

Paragens literárias e encantarias amazônicas em *O Guesa* e *A Queda do céu: palavras de um xamã yanomami*

Literary stops and amazonian encantry in *O Guesa* and *A Queda do Céu: words from a Yanomami shaman*

Maria do Socorro Gomes Torres¹

RESUMO: Este artigo visa refletir sobre *O Guesa* e *A Queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. O objetivo é trazer para discussão a singularidade radical, a sensibilidade poética e a densidade temática de ambas as obras, mostrando ao mesmo tempo como são mostradas as encantarias e as paragens na narrativa contada por Kopenawa e Albert e em Sousandrade. Os passos são os seguintes, contextualização da primeira obra, levantamento de parte da recepção e manifestações do autor. Na sequência, reflexão sobre nos cantos se desenvolvem encantarias e paragens. A ideia é aproximar as obras por meio de suas encantarias e paragens construídas em temáticas, como por exemplo, os sonhos, a dança, a música, os espíritos e o papel que mulheres ocupam. O resultado esperado é mostrar que tanto no texto romântico, como no texto contemporâneo as temáticas podem ser compreendidas como encantarias e paragens. Esperamos que, os resultados mostrem o quanto a obra é potencialmente vanguardista ao abordar temas Amazônicos num século que pouco se ficcionalizava aquele cenário e o ambiente sob a perspectiva daquela cultura. O referencial ancora-se em Castro (2002), Loureiro (2008), Krenak (2019), Kopenawa; Albert (2010), Haroldo e Augusto de Campos (2002), Bosi (1994), Luisa Lobo (2012).

Palavras-Chaves: Sousandrade; *O Guesa*; Encantarias; Paragens amazônicas; densidade temática.

Abstract: This article aims to reflect on *O Guesa* and *A Queda do Céu: words from a Yanomami shaman*. The objective is to bring to discussion the radical singularity, poetic sensitivity and thematic density of both works, showing at the same time how the enchantments and stops are shown in the narrative told by Kopenawa and Albert and in Sousandrade. Methodologically, we will show some positions on the reception and production of the work, especially some of the author's statements about the poem. The steps are as follows: contextulization of the first work, survey of part of the recepction and manifestations of the author. Next, reflection on the corners where enchantments and stops develop. The expected result is to show that both in the romantic text and in the contemporary text the themes can be understood as enchantments and stops. We hope that the results show how potentially avant-garde, the work in addressing Amazonian themes in a century in which that scenario or environment was rarely fictionalized, from the perspective of this culture. The reference is anchored I Castro (2002), Loureiro (2008), Krenak (2019), Kopenawa;Albert (2010), Haroldo and Augusto de Campos (2002), Bosi (1994), Luisa Lobo (2005).

Keywords: Sousandrade; *O Guesa*; Enchantments; Amazon stops; thematic density.

¹ Docente da Fundação Universidade Federal de Rondônia – *Câmpus* Vilhena; <https://orcid.org/0000-0002-8170-7184>;email: socorrotorres@unir.br.

Encantarias e paragens amazônicas

A delimitação desta reflexão tem em conta estéticas literárias ligadas ao Romantismo e à contemporaneidade brasileira e, nas mesmas, parte aquilo que produziu Sousandrade² em *O Guesa*. Além disso, a reflexão almeja aproximar aquela obra que foi produzida no século XIX de uma obra contemporânea que aborda o contexto amazônico no presente *A Queda do Céu* (2010), texto de Davi Kopenawa e Albert.

A reflexão procura se desenvolver considerando a experiência estética e poética, o que permite empiricamente o contato com temáticas desenvolvidas em ambos os textos, como os sonhos, a dança, a música, os espíritos e o papel que a mulher assume nesses contextos literários. Tais temáticas exploradas por escritores brasileiros no passado e no presente, ultrapassam contemporaneamente as fronteiras brasileiras, talvez por causa da diversidade amazônica, mas, sobretudo, por causa das encantarias e paragens que reaparecem de forma vivaz em textos do presente. Portanto, o alcance reflexivo é verificar exatamente como as temáticas exploradas em tais obras se aproximam dos termos abaixo,

O sonho como experiência de pessoas iniciadas numa tradição para sonhar. Assim como quem para uma escola aprender uma prática, um conteúdo, uma meditação, uma dança, para ser iniciado nessa instituição para seguir, avançar num lugar de sonho. Alguns xamãs habitam esses lugares ou têm passagem por eles. São lugares com conexão com o mundo que partilhamos; não é um mundo paralelo, mas que tem uma potência diferente (Krenak, 2019, p. 36).

Tais termos nos estudos de krenak (2019) e de Castro (2002) oferecem pontos de contato com o perspectivismo que leva aos significados de encantarias e paragens. Sobre o caminho que trilhou até o perspectivismo diz Castro,

Em seguida propus entre “Sociologia” e “Cosmologia” relação dos humanos entre si e relações entre os humanos e sobre humanos que buscava passar ao lado da dualidade durkheimiana entre “instituição” e “representação” definindo uma configuração hierárquica complexa, mas ontologicamente homogênea a opor-ligar os deuses aos humanos, e conseqüentemente os vivos

² Cf. dados biográficos de Joaquim de Sousândrade, colocados por Luiza Lobo, na introdução de *O Guesa*, edição de 2012, dão conta de que o escritor nasceu no Nordeste do Brasil “[...] na fazenda Nossa Senhora da Vitória, em Mirinzal, então município de Guimarães, em nove de julho de 1832, mas viveu em São Luiz [...]” e faleceu em 1902 (2012, p.10). As informações que temos de suas obras mostram que, dentre elas se encontram: *Harpas Selvagens*, *Eólias*, *Novo Éden*, *O Guesa*. Vejamos: “[...] **Harpas Selvagens** (poesia), Rio de Janeiro, 1857. [...]. **Eólias** (poesias líricas), S. Luís, 1868, e o **Novo Éden** (poemeta de adolescência, 1888-1889) Maranhão, 1893” (Lobo, 1979, p. 16). Ainda dentre os dados biográficos do escritor, de acordo com Lobo (2012, p.10), o poeta morou quinze anos em Nova York, de 1871 a 1885, após viajar pela Europa por dois anos, de 1854 a 1856, passando pela África e o Rio de Janeiro (em 1857), e empreendeu pelo menos uma viagem ao Amazonas (1858, canto I, II, III) e a América Hispânica (1878). Périplo retratado em *O Guesa*.

e os mortos, os xamãs e os guerreiros, as mulheres e os homens, os concidadãos e os inimigos (Castro, 2002, p. 8, grifos do autor)

A contextualização tem em conta sobretudo a singularidade radical, a sensibilidade poética e a densidade temática das obras, contudo apoiada nas questões anteriores e, na reflexão a seguir,

Finalmente, os trabalhos sobre o perspectivismo retomam em termos mais ambiciosos, a questão da oposição natureza/cultura, ligando-os à antinomia moderna do “relativismo e do “universalismo”, de modo a submeter esta a uma crítica propriamente etnográfica (Castro, 2002, p. 7-8, grifo do autor)

Sem visar reducionismo ou amplitude vazia a metodologia aplicada tem a incumbência de dar conta em parte das oposições no campo das significações atribuídas por ambos ou autores às suas reflexões sobre a cultura amazônica e, na mesma às maneiras como exploram as temáticas sublinhadas neste artigo. Portanto, o método comparado tem por objetivo subsidiar a reflexão, apontando possíveis contatos entre os campos de significação.

