C. M. *Regionalismo e Modernismo*. São Paulo: Ática, 1978. 293p.
- _____. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro. In: PIZARRO, A. (Org) *América Latina: palavra, literatura e cultura*. Campinas: Unicamp, 1993. Vol.2. P. 665-701
- LONDRES, M. J. Literatura popular. In: PIZARRO, A. (Org) *América Latina: palavra, literatura e cultura*. Campinas: Unicamp, 1993. Vol.2. P. 405-426
- LOPES, M. E. P. S. *Motivos de mulher na ignota floresta amazônica: produção de escritoras acreanas das décadas de 80 e 90*. Salvador, 2005. 365 p. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia.
- LOUREIRO, J. J. P. *Cultura amazônica: uma poética do imaginário*. Belém: Cejusp, 1995. 448 p.
- MALIGO, P. *A Amazônia de Alberto Rangel, Gastão Cruls e Peregrino Júnior: o paraíso diabólico da floresta*. Rio de Janeiro, 1985. 102 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica.
- MARIA, L. *O que é conto*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. 102 p.

- MARTINELLO, P. *A batalha da borracha na Segunda Guerra Mundial*. Rio Branco: EDUFAC, 2004. 398 p.
- MONTEIRO, B. *O carro dos milagres*. 10.ed. Belém: Cejup, 1990. 120 p.
- MORIN, E. *Cultura de massas no século XX: neurose*. 8.ed. Trad. Mauro Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense, 1990. 204 p.
- OLIVEIRA, L. A. P. *O sertanejo, o brabo e o posseiro: os cem anos de andanças da população acreana*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, s.d. 101 p.
- POE, Edgar. *A filosofia da composição*. In: Poemas e ensaios. Rio de Janeiro: Globo, 1992. p. 101-112.
- POTYGUARA, J. *Terra caída*. 3.ed. Rio Branco: Fundação Cultural, 1998. 231 p.
- RANGEL, A. *Inferno verde: cenas e cenários do Amazonas*. 4.ed. Manaus: Arrault, 1927. 283 p.
- REIS, C., LOPES, A. N. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. 327p.
- SILVA, L. M. R. *Acre: prosa e poesia 1900 – 1990*. Rio Branco: UFAC, 1998. 314 p.
- SOARES, A. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 1989. 88 p.
- SOUZA, C. A. A. *História do Acre: novos temas, novas abordagens*. Rio Branco: Editor Carlos Alberto Alves de Souza, 2002. 212 p.
- SOUSA, I. *Contos amazônicos*. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 208 p.
- SOUZA, M. *A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo*. São Paulo: Alfa-Omega, 1977. 224 p.
- _____. *Breve história da Amazônia*. São Paulo: Marco Zero, 1994. 174 p.
- _____. *A caligrafia de Deus*. São Paulo: Marco Zero, 1994. 160 p.
- TELES, G. M. *A escrituração da escrita: teoria e prática do texto literário*. Petrópolis: Vozes, 1996. 436 p.
- TOCANTINS, L. *Euclides da Cunha e o paraíso perdido*. Governo do Amazonas: 1966. 142 p.
- XAVIER, E. C. F. *O conto brasileiro e sua trajetória: a modalidade urbana de 1920 a 1970*. Rio de Janeiro: 1985. Tese de doutorado em Literatura Brasileira apresentada à Comissão de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFRJ. 240 p.