

O Signo da Água na Amazônia de Inglês de Sousa e Francisco Izquierdo Ríos

Doutorando Paulo Sérgio Marques¹

Resumo:

A noção de fronteira, na Amazônia, é um conceito problemático e de difícil caracterização, de modo a alguns autores serem levados a definir a região como um espaço de “errância”, em que as formas carecem de solidez substancial. No terreno do imaginário, a água, elemento também abundante na geologia amazônica, torna-se símbolo especial dessa errância e traço figurativo singular para a arte e a literatura sobre a Amazônia. É o que podemos observar em contos de autores como o brasileiro Inglês de Sousa e o peruano Francisco Izquierdo Ríos, objetos deste estudo; em “A Feiticeira” e “Sob as Primeiras Estrelas”, respectivamente, ambos recorrem à água para ficcionalizar a “errância” do homem e da vida amazônicas, marcados pelos signos da fluidez, do mistério e das inconstâncias peculiares às zonas intervalares.

Palavras-chave: Literatura e Amazônia, Literatura Brasileira, Literatura Hispano-Americana, Inglês de Sousa, Francisco Izquierdo Ríos.

Ao descrever o potencial literário da Amazônia, a pesquisadora Maria Lúcia Medeiros atenta para a fertilidade simbólica da região:

Talvez a Amazônia impulse esse olhar universal do escritor. Vejo nesta região um emaranhado de símbolos, a começar pela simbologia própria da “floresta” de todos nós, latino-americanos ou europeus, resultado de sonho de sair de si mesmo à procura do “outro” que somos nós ainda, numa expressão dialética do próprio ser (MEDEIROS, 1994, p. 198).

Assim, a simbologia amazônica apontaria especialmente para sentidos de encontro entre o Ser e o Não-Ser, um espaço privilegiado do Outro, em que a água surge como outro símbolo de importância, já que, segundo o crítico fenomenologista Gaston Bachelard (2002, p. 97), ela “é o elemento mais favorável para ilustrar os temas da combinação dos poderes” e “recebe com igual facilidade as matérias contrárias”. De fato, além da floresta, Medeiros aponta a água como símbolo privilegiado da cultura amazônica, dada sua ubiquidade na vida do habitante local. A Amazônia, lembra ela, é “uma região onde a água está em toda parte. Presença constante, os rios cortam as cidades, conduzem e trazem de volta. Representam, para a maioria da população, expressão de vida, lugar de trabalho, possibilidade de mudança” (MEDEIROS, 1994, p. 195). O encontro da floresta com a água assume, aos olhos de Medeiros, uma imagem representativa do não-lugar, do espaço errante e informe:

É essa região de floresta combinada a essa massa líquida que me induz a pensá-la guardadora do mistério do Homem e assim vê-la como a possibilidade de ser a representação simbiótica do lugar que não é lugar, porque se move, transita, migra, corre, percorre, faz-se e desfaz-se – fazendo-se enfim o lugar da errância, do exílio (MEDEIROS, 1994, p. 198).

De fato, o discípulo de Bachelard, Gilbert Durand, fala de uma “estinfalização” da água, isto é, de uma água maligna e misteriosa em pântanos e atoleiros, por possível associação desses locais com a “sombra funesta das florestas” (DURAND, 2002, p. 96).

¹ Paulo Sérgio MARQUES, Doutorando em Estudos Literários pela Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista (FCLAR/Unesp). Fomento: Capes.

A água – especialmente a de caráter nocivo – é elemento e símbolo presente em boa parte da obra do escritor brasileiro Inglês de Sousa e do peruano Francisco Izquierdo Ríos, em cujas narrativas a região amazônica aparece frequentemente tematizada. É o caso dos contos escolhidos para este estudo: “A Feiticeira”, de Inglês de Sousa, e “Sob as Primeiras Estrelas”, de Francisco Izquierdo Ríos, apresentam a água como importante elemento articulador da trama.

“A Feiticeira” é um conto publicado na coletânea *Contos Amazônicos* (1893), última obra ficcional do autor brasileiro. Neste conto, reaparece a personagem de Maria Mucoim, a bruxa tapuia do romance de estréia, *O Cacaullista* (1876). Narra a história do tenente Antônio de Sousa, que, depois de zombar da feiticeira, decide desmascará-la como charlatã; vai sozinho ao meio da mata e invade a palhoça da velha, mas é atacado pelos animais da feiticeira e sai correndo, debaixo de uma tempestade. Na fazenda, acorda com o quarto alagado pela enchente e o lugar desabitado, com os habitantes mortos ou em fuga. Está quase submerso pelas águas, quando chega um barco. Por um segundo, suspira aliviado, mas, quando o barco se aproxima, o tenente, aterrorizado, descobre seu tripulante: a bruxa Maria Mucoim.