Enfim, renegada por uns, reconhecida por outros, a obra de Sousândrade permaneceu anônima e invisível aos olhos da crítica até meados do século XX. Todo o conteúdo do poema é marcado por temáticas que podem a partir das considerações de Castro (2002), ser percebidas e analisadas como encantarias amazônicas. Talvez, a espessura do poema e sua substância poética tenham contribuído e levado o poema a ser incompreendido, conferindo ao autor um (não) lugar, ou, quando muito um lugar de poeta menor entre os seus contemporâneos, aclamados com destaque, naquela estética literária. Resgatar a obra e colocá-la numa discussão que tem como foco central paragens e encantarias literárias é uma maneira de revelar a generosidade do autor com a Amazônia, principalmente com a brasileira, mas, sobretudo, é mostrar o modo como o autor percebeu, reconheceu e explorou as potencialidades amazônicas, principalmente no que diz respeito às paragens e paisagens.

1. Desenvolvimento

Deve-se o resgate de *O Guesa* aos irmãos Haroldo e Augusto de Campos que em ensaio sobre o poeta, *Revisão de Sousândrade* (2002), colocaram em discussão as potencialidades da escrita sousandradina. De acordo com os críticos, diferente dos lacrimatórios e dos estereótipos da sensibilidade dos contemporâneos de sua época a poesia de Sousândrade assume outro caráter, talvez, próximo daquilo que o narrador Kopenawa considera pele de imagem. As

descrições literárias sousandradinas são de natureza tensiva em decorrência do caráter mimético.

Continuam os irmãos Campos, é aqui que a poesia de Sousândrade, diferentemente dos lacrimatórios e dos estereótipos da sensibilidade em que tantos de seus contemporâneos se extravasavam, transforma o *phatos* romântico em ‘fundação do ser mediante a palavra’ (Campos, 2002, p.37-39, grifos dos autores). Afirmam que o poeta possui o estilo *Convencional - Irônico*: “Trata-se de uma dicção deliberadamente, empostada, [...], crispada de inflexões mordazes e de jogos de palavras”.

O narrador de *A Queda do Céu* chama à atenção para suas estórias antigas e para a língua que, no seu entendimento, aos poucos estão caindo no esquecimento de seu povo em seu território, por isso, trata sobre a importância do que falam, ou dizem, afirmando que suas palavras são importantes porque são palavras antigas. Castro (2002) no prólogo aponta inúmeras dificuldades a serem revistas pelas teorias contemporâneas, dentre as mesmas a questão do local, nacional e regional. Sob o meu ponto de vista a questão é pertinente e contemporaneamente necessária, uma vez que a Amazônia se constitui aos nossos olhos uma Nação.

No caso do poema, os críticos se voltam persistentemente ao estilo do poeta e numa dessas voltas consideram que a obra apresenta variados níveis estilísticos. Dentre esses níveis estilísticos talvez a maior atenção se destine ao fato da elevada intimidade da linguagem com a estética, o que se encontra demonstrado nos conteúdos. Os irmãos Campos (2002) estão entre aqueles que se debruçam sobre o estilo do escritor profundamente, afirmam existir entre a personagem Guesa e o poeta, bem como nos acontecimentos históricos narrados na obra, relação que ultrapassa os limites da ficção: “Sousândrade identifica o seu destino de poeta e sua biografia (a incompreensão de seus contemporâneos e de seus próprios familiares, motivo em parte de suas contínuas andanças pelo mundo) com o fadário de um novo guesa.” (2002, p. 48, grifos dos autores).

Recentemente, Luisa Lobo (2012) vem se dedicando ao estudo da produção literária do escritor, para a mesma enquadrar o autor em uma única escola literária é extremamente difícil, pois, Sousândrade já foi considerado romântico, parnasiano, simbolista; e por que não pré-modernista. Considera que, a única maneira de compreendê-lo, é não reduzi-lo a fórmulas.

Noutro campo de análise, Alfredo Bosi, em *História Concisa da Literatura Brasileira* (1994) comenta que o poeta em discurso proferido ao Jornal *Memorabilia* já percebia em sua

época que, sua obra seria lida em seu tempo: “Ouvi dizer já por duas vezes que ‘O Guesa Errante’ será lido cinquenta anos depois, entristeci, decepção de quem escreve cinquenta anos antes.” (Sousândrade, 1877, grifos do autor). Nesse sentido, o resgate literário da obra do poeta por seus leitores o traz de volta ao lugar de anonimato literário vivido por ele. O posicionamento do autor reflete a sensação do mesmo diante de sua escrita. De maneira análoga o narrador Kopenawa, também, se coloca.

Sentimento análogo pode ser visto na narrativa, anonimato e esquecimento estão presentes nas falas do narrador Kopenawa, por isso insiste em falar de seu povo, sua região, sua cultura, sua nação, sua comida, seus parentescos, seus animais e os espíritos que povoam a região. No prólogo da narrativa, Castro (2002) insiste no fato de que é mais do que necessária nesse momento o depoimento-profecia do narrador. É mais do que necessária sua conexão com o mundo, por vezes, por meio dos fluidos vitais, alimentos, eméticos, tabacos, óleos e tinturas vegetais, a morte, a política. Vejamos um exemplo de como são importantes tudo que na nação Amazônica existe, as mudanças corporais não podem ser tomadas apenas como signos das mudanças de identidade social, mas como seus correlatos necessários; elas são ao mesmo tempo a causa e o instrumento de transformação das relações sociais (Castro, 2002, p.63).

Em especial nos cantos II, III e X há traços característicos da oposição natureza/cultura, traduzidos por palavras sólidas, termo citado por Davi Kopenawa, com um léxico bastante inovador e sintaticamente destoante do próprio sentido dos versos. Na narrativa, os temas da pessoa e da corporalidade são subjetivamente construídos por meio do perspectivismo etnográfico, as paragens, muitas vezes, perdem o sentido de espaço geográfico para ser observado no corpo humano; as encantarias alusivas ao corpo são destacadas.

