

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

***CHUVA BRANCA: RASTREANDO A BIBLIOTECA AMAZÔNICA EM
UM ROMANCE DE PAULO JACOB***

JAMESCLEY ALMEIDA DE SOUZA

MANAUS
Dezembro de 2016

JAMESCLEY ALMEIDA DE SOUZA

***CHUVA BRANCA: RASTREANDO A BIBLIOTECA AMAZÔNICA EM
UM ROMANCE DE PAULO JACOB***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração Estudos Literários.

Orientador: Prof. Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque, Dr.

MANAUS

Dezembro de 2016

Ficha Catalográfica

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

S729c Souza, Jamescley Almeida de
Chuva Branca: rastreando a biblioteca amazônica em um romance de Paulo Jacob / Jamescley Almeida de Souza. 2016
115 f.: 31 cm.

Orientador: Gabriel Arcanjo dos Santos Albuquerque
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Amazonas.

1. Chuva branca. 2. Paulo Jacob. 3. Biblioteca amazônica. 4. Intertextualidade. I. Albuquerque, Gabriel Arcanjo dos Santos II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

JAMESCLEY ALMEIDA DE SOUZA

**CHUVA BRANCA: RASTREANDO A BIBLIOTECA AMAZÔNICA EM
UM ROMANCE DE PAULO JACOB**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração Estudos Literários.

Aprovada em 24 de novembro de 2016

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA

Presidente e Orientador:

Prof. Dr. GABRIEL ARCANJO SANTOS DE ALBUQUERQUE

Universidade Federal do Amazonas – ICHL

Membro Titular:

Prof. Dr. ANTÔNIO ROBERTO ESTEVES

Universidade Estadual Paulista – FCL/Assis

Membro Titular:

Prof. Dr. CARLOS ANTÔNIO MAGALHÃES GUEDELHA

Universidade Federal do Amazonas - ICHL

Local: Universidade Federal do Amazonas

Centro de Educação de Ensino à Distância/CED

Horário: 9h

Às três mulheres que me ajudaram a fazer
de um sonho um caminho possível:
Jessiane, Francisca de Lourdes e Rosely.

AGRADECIMENTOS

À Jessiane, querida esposa.

À Rosely, chefe e amiga.

À Francisca de Lourdes, por mostrar o caminho.

Ao meu orientador, Gabriel Albuquerque, amigo que ganhei.

Ao Antônio Esteves e ao Carlos Guedelha, membros da banca examinadora, pelas valiosas sugestões.

Todas as vitórias ocultam uma abdicação.
Simone de Beauvoir

RESUMO

SOUZA, Jamescley Almeida de. **CHUVA BRANCA: rastreando a biblioteca amazônica em um romance de Paulo Jacob**. 2016. 117 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, AM, Brasil, 2016.

Chuva branca é o romance de maior repercussão do escritor judeu-amazonense Paulo Jacob, saudado por autores como Jorge Amado, Antônio Olinto e Assis Brasil. Foi a obra por meio da qual ele conseguiu transpor algumas barreiras regionais e chegou a ensaiar uma aparição em nível nacional. Empregando o regionalismo documentarista, Paulo Jacob representa uma tipologia de homem amazônico a partir de seus dramas e de sua luta contra a pobreza, a partir de suas crenças e cultura. Este trabalho, ao investigar a intertextualidade, tem como objetivo geral tentar rastrear a biblioteca amazônica que teria exercido poder de modelização sobre a escritura de *Chuva branca*, mostrando especificamente: que os temas sobre a realidade amazônica que aparecem com expressividade no romance vêm da Amazônia ribeirinha, a saber, o homem na Amazônia, a pobreza, o imaginário, o sagrado e a cultura indígena; que, embora o intertexto nem sempre seja de fácil detecção, é possível fazer relações intertextuais com obras pertencentes à biblioteca amazônica, prováveis leituras de Paulo Jacob, como é o caso de algumas ligadas à Sociologia e Antropologia; que a construção discursiva de Paulo Jacob, ao tentar representar o homem na Amazônia a partir de seus dramas e lutas, acabava tendo cunho documentarista com o fim de divulgar a cultura e de mostrar uma parte significativa de uma região isolada e desconhecida; e que lendo *Chuva branca* hoje, cerca de 50 anos depois, sabemos que entre o horizonte de expectativa da obra e a nossa leitura erguem-se profundas mudanças econômicas, históricas e sociais ocorridas não somente na realidade amazônica como na realidade mundial. Isso evidencia que a Amazônia que foi representada em *Chuva branca* é certamente menos isolada, menos rural e permeada pela tecnologia e pela urbanização, e o olhar do leitor sobre o romance, ao passar pelos seus contextos temporais, renovou-se. É oportuno dizer que a minha pesquisa encontra-se fundamentada na teoria da Estética da Recepção, ligada a Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, seus principais expoentes. Obviamente que a pesquisa não se mantém dentro de todos os limites da metodologia sugerida pela teoria, mas relaciona-se com ela por meio de alguns conceitos fundamentais, como horizonte de expectativas e fusão de horizontes. Por fim, defendo que o que alguns autores da biblioteca amazônica, tais como sociólogos e antropólogos, fazem com as suas ciências no tocante à documentação do homem amazônico e das suas condições, Paulo Jacob o faz por meio da representação, da construção discursiva e de seus personagens. Ele acaba divulgando, ao Brasil, uma parte significativa de seu próprio rosto.

Palavras-chave: *Chuva branca*. Paulo Jacob. Biblioteca amazônica. Intertextualidade.

ABSTRACT

SOUZA, Jamescley Almeida de. **CHUVA BRANCA: tracking an Amazonian library in a Paulo Jacob's novel**. 2016. 115 f. Dissertation (Master) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, AM, Brazil, 2016.

Chuva branca is the novel of greater repercussion of the Jew Amazonian Paulo Jacob, greeted with enthusiasm by authors such as Jorge Amado, Antônio Olinto, and Assis Brasil. It was the work through which Paulo Jacob achieved to overcome some regional barriers and made an appearance at a national level. Based on documentary regionalism, he represents a typology of Amazonian man from his disappointments and his fight against poverty, from his beliefs and culture. This research, when investigating the intertextuality, has as its general objective to track an Amazonian library which should have exercised power of modeling over the writing for *Chuva branca*, as well as trying showing specifically: that the themes about Amazon reality which appear with expressiveness come from the Amazon riverside, that is, man in Amazon, poverty, imagery, sacred, and indigenous culture; that, although intertexts cannot always be of easy detection, it is possible to make inter-textual relations with works belonging to the Amazon library, probable readings of Paulo Jacob, as in the case of some works linked to Sociology and Anthropology; that Paulo Jacob's discursive construction, by trying to represent the man in Amazon from his dramas and fights, ended up having documentary nature with the objective of divulgating the culture and showing a significant part of an isolated and unknown region; that reading *Chuva branca* nowadays, about 50 years later, it is known that between the novel's horizon of expectation and our reading there are profound economic, historic, and social changes that took place not only in Amazon reality but also in world reality. This fact shows that the Amazon which was represented in *Chuva branca* is certainly less isolated and rural, as well as is permeated by technology and by the urbanization, and the reader's look about the novel, while going through the timeframe, was renovated. It has to be said that my research is substantiated on the aesthetic reception theory, linked to Hans Robert Jauss and Wolfgang Iser, its main exponents. Obviously, the research do not remain itself within all limits of methodology suggested by this theory, but relates to it through some key concepts, such as horizon of expectation and fusion of horizons. Finally, I defend that what some author of the Amazonian library, such as sociologists and anthropologists, make with their sciences with respect to the documentation of the Amazonian man and his conditions, Paulo Jacob makes it through the representation, through the discursive construction, and his characters. He ends up divulgating to Brazil a significant part of its own face.

Keywords: *Chuva branca*. Paulo Jacob. Amazonian library. Intertextuality.

SUMÁRIO

PALAVRAS INICIAIS
CAPÍTULO 1 - DO HOMEM NA AMAZÔNIA	19
1.1 O HOMEM E O MEIO AMAZÔNICO.....	19
1.2 LUÍS CHATO: PESCADOR.....	22
1.3 UM ATOR AGONIZANTE?.....	26
1.4 O NARRATÁRIO DE <i>CHUVA BRANCA</i>	29
1.5 LUÍS CHATO: CAÇADOR.....	32
1.6 LUÍS CHATO: LAVRADOR	36
CAPÍTULO 2 - DA POBREZA	41
2.1 NA MORADIA.....	41
2.2 NAS DOENÇAS E NA DESCRIÇÃO DO SOLO.....	45
2.3 NA ALIMENTAÇÃO.....	49
2.4 O CICLO DE CHEIAS E VAZANTES DO RIO.....	52
2.5 DE QUE AMAZÔNIA ESTAMOS FALANDO?.....	54
CAPÍTULO 3 - DO IMAGINÁRIO.....	59
3.1 MITO E IMAGINÁRIO EM <i>CHUVA BRANCA</i>	59
3.2 CURUPIRA E VEADO AIANGA	60
3.3 TIPO DE DISCURSO E MONÓLOGO INTERIOR.....	64
3.4 REALISMO MARAVILHOSO.....	69
CAPÍTULO 4 - DO SAGRADO	76
4.1 LUÍS CHATO E O SAGRADO.....	76
4.2 SINCRETISMO RELIGIOSO.....	79
4.3 SAGRADO E CARNAVALIZAÇÃO EM <i>CHUVA BRANCA</i>	83
4.4 CARNAVALIZAÇÃO À MANEIRA AMAZÔNICA (BRASILEIRA)	89
CAPÍTULO 5 - DA CULTURA INDÍGENA	91
5.1 NAS TÉCNICAS DE ORIENTAÇÃO NA FLORESTA.....	91
5.2 NAS TÉCNICAS DE HABITAÇÃO E ABRIGO	94
5.3 NA ALIMENTAÇÃO, NA SOBREVIVÊNCIA NA FLORESTA E NA TOPONÍMIA	97
5.4 NO CONHECIMENTO DAS PLANTAS MEDICINAIS.....	102
5.5 PADU, IPADU OU COCA AMAZÔNICA.....	106
PALAVRAS FINAIS.....	109
REFERÊNCIAS	112

PALAVRAS INICIAIS

“A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi”, afirma a romancista e crítica literária francesa Tiphaine Samoyault (2008, p. 47). “Ela a exprime movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto”, continua a crítica e romancista (ibid., p. 47). Dito por meio de outras palavras, a literatura é, em certo sentido, uma espécie de repetição, de absorção, que não se produz, enquanto objeto de estudo, de maneira estanque, imanente e cristalizada, mas em diálogo com outros textos. Mais: aquilo que o autor rememora e retoma exerce sobre ele e sobre a sua arte um poder de modelização.

De onde se segue que a reminiscência, ao lado da citação, destaca-se como um dos procedimentos da intertextualidade, termo este acrescentado por Julia Kristeva e que mantém relação com o dialogismo de Mikhail Bakhtin. A diferença reside no fato de que, na citação, a forma de colagem conserva inalterados os elementos do texto transposto, enquanto que, na reminiscência, “o texto transposto funde-se no outro, perdendo sua autonomia e ‘autoridade de corpo estranho’, mas integrando-se e determinando a camada profunda do texto receptor” (MILTON, 2012, p. 77).

O estudo da intertextualidade mostra, portanto, a sua importância por meio da possibilidade de investigar a biblioteca ou o conjunto de obras com as quais uma literatura mantém essa relação de repetição. De modo que, ao tentar rastreá-la, a investigação poderá levar ao desfecho de apontar a possível biblioteca que pode estar por trás do labor literário de um autor e que sobre ele exerceu esse poder de modelização. Além disso, uma vez que “o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-se segundo os padrões de sua época, escolhe certos temas e usa certas formas” (CANDIDO, 2006, p. 31), uma investigação nesse sentido pode trazer em seu bojo um olhar sobre o porquê de o autor assim pensado e construído a sua arte.

Assim colocado, esse ponto me leva ao romance *Chuva branca* (1968), escrito por Paulo Herban Maciel Jacob (1923-2003), e bem assim ao motivo pelo qual o escolhi como objeto de minha pesquisa para investigar a intertextualidade. *Chuva branca* é o romance de maior repercussão do escritor judeu-amazonense Paulo Jacob, saudado por autores como Jorge Amado, Antônio Olinto e Assis Brasil em relação ao seu trabalho com o modo de falar amazônico e com a representação do homem que neste espaço habita.

Como comentou o escritor Jorge Amado, em uma carta endereçada a Paulo Jacob, cujo trecho vai publicado na orelha do livro *Tempos infinitos*: “penso, contudo, que o mais importante na criação da saga jacobiana é a vida, o povo, o homem amazônico em sua verdade, em sua miséria, em sua grandeza” (JACOB, 2004). Ou, ainda, Antônio Esteves, o qual declara, cerca de vinte e dois anos depois da publicação do romance: “pela primeira vez, uma reflexão séria e bem construída do caboclo amazonense e suas relações com o meio que o cerca” (ESTEVES, 1990, p. 75).

Em relação ao trabalho com a linguagem, cumpre salientar, resguardadas as devidas proporções, a comparação feita pela crítica concernente à invenção de palavras à moda de Guimarães Rosa, bem como uma narrativa redigida em “um idioma de grande beleza e sonoridade, emprestando com isso mais fortes colorações e mistérios às paisagens que pinta e às emoções, angústias, desencantos, denúncias e pureza de seus personagens” (JACOB, 2004)¹. Nessa mesma linha de pensamento, está a crítica do romancista Assis Brasil², o vencedor do Prêmio Walmap de 1967, cujo trecho foi publicado pela Editora Nórdica: “[Paulo Jacob] incorpora-se ao pequeno grupo de escritores brasileiros que trabalham artisticamente a linguagem literária. Longe de desenvolver uma linguagem difícil, rebuscada, ele faz a ficção brasileira, mais uma vez, adquirir o nível da criação” (JACOB, 1979).

Chuva branca é a narrativa sobre a vida do ribeirinho Luís Chato, em especial sobre os dias em que ele passou perdido na floresta. O núcleo narrativo se desenvolve em torno de uma caçada, quando, numa certa manhã, sem ter nada em casa para comer com a sua família, o ribeirinho decide entrar em mata virgem, seguindo o rastro de uma anta, que teria andado por perto de sua moradia. Ao encontrar a anta e desferir o tiro, ele sai em perseguição ao animal, que estaria ferido, perseguição que o leva a se perder. A partir daí, ele, Luís Chato, passa a andar perdido em meio à mata virgem, sentindo fome e sede e estando doente e nu.