De modo semelhante, “Sob as Primeiras Estrelas” é um conto sobre esse evento trágico, porém familiar para o homem amazônico: as enchentes dos rios na estação chuvosa. Num enredo sem muitas peripécias, Feliciano Cárdenas, a esposa – Romélia – e os dois filhos – Feliciano e Águeda – são expulsos de sua fazenda pelas águas, depois de quase morrerem afogados. Ao final da história, Feliciano pai consola a mulher desesperada, afirmando que recomeçarão suas vidas.

Em ambos os casos, a água aparece como elemento sombrio na trama, causando tragédias e opondo-se às personagens centrais. No conto do autor peruano, ela obriga as personagens a abandonar sua morada e reconstruir suas vidas depois da enchente; no conto de Inglês de Sousa, ela chega ao protagonista como agente de uma morte provável. Em ambos os casos, a água maligna está associada à morte e à destruição, efeitos danosos do tempo:

A primeira qualidade da água sombria é o seu caráter heraclítico. A água escura é “devir hídrico”. A água que escorre é amargo convite à viagem sem retorno: nunca nos banhamos duas vezes no mesmo rio e os cursos de água não voltam à nascente. A água que corre é figura do irrevogável. [...] A água é epifania da desgraça do tempo, é clepsidra definitiva. Este devir está carregado de pavor, é a própria expressão do pavor (DURAND, 2002, p. 96).

Assim, o primeiro sentido da água sombria parece ser o do tempo irrecuperável, ou da morte constante. A água sugere um eterno devir, perene fluência e andança, e, já na epígrafe de seus *Contos Amazônicos*, Inglês de Sousa cita versos de Garrett cujo tema é a água de um arroio arrastando pétalas de rosa (SOUSA, 2005, p. 22). Mauro Vianna Barreto, estudioso da obra do escritor amazônico, observa, aliás, que a natureza da água inglesiana é especialmente violenta e é freqüente em sua obra a “descrição – em linguagem um tanto quanto retumbante, talvez com a intenção de conceder um efeito dramático ao relato – das terríveis tormentas tropicais de verão que volta e meia assolam o rio Amazonas provocando um espetáculo danresco” (BARRETO, 2003, p.76).

Tal figuração da água remete inevitavelmente ao mito do dilúvio e seus símbolos, cujo sentido primeiro é seu caráter de niilização, de retorno ao Caos, um estado de promiscuidade dos seres e das coisas, para regenerar o Ser (COUFFIGNAL, 2000, p. 230). Por isso, a destruição diluviana nunca é absoluta:

Dentre os cataclismos naturais, o dilúvio se distingue por seu caráter não definitivo. Ele é o sinal da germinação e da regeneração. Um dilúvio não destrói senão porque as *formas* estão usadas e exauridas; mas ele é sempre seguido de uma nova humanidade e de uma nova história. Evoca a idéia de re-

absorção da humanidade na água e de instituição de uma nova época, com uma nova humanidade (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1999, p. 339, grifo dos autores).

Símbolos das duas forças envolvidas no mito, vida e morte, são, respectivamente, a arca e a água diluviana, ambos presentes no relato do Gênesis bíblico, que, segundo Robert Couffignal, forneceu “imagens pitorescas” às representações ocidentais de dilúvios na literatura: a harmonia das bestas na arca salvadora; o céu e o mar negros em contraponto com o barco luminoso; o bater de asas em torno do cenário; o arco-íris final sobre a fumaça do holocausto, simbolizando a aliança entre o deus e a nova humanidade (COUFFIGNAL, 2000, p. 228-229), além de assegurar ao homem a “estabilidade da Natureza” no futuro (MCKENZIE, 1984, p. 240).

O modelo propõe também uma estrutura lógica de ações encadeadas: (1) uma falta inicial pede (2) uma reparação pelo extermínio; mas (3) o sinal sobrenatural de um adjuvante mágico propõe (4) uma prova qualificante ao herói que deve ser salvo; executada (5) a tarefa difícil, (6) há o reconhecimento e salvação e exaltação final de um herói humano, o “ápice da narrativa”, que encerra, assim, com uma situação de vida superior à anterior (COUFFIGNAL, 2000, p. 228-229).