A respeito das potencialidades da escrita de Sousândrade é significativa a contribuição de Bosi (1994, p. 125) ressaltando que se trata de um espírito originalíssimo para seu tempo: tendo estreado como romântico da segunda geração (*Harpas Selvagens* -1858), já se notava em seus versos juvenis um maior cuidado na escolha do léxico e no meneio sintático. Chama atenção para uma das novidades de Sousândrade, em relação a toda poesia brasileira do século XIX, reside nos processos de composição, de insólitos arranjos sonoros ao plurilinguismo, dos mais ousados conjuntos verbais à montagem sintática. E, acrescenta que, o poeta não podia ser assimilado no seu tempo e, de fato, não o foi, diz Bosi (1994, p. 126). Como vimos, a recepção crítica que teve e tem *O Guesa* por parte da crítica, oscila entre observações linguísticas, sintáticas, semânticas, que oferecem grande material de estudo, diante das inovações do poeta.

Também, a questão das variações e pontos de contatos entre diferentes estéticas literárias brasileira, que vão desde o clássico ao moderno, entre outras características, formam a gama de estudos acerca da obra de Sousândrade.

O Guesa é um poema composto por XIII Cantos, dos quais permanecem inacabados os de número VI, VII, XII e XIII. O poema é uma narrativa poética, como bem definiu o próprio Sousândrade. Nessa obra, da qual o próprio poeta afirmou nada ter do dramático, do lírico ou do épico, mas simplesmente da narrativa, é importante reconhecer, não obstante, uma interpretação de todas essas linhas, dizem os irmãos Campos (2002, p. 46). Além de buscar trabalhar em sua obra o ideal alargamento das fronteiras da literatura, as fronteiras da literatura amazônica, acrescenta conexões e categorias, como por exemplo, o excessivo, o antitético, o infernal, o semelhante, o exótico, ou, ainda, a dança, os ancestrais indígenas, as fases da vida e a música. Vejamos uma estrofe em que o Guesa ouve o canto dos índios (versos 249-905)³. É por meio dessas categorias e conexões básicas que se conectam os textos, *O Guesa* e *A Queda do Céu*.

No poema *O Guesa* o universo poético é conduzido pelo eu lírico Guesa que, aparece em todo o poema, contando sua viagem pela floresta, apresentando o Amazonas: “Ai? Vinde ver a transição dolente/Do passado ao porvir, nesse presente!/Vinde ver do Amazonas o tesouro...”(versos 176-79). Em *A inconstância da alma Selvagem*, Kopenawa, através da narrativa em primeira pessoa, conta sua estória, dividindo-a em fases distintas, infância, adolescência e maturidade, sempre presente a corporificação ou inscrição corporal, por isso, ser importante as falas sobre as mulheres que de certo modo as traduz de maneira ampla. Suas falas são encantarias de um corpo social.

Noutro campo, o narrador Kopenawa (2010) entrecorta fases sobre mulheres com fragmentos da estória de Kopenawa, um bom exemplo a ser lembrado é a estória dos espíritos, novos e velhos, que permeia a narrativa, chega a citar como dançam e cantam os Xapiri: “[...] em suas danças de apresentação, os *xapiris* agitam folhas desfiadas de palmeiras *koko si* de um amarelo intenso e brilhante. Movem-se em ritmo lento, flutuando com leveza no mesmo lugar, acima do solo[...]

” (Castro, 2002, p. 141, grifos do autor). O que vemos é uma reconstituição da imaginação indígena nos termos da nossa própria imaginação.

³ Cito como exemplo uma estrofe:(NEPTUNUS :) — Os poetas plagiam,/Desde rei Salomão:/Se Deus crea—procream, /Transcream—/Mafamed e Sultão. (Canto II, p. 92).

O Canto II é um *referendum* amazônico ao citar os céus, a terra, a cordilheira, as nações, o Amazonas brasileiro. As considerações de Sandmann, em *Sousândrade futurista?:* ajudam a entender as encantarias da linguagem, assim como, o abuso tipicamente romântico no uso de adjetivos e advérbios que é evitado no episódio, o que contrasta com os demais trechos do *Guesa Errante*, de dicção bem mais carregada, diz Sandmann (1990, p. 90). Já, em *A Queda do Céu* Kopenawa ao iniciar-se na fase adulta afirma: “[...]não nos tornamos xamãs comendo de carne ou plantas das nossas roças, e, sim graças as árvores das florestas. É o pó de *yakoãna* tirado das selvas das árvores de *yakoãna hi* que faz com que as palavras dos espíritos se revelem e propaguem ao longe” (Kopenawa; Albert, 2010, p. 174). Pode-se dizer que o cruzamento de afinidades se destaca na citação anterior elevando o campo de significado para a etnografia.

Nesse sentido, há uma relação aproximativa entre as palavras acima e o canto analisado, uma vez que temos inúmeras imagens que trazem adjetivos e advérbios com pouco sentido de pele de palavras como no verso seguinte: “Vem sobre às floreas margens”. Há muito mais aproximações do que distância entre as imagens do *Guesa* e a narrativa de *yakoãna*, ou seja, os espíritos. De fato, no canto II perfila um composto formal muito bem construído com diálogos, meditações, paródias e alegorias, contudo, ainda ligada a conceito de cultura e natureza vistos separadamente. Abaixo o que se tem é uma decifração do perspectivismo dicotômico entre realidade e sonho transformado em encantarias,

Os brancos nos chamam de ignorantes porque somos diferentes deles. Na verdade, é o pensamento deles que se mostra curto e obscuro. Não conseguem se expandir e se *elegar porque eles querem ignorar a morte*. Ficam sempre bebendo cachaça e cerveja que lhes esquentam e esfumam o peito. É por isso que suas palavras ficam tão ruins e emaranhadas. Não queremos mais ouvi-las. *Para nós a política é outra coisa*. São as palavras de *omamas* e *xapiris* que ele nos deixou. (kopenawa; Albert, 2002, p. 38).

Tanto nos versos de Sousandrade, como na narrativa de Kopenawa a preocupação com a política se manifesta, contudo, assumem campos distintos. No primeiro caso, o caráter é de cunho alegórico, no último pode ser caracterizada como encantaria literária, uma vez que a política assume um sentido de meditação onde a expressão verbal tende para o campo do imaginário psicológico, do dualismo social mostrado através do perspectivismo exterior do próprio Estruturalismo ou mesmo da Antropologia Estrutural.