Não obstante ser considerado o mais famoso romance de Paulo Jacob, a obra por meio da qual ele consegue transpor algumas barreiras regionais e chega a ensaiar uma aparição em nível nacional, *Chuva branca* é pouco estudado. Seu autor, embora sendo um dos mais profícuos³ da literatura produzida na Amazônia, com treze romances, uma compilação de

¹ Trecho da crítica realizada por Carlos Menezes, e que vai publicado na orelha do romance *Tempos infinitos*, publicado pela Editora Uirapuru (Manaus), em 2004.

² Trecho da crítica realizada pelo romancista Assis Brasil, publicada no romance *Estirão de mundo* pela Editora Nórdica (Rio de Janeiro), em 1979.

³ As obras de Paulo Jacob, excetuando-se os seus acórdãos e trabalhos publicados em revistas forenses, são: *Romances: Muralha verde* (1964), *Andirá* (1965), *Chuva branca* (1968), *Dos ditos passados nos acercados do Cassianã* (1969), *Chãos de Maíconã* (1974), *Vila rica das queimadas* (1976), *Estirão de mundo* (1979), *A noite cobria o rio caminhando* (1983), *O gaiola tirante rumo do rio da borracha* (1987), *Um pedaço de lua caía na mata* (1990), *O coração da mata, dos rios, dos igarapés e dos igapós morrendo* (1991), *Amazonas, remansos,*

lendas intitulada *Assim contavam os velhos índios ianõnãmes* (1995) e um *Dicionário da língua popular da Amazônia* (1985), recebeu duas dissertações de mestrado: uma de Antônio Esteves, em 1990, e outra de Arão Bentes, em 2015.

Na esteira das contribuições que um estudo nesse sentido pode trazer, considero aceitável apontar a divulgação do autor Paulo Jacob. É sabido que ele, e bem assim outros autores amazonenses, tais como Thiago de Melo, Márcio Souza e Milton Hatoum, tentaram vencer as barreiras do provincianismo, e procuraram o reconhecimento de seu talento nos centros irradiadores de cultura do país. Com seus dois primeiros romances, *Muralha verde* e *Andirá*, Paulo Jacob foi apresentado ao público amazonense, mas é a partir de *Chuva branca* que ele tem os seus romances publicados no Rio de Janeiro.

Não sem razão que, a partir de *Chuva branca*, Paulo Jacob emplaca uma série de dez romances, todos eles publicados na cidade do Rio de Janeiro, por várias editoras, como a Bloch, a Cátedra, a Gráfica Record, a Companhia Editora Americana e a Editora Nórdica. Esta última se sobressai como sendo a editora por meio da qual ele mais publicou romances, cinco ao todo. Isso implica dizer que não é improvável que o autor seja até mais conhecido nesses centros culturais do que mesmo em sua terra natal.

Retomando agora a ideia de intertextualidade aqui colocada, nos termos dos conceitos de biblioteca e de reminiscência, reconheço que passados são hoje mais de meio século desde a publicação de *Chuva branca* em 1968, fato que me leva a inquirir o que esse romance tem a dizer em relação a: que temas sobre a realidade amazônica aparecem com expressividade no romance? que possíveis obras da biblioteca amazônica podem ter exercido poder de modelização sobre o autor Paulo Jacob, podendo, portanto, serem rastreadas pela leitura e pela análise do romance? o que a construção discursiva de *Chuva branca* tem a dizer sobre como o autor Paulo Jacob pensou a Amazônia? o que uma leitura de cerca de meio século depois, após profundas mudanças ocorridas na realidade amazônica e mundial, pode revelar sobre o porquê de o autor assim ter construído discursivamente a região? Essas são as questões sobre as quais, ao investigar a intertextualidade no romance *Chuva branca*, minha pesquisa se debruçará em responder.

Antes, três pontos sobre os procedimentos metodológicos precisam ser devidamente considerados: como a dissertação está estruturada e se apresenta, como tentarei responder às perguntas aqui elencadas e, por fim, em que teoria a minha pesquisa se encontra ancorada.

rebojos e banzeiros (1995) e *Tempos infinitos* (2004). A compilação de lendas, de título *Assim contavam os velhos índios ianõnãmes* (1995), e a obra linguística *Dicionário da língua popular da Amazônia* (1985).

Quanto ao primeiro ponto, a dissertação está estruturada e se apresenta em cinco capítulos. São eles: o homem na Amazônia, pobreza, imaginário, sagrado e cultura indígena. E por que eu os escolhi, dentre os tantos outros possíveis que poderiam ser discutidos numa outra abordagem? Porque foram esses que eu, o leitor real, ao ler o texto do romance, consegui enxergar que aparecem com força na narrativa, e os apreendi de acordo com os meus desejos, cultura e determinações sócio-históricas em minha leitura.

O primeiro ponto sobre os procedimentos metodológicos, assim colocado, exige três outras indagações: por que seriam, então, esses os temas que aparecem no romance *Chuva branca*, e não outros? Segundo, por que não falar de todos os temas que podem ser apreendidos a partir de uma leitura desse romance? E, finalmente, que cimento une esses cinco temas e serve de fio condutor para a dissertação?

Quanto à primeira indagação, será preciso lembrar, mesmo sumariamente, que um romance não tem como propor um universo inteiramente diferente daquele no qual vivemos, “nem tem a possibilidade de dizer tudo a respeito do mundo no qual vivemos” (JOUVE, 2002, p. 61). Como declara Antônio Paulo Graça (1998, p. 42), “todo romance frutifica, afinal, na seleção. Nem tudo pode ser absorvido pela narrativa”. Em palavras mais claras, começa por aí a delimitação dos temas, pois *Chuva branca* não fala de tudo, mas diz muito sobre esses cinco temas que foram selecionados.

Concernente à segunda indagação, uma observação: falar de tudo o que pode ser apreendido a partir da leitura do romance constituiria tarefa superior àquela aqui proposta. Mais: uma investigação assim colocada poderia incorrer no risco de superficialidade. Daí que, ao realizar esse corte, espero evitar a pulverização ou, em outras palavras, ser muito abrangente, mas superficial.

Em resposta à terceira indagação, considero lícito afirmar que o que une os cinco capítulos nos quais está estruturada a dissertação, e bem assim serve de fio condutor do trabalho, é a investigação sobre a intertextualidade. Esta é o eixo a partir do qual saem os radiais: homem amazônico, pobreza, imaginário, sagrado e cultura indígena, a saber, o material intertextual empregado por Paulo Jacob para representar a Amazônia. Mais: a heterogeneidade mostrada aí não é um problema, pois o que ocorre é que o autor, no afã de tentar ficcionalizar um todo da região, responde justapondo diferentes fragmentos da cultura, pedaços da realidade. Em direto: ele faz bricolagem, pois “o trabalho da escritura é uma reescritura, visto que se trata de converter elementos separados e descontínuos num todo contínuo e coerente” (COMPAGNON, 1979 *apud* SAMOYAUULT, 2008, p. 35).

Refletir sobre essa prática de bricolagem realizada pelo autor, tomando pedaços ou fragmentos emprestados da cultura, do real, introduzindo-os em sua arte e embarçando as fronteiras entre a arte, a ficção e a realidade, lance luz, talvez, sobre o porquê de a investigação dialogar com outras áreas do conhecimento. Estamos falando aí de História, Sociologia, Antropologia e mesmo as Ciências da Religião, para onde a pesquisa se estende em busca de tentar abstrair e interpretar os flagrantes narrados em *Chuva branca*. Afinal, como é sabido, o texto literário, como objeto de estudo, é plural, fazendo a cultura aparecer com todo vigor, e a própria crítica literária é, em certo sentido, uma não-disciplina, uma espécie de passeio pelas demais disciplinas: “se a teoria literária é uma reflexão crítica sobre a crítica, segue-se, então, que também ela é uma não-disciplina. Portanto, a unidade dos estudos literários talvez deva ser procurada em outros aspectos” (EAGLETON, 2006, p. 298).

Decorre, dessa prática de bricolagem efetuada pelos autores, que a literatura acabou por anexar “quase todos os sistemas de explicação ao seu próprio meio e os pôs no texto. Ali, onde se mostraram as fronteiras dos sistemas, a literatura sempre apresentava suas respostas. Não espanta que se buscasse encontrar mensagens na literatura” (ISER, 1996, p. 29). Assim como também nos diz Sigmund Freud, citado por Jérôme Roger (2002, p. 96): “poetas e romancistas são nossos preciosos aliados, e seu testemunho deve ser posto bem alto, pois conhecem mais coisas entre o céu e a terra do que a nossa sabedoria escolar não pode sequer sonhar”.

Já o segundo ponto – como tentarei responder às perguntas –, é pertinente dizer que tratarei dos objetivos propostos conforme for discutindo cada capítulo. Como o primeiro dos objetivos, ou seja, temas amazônicos que aparecem com força no romance, é alcançado pela própria estrutura em que se encontra disposta a dissertação, a discussão de cada capítulo envolverá a tentativa de rastrear a biblioteca amazônica que teria exercido poder de modelização sobre Paulo Jacob, assim como responder por que ele assim pensou a Amazônia e o que mudanças de mais de meio século podem revelar sobre o porquê de o autor assim ter construído discursivamente a região.

Para esse ponto, uma observação também é cabida: quando digo tentar rastrear a biblioteca amazônica que teria exercido poder de modelização sobre Paulo Jacob não estou a prometer a catalogação, por meio da investigação da intertextualidade, de toda a biblioteca da qual *Chuva branca* é segunda, dialoga, condensa, relê, acentua ou desloca. Pelo contrário, considerando que se trata de uma tarefa humanamente impossível, uma vez que, em se tratando de intertextualidade, ora é o texto que assinala explicitamente suas referências ao conjunto da literatura, e ora é o leitor que cria as suas próprias associações, o que procuro é,

antes, apresentar aspectos intertextuais relacionados ao conceito de biblioteca em *Chuva branca*. Dito de modo mais claro: mostrar que “a obra literária não é jamais ‘original’, ela participa de uma rede de relações entre ela mesma e as outras obras” (TODOROV, 2006, p. 20).

Até porque a grande dificuldade relacionada à intertextualidade parece se resumir no fato de que ela não se reduz a um problema de fontes ou de influências, pois “o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem é raramente localizável, de citações inconscientes ou automáticas, feitas sem aspas” (BARTHES, 1973 *apud* SAMOYAULT, 2008, p. 23-24). Fazendo coro com Terry Eagleton (2006, p. 109), “aquilo que a obra nos ‘diz’ dependerá, por sua vez, do tipo de perguntas que somos capazes de lhe fazer, dependerá de nosso ponto de vista na história. Dependerá também de nossa capacidade de reconstituir a ‘pergunta’ para a qual a obra é uma ‘resposta’”.

Quanto ao terceiro e último ponto, é oportuno dizer que a minha pesquisa encontra-se fundamentada na teoria da Estética da Recepção, ligada a Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, seus principais expoentes. Obviamente que a pesquisa não se mantém dentro de todos os limites da metodologia sugerida pela teoria, mas relaciona-se com ela por meio de alguns conceitos fundamentais. Aliás, é necessário reconhecer que o próprio ponto de vista estético-recepcional tem alguns de seus aspectos criticados, tal como ocorre consoante ao conceito de leitor, à visão do texto literário e bem assim ao alcance do trabalho.

Ao especificar os conceitos da Estética da Recepção nos quais a pesquisa se ancora, dou destaque para três: repertório, horizonte de expectativas e fusão de horizontes. O repertório é o “conjunto de convenções, tradições, normas históricas e sociais - o húmus sócio-cultural de onde o texto é proveniente - que, formando o quadro ou cercadura do texto, reaparece, não com o seu sentido primeiro, mas sim valendo como um polo de interações” (FLORY, 1997, p. 36). Para Antônio Candido, trata-se do elemento externo o qual “importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 2006, p. 13).

Retomando Suely Flory (*Op. cit.*, p. 36), é “a realidade extra-estética, o componente onde a imanência do texto é transgredida”. Esses fatores externos, entretanto, só se tornam internos quando devidamente adequados ao regime e ao valor literários. Como explica Antônio Paulo Graça, o signo estético nem sempre se deixa domar pelos dados pré-textuais, às vezes, “chega mesmo a rejeitá-los e, pode-se ousar dizer, requer sempre uma formalização de todo e qualquer dado, isto é, toda informação anterior ao texto só se torna válida quando estiver adequada ao regime e aos valores literários” (GRAÇA, 1998, p. 85).

Como traços desse húmus sócio-cultural temos a referência a lugares, à moda da época, aos usos, bem como às manifestações de atitudes de certos grupos ou de classes. É lançando mão do conceito de repertório, por exemplo, apontando essas referências, que a leitura de *Chuva branca* nos permitirá contar com um olhar sobre o porquê de Paulo Jacob assim ter construído discursivamente a Amazônia neste romance, dando resposta a um de meus objetivos. Como é sabido, isso ocorre porque uma obra de ficção é fundada em uma realidade, topográfica, geográfica, histórica, ou, nas palavras de Tiphaine Samoyault (2008, p. 114), “se a literatura não fala diretamente do mundo, traz dele muitas versões que lhe permitem existir no tempo”.

O horizonte de expectativas, por outro lado, aparece no arcabouço teórico da Estética da Recepção como uma das teses de Hans Robert Jauss, e se define como o horizonte para o qual uma obra foi criada no passado. A construção desse horizonte é uma das principais preocupações da Estética da Recepção, uma vez que possibilita “que se apresentem as questões para as quais o texto constituiu uma resposta e que se descortine, assim, a maneira pela qual o leitor de outrora terá encarado e compreendido a obra” (JAUSS, 1994, p. 35).

Ao lado do conceito de fusão de horizontes, o horizonte de expectativas nos permite tentar identificar o público considerado os leitores originais de uma obra para, a partir dele, examinar os círculos temporais pelos quais ela passou, se renovou e se enriqueceu como literatura. Ele está relacionado ao quarto dos meus objetivos: o que uma leitura de cerca de meio século depois, após profundas mudanças ocorridas na realidade amazônica e mundial, podem revelar sobre o porquê de o autor assim ter construído discursivamente a região? Um dos instrumentos que torna essa tarefa possível é a construção do horizonte de expectativas, uma vez que “uma obra de um outro tempo e lugar geralmente subentende um público que reconhece certas referências e partilha certos pressupostos que um leitor moderno pode não partilhar” (CULLER, 1999, p. 88).