O conto de Francisco Izquierdo Ríos parece corresponder mais diretamente à estrutura apontada no mito. A imagem diluviana surge já no início da trama, num parágrafo descritivo:

Na vastidão amazônica, as povoações aglutinam-se nas ribanceiras dos rios. [...] Essa extensa zona é uma das maiores reservas da flora, fauna e hidrografia do globo terrestre. Sua tessitura de rios, riachos, lagos e lagoas é simplesmente fabulosa. Rios caudalosos, entre eles o Amazonas, o maior do mundo, absorvem todo o conteúdo fluvial da bacia amazônica. Durante os meses chuvosos, de tenebroso dilúvio, tais cursos d’água crescem monstruosa e assustadoramente. Às vezes, também, nos períodos de Sol intenso, sem que haja caído uma simples gota d’água da folhagem da selva, como consequência das chuvas torrenciais, que alagaram as suas cabeceiras, na Cordilheira dos Andes. Os rios transbordam, arrasando plantações e povoados, invadindo a floresta e tudo ao redor. [...] Os rios transbordantes espalham-se, esparramando-se pelos vales abaixo e lá se vão impetuosamente, soterrando as terras lavradas, só deixando livres os montes e serranias. Animais selvagens, sobretudo serpentes, expulsos pelas águas raivosas, invadem a floresta em volta das povoações. Uma paisagem desolada torna-se, então, a planície amazônica (RÍOS, 1975, p. 107).

Note-se que a própria palavra “dilúvio” é usada para caracterizar a descrição da morfografia e dos cataclismas hídricos da região. Esta narração iterativa, com os verbos das orações no presente, converte-se, posteriormente, no modo perfectivo da narrativa. Tudo, nesta descrição, antecipa cada movimento do conto que seguirá: a enchente, mesmo em tempo de seca local; a destruição de terras cultivadas; a ameaça à gente e à alimária; o refúgio nos lugares altos; o cenário de hecatombe final.

Igualmente, os movimentos do conto reproduzem a lógica das ações e as imagens provenientes do mito bíblico, com algumas variantes, o que, certamente, provê a narrativa de sua originalidade e atualização do mito. Identificar essas variantes é o princípio da mitocrítica ou da crítica arquetípica, como sugeri em artigo anterior (MARQUES, 2007, p. 201-204), por meio do qual pretendo me orientar neste trabalho.

A primeira variação ocorre logo na saída da ação, pela ausência de uma falta, o que confere ao conto do peruano um tom de tragédia injusta, uma vez que o extermínio carece de razão. Por outro lado, o sinal “sobrenatural” e a imagem dos bandos de aves no céu também estão presentes: “Romélia escutou inquieta o temido canto de uma ave do bosque tida por

agoureira, que anuncia desgraças e que vai chover. [...] Um bando de anuns passou voando e cantando, com sua negra plumagem, na direção rio abaixo. [...] Segundo os nativos, essas aves anunciam as cheias do rio” (RÍOS, 1975, p. 109). Não é, entretanto, um deus o veiculador da mensagem, mas índices naturais e estados emocionais deflagrados por crenças e superstições. Estamos diante de um dilúvio absolutamente humano e natural. Até o elemento mágico é atribuído ou a uma crença coletiva ou à cultura de um terceiro – o indígena – e facilmente deduzido de uma relação talvez instintiva entre animais e fenômenos naturais. A “prova qualificante”, por sua vez, consiste apenas da força e agilidade para sobreviver, e não existe pacto entre homens e deuses: aqui a espécie humana está só, entregue a seu próprio cuidado. Por fim, o único “reconhecimento” final do herói é sua sobrevivência num estado de vida inferior ao inicial, pois não se luta para edificar um mundo melhor que o mundo naufragado, mas para, talvez, recuperá-lo como a um paraíso perdido, a Arcádia erguida por Feliciano e Romélia contra a resistência da floresta:

Era próspera a chácara de Feliciano Cárdenas. [...] Ele desbravou, quase sozinho, a floresta com machado e facão, rasgando o matagal, destruindo ervas daninhas, derrubando árvores, deixando os grandes troncos a secar ao Sol para transformá-los em lenha, abrindo clareiras nas selvas, dominando a terra, roçando, desbastando, queimando, semeando, plantando. [...] Também plantou café, cacau, milho, mandioca, cana-de-açúcar, bananeira e pés de fruta-pão, iniciando ao mesmo tempo a criação de porcos e galinhas [...]. Feliciano Cárdenas era teimoso e um tenaz executor de tudo aquilo que se propunha realizar. Feliciano, de acordo com seu nome, vivia feliz em sua chácara com a família (RÍOS, 1975, p. 108).