Ana Carolina Cenicchiaro, em, *Sousândrade-Guesa e a cidade-inferno* (2008) faz uma análise do canto X, sob a perspectiva que trouxe Haroldo e Augusto de Campos (2002) para as leitoras do canto, Sousândrade dirige crítica ferrenha à República americana. Já, Rêgo, em sua

Tese de Doutorado, *Espaço, Modernidade e Literatura*: uma leitura de *O Guesa* de Sousândrade (2007), comenta que o tema do bode expiatório remete tanto para o exílio do poeta romântico quanto para a indicação do guesa, como metaforicamente para a queda do império incaico dizimado pelos invasores espanhóis de todo o continente centro e sul-americano. (2017, p. 18).

O esforço maior deste quadro poético está em fazer oscilar no plano do conteúdo a visão do eu lírico, viajante amazônico, no caso, o Guesa, que detém as informações sobre o espaço percorrido. Mas, ainda estamos diante de um viajante romântico idealizador de uma alma inspiradora. Neste sentido, quando Castro (2002) faz uma avaliação das várias análises já feitas sobre a Região amazônica, a visão que o mesmo considera importante é o fato de que é volumosa a afirmação da região ser defendida como espaço contínuo, com regiões simétricas e inversas, é como um reino de afins, de exterioridade (Castro, 2002, p. 144). É exatamente o campo de atuação de Kopenawa.

Entre os Cantos II e III o que temos é, sobretudo, aquilo que (Castro, 2002, p. 144) considera como afinidades, mas, ainda com viés universalizado, potencialmente global, clássico e arquetipo. Os cantos singularizam-se pela ideia de universalidade. Em oposição, a narrativa de *A queda do Céu* de certa maneira instaura o campo do regional e do local ao explorar temáticas atemporais, mas dentro de uma visão regional, é o caso quando um xamã vira espírito, ou seja, quando se descorporifica o único alimento é o pó, aquilo que está ainda na terra, ou seja na localidade, na Amazônia. É esse tipo de característica que apresenta inteira relação com as paragens, pois, o que caracteriza o local e exatamente a certeza de que espiritualmente ou corporalmente não há como sair ou partir da Amazônia.

O terreno do Romantismo literário brasileiro atrai a nossa investigação para as encantarias e paragens que se encontram incorporadas às imagens modernas da obra de Sousândrade, sua poesia foi movida pelo tédio e a desesperação e, como afirma Moisés (1974, p. 242) a construção de suas poesias faria o poeta alcançar altíssimas notas estéticas ou mesmo restaria no *Guesa* o encontro da febril pulsação poética. É por isso que sua obra é considerada pelo estudioso como aquela que tem sonoridades invulgares em todo o nosso romantismo. Os termos [pressentimento, esgares, vêrga] que existem na estrofe abaixo enchem o verso de sonoridade invulgar para a própria ideia romântica, o mesmo tipo de sonoridade é preciosíssima dentro do Modernismo brasileiro.

1.1 Encantarias e paragens românticas nos cantos (exterioridades imanentes)

Os cantos II, III e X são caracterizados como a ida do poeta ao Amazonas, e chama atenção por descrever e valorizar, principalmente, aspectos temáticos como: o indígena, a terra, a água, os rios, temas, aliás, temas também encontrados em *A queda do Céu* e suas narrativas sobre a vida na Amazônia.

No canto X se tem uma visão do inferno Sousandradino, como é e quem nele habita. O conteúdo que no mesmo há, não amplia, e nem transpõe as imagens já conhecidas sobre o inferno dantesco, seus primeiros versos, ou a muralha a ser transposta pelo leitor mostram um mundo harmonioso, com exceção do verso 24, em que o mundo se mostra por meio da escuridão. Diante disso, o eu lírico mostra o caminho a ser trilhado, os rios, buscando mostrá-los além dos limites das nacionalidades. A esse respeito comenta Luíza Lobo, Sousândrade ligou o índio brasileiro a um destino mítico-originário comum ao indianismo nativista hispano e latino-americano (2012, p.16).

Já, no canto II, a imagem do homem inocente (índio) e do homem destruidor é bem construída, ambos habitam o inferno, seja através dos versos da décima estrofe, seja nos versos da décima quinta estrofe. A expressão, presídio imaginário, é uma representação do pensamento romântico de Sousândrade acerca do Inferno clássico e dantesco. Contudo, se o poeta mostra os dois lados do espaço da região amazônica (encantarias), vejamos que não se esquece do Éden (verso 85). O poeta condena o ritual de sexo coletivo dedicado ao deus civilizador Jurupari, quando os índios dançam cobertos de peles de tatu, afirma Lobo (2012, p. 17). De maneira distinta o corpo é apresentado em *A Inconstância da Alma selvagem*, aqui as imagens recuperam a simplicidade e a naturalidade da sexualidade e do sexo individual, ou não. Passo a entender os elementos anteriores como encantarias e paragens porque vislumbro-os a partir da ideia de cosmologia e de uma teoria amazônica do virtual defendidas por Castro (2002).

E, ainda no capítulo que trata das afinidades, diz Castro (2002, p. 144) que mesmo assim, estamos diante de uma configuração de afinidades à força de domar a afinidade, dividindo-a entre a potência e o ato, as sociedades amazônicas terminam por produzir uma afinidade pura, que assume o valor de termo não marcado. De certa forma, o narrador do poema, trata também de afinidade porque conta histórias de lugares distintos e diferentes, de pessoas distintas e diferentes, de lugares e não-lugares, de regiões, de costumes, de danças, de músicas, de espíritos, mesmo que relacionado ao romantismo do séc. XIX os temas estão todos relacionado com a Amazônia.

No campo da linguagem, as inversões tomam conta do canto que, considero encantarias literárias, cito como exemplo o caso do surgimento de Adão que, no canto, nasce depois de Eva; também há uma crítica à Monarquia brasileira, situação incomum para a época, portanto uma inversão de valores políticos. Diante do quadro de inversões quanto aos temas, vemos o narrador reelaborar a imagem do inferno amazônico, como se vê na imagem seguinte: *Resto de um mundo, os dias tristes rendem*, ou mesmo, toda a estrofe que se inicia com o verso 125.

Sentimento análogo encontramos em *A queda do Céu* quando o narrador trata sobre a relação dos brancos com os indígenas, para estes últimos ainda prevalece uma hierarquização suprema, principalmente quando se está em questão o mundo e o futuro, por isso, insistem em dizer,

A política para nós é outra coisa. São as palavras dos omamas e xapiri que eles nos deixaram. São as palavras que escutamos nos tempos dos sonhos e que preferimos porque são nossas mesmas. Os brancos não sonham tão longe quanto nós. Dormem muito mas só sonham consigo mesmos. (Kopenawa, p.38, grifos do autor).