Consoante ao terceiro conceito, o de fusão de horizontes, também tem a ver com os dois últimos de meus objetivos. Explico: para poder discutir o porquê de Paulo Jacob assim ter construído discursivamente a Amazônia em *Chuva branca*, é necessário que o leitor (minha pesquisa) ponha em prática o processo de intercâmbio com o horizonte de expectativas da obra. De modo que a fusão de horizontes, como diz Regina Zilberman (1989, p. 113), traduzir-se-ia no “processo mesmo de intercâmbio do leitor com a obra literária do passado”.

Dito de outra maneira, ao levar o meu horizonte para o horizonte da obra, realizo o intercâmbio, a fusão, tanto levando para a obra o enriquecimento dos contextos temporais por

onde ela circulou, como dela também tomando o que já se amalgamou com o decorrer da história. De acordo com Terry Eagleton, é dessa maneira que o entendimento ocorre, “quando nosso ‘horizonte’ de significados e suposições históricas se ‘funde’ com o ‘horizonte’ dentro do qual a própria obra está colocada. Nesse momento, entramos no mundo estranho do artifício, ao mesmo tempo em que o situamos em nosso próprio mundo” (EAGLETON, 2006, p. 109).

Aplicando essa ideia a esta pesquisa e a *Chuva branca*, considero lícito dizer que uma leitura realizada cerca de 50 anos depois, envolta em profundas mudanças ocorridas, leva para a obra a renovação por ela adquirida, ou os novos sentidos a ela ligados pela repetição e pela passagem do tempo. Daí Vincent Jouve dizer que “quando lê Cícero, não é a república romana antiga que o leitor contemporâneo vai descobrir, mas aquilo que, com vários séculos de intervalo, permanece-lhe acessível: um conjunto de traços que, tendo atravessado o tempo, podem, até hoje, ser investidos simbolicamente” (JOUVE, 2002, p. 25).

Por outro lado, da obra a leitura também toma aquilo que já foi amalgamado pela história, que já foi dito e que é repetido, que *Chuva branca* faz lembrar, como os temas que aqui são tratados, valores culturais da Amazônia. É graças a essa retomada, como afirma Hans Robert Jauss, que uma obra “logra seguir produzindo seu efeito na medida em que sua recepção se estenda pelas gerações futuras ou seja por elas retomadas” (JAUSS, 1994, p. 28). E é em virtude dessa repetição que a intertextualidade possui o “mérito específico de relançar constantemente as obras antigas num novo circuito de sentidos” (BOUILAGUET, 1996 *apud* SAMOYAUULT, 2008, p. 124).

A minha investigação sobre a intertextualidade em *Chuva branca* será, portanto, a sobreposição de minha leitura do romance e visão de Amazônia com a visão ou a construção discursiva feita por Paulo Jacob.

CAPÍTULO 1 - DO HOMEM NA AMAZÔNIA

1.1 O homem e o meio amazônico

O homem na Amazônia é um dos temas que aparecem com expressividade em *Chuva branca*. Ele é representado por seu protagonista-narrador e seu nome é Luís Chato. Chato talvez não no sentido de indivíduo que gera incômodo ou é inoportuno, mas apontando para a sua condição social. Ele é Luís Chato porque é pobre, plano, raso e sem relevo na sociedade. Assim se inicia a narrativa e começa a sua história, na primeira página de *Chuva branca*:

É sempre esse rio rolando, cheias, vazantes. O barro carregado nas águas, amarelas. Pedacos de paus, tronqueiras, galhadas, matupás, canaranas, membecas, murerus, correndo na correnteza, rodopiando nos remansos, nas enseadas. Menino ainda, aqui mesmo, nessa vida, mão no remo, puxando bons surubins, dos pintados, caparari. Dando adjutório no roçado, os pais aí, carregando maniva no jamaxi, basculho, roçando, limpando o terreiro. Desde menino a mesma vida, abertura que nem hoje. Tinha companheiro, nos quatro anos por aí assim. Brincadeira era olhar o rio, jogar aninga pra jacaré, o bicho alvoriçado, a boca trancada. Agarrar urubu no anzol, arpoar boto, gostar da arrancada do bicho arrastando a igarité. Andar nos lagos, armar irapuca, apanhar rolinha, trucau, inambu. Flechar peixe, nadas quando maior. Contar vantagem de marisco (JACOB, 1968, p. 7).

Como dá para perceber, a estrutura narrativa de *Chuva branca* é um imenso monólogo que tem como fio condutor a vida de Luís Chato, mais especificamente a sua caçada a uma anta. Por meio dele, o leitor é apresentado a esse mundo amazônico de águas, cheias, vazantes, peixes, aves, mas também a esse homem que vive em “abertura”, em condições de vulnerabilidade social.

Um aspecto que é possível perceber é que a narrativa estrutura a leitura do romance para a Amazônia lançando mão de canais semânticos que trabalham a ideia de natureza. Várias palavras, ligadas por relação de semelhança, remetem para a mesma ideia: a ideia daquilo que é visualizado em um rio, conforme as suas águas passam. Ou seja, nelas descem “paus”, “tronqueiras”, “galhadas”, “matupás”, “canaranas”, “membecas”, “murerus”, “correnteza”, “rodopiando”, “remansos”, “enseadas”.

À semelhança deste, outros canais semânticos são trabalhados na narrativa, tais como a ideia de quentura, no excerto a seguir, onde aparecem as palavras “tosta”, “raxa”, “frestada”, “quente” e “esfumaça”: “vem o sol tosta tudo, raxa. A terra é frestada e quente, esfumaça no sol” (Ibid., p. 8). Ou a ideia do feminino, por meio das palavras “casamento”, “sinal de beleza”, “covinhas” e “sorriso”, quando na mata, ele olha para o céu de lua-nova e narra: “estrela aí agarradinha, casamento de moça. Fica até bonito, igual sinal de beleza. Covinhas

no rosto de mulher. Sorriso de cunhantã. Faz lembrar das festas, rapazinho novo” (Ibid., p. 39). Ou, ainda, as palavras que trabalham a ideia do estereótipo do judeu, quando ele fala de Salomão, personagem de *Chuva branca*, de quem Luís Chato compra uma bijuteria para Mariana e acaba mareando: “a mesma merda de *carestia* (grifos meus), sobe é o de comprar. Vai se cair nas *garras do Salomão*, tudo *preço roubado*. Diz ser de *custo*, não ganha nada, o *imposto* leva o *lucro*. Safadeza dele, *tapeação*, quem paga mesmo, eu e outros. Carrega na *mercadoria*, impostos e a *roubalheira*” (Ibid., p. 96)

Mas um aspecto fundamental a ser observado é que esse rio, em *Chuva branca*, não é um rio material, ele é um rio de memórias. O narrador, a instância textual que assume a enunciação, está a observar para ele, vendo-o passar, quando lhe vêm as memórias: a vida que levava quando menino, remando a igarité (canoa), pescando peixes, ajudando os seus pais no roçado, limpando o terreiro, brincando de agarrar urubu e jacaré com o companheiro, de arpoar boto, de andar pelos lagos, armar irapuca e contar vantagem de marisco. Como se trata de um monólogo, o que lhe ocorre, ao olhar para o rio, para as águas, é um fluxo de consciência, um aprofundamento em direção à intimidade, causado por aquilo que Gaston Bachelard chama de “pensamento das águas”:

Para bem distinguir essa ‘participação’ que é a própria essência do pensamento das águas, do *psiquismo hidrante*, teremos, pois, necessidade de nos debruçar sobre exemplos raríssimos. Mas, se pudermos convencer nosso leitor de que existe, sob as imagens superficiais da água, uma série de imagens cada vez mais profundas, cada vez mais tenazes, ele não tardará a sentir, em suas próprias contemplações, uma simpatia por esse aprofundamento; verá abrir-se, sob a imaginação das formas, a imaginação das substâncias. Reconhecerá na água, na substância da água, um tipo de intimidade, intimidade bem diferente das que as ‘profundezas’ do fogo ou da pedra sugerem (BACHELARD, 1989, p. 6).

Nesse sentido, a imagem da passagem do rio, correndo, rodopiando nos remansos e se alternando entre cheias e vazantes, também traz com ela uma estrutura antitética na qual está envolta a vida de Luís Chato: vejamos aí que o rio passa, corre, mas a sua vida, sua condição social não muda. Como ele mesmo afirma, “desde menino a mesma vida, abertura que nem hoje”. Embora trabalhe duro no roçado e pesque peixe pelos lagos, a sua vida parece ser um ramerrão social, intercambiando-se apenas entre cheias e vazantes, tal como ocorre ao rio que ele mesmo observa passar.

Passando a uma análise mais detida sobre a água, a imagem de Luís Chato olhando “esse rio rolando” (JACOB, 1968, p. 7), tendo aí mesmo o início da narrativa sobre a sua vida, traz à ribalta o que Gaston Bachelard também falou sobre o étimo da palavra rio: “é uma

palavra que se faz com a imagem visual da *rive* (margem) imóvel e que, no entanto, não cessa de fluir...” (BACHELARD, 1989, p. 195). Para sermos ainda mais claros, sabemos que a linguagem quer fluir e, conforme o ribeirinho Luís Chato vê o rio passar, ela, a linguagem, transformada em narrativa, toma força na fonte que é o rio e escoar, dissolve-se, contínua, em consciência rememorante, em um monólogo sobre a sua vida, que vai até o fim. Ou seja, em seu próprio presente, o narrador Luís Chato revive o seu passado, cujos acontecimentos nele ocorridos deixaram uma imagem.

É possível dizer, portanto, que o rio tem aí uma função psicológica especial: a de revelar a identidade, os segredos, o de ser um túmulo para aquilo que já morreu ou havia morrido em nós. Assim como o sonhador, que vê passar as águas, evoca a origem legendária do rio, a sua fonte longínqua, a sua nascente, assim também Luís Chato, por meio da memória e do devaneio profundo, evoca o seu nascedouro, o início do curso de sua vida, o seu passado de menino, dizendo: “menino ainda, aqui mesmo, nessa vida” (JACOB, 1968, p. 7). Diante do exposto, ousa fazer a seguinte afirmação: a compreensão da vida de Luís Chato passa pela devolução da condição de papel principal a esse rio que ele vê passar e o faz lembrar.

Em relação à intertextualidade, dois aspectos são pertinentes aqui: o ramerrão climatológico, comum na Amazônia e também condensado na literatura da região, e o homem na Amazônia, que no excerto da página 7 aparece sob um tipo ideal: o pescador. Para fazermos as devidas associações intertextuais com o conceito de biblioteca, devemos saber que “o texto joga com a tradição, com a biblioteca, mas em vários níveis, implícitos e explícitos” (SAMOYAUULT, 2008, p. 45). De onde se segue que deixamos de falar agora do narrador Luís Chato para falar do escritor Paulo Jacob. Daí que saímos da descrição para entrarmos na memória literária do texto, na intertextualidade.

Paulo Jacob, nascido em 1923, após concorrer com o manuscrito de *Chuva branca* ao Prêmio Walmap de 1967, e ter conseguido nele um quarto lugar, lança o romance em 1968. Por ser magistrado, judeu-amazônida, escritor e homem de estado, é de se presumir que ele tenha se engajado na discussão sobre o clima da alegada zona tórrida da terra que ocupava o espaço literário à época. Segundo Samoyault (2008, p. 112), “diante da dificuldade de dar conta do mundo enquanto tal, o escritor recorre à biblioteca, solução mediana entre a ficção e o relato da experiência referencialmente aceitável”.

Ocorre que questões climáticas “estiveram fortemente presentes no debate científico dos séculos XVIII e XIX, e fizeram com que o Novo Mundo, em particular, ganhasse uma posição de importância crescente nas reflexões dos filósofos e homens de ciência” (PINTO, 2012, p. 157). Sabe-se que ideias ligadas ao infernismo eram comuns até o início do século

XX e jogavam para a competência do clima e do meio uma ação cega sobre o homem e sobre a sua condição política e econômica. Ao clima, por exemplo, chegava-se a atribuir o atraso de certas culturas e civilizações, e a Amazônia era um paraíso que acatava teorias como essas, consideradas hoje ultrapassadas.

Ao supor ou insinuar, em *Chuva branca*, um ramerrão climatológico, Paulo Jacob parece trazer do real para a sua arte o que já era relatado e discutido no século em que nasceu, assim como na época da Amazônia colonial, pelo então padre João Daniel, o qual fala das duas estações:

Deste bom temperamento se segue o estar sempre em uma contínua, e perpétua primavera sem se temerem nem o desabrido do outono, nem os rigores do inverno, nem as demasias do estio. Nem o inverno tem distinção, ou diferença alguma do verão mais, do que em ser chuvoso, e não serem tão contínuos no inverno os ventos gerais, talvez pelas muitas chuvas, que os apagam; mas então recompensa a frescura das águas a menor intenção dos ventos, de sorte que sempre o clima fica sendo temperado. Por isso no Estado do Amazonas não se há de contar as estações do ano pela mudança dos tempos, mas só pelas águas das chuvas, e orvalhos do verão (DANIEL, 2004, p. 78).

As duas estações de que fala João Daniel aqui, inverno e verão, correspondem às “cheias” e às “vazantes”, respectivamente, que aparecem no romance.

Outra obra da biblioteca amazônica que também falou desse aspecto do clima foi Frederico José de Santana Néri, ou barão de Santana Néri, que publicou *O país das Amazonas*, obra possivelmente lida por Paulo Jacob. Santana Néri registrou a aparente não mudança de estações, ao afirmar que “nessas regiões, goza-se de um eterno verão” (NÉRI, 1979, p. 57). Santana Néri foi até mais longe e louvou, na Europa, “a bondade desse clima, que é perfeitamente saudável e de temperatura muito mais moderada do que se supõe geralmente” (Ibid., p. 59). Um posicionamento ufanista, até porque é sabido que o estudioso era uma das figuras de popa da divulgação do Brasil na Europa, fato que pode significar, sem que sejam necessárias provas laboriosamente acumuladas para demonstrar, que esta sua afirmação deve partir do sentimento de exaltação do autor por seu país e por sua terra natal.