A felicidade é o estado que antecipa o dilúvio, e não o pecado, e é ela que é sacrificada pelo extermínio: “Da próspera chácara de Feliciano Cárdenas nada restou. Nada sobrou” (RÍOS, 1975, p. 110). O dilúvio de Izquierdo Ríos aproxima-se, portanto, do mito da queda do Éden, já que o mundo destruído era o melhor, e este novo é que parece em falta

As imagens bíblicas também encontram correspondências no conto, como o convívio geográfico entre homens, animais domésticos e animais selvagens normalmente hostis entre si, agora irmanados pela igual condição desesperadora. Da descrição inicial consta: “Uma tremenda avalanche atinge a sua força máxima nos baixios das selvas, aí se originando os aluviões, que invadem as restingas, só escapando dessa avassaladora inundação os lugares mais elevados, os locais mais altos, onde se refugiam gente e bicho, animais, aves, serpentes” (RÍOS, 1975, p. 107); e, mais adiante, na aventura da família Cárdenas: “num frondoso jequitibá refugiaram-se macacos, pássaros e víboras, casual e *fraternalmente unidos pelo risco comum*” (RÍOS, 1975, p. 110, grifo meu). Romélia e os filhos abrigam-se numa árvore, entre animais igualmente assustados, até que o pai da família retorna de uma caçada “numa balsa construída de galhos, dominando o ímpeto das águas” (RÍOS, 1975, p. 111).

A descrição do céu também é significativa no conto: “O céu continuava azul, azul, esplendoroso, sem nuvens. Porém, na serra distante, pelas cabeceiras do Huallaga, chovia torrencialmente” (RÍOS, 1975, p. 110). Opondo-se ao céu negro do mito, este firmamento limpo e claro parece mais uma vez atestar a impropriedade do dilúvio, a indignação diante de um evento aparentemente inevitável, mas sem sentido.

Finalmente, a pomba branca de Noé e o arco-íris final encontram correspondências no galo branco e nas “primeiras estrelas” do título e da última cena. Quando Feliciano chega com a balsa para resgatar a família, o filho aponta para seu galo branco que canta numa amendoeira, mas o pai limita-se a levar a balsa para longe: “Aquele homem rude não respondeu ao menino, perdendo-se em funda lucubração, pois lhe seria impossível salvá-lo” (RÍOS, 1975, p. 111). Assim, o que era símbolo de esperança no mito torna-se imagem do desespero em Izquierdo Ríos. O mesmo ocorre com as estrelas. Enquanto a certeza da paz e da harmonia é

sinalizada pelo arco-íris no mito, nas últimas linhas do conto ela é proferida pelas próprias personagens:

Num lugar mais favorável, eles atracaram a balsa e já em terra firme, diante das primeiras estrelas, Feliciano e Romélia se contemplaram.

– Não tenhas medo! – disse-lhe o marido, acariciando-a e aos filhos. – Não tenhas medo, mulher! Vamos começar tudo de novo! [...]

– Está bem, Feliciano – respondeu-lhe a esposa com a filhinha nos braços, resolutamente. – Vamos começar tudo outra vez!... (RÍOS, 1975, p. 112).

Na imagem das “primeiras estrelas”, parece que o autor conjuga dois símbolos diluvianos: a lanterna e o arco-íris. A primeira representa a presença da luz contra as trevas; o segundo, como vimos, a aliança do homem com a Natureza, especialmente se lembrarmos que a primeira estrela é a Vésper, isto é, o planeta Vênus, a mesma Estrela D’Alva, símbolo de renascimento do dia e, conseqüentemente, do princípio da vida. Por outro lado, se o arco-íris é a “água boa”, a estrela representa igualmente um “retorno às fontes aquáticas e luminosas”, e, se o primeiro é uma imagem cristã para a presença do divino, a estrela não o é menos para a cultura peruana, cujo folclore vê nas estrelas os duplos dos seres terrenos, que zelam por seu desenvolvimento e crescimento (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1999, p. 403). Entretanto, é inevitável pensar também na diferença entre os dois símbolos: o arco-íris veicula um sentido de certeza na bondade divina, enquanto a estrela está mais para um signo de boa sorte, de fortuna favorável e traz consigo, por isso, uma marca de incerteza e confiança cega.

De qualquer forma, parece um final mais otimista do que aquele que se verifica no conto de Inglês de Sousa, em que o dilúvio surge no fim da trama, como espécie de punição da personagem descrente. O narrador lembra que “o tenente Antônio de Sousa era um desses moços que se gabam de não crer em nada, que zombam das coisas mais sérias e riem dos santos e dos milagres”, “ficava impassível vendo cair uma estrela, e achava graça no canto agoureiro do acauã, que tantas desgraças ocasiona” (SOUSA, 2005, p. 37-38).

Além disso, em Inglês de Sousa, a crueldade divina é intensificada pela substituição de um deus masculino pela imagem da Mãe Má, arquétipo do lado hostil da Natureza, como veremos adiante.