Ao analisarmos o discurso de Kopenawa, encontramos no prefácio do livro que tem como título, *O Recado da Mata*, percebemos que as preocupações do narrador atualizam muitas das temáticas sousandradinas do séc. XIX, principalmente aquelas relacionadas com políticas, sonhos, natureza local e com os nativos.

A visão romantizada da voz poética sobre as afinidades com os lugares, os espaços, as relações entre o personagem guesa e aqueles que habitam o poema são resultados de um lirismo atípico para o seu tempo, repleto de afinidades entre os mesmos e com potencial diferente do restante dos poemas da época. Vejamos como são construídas as seguintes estrofes e como são compostas as afinidades, "Alguma coisa que, de mim, procuro/N'este afã mudo, solitário, obscuro,/Embalançai, adormecei,— já creio/"Cante o nauta a partida na alvorada, Retina á amarra o cabrestante opresso,/Rujam chamas fornalhas abrasadas, Erga-se e trema o carro do progresso!" (Sousandrade, 2012, p. 72). Na estrofe é possível ver certas encantarias literárias construídas por meio de afinidades temáticas, no início o eu lírico convoca a si mesmo, a crença, a solidão, a escuridão, o fogo para em seguida falar e criticar o carro do progresso.

A partir desses recursos as camadas distintas incorporam afinidades para ao final se ter uma imagem adequada aos anseios da estética: "[...]São, dos olhos que choram, encontrados;/" Ou quando a que nasceu para ser nossa/Vemos em braços d'outrem delirando;/Ou meiga pátria, esperançosa e moça,/Do seu túmulo ás bordas soluçando" (*O Guesa*, 2012, p. 73). No caso, a

metáfora amorosa se mistura com a temática nacionalista, a pátria e aí o que se tem ao final é uma enxurrada de comparações construídas por imagens formadas pelas encantarias.

Nos versos acima, há lirismo subjetivamente comunicativo com a finalidade histórica, entretanto há versos em que a temática temporal é suspensa para dar vazão a um discurso humanista de onde brotam as dores e misérias. Característica que apresenta inteira conexão com a estética. Por outro lado, em *A Queda do Céu* a preocupação maior que os rodeia a narrativa é sobre a culinária, as danças, o corpo, a preservação da língua, as crenças em espíritos, as afinidades, a caça e a comida.

A visão que se tem em ambas as obras são quanto aos conteúdos distintos, mas, também, com pontos de contatos. Cada época atribui significações diferentes ao contexto e isso ocorre de maneira intrínseca e extrinsecamente. No caso, é possível ver entre os versos 113-128 mudanças atribuídas a determinados contextos: “Restos de um mundo, os dias tristes rendem. [...] O estrangeiro passa: que lhe importa/ A magnólia murchar, se ele carece/ Tão só dalgumas flores?...Anoitece/ Num sono aflito a natureza morta!” (Sousandrade, 2012, p. 74-75).

Diferentemente, na narrativa de Kopenawa os conteúdos narrativos, como por exemplo, os sonhos trazem de volta situações que podem ser vistas como encantamentos idiossincráticos do narrador, cheios de tipos de afinidades. Vejamos, o seguinte exemplo, “*Os xapiris são grandes dançarinos e, muito divertidos. Os ancestrais animais yarori até fizeram jacaré ri com suas danças, a ponto de deixar o fogo cair de sua boca não é mesmo?*” (Kopenawa; Albert, p. 197, grifos dos autores). Na diversidade intensiva das antologias amazônicas, uma das dimensões é as afinidades, como mostrada acima. Encantarias e paragens mostradas a partir de uma teoria amazônica do virtual como defende Castro (2002).

Na narrativa há uma sequência de revelações sobre o outro lado, mas, irei restringir a reflexão ao campo semântico, ou seja, à proposital hipérbole progressiva que se desenvolve a partir dos significados que o paradigma seguinte apresenta, *grandes dançarinos, até jacaré ri*. Na imagem tem um animal que ri, recurso personificativo importante quando refletimos sobre o contínuo e discreto pensamento indígena, aí tudo é objeto de encantamento, assim como é o próprio ambiente amazônico, com suas encantarias, seus mistérios, suas fantasias. Na descrição das práticas encantatórias espirituais não há muita diferença entre o humano e o espiritual, tudo parece humano porque aflora o contínuo e discreto pensamento indígena. As camadas fonéticas, semânticas e gramatical se juntam a anterior formando o construto das dimensões intensivas amazônicas como propõe Castro (2002).

O Canto III retrata a vinda do poeta ao Estado do Amazonas (Brasil). O eu lírico descreve a beleza da flora e fauna amazonense, fazendo referência a um amor do passado, e trata do incidente da escravidão africana, no Brasil, durante a colonização. Proença Filho, em *Estilo de Época na Literatura* (1967), faz um levantamento das características muito utilizadas pelos escritores, no século XIX, no Brasil. Muitas dessas características aparecem no Canto III, são elas: Imaginação criadora, evasão, senso de mistério, reformismo, sonho, fé, ilogismo, culto da natureza, retorno ao passado, gosto do pitoresco, exagero, liberdade criadora, sentimentalismo, ânsia da glória, importância da paisagem, gosto pelas ruínas, gosto pelo noturno, idealização da mulher, mistura de gêneros literários, nova feição na poesia. A beleza dos versos encontra-se construída por meio da utilização dos elementos anteriores aos moldes do séc. XIX, sublinho as imagens sobre os sonhos por onde é revelada determinadas encantarias amazônicas. Em *A Queda do Céu* os sonhos foram ressignificados a partir do contínuo e discreto pensamento indígena, ou mesmo a partir das diferentes qualidades internas dos sonhos, depois da mistura entre cultura, natureza e humanismo.

São características que advém das categorias e relações intra-humanas apontas por Castro (2002, p.335) revelando assimetrias e dissimetrias subjetivas, como aponta Filho (1967, p. 131). Basta ver a epígrafe do poema e no caso de *A Queda do Céu* o mundo interior do narrador é determinante para se conhecer as encantarias amazônicas, entre os mesmos os espíritos habitantes da Amazônica e da natureza humana. No caso do canto II uma de suas camadas, ou encantarias traz um recurso linguístico com aspas duplas e simples, dando voz a discursos diferentes, talvez, vozes subjetivas distintas, talvez, com gêneros distintos. As aspas marcam vozes narrativas do personagem-narrador subjetivo e existencial, com foco na primeira pessoa do singular.