1.2 Luís Chato: pescador

O segundo ponto é o homem na Amazônia, que aparece no romance sob o tipo ideal do pescador. Um tipo ideal, para Max Weber, é uma espécie de generalização, de simplificação, para auxiliar na análise, e é obtido mediante “a acentuação unilateral de um ou de vários pontos de vista” (WEBER, 2001, p. 137). No texto de *Chuva branca* vemos seu protagonista narrar as suas peripécias envolvendo essa atividade, ao dizer que puxava bons

“surubins”, “pintados” e “caparari”, assim como as suas andanças pelos lagos, ou os causos e as vantagens contados sobre marisco.

Como recorrer à biblioteca “é também inscrever-se numa história de repetição”, é cair na “síndrome do regador regado” (SAMOYAULT, 2008, p. 128), convém ressaltar o que outros disseram sobre essa atividade do homem amazônico. Já no período colonial, João Daniel apontava para a habilidade dos indígenas — uma das matrizes da formação do caboclo, ao lado da europeia e da africana — em relação à pesca, o que era notório aos olhos portugueses:

Entre as muitas nações gentias que habitam nas ilhas e matas do rio Tocantins, há uma muito especial, a que os portugueses chamam a nação dos canoeiros. A sua vida é andarem sempre rio abaixo, e rio acima, já pescando, já caçando, e já divertindo-se, porque não lhes dá cuidado o que hão de comer, e vestir (DANIEL, 2004, p. 375).

Também foi observado por Santana Néri que os pescadores eram uma das marcas característica da Amazônia. O barão, aliás, cita dois tipos de canoas: a igarité, que aparece em *Chuva branca*, e a Igaraju:

Nos afluentes do Amazonas, a pesca guarda ainda uma marca característica, que certamente desaparecerá quando se tornar uma verdadeira indústria, em vez de um passatempo para a classe privilegiada e um recurso para os pobres. Não se verão mais então esses barcos tão originais da região amazônica, esse igaras pitorescos [sic]: a ubá, embarcação rude, escavada no tronco de uma árvore, com travessas mal esquadrejadas servindo de assento; a montaria grosseira, pequeno barco sem teto; o igarité, embarcação coberta com folhas de palmeira; o Igaraju, barco com duas cobertas; o bote, o grande barco, e o batelão, espécie de barca (NÉRI, 1979, pp. 119-120).

Não é improvável, igualmente, que Paulo Jacob tenha entrado em contato com uma das principais obras antropológicas de sua época, traduzida para a língua portuguesa em 1956, que é *Uma comunidade amazônica*, do norte-americano Charles Wagley. Ao coletar seus dados na cidade fictícia de Itá (Gurupá-PA), o antropólogo registrou, embora com tinturas etnocêntricas, advindas do olhar da ciência americana, a fama do caboclo de saber, quase por instinto, onde encontrar o peixe: “mesmo aos moradores da cidade que pertencem a esse tipo físico, atribuem-se as qualidades de timidez, preguiça, habilidade para a caça e a pesca e a ardileza do caboclo” (WAGLEY, 1988, p. 153).

Obra representante do pensamento sociológico da biblioteca amazônica é *Amazônia: a terra e o homem* (1933), de Araújo Lima. Ela tinha trinta e cinco anos de publicada quando *Chuva branca* foi lançado, e nela essa habilidade do homem amazônico para a pesca não passou despercebida pelo médico:

A sua prática revela no caboclo qualidades de que são desconhecedores os críticos que falam sobre a gente amazônica. Em todos esses gêneros de pesca – a predileta ocupação dos caboclos – surpreende-se a aptidão para o labor naquela gente reputada indolente e inerte. São exímios e indefesos pescadores os caboclos do Amazonas (ARAÚJO LIMA, 1975, p. 63).

Penso que seria lícito afirmar que essa habilidade para a pesca deriva da prática a que desde cedo é lançado o ribeirinho, em sua cumplicidade com o rio. No romance *Chuva branca*, vemos Luís Chato, desde tenra idade, a andar pelos lagos, com a mão no remo e a puxar peixes. Na Amazônia, afirma Rosa Brito, o homem deve, desde cedo, aprender a conviver com o rio, o “gigante de mil braços, [o qual] possui vida e vontade, devendo ser amado, respeitado e compreendido para que se estabeleça um convívio harmonioso” (BRITO, 2001, p. 105).

Assim, no universo ficcional construído pelo escritor Paulo Jacob observamos, portanto, a relação desta tipologia de homem amazônico com o rio, tal como acontece no mundo real. É dessa conveniência com o rio, declara Mendonça de Souza, que surge o traço mais singular e característico do “homem amazônico — o qual não está no seringueiro ou no vaqueiro marajoara, nem no garimpeiro ou no castanheiro, tampouco no índio, mas naquele tipo que a várzea educou para a vida, debaixo da cartilha e das conveniências do rio — o canoeiro e o mariscador” (SOUZA, 2000, p. 834).

Passados cerca de sessenta anos, desde a publicação de *Chuva branca*, esse aspecto do real, ao qual Paulo Jacob recorreu, ainda é atual, pois quando Carlos Gonçalves quis mostrar, por exemplo, as vozes que hoje lutam na Amazônia para serem ouvidas, cita, entre tantas, a dos pescadores:

Essas iniciativas são a voz dos que, até então, não tinham como se expressar: populações indígenas, caboclos, seringueiros, castanheiros, açazeiros, ribeirinhos, pescadores, populações remanescentes de quilombolas, mulheres quebradeiras de coco de babaçu, atingidos por barragem, assentados. São, por isso mesmo, movimentos que pleiteiam direitos, a cidadania (GONÇALVES, 2015, p. 128).

Com uma importante diferença, entretanto: esse ribeirinho ou pescador hoje é urbano, uma vez que, nas palavras de Bertha Becker, a Amazônia não é mais a mesma dos anos 60, uma vez que mudanças estruturais alteraram “de tal modo a estrutura do povoamento que a Amazônia é hoje uma floresta urbanizada” (BECKER, 2007, p. 31).

No romance, pescador é também o filho maior de Luís Chato, a quem ele chama de “assinzinho”, para diferenciá-lo do “mais assim jitinho” (JACOB, 1968, p. 11). Dele o pai diz, de maneira orgulhosa, como ajuda com as provisões da casa, chegando a passar:

Na beira, ai, manhã, tarde inteira naquela paciência. O peixe beliscando, furtando a isca, bota outra, atira a linha, fica esperando. Candiru, piranha, carataí, que mais faz dessas, o tempo todo comendo a isca. Um dia físgou um dourado, aperreou-se com a força do bicho. Atou a linha no taxizeiro do porto, botou-se a gritar. Fui lá ver do que se tratava. Dei linha a valer, cansei o bicho, sojiguei depois, puxei pra terra. Tinha físgado um dourado dos grandes (JACOB, 1968, p. 48).

Luís Chato possui, com a esposa Mariana, dois filhos, mas apenas uma única vez, e isto quando está sonhando na mata, no capítulo 22, ele nomeia um deles, o mais velho. Ao sonhar que consegue sair da floresta, ele chega em casa, encontra a esposa e diz:

Pensava neles os dias todos de perdido, em ti também Mariana. — Nem te conto dos sofrimentos, mulher. Como então? O Jacinto foi ao marisco? A modo tinha visto aqui, agorinha. Então foi ele quem mais trabalhou pra casa. No centro, comigo mesmo, isso sempre dizia. Machinho, vai ser igual ao pai, cavados do de comer do pessoal. Ainda pequeno, já tem dos seus de cuidar (JACOB, 1968, p. 201).

Esse sonho de Luís Chato termina quando ele é acordado, assustado, pelo urro de uma onça-pintada. Mas o importante é chamarmos a atenção aí para a maneira por meio da qual ele se refere aos seus dois filhos. Como vimos, em apenas uma única vez, um deles é nomeado, enquanto que, nas outras referências, ele os chama de “jitinho” (JACOB, 1968, p. 11), “menorzinho” (ibid., p. 57), “o meu menino assinzinho” (ibid., p. 97), “o menor assinzinho mais jito” (ibid., p. 101), “barrigudinho” (ibid., p. 156), “do mais curumim” (ibid., p. 166), “assinzinho menor” (ibid., p. 227) e “o mais criança” (ibid., p. 252). No mesmo passo, aos outros dois filhos, já falecidos, ele se refere como “o primeiro”, o “outro que nasceu no ano seguinte” (ibid., p. 49) e ainda “um dos zinhos que morreu ainda jito” (ibid., p. 50).

É digno de nota afirmar que essa não nomeação de seus filhos parece constituir o que Vincent Jouve (2002, p. 72) chama de “vazio narrativo”, conceito que Suely Flory (1997, p. 28) define como “as indeterminações que perpassam todas as linhas de qualquer texto (por exemplo: ações não contadas, sumários e elipses temporais, suposições implícitas, narrativas secundárias, falsas prolepses)”. Os vazios narrativos possuem primordial importância porque, além de estimular a atividade do leitor, insinuam, com seus hiatos e ausências, uma visão ou mensagem que possa estar por detrás da trama. Logo, essa indeterminação quanto ao nome dos filhos pode estar sendo utilizada para chamar a atenção para algum aspecto em particular.

Até porque o que parece ser mais interessante quanto a este ponto é que os cachorros de Luís Chato, os dois, são nomeados. Tem o Tiririca, o cachorro que “dá logo sinal” (ibid., p. 53) quando percebe outros animais se aproximarem do terreiro; e tem o Malhado, cachorro que a surucucu matou, e era da “barrigada da cachorra do seu Holanda, boa de caça” (ibid., p.

64). Destarte, diante desse aspecto de seus filhos, uma questão se levanta: por que Paulo Jacob assim construiu discursivamente o homem na Amazônia, teimando em não lhe conceder nome, como acontece com um de seus filhos, o menor, descrito por meio de sua estatura, sem nome, zoomorfizado? E por que seus cachorros, nas vezes em que aparecem, aparecem possuindo nome?

Aproveitando para fazer um contraponto com *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, o escritor Paulo Jacob parece se utilizar da mesma técnica literária empregada pelo escritor nordestino. No caso de Graciliano Ramos, para demonstrar como a seca e as desigualdades sociais empurram as pessoas para uma condição de vida desumana e atroz, antropomorfiza a cachorra Baleia e parece zoomorfizar as personagens humanas. Em relação a *Chuva branca*, a antropomorfização — atribuição de características de seres humanos a animais — ocorre quando os cachorros Tiririca e Malhado recebem nome próprio, com letra maiúscula, enquanto os seus filhos, não. Ao contrário, estes aparecem zoomorfizados, descritos de uma forma a provocar confusão quanto à dignidade humana e à relação homem versus bicho. Segundo Ananias da Silva (2015), essa técnica “compreende, pois, uma forma de denúncia social e crítica ao Brasil, que parecia está dividido entre o progresso (o moderno) e o atraso (o sertão)”.

1.3 Um ator agonizante?

Diria que não é descabido afirmar que por trás desse vazio narrativo esteja a mensagem a ser passada pelo romance sobre a condição desse homem amazônico em sua sociedade: será que o homem dessa Amazônia é tão importante e tão lembrado a ponto de, quando mencionado, ser-lhe negado o que há de mais essencial ao ser humano: o nome? Examinemos, nesse sentido, aspectos intertextuais que podem estar dialogando com essa escritura. Afinal de contas, “toda escritura é resumo de leitura, jogo com possíveis livrescos, elucubração na biblioteca” (SAMOYAULT, 2008, p. 87).

Convém ressaltar que cerca de sessenta anos antes de *Chuva branca* ser lançado, Euclides da Cunha comentava, no prefácio ao livro *Inferno verde* (1907), de Alberto Rangel, que a Amazônia era a “última página, ainda a escrever-se, do Gênesis”, e nela viu “um ator agonizante, o homem”, uma “sociedade que está morrendo” e se agita “miseravelmente” (CUNHA, 2000, p. 347, 348). Nas palavras de Carlos Guedelha, estudioso do autor de *Os sertões*, Euclides da Cunha se apossa aqui da linguagem oriunda do teatro para expressar “o contraste (antítese) entre o vigor da paisagem e a agonia do homem, perdido na imensidão da selva” (GUEDELHA, 2013, p. 286).

É sabido que as comunidades rurais da Amazônia costumam ser isoladas dos grandes centros, tendo o rio, muitas vezes, como única forma de acesso. O excerto de *Chuva branca* citado no início, a saber, que fala do “barro carregado nas águas, amarelas” (JACOB, 1968, p. 7), parece conferir peso à interpretação de que a comunidade de Luís Chato e sua família deve estar localizada, provavelmente, em algum rio da margem direita ou meridional da bacia amazônica, uma vez que é conhecido que os rios da margem setentrional são, em sua maioria, rios de água preta. Além disso, os rios da margem esquerda são considerados muito acidentados e pouco piscosos, um dos motivos pelos quais justificadamente o povoamento na Amazônia foi maior na margem contrária.

Como falamos, não é improvável que o escritor Paulo Jacob tenha entrado em contato com a obra de Charles Wagley. Nela o antropólogo menciona os “caboclos da beira” (WAGLEY, 1988), aqueles habitantes das comunidades rurais da Amazônia, da Amazônia comumente chamada de ribeirinha, aquela situada à margem dos inúmeros rios, lagos, igarapés, furos e paranás. Foi o mesmo Charles Wagley que, “descendo o rio Amazonas”, ao olhar de sua lancha para as margens fluviais, chegou “à conclusão de que a exótica magnificência do panorama tropical havia desviado as atenções do homem do Vale Amazônico” (ibid., p. 20).

Convém problematizar esse olhar de Charles Wagley, por vir direto da ciência norte-americana. Em primeiro lugar, é perceptível que se trata de um olhar exógeno e periférico, como periférica é a imagem do antropólogo descendo o rio Amazonas em sua lancha e olhando para as margens do rio. Esse tipo de olhar, sobre a região e não da região, submetido a desígnios outros que não aos dos seus próprios habitantes, leva-nos a refletir sobre o porquê de Neide Gondim ter afirmado que a Amazônia foi inventada discursivamente: “a Amazônia não foi descoberta, sequer foi construída; na realidade, a invenção da Amazônia se dá a partir da construção da Índia, fabricada pela historiografia greco-romana, pelo relato dos peregrinos, missionários, viajantes e comerciantes” (GONDIM, 1994, p. 9).