O tom dramático do conto é elaborado desde o início, quando o enredo de “A Feiticeira” anuncia-se como um “caso” contado numa roda de histórias: “Chegou a vez do velho Estêvão, que falou assim:”, proclama a primeira linha do conto (SOUSA, 2005, p. 37), cuja trama ganha suspense e realismo pelo posicionamento de um narrador-testemunha, que também subjetiviza o relato, em contraponto à neutralidade narrativa do conto de Ríos. Vejam-se estes excertos exemplares da voz do narrador:

Eu não lhe podia ouvir tais leviandades em coisas medonhas e graves sem que o meu coração se apertasse e um calafrio me corresse a espinha. [...] Acredito no que vejo e no que me contam pessoas fidedignas, por mais extraordinário que pareça. Sei que o poder do Criador é infinito e a arte do inimigo, vária (SOUSA, 2005, p. 37).

A mocidade de hoje [...] proclama alto que não crê no diabo (salvo seja, que lá me escapou a palavra!) (SOUSA, 2005, p. 38).

Dizem más línguas (que eu nada afirmo nem quero afirmar, pois só desejo dizer a verdade para o bem-estar da minha alma) (SOUSA, 2005, p. 40).

(Lá me escapou a palavra maldita [diabo], mas foi para referir o caso tal como se passou. Deus me perdoe) (SOUSA, 2005, p. 40).

Para o narrador, o evento de que foi vítima o tenente é o exemplo de uma punição ao mal praticado por todos os homens: “A tal civilização tem acabado com tudo que tínhamos de bom. [...] O infeliz Antônio de Sousa, transviado por esses propagadores do mal, foi vítima de sua leviandade, ainda não há muito tempo”, prega (SOUSA, 2005, p. 38); e “como moço de agora, o tenente gastava muito o nome do inimigo do gênero humano. [...] Louca e imprudente mocidade” (SOUSA, 2005, p. 40-41). Assim, elaborado pela oralidade do narrador, o mito retoma sua posição de história modelar, de parábola moralizante: “Desde que lhe descobri esse lastimável defeito, previ que não acabaria bem. Ides ver como se realizaram as minhas previsões” (SOUSA, 2005, p. 39), antecipa o contador de casos.

Da mesma forma, enquanto em Ríós a nocividade do canto da ave não é assumido pelo narrador, mas atribuído a uma crença indígena, em Sousa também um evento é interpretado como índice mágico de tragédia iminente, mas desta vez testemunhado pela voz de uma personagem: “De caça nem sinal, pois se em algum animal acertou o chumbo foi num dos melhores cães do Ribeiro, que ficou muito penalizado e viu logo que aquilo era agouro” (SOUSA, 2005, p. 41).

Outro recurso dramático é a personificação das forças oponentes, pela qual o relato mítico recebe apoio de símbolos e arquétipos, dentre os quais o principal é o da Mãe Sombria. “Símbolos nefastos [da Mãe] são *bruxa*, dragão (ou qualquer animal devorador e que se enrola como um peixe grande ou uma serpente); o túmulo, o sarcófago, *a profundidade da água*, a morte, o pesadelo e o pavor infantil (tipo Empusa, Lilith, etc.)” (JUNG, 2000, p. 92, grifos meus). Assim, no conto de Sousa, unem-se dois símbolos do mesmo arquétipo: o dilúvio e a bruxa. A bruxa é a figura central do conto, cujo título é confirmado pela descrição da velha:

O tenente Sousa viu na Maria Mucoim uma velhinha magra, alquebrada, com uns olhos pequenos, de olhar sinistro, as maçãs do rosto muito salientes, a boca negra que, quando se abria em um sorriso horroroso, deixava ver um dente – um só! – comprido e escuro. A cara cor-de-cobre, os cabelos amarelados presos ao alto da cabeça por um trepa-moleque de tartaruga; tinham um aspecto medonho que não consigo descrever (SOUSA, 2005, p. 39).

A bruxa contraria a bondade natural das qualidades maternas. Se a arca é símbolo do refúgio no seio materno (COUFFIGNAL, 2000, p. 229); se existe uma “profunda *maternidade das águas*”, cuja fonte é pressentida como “um nascimento *contínuo*” (BACHELARD, 2002, p. 15, grifos do autor), e se, “seja qual for a filiação e o sistema etiológico que se escolha, encontramos sempre os vocábulos da água aparentados aos nomes da mãe ou das suas funções e ao vocábulo da Grande Deusa” (DURAND, 2002, p. 227); se “eterno feminino e sentimento da natureza caminham lado a lado em literatura” (DURAND, 2002, p. 233) e se a emoção do homem diante da Natureza é “o sentimento filial”, pois “a natureza é uma *projeção da mãe*” (BACHELARD, 2002, p. 119-120, grifo do autor); então, Maria Mucoim veicula todos sentidos reversos da bondade maternal da Natureza e da água. No conto de Sousa, são os sinais naturais que criam o cenário dramático para o encontro do tenente com Maria Mucoim. Chamando atenção para o fato de ser uma sexta-feira – dia sabidamente cabalístico –, o narrador descreve:

A tarde estava feia. Nuvens cor de chumbo cobriam quase todo o céu. Um vento muito forte soprava do lado de cima, e o rio corria com velocidade, arrastando velhos troncos de cedro e periantã enormes onde as jaçanãs soltavam pios de aflição. [...] Tudo isso viu e ouviu o tenente Sousa do meio do terreiro, logo que transpôs a soleira da porta, mas convencerá a um espírito forte a precisão dos agouros que nos fornece a *maternal* e franca natureza? (SOUSA, 2005, p. 42, grifo meu).

A maternidade da Natureza já mostra sua ambigüidade neste trecho: anunciada como generosa nos sinais da fúria dos elementos, é, contudo, a mesma Natureza a fonte dessa fúria, que aparece, adiante, personificada nos gestos da bruxa. Quando o tenente ameaça entrar à força na palhoça da tapuia, esta, “erguendo-se de um *jato*, impediu-lhe a passagem. [...] Os pequenos olhos, outrora amortecidos, *lançavam raios*” (SOUSA, 2005, p. 43, grifos meus). Na descrição dos atos da mulher parece também se anunciar o furor da tempestade que virá em seguida. A bruxa ataca o tenente, quando ele tenta lhe invadir a cabana. Quando se livra de Maria Mucoim, a perseguição continua, mas agora pela forças naturais:

O tenente Sousa, como se tivesse atrás de si o inferno todo, pôs-se a correr pelos cacauais. Chovia a cântaros. Os medonhos trovões do Amazonas atrovavam os ares; de minuto em minuto, relâmpagos rasgavam o céu. O rapaz corria. Os galhos úmidos das árvores batiam-lhe no rosto. Os seus pés enteravam-se nas folhas molhadas que tapetavam o solo. De quando em quando ouvia o ruído da queda das árvores feridas pelo raio ou derrubadas pelo vento, e cada vez mais perto o uivo de uma onça faminta. A noite era escura. Só o guiava a luz intermitente dos relâmpagos. Ora batia com a cabeça em algum tronco de árvore, ora os cipós amarravam-lhe as pernas, impedindo-lhe os passos (SOUSA, 2005, p. 44-45).

Chega à fazenda com febre e desmaia na rede. Acorda em meio à enchente. A narrativa termina em pleno dilúvio, sem sinal de salvação:

Mas não era o tenente Ribeiro o tripulante da canoa. Acocorada à proa da montaria, a Maria Mucoim fitava-o com os olhos amortecidos e aquele *olhar sem luz*, que lhe queria traspassar o coração...

Uma gargalhada nervosa do dr. Silveira interrompeu o velho Estêvão nesse ponto da sua narrativa (SOUSA, 2005, p. 46, grifo meu).

A narrativa termina num clímax, sem desenlace que retire a trama do final ambíguo, sugerindo, pela natureza da relação entre o tenente e a bruxa, um destino adverso para o primeiro, reforçado, aliás, pela presença da água, geralmente anunciadora de destruições mais elementares, pois, como afirma Durand (2002, p. 230), citando o historiador das religiões Mircea Eliade, a maternidade das águas não é a mesma maternidade da terra: “As águas encontrar-se-iam ‘no princípio e no fim dos acontecimentos cósmicos’, enquanto a terra estaria ‘na origem e no fim de qualquer vida’. As águas, seriam, assim, as mães do mundo, enquanto a terra seria a mãe dos seres vivos e dos homens”. A suspensão do conto no momento da plenitude da enchente confere esse sentido de tragédia absoluta à narrativa. Por outro lado, também eleva ao máximo o sentido da ambigüidade, emoção que parece peculiar e freqüente no contato do homem com a experiência amazônica, para a qual a imagem de Sousa serve, assim, de veículo privilegiado, dispondo poeticamente o drama e o terror do inacabável, o espírito das existências fronteiriças:

Além de abarcar amplos domínios, as fronteiras muitas vezes são porosas, permeáveis, flexíveis. Deslocam-se ou são deslocadas. Se há dificuldade em pensá-las, em apreendê-las, é porque aparecem tanto reais como imaginárias, intransponíveis e escamoteáveis. Estudá-las, se não resolve essa problemática, leva pelo menos a entender o sentimento de inacabamento, ilusão nascida da incapacidade de conceber o “entre-dois-mundos”, a complexidade deste estado/espço e desta temporalidade (HANCIAU, 2005, p. 133).