Sendo a metáfora recurso importante entre os românticos, determinadas imagens do poema *O Guesa* são construídas por alusões e metonímias que lembram liberdade, emancipação e trevas. Tais recursos são visivelmente encontrados no capítulo de *A Queda do Céu* quando o narrador relata a presença constante de inúmeros espíritos que povoam o local, aliás, narrativa contada em primeira pessoa, onde se tem o poder do conhecimento dos fatos reais, ou ficcionais. Acontece que o universo de subjetividade do narrador no depoimento profecia proporciona evasão do mundo ideal para o mundo real, invertendo a lógica narrativa de *O Guesa*. Portanto, evasões com camadas exegéticas diferentes, o eu lírico idealiza o mundo real. Segundo Filho

(1967) em alguns versos o eu lírico foge da realidade que o cerca para algum lugar imaginário. Já, o narrador do depoimento profecia idealiza a fuga do mundo do sonho para o real.

São encantarias que percorrem a narrativa de Kopenawa em puro contraste com o real e seu aparente realismo. Diz Grillet(1965), cada um tem sobre a realidade ideias diferentes. Sob esse aspecto no sexto capítulo da narrativa, *Casa de Espíritos*, encontro bom exemplo:

Essas casas de espíritos não erguidas na terra como as nossas, nem tão pouco construídas da mesma maneira. São mesmo outras. Os *xapiris*, enviados por *Omama* trazem consigo de muito longe, já prontas com seus tetos e seus postes já amarrados. Porém, como temem poeira e sujeita não dançam nessas casas, como fazemos nas nossas (2010, p. 207).

O discurso representa um questionamento sobre a ideia de origem, impregnada da ideia de sonho, assim sendo, o discurso metaforizado encadeia imagens sobre imagens de onde reluz enigmaticamente a cosmologia amazônica, para onde se direcionam boa parte dos críticos estruturalistas contemporâneos. As descrições sobre as casas não erguidas, assim como os rios, a casa de pássaros, a casa das árvores e a casa dos animais que podem ser assimilados pela história da diversidade ambiental da Amazônia brasileira. Ambos os textos dialogam, entretanto, o segundo aborda com substância os processos sobre os quais as encantarias e paragens surgem a partir da ideia de uma ecologia cultural solidificada em dimensões como economia política de controle, a economia moral da intimidade e economia simbólica da alteridade (Castro, 2002).

Ao lado das descrições exemplificativas anteriores coloco o gosto pelo noturno. Sousândrade também cultivou esta característica, ao mesmo tempo que exalta a beleza da noite na floresta Amazônica, fala das trevas da noite, da solidão e do silêncio. Mais uma vez, a presença da etnologia cultural se acha manifesta, mas, a presença da etnologia regional já aparece por exemplo em, *Oh! noites do Amazonas!*. Assim, a narrativa sousandradina e o depoimento profecia estão repletos de encantarias e paragens e, no caso do canto, o subjetivismo lírico enfatiza o valor simbólico das canções, das trevas, da lua, etc, trazendo para o universo do leitor um lirismo contemporâneo etnológico amazônico.

Os cantos II e X de *O Guesa* são caracterizados por um lirismo amoroso em sua maioria, descreve e valoriza aspectos como cortes bruscos, intercalando diferentes emoções, afetividades e situações subjetivas, finalmente enumeração caótica e pouca preocupação lógico formal. Enfim, a questão amorosa toma conta da temática inundando as várzeas de temas como a terra,

a água, os rios e a nacionalidade. Nesse sentido, as principais encantarias literárias do poema estão ligadas às tradições populares.

Sobre a última questão apontou Krenak (2019) o estado de mundo que vivemos hoje é exatamente o mesmo que nossos antepassados recentes encomendaram para nós. Tanto em *O Guesa*, quanto no depoimento-profecia vemos desenvolver-se fontes imaginárias antigas ao lado de forças imaginárias recentes, determinando muitas vezes o modo de vida dos povos amazônicos. Há características que voltam acopladas aos fios da própria tessitura e da forma de diversas obras diz Agamben (1999, p.81) a partir dessa perspectiva percebo o quanto ambas as obras se aproximam e se articulam, mesmo que distanciando quando levamos em conta dimensões como economia política de controle, a economia moral da intimidade e economia simbólica da alteridade (Castro, 2002).

Os cantos II e X foram nomeados por Haroldo e Augusto de Campos (2002), como Dança do Tatuturema e o Inferno de Wall Street e representam segundo os críticos, as duas descidas ao inferno dentro do poema. Luisa Lobo (2012) lembra existir nos versos de *A dança do Tatuturema* uma imagem de degradação em que se encontrava o índio da Amazônia, também, denunciando a deterioração de toda a sociedade em que ele se inseria.

Dentre a enormidade de encantarias sobre o inferno encontradas em Sousândrade, a melhor explicação é a de que o inferno parece ser uma das melhores demonstrações de que o inferno se encontra em rebuliço. Noutra direção, Cecchiaro em, *Sousândrade-Guesa e a cidade-inferno* (2008), afirma que o eu lírico faz referência a cidade de Nova York, classificando-a como cidade-inferno, a mãe do capitalismo. Cecchiaro mostra a indignação do eu lírico que a leva concluir que, como Sousândrade morou quinze anos na cidade americana, de 1871 a 1885, ele fala sobre a realidade do inferno nova-iorquino: “Da verga a olhar e a se mover com o vento./ "Olá! que apaguem! temos belos astros/Que os caminhos alvejam sobre o rio,/E vigilante o prático gentio,/E falam rodas pela luz dos mastros!” (Sousandrade, 2012, Canto II, p. 40).

No caso do eu lírico sousandradino a preocupação com a paisagem representa sua relação com elementos como cultural e antropológico. Contudo, o lirismo tende a se mostrar de várias formas, mesmo no inferno há lembrança de espécies poéticas. Uma possível resposta seria, talvez aquela que nos leva para a relação do poeta com a estética romântica, a marcação da presencialidade do momento vivido pelo poeta.

No caso dos inúmeros depoimentos que encontramos em *A Queda do Céu* não é possível encontrar imagens ou fatos diretamente relacionados com o inferno, o que há são imagens que mostram a relação do narrador com o céu. Mas, esse ambiente é construído sempre por meio de uma relação terrena celestial, amparada na ideia de economia simbólica da alteridade (Castro, 2002). É importante observar as circunstâncias da comunicação discursiva do narrador, trabalhada pela retórica literária do bom entendimento com os seres superiores e sobretudo com a origem das narrativas. A alternância é bastante comum na narrativa porque traz um ar de superioridade e certeza sobre os fatos e, de maneira geral, o universo literário de Kopenawa requer analepses e prolepses, pode-se afirmar que isso faz com que o texto seja ainda mais disforme e irregular, proporcionando mais beleza às paragens e encantarias, oriundas de um universo de intimidade e de alteridade (Castro, 2002).