Mister salientar, igualmente, que a imagem do homem na Amazônia como um ser abandonado era comum ainda na primeira metade do século XX, período em que o escritor Paulo Jacob nasceu. Araújo Lima assim o retratava: “escoteiro, sem guia; sem saúde nem cultura; sem defesa nem proteção; sem preparo nem prévio trabalho adaptativo, o homem do Amazonas campeia naqueles cenários como um gigante, inconsciente de sua bravura, a afrontar, e a vencer, a natureza hostil e agressiva” (ARAÚJO LIMA, 1975, p. 49).

Ressaltamos que aqui, em Araújo Lima, vemos o mesmo tipo de olhar efetuado por Charles Wagley, a saber, uma visão exógena, um ponto de vista externo, e não a partir de sua

própria realidade. O homem na Amazônia é colocado por ele como “sem guia”, “sem saúde nem cultura” em meio aos recursos naturais, necessitando, por esta razão, de alguém que possa dirigir o seu destino. É possível afirmar que, diante dessa ideia de Araújo Lima, encontramos-nos com uma perspectiva que vê o mundo a partir de um determinado padrão sociocultural, padrão esse que se quer universal, que é o europeu e norte-americano. Esse ponto fica mais evidente quando constatamos que Araújo Lima completou seus estudos em medicina tropical pela Universidade de Paris e pelo Instituto Pasteur de Paris.

Já na segunda metade do século XX, entra em cena, na biblioteca amazônica, outro judeu-amazônida, tal como o era Paulo Jacob: Samuel Benchimol. Os dois nasceram na década de 1920 e ambos eram descendentes de judeus sefarditas transferidos para a Amazônia, a partir de 1810, vindos de países do norte da África. Em sua principal obra, Samuel Benchimol assim olhou para o homem amazônico: “um tipo curiosíssimo de gente, ainda por estudar. Caboclos mansos, esquecidos do mundo, sem ambição. Com um notável instinto de defesa e de aproveitamento dos recursos naturais. Vivendo em função do seu meio. Geográfica e vegetalmente” (BENCHIMOL, 1977, p. 172).

Hoje sabemos que por trás dessas visões datadas, positivistas e etnocêntricas, as quais colocam o homem amazônico como sem cultura, manso e, portanto, incapaz de ser portador de um projeto civilizatório, sempre estiveram interesses de cunho colonialistas. Afinal, se o homem amazônico é um ser “sem guia”, “sem cultura” e “manso”, ele seria também o bom selvagem que precisa de um padrão ou uma cultura exógena para tutelá-lo. Não restam dúvidas de que, no imaginário europeu e ocidental, o homem amazônico é enxergado assim: manso, à margem da civilização e que precisa sair do estado de natureza.

Na verdade, tanto é assim que, passados cerca de sessenta anos, desde a publicação de *Chuva branca*, ainda é forte no imaginário de muita gente a visão da Amazônia como uma última fronteira a ser explorada e, mais recentemente, a portadora de recursos naturais, com apenas um aspecto novo:

O que há de novo na construção imagética do que seja a Amazônia é que hoje, ela não se restringe aos gabinetes diplomáticos ou aos escritórios das grandes empresas que cobiçam explorar a região. Nela participam hoje, além dos protagonistas de sempre, as lideranças das populações tradicionais da região, como os índios e os seringueiros, lideranças de produtores familiares, lideranças sindicais de trabalhadores, além de outros segmentos das sociedades do Primeiro Mundo, antes também alheios, entre esses destacando-se os ecologistas e lideranças sindicais da Alemanha, Itália, Espanha, Dinamarca e outros países que procuram apoiar as lutas travadas por essas populações amazônicas. De fato, novos agentes participam desse novo debate sobre os destinos da região (GONÇALVES, 2015, p. 14).

Percebemos, portanto, que o escritor Paulo Jacob deixou impresso em sua arte esse aspecto da realidade do homem amazônico, uma vez que, na época em que escreveu *Chuva branca*, ideias como essa ainda estavam em voga e pareciam ser a tônica. Em realidade, o tempo e a cultura de um lugar determinam uma escritura, de modo que o contexto situacional do autor compõe o repertório do texto, e o elemento externo se torna interno. “Cada época possui seus próprios sistemas de sentido que organizam a cercadura, o quadro de referências do texto, segundo decisões seletivas” (FLORY, 1997, p. 37).

1.4 O narratário de *Chuva branca*

Um outro aspecto que o excerto da página 7 nos permite comentar é sobre o conceito de narratário. Sabemos que todo texto, mesmo as narrativas, podem ser analisáveis como um discurso, como um “engajamento do autor perante o mundo e os seres” (JOUVE, 2002, p. 21). No vocabulário da pragmática é comum dizer que é inerente, aos textos de ficção, a intenção ilocutória, isto é, a vontade de agir sobre o seu destinatário, de modificar o seu pensamento, de levá-lo numa certa direção ou de desviá-lo dela. É neste sentido que Wolfgang Iser afirma: “o leitor é o pressuposto do texto” (ISER, 1985 *apud* JOUVE, 2002, p. 14).

No *incipit* de *Chuva branca*, quando o narrador menciona as plantas aquáticas comuns nos rios amazônicos, os peixes que costumava pescar, assim como o “jamaxi” com que transportava a “maniva”, ou mesmo a “aninga” que ele jogava para o jacaré, vemos implícito o seu narratário, a saber, o público, o leitor ou o personagem da diegese ficcional para quem a narrativa se dirige. Daí que as palavras de origem tupi, típicas da toponímia amazônica, como “matupás”, “canaranas”, “membecas”, “murerus”, “surubins”, “capararis”, “jamaxi” e “aninga”, que aparecem logo nas primeiras linhas da narrativa, dão-nos a ideia de que esse receptor da mensagem ficcional de *Chuva branca* e, portanto, o interlocutor de seu narrador, é alguém que, ou conhece essa variante amazônica, ou é alguém para quem essa toponímia será propagandeada. No próprio ato de escrever ou na linguagem utilizada um certo tipo de leitor já está implícito.

A mesma ideia pode ser aplicada às espécies de insetos que perseguem Luís Chato nas noites passadas na floresta, momento em que parece ficar patente que o narrador fala deles supondo que seu narratário os conheça: “mosquitos entrando nos olhos, procurando remela. Varejeira, é aí roncando no ouvido. Pium não tem, nem maruim. Mutuca tem algumas pro gasto. Morei num rio, esse sim, tinha de tudo. A noite os carapanãs, de dia era pium, borrachudo, maruim, mutuca” (JACOB, 1968, p. 24-25). Ou ainda quando fala do “gemido de mata, canto de inambu-galinha, sururina, macucaua, corujão rasgando o cantar” (*ibid.*, p.

214); ou mesmo dos “cuxiús” e dos “ouriços de xuru” (ibid., p.218), em que palavras de origem tupi são vistas.

Como declara Terry Eagleton (2006, p. 127), “todo texto literário é construído a partir de um certo sentimento em relação ao seu público potencial, e inclui uma imagem daqueles a quem se destina: toda obra encerra em si mesma aquilo que Iser chama de um ‘leitor implícito’”. Diante disso, não podemos deixar de salientar que Paulo Jacob era um magistrado, funcionário público, estabilizado, de pele branca e com contato próximo com a cultura literária dos principais centros culturais do país. De modo que, embora ele tenha morado no interior do Estado do Amazonas, por dez anos (1951-1961), e se aproximado das camadas mais populares da sociedade, não é improvável que ele tenha se dirigido a um público culto, do sudeste do país, no possível intuito de divulgar uma linguagem ou modo de falar amazônico. Mas, como nenhum peritexto (prefácios, introduções e outros avisos) é utilizado em *Chuva branca*, é compreensível a maneira como a identificação desse narratário extradiegético fica dificultada.

Em verdade, é possível até precisar que, à época da publicação de *Chuva branca*, já era notório ao país o que o escritor Guimarães Rosa, da geração de 45, fizera com relação ao sertão de Minas Gerais, em termos de valorização e divulgação do linguajar sertanejo. Incluímos aí até mesmo toques de narrativa em linguagem poética e inventiva, à maneira do autor mineiro, como neste excerto, cadenciado e com rima: “que chego, chego. Mata mais feia, nunca aconteceu me arear. Tomando conhecimento da terra, varo direto até lá” (JACOB, 1968, p. 61).

Digna de nota é essa questão porque é patente a mudança ocorrida no trabalho com a linguagem entre o Paulo Jacob de seus dois primeiros romances, *Muralha verde* (1964) e *Andirá* (1965), e o Paulo Jacob de *Chuva branca*. Respeitante aos escritores do modernismo, ele parece ter percebido “que os conteúdos sociais e psicológicos só entram a fazer parte da obra quando veiculados por um código de arte que lhes potencia a carga musical e semântica” (BOSI, 1970, p. 481). De modo mais claro, assim como Guimarães Rosa, o autor de *Chuva branca* começou a ver que grande novidade do romance vinha de uma alteração profunda no modo de enfrentar a palavra, pois esta é sempre um feixe de significações.

Sobre esse aspecto, na literatura de Guimarães Rosa, continua Alfredo Bosi:

Além de referente semântico, o signo estético é portador de sons e de formas que desvendam, fenomênicamente, as relações íntimas entre o significante e o significado. Toda voltada para as forças virtuais da linguagem, a escritura de Guimarães Rosa procede abolindo intencionalmente as fronteiras entre narrativa e lírica, distinção batida e didática, que se tornou, porém, de uso

embaraçante para a abordagem do romance moderno. *Grande Sertão: Veredas* e as novelas de *Corpo de Baile* incluem e revitalizam recursos da expressão poética: células rítmicas, aliterações, onomatopeias, rimas internas, ousadas mórnicas, elipses, cortes e deslocamentos de sintaxe, vocabulário insólito, arcaico ou de todo neológico, associações raras, metáforas, anáforas, metonímias, fusão de estilos, coralidade. Mas como todo artista consciente, Guimarães Rosa só inventou depois de ter feito o inventário dos processos da língua. Imerso na musicalidade da fala sertaneja, ele procurou, em um primeiro tempo (tempo de *Sagarana*), fixá-la na melopeia de um fraseio no qual soam cadências populares e medievais (BOSI, 1970, p. 482).

Em *Muralha verde*, como foi observado por Antônio Esteves (1990, p. 71), a linguagem é “empolada, parnasiana em demasia, arrasta-se pesada desde o primeiro parágrafo”. Já em *Andirá*, o mesmo magistrado, procurando conferir ares de realidade à sua ficção, chega a transcrever, como peritexto, uma certidão em que maus tratos são denunciados. De acordo com Samoyault, essa técnica, de reprodução de documentos, prospectos, bibliografias ou cartões de visita “implica ao mesmo tempo a existência de um documentarista ou de um colecionador, mas também de um ‘colador’, que faz o texto entrar numa espécie de *mimésis* generalizada, onde tudo teria o mesmo grau de realidade ou de irreabilidade” (SAMOYAU, 2008, p. 105).

Mas é em *Chuva branca* que o linguajar do homem comum da Amazônia aparece com expressividade. De onde se segue que, em virtude desse estilo, evidenciando a riqueza de um linguajar regional, ao lado da aguda percepção dos problemas que existem no interior do homem dessa região, Paulo Jacob será comparado — salvaguardadas as devidas proporções — ao autor de *Grande sertão: veredas*. Como declarou Carlos Menezes, em depoimento publicado na orelha do romance *Tempos infinitos* (JACOB, 2004): “Paulo Jacob redige suas narrativas com um idioma de grande beleza e sonoridade, emprestando com isso mais fortes colorações e mistérios às paisagens que pinta e às emoções, angústias, desencantos, denúncias e pureza de seus personagens”.

Ou Assis Brasil, em opinião sobre o autor no romance *Estirão de mundo* (JACOB, 1979, p. 2): “[Paulo Jacob] incorpora-se ao pequeno grupo de escritores brasileiros que trabalham artisticamente a linguagem literária. Longe de desenvolver uma linguagem difícil, rebuscada, ele faz a ficção brasileira, mais uma vez, adquirir o nível da criação”. Ou, ainda, Marcílio Farias, na orelha de *A noite cobria o rio caminhando* (JACOB, 1983): “[...] podemos dizer que sua criação está prenhe de vida. E por isso mesmo é fértil, é grande, é sincera”.

Na esteira dessa abordagem sobre o narratário, é oportuno salientar que o romance é um monólogo interior — chamado em alemão de *Erlebt Rede*, em inglês de *stream of*

consciousness, e em francês de *monologue intérieur*. Essa técnica narrativa, desenvolvida pelo escritor francês Edouard Dujardin, “reproduz pensamentos íntimos como vão surgindo do inconsciente sem nenhuma preocupação com um encadeamento lógico: deixando fluir livremente as ideias e sentimentos em frases diretas, com a sintaxe reduzida a um mínimo de recursos” (PROENÇA FILHO, 2007, p. 52).

Isso posto, é o conteúdo da consciência de Luís Chato que é narrado, fazendo dele próprio um dos narratários intradieéticos, como ocorre nestes excertos, quando ele dialoga consigo mesmo: “o rumo é este, beirando o igarapé até cruzar o primeiro afluente. Aquele do lado de lá, servindo de ponte o pau caído. Daí é centrar na terra alta” (JACOB, 1968, p. 9), diz ele, escolhendo o caminho a ser seguido. Ou: “o certo é especular as pegadas na travessia do varadouro, aqui do lado. Eita! tou na sorte. Passou cedo por aqui” (ibid., p. 10). E mais: “novamente, Luís Chato, com mais cuidado” (ibid., p. 13).

1.5 Luís Chato: caçador

Outro tipo ideal do homem amazônico que aparece em *Chuva branca* é o caçador. Luís Chato, para conseguir o sustento da família, alterna-se entre as atividades de caça, pesca e da pequena lavoura. Assim também o faz Compadre Juvenal, seu amigo, que não o acompanhou na caçada em que se perdeu porque “se botou com desculpas”, afirmando que “tinha serviço no roçado, fazer a limpa, arrancar maniva, fazer maceração. Depois domingo, data santificada, tinha mau sobosso caçar nesse dia”(JACOB, 1968, p. 12).