Este “entre-dois-mundos” caracteriza-se pela experiência da hesitação e do descentramento, conforme nota Hanciau, elencando as diversas abordagens do conceito:

Entre-lugar (S. Santiago), lugar intervalar (E. Glissant), *tercer espacio* (A. Moreiras), espaço intersticial (H. K. Bhabha), *the thirdspace* (revista *Chora*), *in-between* (Walter Mignolo e S. Gruzinski), caminho do meio (Z. Bernd),

zona de contato (M. L. Pratt) ou de fronteira (Ana Pizarro e S. Pesavento), o que para Régine Robin representa o *hors-lieu*, são algumas, entre as muitas variantes para denominar, nesta virada de século, as “zonas” criadas pelos descentramentos, quando da debilitação dos esquemas cristalizados de unidade, pureza e autenticidade, que vêm testemunhar a heterogeneidade das culturas nacionais no contexto das Américas e deslocar a única referência, atribuída à cultura europeia (HANCIAU, 2005, p. 127).

Citando H. K. Bhabha, a autora mostra como o conceito se tornou marca própria de um discurso ficcional latino-americano, para apontar

um espaço de trocas e mudanças, sempre movediço, nunca fixo, um “terceiro espaço” que tem por objetivo abalar ou ultrapassar as oposições binárias que se insinuam nos “sistemas de pensamento” e nos “pensamentos de sistema”, um espaço novo, intersticial, que provê e promove estratégias de resistência e desenvolvimento, no qual a sutileza e a abertura imperam. E sugere que nele se examinem as rupturas das convenções e das práticas de escritura, que rompem com o realismo para abrir outras possibilidades, as quais emergem da estrutura indefinível das fronteiras da cultura híbrida (HANCIAU, 2005, p. 137).

Ambos os autores, Inglês de Sousa e Francisco Izquierdo Ríos, operam com este “terceiro espaço” em suas narrativas, ainda de que maneiras diversas. O peruano, embora por meio de um estilo neo-realista, relativiza o pensamento binário, ao conferir qualidades contraditórias à água amazônica. O mesmo rio, em “Sob as Primeiras Estrelas”, assume indiferentemente um caráter benéfico e nocivo. A descrição inicial (já citada acima) evidencia a malignidade das águas nos substantivos, adjetivos e advérbios do excerto: “tenebroso dilúvio”, “cursos d’água crescem monstruosa e assustadoramente”, “tremenda avalanche”, “avassaladora inundação”, “águas raivosas”; os rios “arrasam”, “vão impetuosamente”, “invadem” (verbo usado três vezes no parágrafo) (RÍOS, 1975, p. 107). Nos parágrafos seguintes, contudo, o narrador fala dos benefícios dos rios: “aconchego da bacia do Huallaga”, o rio era “despensa farta, inesgotável” (RÍOS, 1975, p. 108); “Quando cheio, o Huallaga metia-se pelos seus afluentes, invadindo tudo de roldão, espalhando a caudal e trazendo miríades de peixes, que lá ficavam, quando as águas se acalmavam” (RÍOS, 1975, p. 109). Dessa forma, a mesma entidade conjuga Bem e Mal, impedindo que os conceitos se polarizem numa visão maniqueísta do mundo.

Já Inglês de Sousa, se não faz duvidar de uma malignidade das águas, mantém a ambigüidade utilizando o arquétipo sombrio da Mãe e cruzando magia e realidade, impedindo, na trama, que se separe o natural do sobrenatural. A magia está presente na concepção de mundo do homem americano e, sobretudo, amazônico. “Esse mundo mágico que desliza à flor das águas, abrigou, à época de sua ocupação ou da formação das cidades, conquistadores, sonhadores, doutores e aventureiros que à sombra da magnitude de sua opulência, idealizaram uma ponte no infinito, a ligação entre dois mundos opostos, díspares, inconciliáveis”, diz Maria Lúcia Medeiros (1994, p. 195). O universo mágico é elaborado pela narrativa do velho Estêvão, em cuja voz aparecem os dois mundos opostos – o natural, dos cacaulistas “conquistadores”, e o sobrenatural, da bruxa tapuia. Diz o narrador que a casa de Maria Mucoim era “situada entre terras incultas nos confins dos cacauais da margem esquerda. É, segundo dizem, um sítio horrendo e bem próprio de quem o habita” (SOUSA, 2005, p. 42). A margem esquerda já indica o caráter sinistro desse lugar misterioso, cuja malignidade é descrita pelo testemunho de terceiros confiáveis: as “cenas estranhas” eram atestadas pela “narrativa de pessoas dignas de consideração”; “já houve quem visse” Maria Mucoim dançando com um bode com o chapéu de um padre defunto; “alguém [...] ouviu” ali piar o murucututu, enquanto sentia “cheiro de enxofre”; “alguns homens respeitáveis [...] sentiram tremer a terra” quando a feiticeira berava como cabra (SOUSA, 2005, p. 42).