Quando analiso as colocações do narrador em *A queda do Céu* não sinto a presença imediata do inferno tal como ele ocorre no poema, as discussões nesse sentido apresentam relação com males sociais que tomam conta da floresta, perpassando a ideia de inferno. Um dos males, as doenças evocam tensão simbólica. Na narrativa, a forma como o narrador expõe o poder daqueles que podem curar as doenças é totalmente divinizada, sendo eles: *os xamãs, os xapiris, os omamas, os yakõana* e as mulheres. Exemplifico, “*depois do trabalho dos xamãs, as esposas dos nossos maiores, que eram muito sábias, também usavam plantas da floresta*” (Kopenawa; Albert, 2010, p. 230). Doutra maneira encontramos, “*hoje é uma pena, são poucas as mulheres que sabem usar essas plantas*” (Kopenawa; Albert, 2002, p. 230).

Em Sousandrade as mulheres exercem funções diferentes, são princesas, rainhas e musas inspiradoras. Volto ao exemplo acima. O texto incorpora as necessidades diárias das mulheres indígenas, são sábias, trabalhadoras, portanto, nesse contexto novo a organização das tarefas diárias é conduzida por mulheres. O campo social atribuído às mulheres é reconfigurado e a participação e a posição destinada às mulheres ganham significados distintos porque agora prevalece a alteridade. Por fim, o cotidiano e os incidentes típicos da vida na comunidade as sábias mulheres assumem o papel divino, equiparado aos espíritos, é como se houvesse um universo cosmológico próprio destinado à simbologia feminina.

Ao analisar o poema vejo o quanto Sousândrade insiste no trabalho com outro tipo de encantaria imaginária, as vozes líricas de quem é(são) essa voz (vozes?)? e porque em determinados versos as aspas nunca se fecham completamente?. Normalmente, os versos são marcados por vozes que se diferenciam, intercalando a voz poeta, ou não, muitas vezes a voz

do guesa, outras vezes, vozes destoantes. Esse tipo de encantaria linguística separa visões e pontos de vistas diferentes, o que já é em si uma pista. Sobre essa questão diz Lobo: “Como ambas as vozes utilizam com frequência o *flashback*, às vezes se torna difícil distingui-las, já, que não há separação nítida entre seus pontos de vista, pois ambas dizem respeito às aventuras do mesmo personagem” (2005, p. 80)

Na narrativa indígena de Kopenawa, talvez, possamos distinguir as vozes pela diferença que se estabelece entre a visão do narrador e sua memória encantada, fantasiosa e lúdica: “*os xapiris (espíritos) eram os médicos de nossos antigos. Desde sempre. Por isso eu quis por minha vez, conhecê-los e possui-los*”. ou ainda: “*os xapiris só sabem combater as doenças da floresta, que conhecem desde sempre*”(Kopenawa; Albert, 2010, p. 231, grifos nossos). Na primeira frase tem uma voz que conhece a estória da cura desde sua origem, em seguida, a voz do narrador da estória do presente, enfim, uma outra voz que irá possuir um espírito e se transformar nessa voz.

Na narrativa o universo dos sonhos se confunde com a realidade, o sonho, algumas vezes é transformada em realidade, para isso se utiliza de um recurso narrativo, o relato, que é construído pela consciência da pessoa que dorme. Para entender como melhor, cito: “[...] *c'est que le poète éveillé ait si rarement profité dans ses oeuvres des fantaisies du poète endormi*”⁴ (Nodier, 1961, p.39, grifo do autor). Ainda, segundo seu pensamento, esse mundo onírico, universo ampliado que corresponde à realidade da vigília embora a ultrapasse, existe sob a superfície consciente do homem, mostrando-se mesmo mais real do que a vida ordinária.

1.2 Paragens: danças, cantos e sorrisos brilhantes

CANTO DÉCIMO 1873 – 188..., assim inicia-se o canto na edição publicada em, 2012, pela Editora Ponteio, distribuído entre as páginas 297 a 407, conta com 1010 estrofes e 3480 versos, assim como na edição *on-line*. Pode-se pensar este canto a partir das ideias difundidas em *A inconstância da alma Selvagem*, de Castro (2002), principalmente a extensa preocupação com a manipulação humana presente nesse território. O canto X pode ser pensado a partir desse processo que passa pela ecologia humana, ou seja, uma visão essencialmente histórica da ecologia humana, condicionada a camadas e a códigos, entre os mesmos ao cheiro de sexo,

⁴ Cf. tradução livre: É que o poeta acordado raramente se beneficiou em suas obras das fantasias do poeta adormecido. versos 145-147. Ou mesmo com relação ao código olfativo, imagens gráfico-visuais que ultrapassam o sentido meramente estético-visual, estabelecendo outras conexões.

No canto X as conexões são importantes porque derivam de categorias básicas, como por exemplo, da cozinha e do olfato, da religião e dos alimentos, entretanto, tais encantarias estão relacionadas, muito mais, com mulheres do que com animais, com espíritos, com a religião e com os bichos, embora, tais características não formem uma regra absoluta. Os Coutinhos (1986, p. 226) chegam a afirmar que nada existe de semelhante à obra de Sousândrade em seu tempo.

Descrições feitas por Kopenawa, por vezes, se aproximam dos versos do escritor do Romantismo brasileiro, o primeiro recria e reinventa o universo amazônico, outra experiência estética. “Quando, por vezes, me falam de imaginar outro mundo possível é no sentido de reordenamento das relações e dos espaços, de novos entendimentos sobre como podemos nos relacionar com aquilo que se admite ser a natureza como se a gente não fosse natureza” (Krenak, 2019, p. 35-36). A citação é fundamental, pois, a experiência do narrador é muito similar com a visão encontrada no senso comum sobre a Amazônia, como se a mesma pudesse ser concebida sem sua relação com o povo, com o humano. Com Kopenawa narrador a distância entre o encantado e realidade é reduzida, no caso das paragens a experiência do narrador com a realidade é superiormente elevada.

Podem ser encontradas algumas conexões entre o canto e *A Queda do Céu* sob o ponto de vista temático. Embora, ambos explorem conexões temporais distintas se aproximam também sob o ponto de vista etnológico. Embora, o tema terreno-celestial apareça de maneira contundente em *A Queda do Céu*. Um excelente exemplo são as visões do sobrenatural que muitas vezes se aproximam das formas do fantástico, sobretudo, as histórias sobre os sonhos e os espíritos, “O gênero fantástico é, pois, definido essencialmente por categorias que dizem respeito às visões na narrativa; e, em parte, por seus temas.” (Todorov, 2013, p.153). *A Queda do Céu* divide-se em três fases. Primeiro, fase do esquecimento, onde tende-se a dar asas à imaginação; segundo, a fase da adolescência onde os sonhos ganham conotação de verdade e, finalmente a fase adulta onde as visões tendem a ficarem mais próximas do universo do sobrenatural.