É com o dinheiro oriundo das caças que ele compra outras coisas, como vestimentas para a família, Mariana e os filhos, e a própria espingarda, a Mariposa. Na biblioteca amazônica, Charles Wagley (1988, p. 93) registrou que “a caça, muitas vezes, fornece um reforço bendito à alimentação, relativamente pobre de carne, da população rural”. Mais: quando estão reunidos, os homens acabam “inevitavelmente falando sobre caça. Como quase todo apaixonado desse esporte, descrevem de forma minuciosa e pitoresca as suas façanhas – aquela vez em que mataram uma onça ou a noite em que abateram dois veados” (ibid., p. 94). Logo, é possível observar que o escritor Paulo Jacob, também nesse ponto, cola a vida na arte, uma vez que os caçadores podem ser considerados como uma das identidades coletivas da Amazônia.

No trecho abaixo, Luís Chato segue o rastro da anta, planeja em que parte do corpo do animal deve atirar para abatê-lo e se ufana de sua espingarda calibre dezesseis, que nunca negou fogo; menciona ainda pela primeira vez as palavras “chuva branca”, que dão título ao romance:

O rasto mais novo que já topei. Areia em cima das folhas, molhada ainda, não engana. Foi há pouquinho que passou. Atirar na sangria ou na cova do sovaco, é ver a queda. E se estiver de costa, no vazio. Mas aí não merece confiança. O pior tiro, resiste muito, vai longe. A bicha tem vida longa. Nem palanqueta no cartucho às vezes resolve. Dessa dezesseis, quando já. Dá mira não escapa, muito menos do balaço. Arma de estimação, fogo não nega, feio nunca fez. É bater o gatilho, ir buscar a caça. Faço dessas vantagens, depois grito ao compadre Juvenal, ou a outro companheiro qualquer, vá juntar o bicho. Inambu, mutum, jacu, só atiro na cabeça a modo não estragar a carne. Errar nunca me lembro disso, escapar, seria a primeira, muita empanamação. É, mas nada de sol, nem anta, e o tempo fechando. As nuvens arrumando chuva branca (JACOB, 1968, p. 12-13).

É possível perceber que Luís Chato se considera, além de um mateiro experiente, um exímio caçador. Ao colocar o ribeirinho aqui com os sentidos apurados, capaz de seguir o “rasto mais novo” da anta e saber que ela passou “há pouquinho” pelo local, é possível que o escritor Paulo Jacob, além de estar emprestando do real, esteja dissimulando uma biblioteca amazônica que já falou sobre o assunto.

Spix e Martius, por exemplo, em obra lançada no século XIX, não deixaram de ficar fascinados com os sentidos agudos desenvolvidos pelos índios para a vida na selva: “o índio fareja com as narinas dilatadas se o amigo ou o inimigo passou pela mata; vê, ao longe, a caça que ele persegue, por entre os arbustos; distingue homens e animais num horizonte vastíssimo e, ao perto, é agudíssima sua visão para pequenos objetos” (MARTIUS, 1979, p. 30). Vem a propósito esta citação porque é sabido que o caboclo amazônico descende da matriz indígena e com este aprendeu os segredos da floresta. Nessa esteira, Charles Wagley, posteriormente, registrou: “o caboclo é pintado como bom caçador e pescador. Tem uma habilidade toda especial para os hábitos dos animais e sabe quase por instinto onde e como caçar ou pescar” (WAGLEY, 1988, p. 152).

Não posso deixar de salientar que a caçada de Luís Chato é estrutural em *Chuva branca*, uma vez que o fato é o núcleo narrativo em torno do qual se desenvolve o romance. Como afirmam Roland Barthes *et al* (2011, p. 118), “toda narrativa consiste em um discurso integrando uma sucessão de acontecimentos de interesse humano na unidade de uma mesma ação”. Esses acontecimentos que o caçador irá viver são muitos, basicamente fases de degradação, uma vez que entra na floresta armado com sua espingarda, vestido, saudável e bem orientado, e acaba sem a espingarda, doente, nu e perdido.

No capítulo 22, quando Luís Chato sonha na floresta que encontrou o caminho de volta, chega a sua casa e conversa com Mariana. Na conversa do casal podemos ver o núcleo narrativo do romance. Deixemos que ele nos apresente:

Como foi a perda? Digo assim, culpa daquela manhã escura, sol escondido. Topei com a anta horas no após a saída de casa. Estava na cama, bem deitada, quieta, desesquecida de perigo. O tiro variou, pegou de raspão, a bicha sangrando tirou de centro a rodar comigo. Cisme de dar batida no rasto, pelo correr variado, tinha saído bem intiriçada. Não houve de dar um tempão por aqui naquele domingo? Pois lá também deu. Um chuveiro de branquejar toda a mata, a mal-a-mal enxergar. Chuva branca daquelas de putaria de respingado que nem não tinha fim. Foi cair dia inteiro, a perder tempo debaixo de rabo-de-jacu, a bicha tirando vantagem na frente. Desse jeito o caso aconteceu (JACOB, 1968, p. 204).

No capítulo 33, quando ele está delirando, em virtude dos dias sem comer e perdido na floresta, ele resume mais ainda o núcleo narrativo, ficando assim:

Estou no pensar que foi isso, isso o quê? Saí ao mato atrás de anta, o tempo barrou a tiração de terra, fiquei areado. Coisa de dias... (ibid., p. 246-47).

O que o escritor Paulo Jacob pode estar sugerindo ao inserir essa síntese ao final de seu romance?

É válido afirmar, em relação ao núcleo narrativo, que o escritor piauiense Assis Brasil, que publicou o ensaio *Faulkner e a técnica do romance* (1964), chegou a comparar Paulo Jacob ao escritor estadunidense. Lembremos que William Faulkner, por sua vez, tornou-se famoso na primeira metade do século XX utilizando-se da técnica do fluxo de consciência consagrada por autores como James Joyce, Virginia Woolf e Marcel Proust. E que para este último, como é sabido, o enredo tinha uma importância secundária, podendo ser resumido em poucas linhas, pois o que importava mesmo era, não os encadeamentos narrativos, mas a análise psicológica. É o que parece acontecer em relação ao núcleo narrativo de *Chuva branca*.

Quando digo que a ida de Luís Chato à floresta para caçar a anta é estrutural é porque, além de ser o núcleo narrativo, por meio dela podemos distinguir a narrativa de *Chuva branca* no nível das ações, ou seja, dos actantes ou dos papéis actanciais, como é proposto por Algirdas Greimas. Para Vincent Jouve, que cita o linguista russo-lituano:

Sabe-se de fato que é possível encontrar em toda narrativa os seis papéis actanciais descobertos por Greimas: sujeito/objeto, emissor/destinatário, oponente/adjuvante. Assim, em *Os três mosqueteiros*, D'Artagnan (o sujeito) é mandado pelo seu pai (o emissor) até Tréville (o destinatário) para adquirir o título de mosqueteiro (o objeto). Conseguirá o que quer eliminando Rochefort, Milady e Richelieu (os oponentes) com a ajuda de Athos, Porthos e Aramis (os adjuvantes) (JOUVE, 2002, p. 78).

Fundamentado, então, no que propõe Greimas, podemos resumir assim os papéis actanciais do romance *Chuva branca*: O caçador Luís Chato (o sujeito) é enviado pela fome

que a sua família está enfrentando (o emissor) até às terras gerais (o destinatário) com a missão de tentar abater uma anta (o objeto). O desafio é o ribeirinho conseguir o que deseja com a ajuda de sua habilidade de caçador e perspicácia de mateiro experiente (adjuvantes), enfrentando uma luta contra a fraqueza física, os perigos da floresta, a chuva branca, que “bateu a tiração de terra” (JACOB, 1968, p. 247), e os seres imaginários (os oponentes).

A importância dos actantes ou papéis actanciais, segundo Vincent Jouve (2002, p. 79) está no fato de que “é descobrindo uma forte marca axiológica no esquema actancial que o leitor poderá destacar as estruturas ideológicas do texto”. Trazendo à luz o conceito de actantes, classificando as personagens segundo o que elas fazem, Greimas contribui para a análise estrutural da narrativa, uma vez que seu esquema parece resistir bem à prova de um grande número de narrativas.

Vem bastante a propósito, por conseguinte, o que nos diz acima Vincent Jouve sobre a contribuição da análise descritiva em nível do esquema actancial, porque sabemos que o nome de um dos oponentes do caçador Luís Chato é também aquele que dá título ao romance: *Chuva branca*. Ela aparece pela primeira vez na página 13, momento em que o caçador percebe que não tem “nada de sol, nem anta”, o tempo está fechando e as nuvens estão “arrumando chuva branca”. A partir daí, as duas palavras, também título do romance, aparecerão numa frequência de vinte e três vezes (cf. JACOB, 1986, pp. 13, 17, 19, 22, 55, 66, 67, 72, 83, 93, 112, 118, 133, 157, 160, 193, 205, 215, 243, 245, 246, 251 e 253). A chuva branca é, assim, um acontecimento que ocorre uma única vez, mas é narrado várias vezes.

Ao contar o que aconteceu com o tiro disparado na anta, o caçador, que se ufana de nunca errar a presa, explica-nos o que ele chama de “chuva branca”. Assim que percebeu que errou o tiro, pois pegou de “raspão”, Luís Chato viu o animal disparar floresta adentro, e um silêncio tomou conta do ar. Aí começou a chuva:

Chuva branca aí a desabar. Chuva grande. Vai entrar pela noite [...]. Descarregando de vez, pegada, sangue, quem disse. Fica aquela corredeira, chega a enxurrada, apaga o vestígio. No ir no desvanecimento, das horas não me dei conta. Umás quatro, por aí assim. Miserável chuva branca, agora apertou. Devia de não cair agora. Começa na morosidade, o vento açoita, entra pelo dia, segue pela noite. Não tem outro jeito, é aguardar que passe. Fazer rabo-de-jacu. Com pressa, Luís Chato. Atar a vara atravessada nas árvores, jogar palha em cima. Folha de inajá, umas cinco, é o tanto (JACOB, 1968, p. 17-18).

Destaco, como é possível observar, que aquilo que o caçador chama de “chuva branca” é a chuva demorada: “chuva branca, essa então, é que nem não tem fim. Morosa, sem hora marcada de estiar. Vê-se uma melhorazinha, se diz que vai findar. Larga de novo, bota

horas, dias às vezes, o pau a desgallar” (JACOB, 1968, p. 19). Essa chuva, que cai logo após o disparo do tiro, tendo iniciado na página 17, por volta das quatro da tarde, termina na manhã do dia seguinte, na página 22: “chuva branca não para de logo. Uma aporrinhção. Faz um estiozinho. Fica na lenga-lenga, parecido mulher. Em todo caso, o dia alegre, acorda a mata. Dá coragem, acaba esmorecimento. Manhã lenta, o sol escondido” (ibid., p. 22).

À luz do texto, é característica também da chuva branca ser forte, uma enxurrada, criando corredeiras na floresta e apagando todos os vestígios, como as pegadas ou o sangue da anta. Em virtude desse aspecto, o caçador passará a culpar a chuva branca por ele ter perdido a anta e também a orientação na floresta: “tudo por causa da praga da chuva branca” (ibid., p. 55). Ou: “não fosse a chuva branca, localizavam [seus companheiros, que estão à sua procura] pelo rasto” (ibid., p. 66). Mais: “o temporal deu o cerco, a chuva branca foi a cagada” (ibid., p.72). E ainda: “aquela filha da puta da chuva branca me meteu uma dos diabos” (ibid., p. 93).

1.6 Luís Chato: lavrador

No universo ficcional de *Chuva branca*, o homem amazônico também aparece como lavrador. Ele cuida da roça familiar, fazendo as derrubadas e cuidando da maniva, ao lado de sua mulher, Mariana, e dos filhos. Os vizinhos, sempre que necessário, ajudam uns aos outros por meio da prática do mutirão, mas a ajuda mesmo vem da família, como é comum acontecer em relação às tarefas agrícolas nesse espaço. Assim se refere o lavrador à sua esposa: “ajuda na limpa da roça, na derrubada, serviço de homem. Ninguém igual pra fazer farinhada. Pega certo no rolo, dá conta da urupema, sustenta de rijo o remo na torração” (JACOB, 1968, p. 21).

Ao discorrer sobre a erudição imaginária, Dominique Jullien comenta que o escritor “joga nos quatro cantos com seu saber”, fazendo nascer, da erudição, “um mundo que reconcilia sob o modo de enigma o passado e o futuro, o sonho e a realidade, o ensaio e a ficção, o eu e o outro” (JULLIEN, 1987 *apud* SAMOYAUL, 2008, p. 86). Em outras palavras, não é descabido afirmar que Paulo Jacob, ao assim representar o homem amazônico, esteja jogando com o seu saber, uma vez que é sabido que ele, como homem público, conheceu o interior, a “Amazônia profunda”, como chama Loureiro (2014, p. 36).

Formado pela antiga Faculdade de Direito do Amazonas, ele começa a entrar em contato com essa realidade no ano de 1951, quando foi nomeado Juiz de Direito de Itapiranga (AM), no baixo Amazonas. Desse município, ele continuou a testemunhar do drama dessa sociedade ao percorrer cidades como Canutama (AM), no rio Purus, e Manacapuru (AM), no

Solimões, lugar onde trabalhou até o ano de 1961, quando foi promovido a Juiz de Direito da Capital, Manaus.

Além disso, são sabidas as suas viagens pelos rios da Amazônia ou, ainda, as suas visitas a tribos indígenas. Em relação a esse último exemplo, é conhecida a visita que Paulo Jacob realizou a tribos de ianõnãmes, na fronteira do Brasil com a Venezuela, valendo-lhe inclusive uma nota no jornal *O Estado de São Paulo*, do dia 23 de fevereiro de 1975, intitulada “Escritor lança livro sobre índios”: “o escritor amazonense, Paulo Jacob, lançou um livro sobre a experiência de seu convívio com os Yanomami (Waika) de quatro meses, povo que, segundo a notícia, estava quase extinto”⁴.

Paulo Jacob, então, ao retratar o homem amazônico sendo ajudado por sua família, e também pelos vizinhos, como nos excertos a seguir, deixa transparecer um saber armazenado, seja por sua leitura ou por experiência de vida, a respeito do qual a biblioteca amazônica já falou.