O tenente é o aventureiro que arrisca a passagem de um mundo a outro e faz, com sua experiência e percepção, que eles se cruzem e se fundam por meio do mito do dilúvio, como vimos: “Ao transpor o *limiar*, um grito o obrigou a voltar a cabeça. A Maria Mucoim, deitada com os peitos no chão e a cabeça erguida, cavava a terra com as unhas, arregaçava os lábios roxos e delgados e fitava no rapaz aquele olhar sem luz, aquele olhar que parecia querer traspasar-lhe o coração” (SOUSA, 2005, p. 44, grifo meu). Como se os poderes mágicos e maléficos da bruxa atravessassem a fronteira entre os mundos, a tempestade começa a cair. Por isso, estudiosos da obra inglesiana defendem-na contra um Naturalismo de visão estreita. “O que distingue o Realismo regionalista de Inglês de Sousa não é tanto nem principalmente a descrição do ambiente natural”, argumenta Barreto (2003, p. 77), “mas fundamentalmente sua reconstituição do modo de vida dos habitantes das margens do rio Amazonas: os tipos humanos locais, suas condições de existência no adverso meio da floresta equatorial”. Este modo de ficcionalizar a Amazônia pelo olhar do homem amazônico preenche a floresta com a imaginação e não a separa dos mitos que a concebem. Diz Sylvia Paixão a respeito de Inglês de Sousa:

O escritor naturalista procura retratar a Amazônia, enumerando não só os mitos que ali se formam, como também descrevendo a forma pela qual convivem o homem e a natureza. Infinitude de aves são descritas através de um vocabulário de grande riqueza regional; plantas exóticas, estranhos costumes aparecem com coloridos vivos. Além da beleza, essas descrições suscitam a curiosidade, o interesse pelo diferente, pelo desconhecido, pelo excêntrico (PAIXÃO apud BARRETO, 2003, p. 61).

A fusão de realidade e mito, em Inglês de Sousa, por meio da personificação e divinização da Natureza, confere à aventura humana um sentimento de luta inglória. Em Izquierdo Ríos, ao contrário, sentimos que a força natural de oposição pode ser combatida, ainda que também aqui essa força se mostre invencível num plano menos imediato e retorne sempre para combater as forças da ordem humana. Por outro lado, se em Ríos parece configurar-se uma relação, entre o homem e a Amazônia, igualmente distante do amor e do ódio, do bem e do mal, em Sousa as forças afetivas dessa relação de combate entre ordem e caos são convertidas em imagens míticas, fortalecendo um sentido de destino cósmico na experiência humana com a floresta. Em ambos, a Amazônia e sua força natural compreendem um espaço de terror e reverência, o lugar onde as formas jamais podem ser plenamente definidas e onde, por isso, o humano encontra-se como é, antes de elaborar-se como sujeito e cultura: um ser de fronteira, continuamente exposto aos elementos arquetípicos da negação.

Referências Bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a Imaginação da Matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BARRETO, Mauro Vianna. *O Romance da Vida Amazônica: Uma Leitura Socioantropológica da Obra Literária de Inglês de Sousa*. Presidente Venceslau; Letras À Margem, 2003.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva et al.

COUFFIGNAL, Robert. Dilúvio. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. Tradução: Carlos Sussekind et al. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, p. 228-231.

DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HANCIAU, Nubia Jacques. Entre-Lugar. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: UFJF / Niterói: Eduff, 2005, p. 125-141.

JUNG, Carl Gustav. *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. Petrópolis (RJ), Vozes, 2000.

MARQUES, Paulo Sérgio. A Aurora dos Deuses: Uma Defesa da Mitocrítica. In: DIAS, Marieta Prata de Lima (org.). *Língua e Literatura: Discurso Pedagógico*. São Paulo: Ensino Profissional, 2007, p. 193-214.

MCKENZIE, John L. *Dicionário Bíblico*. Tradução: Álvaro Cunha et al. 6^a ed. São Paulo: Paulus, 1984.

MEDEIROS, Maria Lúcia. O Lugar da Errância. In: D'INCAO, Maria Angela e SILVEIRA, Isolda Maciel da (org.). *A Amazônia e a Crise da Modernização*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1994, p. 195-198.

RÍOS, Francisco Izquierdo. Sob as Primeiras Estrelas. In: _____. *Chove em Iquitos*. São Paulo: Clube do Livro, 1975.

SOUSA, Inglês de. A Feiticeira. In: _____. *Contos Amazônicos*. São Paulo: Martin Claret, 2005.