Essa última fase é onde se desenvolve com maior profundidade determinados temas, os sonhos, a dança, a magia e a música. Neste ponto da narrativa aprofunda-se o simbolismo etnológico, representado pela defesa do regional dinâmico, aspecto inteiramente interligado à antropologia das subjetividades histórica das sociedades, como afirma (2002). Por isso, nem sempre é fácil distinguir na narrativa quando uma temática começa e quando termina, os limites

narrativos não são facilmente delimitados na narrativa, intensificando, por exemplo, a tensão dos sonhos, da demonstração das danças, dos corpos e da relação entre as mulheres e os espíritos:

Os espíritos das mulheres das águas dançam enquanto embalam as crianças com febre e as banham com suas mãos delicadas [...] As mulheres espíritos das miçangas, waikayoma lavam as queimaduras das plantas de feitiçaria e o ferimentos de flechas (Kopenawa, 2010, p. 233).

A linguagem metafórica desnuda a realidade das ações praticadas pelas mulheres, intensificando a fragmentação da realidade desnudada e com isso aprofundando os detalhes e os pormenores, como se ver no seguinte exemplo, “*Os espíritos das mulheres das águas dançam*”. Essa visão do narrador é cosmológica e sobrenatural, ocorre apenas na mente do narrador que de alguma forma traduz para o leitor. De fato, a imagem é metafórica a tal ponto de se concretizar enquanto verdade. Diante da força metafórica do discurso, o fragmento recupera a imagem do tempo, proporcionando uma visão atemporal do poder adquirido pelas *mulheres das águas*, ou *mulheres espíritos das miçangas*, enquanto sentido atribuído ou dessentido substitui a figuração metonímica.

O universo é do sonho, mas ao mesmo tempo de realidade, quanto aos sonhos, na narrativa de Kopenawa a mulher tem caráter divino, como nos exemplos a seguir: “as mulheres e os espíritos arco-iris hokotoyoma refrescam o corpo dos doentes com água e os espíritos antas lambem suas feridas”. Com linguagem simples, as palavras parecem responder ao que o narrador buscava descrever, os sonhos, vejamos: “*o animal rixi das mulheres é o cachorro do mato hoahoama e o dos homens o gavião real*”. Narrativa incomum, Genette (1979) ou, como indicou Eikhenbaun (1988) narrativa afetada por uma nova estruturação.

Como afirma Castro (2002, p.326) ao se referir ao perspectivismo etnológico regional amazônico não há diferenciação do humano, a partir do animal, a condição original aos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade. Esse perspectivismo serve para entender essa comparação que foi feita anteriormente entre a função exercida pelas mulheres e os espíritos, o aspecto comparativo eleva as mulheres indígenas à condição mitológica na narrativa de Kopenawa.

Considerações Finais

Enfim, ainda sem uma pretensão de conclusão absoluta podemos concluir que o autor de *O Guesa* com seu perspectivismo lírico, ou seu lirismo romântico cantou o amor, a paixão, o delírio amoroso, mostrando a relação amorosa, ou vida amorosa. Certamente seu poema foi uma audaciosa experimentação poética e em muitas estrofes soube identificar a essência de cada situação. A análise parcial do material poético mostrou que o tínhamos em mão é fruto de um escritor inventor de um universo pouco explorado a nação amazônica e suas mais variadas regiões.

No universo das nossas conclusões é possível considerar pontos importantes, entre os mesmos ressaltar que no caso de *A Queda do Céu* a narrativa subverte a estrutura convencional do gênero auto biográfico. A estória contada não é somente sobre as vivências pessoais do narrador, mas, é, sobretudo sobre a sua relação com a Amazônia, trazendo uma nova imagem sobre a Região com uma ecologia fortemente marcada pela intervenção humana. Sem reproduzir a natureza, ou, o mundo tal qual como se apresenta, o narrador passa a ficcionalizar aspectos culturais com a intenção de diminuir a distância entre as sociedades contemporâneas e antigas que habitaram e continuam habitando a Região. Quanto a isso, aliás, o narrador marca sua narrativa pelo resgate etnográfico, ou seja, perpassa em sua discussão a bela imagem de que as sociedades contemporâneas indígenas ali presentes têm muito, ainda, daquilo que foi vivenciado pelas sociedades antigas que habitaram a Região. Portanto, *O Guesa* e *A Queda do Céu* devem ser indicadas para leitura, no presente. Já, *A Inconstância da Alma Selvagem e Ideias para adiar o fim do Mundo* são sob meu ponto de vista leituras fundamentais que contribuem para o entendimento sobre as obras anteriores, sobre a Amazônia, os povos que habitam a Região.

Referências

- AMORA, Antônio Soares. **O Romantismo: A literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1973.
- ALBERT, B; Kopenawa D. **A queda do céu: palavras de xamã Yanomami**. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. Prefácio Eduardo Viveiro de Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CAMPOS, Augusto e Haroldo de. **re-visão de Sousândrade**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CASTRO, V. de. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

CARNEIRO, A. S. **Sousândrade**: um diálogo entre o Romantismo europeu e o brasileiro. *Literatura Brasileira na USP. Inventário UFBA*. Disponível em: <www.inventario.ufba.br/07/SousandradeEORomantismoRevisado.pdf> Acesso em: 10 jan. 2024.

CERTEAU, Michel de. Operação historiográfica. In: **A escrita da história**. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Univertária, 2007.

COUTINHO, Afrânio; Eduardo de Faria. **A Literatura no Brasil**. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

_____. **A Literatura no Brasil**. 7 ed. rev. e atual. São Paulo: Global, 2004.

FONTANA, DINO F. **Literatura Brasileira - Síntese Histórica**. 3 ed. São Paulo: Saraiva, 1972.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Tradução. Marise M. Curioni e Dora F. da silva. 2 ed. São Paulo: Editora Duas Cidades, 1991.

GUINSBURG, J. (org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LOBO, Luiza. **Épica e Modernidade em Sousândrade**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

_____. **Tradição e Ruptura**: O Guesa de Sousândrade. São Luís: SIOGE, 1979. LUCAS, Fábio. **Do Barroco ao Moderno**. São Paulo: Ática, 1989.

MAGALHÃES, Valentim. A literatura brasileira. In: ROMERO, Silvio. **Estudos de Literatura contemporânea**. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

SOUSANDRADE, Joaquim de. **O Guesa**. Introdução, organização, notas, glossário, fixação e atualização da edição londrina por Luiza Lobo; revisão técnica Jomar Moraes. Rio de Janeiro: Ponteio, 2012.

WILLIAMS, Frederick G. **Sousândrade**: vida e obra. São Luís: SIOGE, 1976.