[Mariana] Ajuda na limpa da roça, na derrubada, serviço de homem. Ninguém igual pra fazer farinhada. Pega certo no rolo, dá conta da urupema, sustenta de rijo o remo na torração (JACOB, 1968, p. 21).

Não há quem não queira dar uma demão. Espalhou a notícia de carne de anta, a vizinhança anima (ibid., p. 33).

A mulher dando adjutório, jamaxi preso na testa, seguro nos braços, o corpo vergado pra frente (ibid., p. 63).

Charles Wagley registrou como comuns essas ajudas nas tarefas agrícolas, tanto a ajuda advinda da família:

Em determinadas tarefas agrícolas, também a família costuma trabalhar em conjunto. A roçagem do terreno, a queimada e a coivara são trabalhos dos homens; mas as mulheres ajudam os maridos na plantação e, algumas vezes, na remoção de ervas daninhas, bem como na colheita da mandioca e na fabricação da farinha. Dessa maneira um homem e sua mulher poderão plantar uma tarefa em dez dias em vez dos vinte que levaria um homem sozinho. Juntos, também poderão roçar, em oito dias, o capim que um homem só levaria dezesseis dias para roçar, como juntos serão capazes de preparar em um dia um alqueire de farinha (WAGLEY, 1988, pp. 87-88).

Como a ajuda advinda da prática do *puxirum*, *putirum*, *ajuri* ou *mutirão*:

O lavrador só passa o dia todo no campo quando participa ou é o dono de um puxirão ou convite, como são chamados esses serviços em conjunto. Organizam-se às vezes tais grupos de trabalho cooperativo para as várias tarefas do cultivo da mandioca, mas em geral são eles reservados para o

⁴ “Escritor lança livro sobre índios”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 fev. 1975.

trabalho pesado da roçagem de um sítio. O dono da roça, nessas ocasiões, manda convites a vários homens — a parentes próximos, aos compadres ou amigos [...]. Nessas ocasiões o anfitrião se responsabiliza por todas as despesas. Serve café em casa antes de saírem para o campo; compra cigarros ou fumo para os convidados e fornece a cachaça para um golinho ou outro em meio ao trabalho, ou como mata-bicho, antes da refeição do meio-dia. A mulher do anfitrião, auxiliada pelas mulheres dos convidados, prepara um lauto almoço. Geralmente, mata-se um porco, ou várias galinhas, quando o grupo é numeroso (WAGLEY, 1988, p. 87).

O *puxirum* é uma espécie de ajuda mútua, particularmente ligada à agricultura ou à lavoura familiar, realizada quando os membros de uma determinada comunidade ajudam um vizinho ou os vizinhos a tocarem ou a concluírem suas atividades. Um exemplo típico de *puxirum* ocorre quando, diante de uma subida rápida e inesperada da água do rio, uma plantação, comumente a de mandioca, fica prestes a ser perdida e levada pelas águas. A comunidade, neste caso, realiza um mutirão para ajudar o lavrador a não perder a lavoura para as águas.

É a respeito dessa prática que o narrador se refere quando diz que, em épocas assim, quando se precisa de auxílio com a lavoura, “não há quem não queira dar uma demão”, principalmente quando se espalha “a notícia de carne de anta”, pois a “vizinhança se anima” (JACOB, 1968, p. 33). A comida farta para os trabalhadores, aliás, é não somente um dos atrativos desses mutirões, espécie de conagraçamento, como também uma característica deles.

Na ordem do que vimos sobre o homem amazônico em *Chuva branca*, como pescador, caçador e lavrador, perguntamos: por que Paulo Jacob assim representou a Amazônia? Ou por que ele, homem branco, estável, funcionário público, sentiu a necessidade de expressar o que pensava sobre a região? Talvez a opinião que o crítico Auerbach tem a respeito de dois escritores franceses, os irmãos Edmond e Jules Goncourt, lance alguma luz nesse sentido.

Os irmãos Goncourt, que eram grã-burgueses e semi-aristocratas, lançaram, em 1864, o romance *Germinie Lacerteux*, o qual descreve os enredos eróticos e a perdição de uma criada. Nas palavras utilizadas por Auerbach, os Goncourt, ao se interessarem pelas aventuras eróticas de uma mulher de tal classe social, poderiam estar enviando a mensagem de que “é injusto excluir as assim chamadas classes mais baixas da população, o povo, do tratamento literário sério” (AUERBACH, 2015, p. 445).

A mensagem parecia ser elevada, pois, afinal de contas, mesmo nos primeiros grandes realistas do século, como Stendhal, Balzac ou Flaubert, as camadas mais populares do povo mal apareciam. Mas, na prática, o envolvimento dos irmãos Goncourt com a realidade vivida por essas classes parava nesse ponto: na mensagem que estavam enviando. Eles levavam uma vida de burgueses remediados, morando e comendo confortavelmente, afastados dos modos

de vida, das opiniões e das preocupações das classes que representavam. De acordo com Auerbach, o interesse pela temática somente advinha porque:

Eram colecionadores e apresentadores de impressões sensoriais, a saber, daquelas que tivessem valor de raridade ou de novidade; eram, por ofício, descobridores ou redescobridores de experiências estéticas, especialmente de experiências mórbido-estéticas que pudessem satisfazer um gosto exigente, farto das coisas habituais. A partir desse ponto de vista é que a gente comum os seduzia como tema (Ibid., p. 447).

É possível, semelhantemente, fazer uma relação entre o interesse de Paulo Jacob pela temática e o fascínio dos professores universitários americanos para com o realismo mágico de William Faulkner. Como foi registrado por Otto Maria Carpeaux:

O realismo mágico de Faulkner – um pouco com a influência de D. H. Lawrence – tem inspirado, nos Estados Unidos, uma literatura ficcionista de alto padrão intelectual: as mais das vezes seus representantes são professores universitários, vivendo na atmosfera rarificada dos grandes “colleges” como ilhas no mar do materialismo econômico dos Estados Unidos. A precursora dessa nova arte da ficção é Katherine Anne Porter. Seus contos – com rara autocrítica, só publicou durante longa carreira literária alguns poucos volumes – esses contos passam-se no ambiente que a autora conhece por experiência própria: Texas e as regiões vizinhas do México, entre “farmers”, “cow-boys”, aventureiros, revolucionários mexicanos, etc.; quer dizer, num ambiente preferido da literatura popular norte-americana (CARPEAUX, 2011, p. 2738).

Diante da exposição desse fato, a partir de que ponto de vista, então, poderíamos entender o interesse de um homem de pele branca, funcionário público, juiz e com estabilidade, em relação às classes mais baixas da sociedade amazônica, senão do ponto de vista dos irmãos Goncourt? Pergunto mais: será que Paulo Jacob, nessas condições em que se encontrava, não sentiu a necessidade de expressar a sua visão de homem amazônico em virtude do estranhamento que tinha para com ele, de estar diante do exótico?

Em meu entendimento, a tentativa de formulação de uma resposta para essa pergunta também passa pelo que disse Roberto Schwarz, em *Os pobres na literatura brasileira*:

A questão dos pobres é uma questão técnica, qual seja, a da representação do pobre ou da pobreza na obra literária. Esta abordagem, no entanto, pode apenas solucionar (ou levantar) um problema da crítica e só dela, na medida em que torna internos ao texto os meios de interrogá-lo. Com aspas ou sem aspas, no discurso direto em itálico ou no indireto livre (colando, portanto, a fala do narrador e do narrado — forma tradicionalmente lida como de solidariedade daquele a este), o discurso do pobre presente na nossa literatura pode construir uma última forma de expropriação, na medida em que não é o pobre o sujeito deste discurso sobre ele. Quando Antonio Candido na Formação da Literatura Brasileira aponta que o regionalismo pós-romântico (no qual se inclui Lobato) está a serviço ‘do deleite estético

do homem da cidade', o mestre põe o dedo na ferida (SCHWARZ, 1983, p. 104).

Na esteira, então, do que Antonio Candido fala sobre o regionalismo, é oportuno afirmar que sabemos que Paulo Jacob editou a maioria de seus livros na cidade do Rio de Janeiro, centro cultural do país na época, assim como foi influenciado por Guimarães Rosa, que apresentou o sertão de Minas Gerais ao Brasil. Ele cresceu em um momento em que o regionalismo estava em transformação, com o Norte e o Sul sendo divulgados, de modo que não seria impertinente afirmar que seu interesse pelo homem amazônico seja, talvez, uma sobreposição entre o estranhamento diante do exótico e a preocupação regionalista de poder ser a pessoa, o escritor, que divulgaria a região nesses centros.

É preciso lembrar, igualmente, que Paulo Jacob escreveu *Chuva branca* para concorrer a um concurso literário em nível nacional, que foi o Walmap de 1967. O romance foi escrito, portanto, para o que havia de mais fino entre a crítica literária brasileira, uma vez que a mesa julgadora do concurso era formada por romancistas consagrados, da estirpe de Guimarães Rosa, Jorge Amado e Antônio Olinto. Logo, é esse, portanto, o primeiro público de *Chuva branca*, pelo menos parte dele, culto, de críticos literários, e também um dos pontos fundamentais para entendermos a obra, ancorados na Estética da Recepção. Quanto a esse ponto, deixemos Vincent Jouve falar, dizendo melhor do que nós, que: “sem esse reconhecimento do primeiro público, isto é, da massa dos leitores comuns, não se entenderia o destino desta ou daquela obra” (JOUVE, 2002, p. 28).

CAPÍTULO 2 - DA POBREZA

2.1 Na moradia

No tocante a esse tema, *Chuva branca* mostra o ribeirinho Luís Chato e sua família vivendo em condições de pobreza. Mariana, por exemplo, dificilmente pode contar com roupa íntima para vestir, o filho menor do casal é mostrado sofrendo de verminoses e o filho maior se vê, por vezes, na responsabilidade de pescar para ajudar a família com as provisões de casa. Quando Luís Chato resolve entrar na mata, seguindo as pegadas da anta, é porque a família está há “dias sem nada em casa, na farinha com água. A meninada pedindo comer, o pessoal na fraqueza” (JACOB, 1968, p. 9). Aí ele resolve dizer: “mulher, vou ao mato, quem sabe se dá na sorte de pegar a anta” (Ibid., p. 9).

A pobreza, em *Chuva branca*, aparece em aspectos como a habitação, porque é assim que ele apresenta a sua moradia: “barraca distorrida, o mato chegando perto. Telhado aberto que só renda, estrelas entrando pela cumeeira” (Ibid., p. 8). Por telhado, detalhe, devemos entender aqui a cobertura feita com a palha, retirada das muitas palmeiras existentes na Amazônia. Essa técnica foi observada pelo casal de cientistas suíços Elizabeth e Jean Louis Agassiz, nos anos de 1865 e 1866, os quais falaram sobre a rusticidade das moradias “cobertas com palha”, nas quais logo se aprendia a trabalhar “quase sem os acessórios que parecem indispensáveis em uma casa” (AGASSIZ, 1975, p. 212).

Santana Néri, de forma análoga, registrou, em relação a essa simplicidade quanto à ornamentação doméstica, que nessas habitações “o estrangeiro é surpreendido pela simplicidade dos móveis. São algumas cadeiras de balanço leves, de equilíbrio instável, de movimento contínuo que enganam a necessidade energética do corpo por meio de uma indolência rítmica” (NÉRI, 1979, p. 111).

Destaco, nessa ideia apresentada por Santana Néri, a visão exógena sobre o homem amazônico, advinda diretamente da noção de civilização do homem europeu. De acordo com esse padrão, as populações indígenas, negras e caboclas seriam indolentes, ou seja, preguiçosas, avessas ao trabalho, fato que demonstra, com clareza meridiana, que “os homens têm sempre dificuldade de encarar a diversidade das culturas como um ‘fenômeno natural, resultante das relações diretas ou indiretas entre as sociedades’” (CUCHE, 1999, p. 47). Desse modo, ao invés de levar a sério a referida indolência rítmica, colocada por alguém com um olhar do homem de ciência europeu, tal como pode ser considerado Santana Néri, é mais oportuno, por outro lado, seguir a indagação feita por Carlos Gonçalves:

Por que essas populações haveriam de se submeter a uma disciplina imposta por gente que pretendia enriquecimento rápido, quando elas podiam optar por ser livres, tanto pela grande disponibilidade de terras, como pelo conhecimento que adquiriram em sua convivência com os mais diferentes ecossistemas amazônicos? (GONÇALVES, 2015, p. 35).

No que diz respeito ainda à rusticidade das habitações, neste outro relato, Araújo Lima revela que:

Fui hóspede, há cerca de trinta anos, de um dos maiores proprietários do interior, dono de três grandes seringais e árbitro do comércio de uma dilatada zona do Alto Purus, cuja instalação de moradia e de negócios era precaríssima: casa coberta de palha, paredes e soalho de paxiúba (com tábuas levemente convexas e mal aparelhadas), serviço doméstico humílimo e passadio deficientíssimo (ARAÚJO LIMA, 1975, p. 91).

Evidentemente que muito poderia ser dito sobre a origem dessa cultura ligada a essas habitações, mas não seria forçoso reconhecer nela, em especial no material empregado para construí-las, traços do costume indígena, assim como algo ligado ao modo como a região foi povoada e conquistada, especialmente pela atividade extrativista. A narrativa pouco diz, por exemplo, a respeito da casa de Luis Chato, além das condições de deterioração em que ela se encontra, mas a sua “barraca” segue, em parte, a técnica ameríndia de edificação. O soalho é feito de “paxiúba” (JACOB, 1968, p. 64), como ele revela a seguir, e a cobertura leva o mesmo material utilizado pelos nativos, ou seja, a palha.

O uso desta, aliás, como cobertura, foi transmitida pela “cultura vegetal do indígena à civilização do colonizador europeu que os conservou ou desenvolveu, adaptando-os às suas necessidades” (FREYRE, 2003, p. 196). Já em relação à simplicidade na ornamentação, talvez seja certo que ela esteja ligada à condição de indisponibilidade de recursos em que se vive nesta Amazônia. Entretanto, é de conhecimento comum, diz Gastão Cruls (1958, p. 280), que “o índio, que tanto gosta do enfeite individual, quase nunca se preocupa com a decoração da sua maloca”.

O modo, por sua vez, como a região foi povoada e terminou de ser conquistada, e que está ligada a esta rusticidade, também contribuiu para a maneira como a miséria é vista e aparece aqui. De acordo com Djalma Batista (2006, p. 146-147), “o extrativismo trouxe realmente para a Amazônia um único bem, que foi a posse da terra: onde não foi nem poderia ir o soldado, estão o seringueiro, o madeireiro e os outros coletores de essências”. O ciclo da borracha nos deu, nas palavras de Samuel Benchimol (2001, p. 126), “um ganho territorial político de 153.149 km², correspondente à área do Acre, incorporado ao território nacional”. No demais, porém, a atividade extrativista não colaborou no sentido de um desenvolvimento

humano e de qualidade, pois não criou naquele que se apossava do chão o sentimento de fixação à terra, à casa e à família.

Cabe salientar, nessa caracterização que Luís Chato faz de sua moradia, chamando-a de “distiorada”, a variação diastrática ocorrida na palavra deteriorar, que tem o sentido de ficar em mau estado, de estragar-se, de sofrer danos pelas intempéries do tempo. Vemos que o escritor Paulo Jacob recria, no plano da forma, o discurso do homem oriundo das camadas mais baixas da Amazônia. A variação desse locutor, como é possível ver, se reveste de significação social, uma vez que revela a materialização do modo de falar dessa tipologia de homem amazônico.

O modo de falar desse homem amazônico é presentificado também quando ele diz “deixa disso, bichinho. Te põe a jeito de receber flecha no *costado* [grifos meus]” (JACOB, 1968, p. 27). Ou: “mas essa carne *sajica, desenxabida*, muita paciência, tanto agrado” (Ibid., p. 29). Mais: “o que faz *sobrosso* é o pretume da mata. Com escuro, com onça ninguém não brinca” (Ibid., p. 40). Ou ainda: “medir o arranco do braço com força. Falseou, basta bambear coisinha, acabo errando. Pegou de través, *escalavrou*. Saiu aí todo penso, retorcido, soltando escama” (Ibid., p. 76).

É relevante dizer, consoante a esse trabalho com a linguagem, que Paulo Jacob foi saudado por redigir “suas narrativas com um idioma de grande beleza e sonoridade, emprestando com isso mais fortes colorações e mistérios às paisagens que pinta e às emoções, angústias, desencantos, denúncias e pureza de seus personagens”⁵. Isso se deve, em grande parte, à tentativa de o prosador Paulo Jacob deixar o homem amazônico pensar, agir, sentir e falar segundo a sua essência, a partir de seus próprios pressupostos, feito que ele não logrou conseguir nos dois primeiros romances.

Essa foi a opção, por exemplo, de Lima Barreto, o qual escolheu “uma retórica despojada do ornamental, uma retórica de bagatelas, representante da marginália, a escrita das feiras e mafuás” (SCHWARZ, 1983, p. 74-75). Assim também foi a escolha de Ricardo Palma, o qual levou adiante o “projeto linguístico-literário de introduzir nos seus textos expressões populares e coloquiais, com o fim de tornar sua escrita representativa de uma linguagem nacional” (FIGUEIREDO, 2012, p. 145). Como declara Tiphaine Samoyault (2008, p. 99), “dar vida a um personagem de romance é primeiro lhe fornecer uma espessura com os meios que são os da literatura”.

⁵ Carlos Menezes, em depoimento publicado em *Tempos infinitos* (JACOB, 2004).

Esse ponto traz para a discussão o assunto da pluridiscursividade, a saber, a caracterização de discursos ideológicos originais, e que se revela nos dialetos dos diversos locutores da diegese ficcional. Segundo Suely Flory, é a isso que Mikhail Bakhtin chamou de plurilinguismo:

A pluridiscursividade que Bakhtin nomeia como plurilinguismo (*plurilinguisme*) decorre da necessidade de se materializarem discursos ideológicos originais, de diferentes personagens, abrangendo graus diversos de independência literária e semântica, podendo refratar as intenções do autor e servindo-lhe, até certo ponto, de segunda linguagem. Assim as falas das personagens, abrangendo diversos graus de independência literária, semântica e com uma perspectiva própria, constituem falas de outros na linguagem do narrador, estratificando-se em gêneros, profissões, sociedade e, num sentido mais restrito, visões de mundo, individualidades e orientações. A pluridiscursividade revela-se nos dialetos caracterizadores dos diversos locutores da diegese ficcional, penetrando no romance, ordenando-se aí de um modo especial e constituindo um sistema literário original, que rege o tema intencional do autor (FLORY, 1997, p. 40).

O plurilinguismo, entretanto, só é realizado quando ocorre, no discurso, a convergência de vozes diversas, a multiformidade social e plurilinguística. De onde se segue que, em *Chuva branca*, romance em que temos um ribeirinho narrando, vemos interagir, com o seu modo de falar amazônico, de camada social baixa, o discurso científico que, na voz de um naturalista americano, em discurso indireto, fala, por exemplo, do mimetismo batesiano:

Mato gerado de tucandeira, isso já vi. Não sei que diabo que tem. A bicha morre, seca, das pernas começa de nascer o cipó. Muita gente não acredita. O americano disse que era mentira. Fiquei na reinação, quase lhe meto a mão na cara. Arenguei. Olhe seu merda, só conto o que vejo, homem de respeito não anda aí com mentiras. Falo por experiência da vida. Larguei o serviço fui mostrar. Inventou um tal de mimetismo, geração... que animal não pode fazer vegetal, quem estuda sabe disso (JACOB, 1968, p. 53).

É relevante observar, igualmente, nesse excerto, que o discurso científico assumido pelo naturalista americano quebra o domínio absoluto do narrador de *Chuva branca*, um ribeirinho que fala por meio de um monólogo, do início ao fim. Além desse aspecto, surge a intertextualidade com a obra *Um naturalista no rio Amazonas*, do naturalista inglês Henry Walter Bates, que foi o primeiro a descrever esse tipo de mimetismo (daí o nome) ao observar borboletas na América do Sul.

2.2 Nas doenças e na descrição do solo

Vemos aspectos da pobreza também nas doenças de que a família sofre, como é o caso das verminoses relatadas em relação ao filho menor, e a aparência pouco saudável de sua mulher e das “moças” da comunidade, revelada pela observação dos dentes e dos lábios delas:

Aquele assinzinho menor, botou cada bicha semana passada. Na cidade, uns tebas de menino, vermelhos. Os daqui, só barriga, amarelidão. Cada um mulherão rosado, dentes branquinhos. Moça desses lados, só é caco. Que nem dente de gafanhoto. Beiço branco, dalgumas até meio roxo. De possuídos tiveram uns aqui, na cheia grande. Caçam por brincadeira, a gente por precisão. O motor, o maior luxo. Comida e bebida um estrago, faltando pros outros. Gente até sem bondade. O tal uísque deles, cachaça fina. Só que não dá nem pra esquentar. Falam ser americana, bebida cara, um dinheirão. Dias de ganho de trabalho da gente, foi o que disse um. No meu dizer, fome é vermelha. Fico na teima disso: que nem sangue (Ibid., p. 21).

E a leishmaniose, ou ferida braba, como é conhecida em algumas partes da Amazônia, que Luís Chato adquire na floresta:

Piorou foi dagora em diante, as mãos a bem dizer perdidas. Havia de aparecer dessas mazelas brabas, esburacando rente aos dedos, escorrendo salmoura. Serviço de catuqui, sentou a ferrada dá de aparecer dessa qualidade de ferida, danada de roer a carne da gente. O pegador de borboleta apelidou esse troço, que no conhecer do pessoal é ferida braba mesmo, de leis... leis... mani... maniose. Vá lá como seja que diga, minha língua não dá de dizer certo (Ibid., p. 238).

Como na década de 1960, quando foi publicada *Chuva branca*, ideias positivistas eram ainda fortes, o escritor Paulo Jacob parece querer agregar, também, à descrição que faz do solo amazônico a ideia de pobreza:

Barro amarelo, ruim, ingrato, pobre também. Ingrato é, só dá mais é malícia, mata-pasto [...]. Esta não dá mais, cansou. Terra firme é pobre. Nessa nesga de varge, coisinha melhor. Lavada nas grandes águas, fartura se vê no plantio [...]. É secar, fica o barreiro na beira. Vem o sol tosta tudo, raxa. A terra é frestada e quente, esfumaça no sol. Aquela distância de lavrado, igual terreiro varrido, duro, escaldando (JACOB, 1968, p. 8).

Importante destacar que ideias positivistas e deterministas como essas, hoje consideradas ultrapassadas, parecem vir à tona em virtude do conceito de repertório, que é o húmus sócio-cultural de onde o texto é proveniente. Os valores e a ideologia de uma época contribuem fortemente para o conteúdo de uma obra, devendo esta ser vista em inter-relação com a realidade histórico-cultural do autor e do leitor.

Nesse sentido, é oportuno ressaltar que o escritor Paulo Jacob cresceu na primeira metade do século XX, época em que correntes positivistas formavam a realidade extra-estética vivida por ele. Não é descabido afirmar, portanto, que essa realidade serviu de cercadura para o texto de *Chuva branca*, escrito na Amazônia na virada da década de 1960. Repetindo Suelly Flory, o repertório é “o húmus sócio-cultural de onde o texto é proveniente - que, formando o quadro ou cercadura do texto, reaparece, não com o seu sentido primeiro, mas sim valendo como um polo de interações” (FLORY, 1997, p. 37).

Nessa época, por exemplo, a biblioteca amazônica já contava com o trabalho do médico Djalma Batista, falando da pobreza dos solos: “temos pela frente um dos mais discutidos assuntos dos trópicos: a pobreza dos solos, agravada pela lixiviação ocasionada pelos aguaceiros, conduzindo à erosão fatal” (BATISTA, 2006, p. 103). Assim como o trabalho de Charles Wagley, o qual disse que:

Os solos tropicais foram, em geral, julgados pobres pelos geólogos. A vegetação cresce rapidamente devido ao clima quente e úmido que dura o ano todo; entretanto, mesmo as raízes das grandes árvores são surpreendentemente rasas. A camada de húmus é fina. A rápida decomposição da matéria orgânica nos trópicos faz com que o depósito de húmus seja leto, até mesmo na floresta dessa e, quando se procede ao desflorestamento para cultivo ou estabelecimento de núcleos coloniais, a erosão e a lixiviação cedo exaurem a terra. As copiosas chuvas tropicais dissolvem os nitratos de ferro e alumínio. Estes são cozidos pelo sol abrasador que os transforma em laterita – nódulos rochosos. Os solos de laterita não são próprios para a agricultura e os alimentos que eles produzem são considerados pobres em sais minerais, como cálcio, ferro e cloreto de sódio (WAGLEY, 1988, p. 37).

Das verminoses, por exemplo, já na Amazônia colonial, relatava João Daniel:

Posto que sejam comuns em todo o mundo, no Amazonas são em tanta cópia, que bem se podem chamar uma das suas pragas, para cuja criação convidam e concorrem muito o clima, e calores; porque como a mãe da lombriga é a água, e pelos grandes calores do Amazonas seja o uso, e refrigério da água mui frequente, e repetido, segue-se o haver tanta cópia de sevandijas nos seus habitantes, que passam a ser praga, e peste. De sorte que tem havido grandes epidemias originadas só das lombrigas (DANIEL, 2004, p. 247-248).

E, posteriormente, Karl von Martius, o qual chegou à conclusão de que “as causas desse mal de vermes devem ser atribuídas especialmente ao uso da água do rio, à falta de variedades nas comidas, à falta de tempero de sal e à preponderância, na alimentação, de bananas cruas e frutos silvestres” (MARTIUS, 1979, p. 82).

Destaco, no excerto em que Luís Chato fala das vermes que o “assinzinho menor botou”, na página 21, um ponto de ancoragem trabalhado na estilística semântica. Para Vincent Jouve, em relação aos pontos de ancoragem, “além dos títulos e da menção do gênero (que dizem respeito ao que se chamou de peritexto), podem-se destacar em todo texto canais semânticos que estruturam a leitura” (JOUVE, 2002, p. 70). Esses campos semânticos podem ser construídos por relações de semelhanças, de oposição ou ainda de concatenação.

No excerto colocado, o campo semântico é construído por relações de oposição, e ocorre quando Luís Chato compara os meninos “daqui”, ou seja, de sua comunidade ribeirinha, com os meninos da “cidade”. Esses últimos são colocados em oposição aos primeiros, uma vez que são chamados de “tebas de menino”, uma alusão à estatura deles, e de “vermelhos”, referindo-se ao aspecto saudável; enquanto que daqueles, os meninos ribeirinhos, é dito que só têm “barriga, amarelidão” (JACOB, 1968, p. 21).

A oposição prossegue polarizando as mulheres da “cidade” às mulheres “desses lados”, assim como o estilo de vida dos ricos e dos pobres. Em relação à primeira oposição, Luís Chato diz que, na cidade, há “cada um mulherão rosado” e com “dentes branquinhos”, também se referindo ao aspecto saudável delas, enquanto, nas mulheres “desses lados”, a dentição “só é caco”, semelhante a “dente de gafanhoto”, e o “beijo”, afirma ele, é “até meio roxo”. Concernente à segunda oposição, ele observa que os ricos “caçam por brincadeira”, enquanto os pobres, “por precisão”; os ricos estragam “comida e bebida”, enquanto aos “outros” falta comida; e a bebida dos ricos, “o tal uísque deles”, custa “dias de ganho de trabalho da gente” (Ibid., p. 21).

Quanto à forma como essas histórias se ligam umas às outras, é possível afirmar que, dentre as três maneiras postuladas por Roland Barthes *et al*, a saber, o encadeamento, a alternância e o encaixamento, a narrativa de *Chuva branca* parece se aproximar mais desta última. Isso se dá porque enquanto o encadeamento consiste simplesmente em justapor diferentes histórias, e a alternância consiste em contar as duas histórias simultaneamente, interrompendo ora uma ora outra, para retomá-la na interrupção seguinte, “o encaixamento é a inclusão de uma história no interior de uma outra” (BARTHES *et al*, 2011, p. 243). Como é observado, ainda no excerto da página 21, a história sobre a pesca esportiva dos ricos é encaixada dentro da comparação feita com as mulheres da cidade, que, por sua vez, é encaixada dentro da história sobre os meninos da cidade e os meninos de sua comunidade.

Mais estruturas antitéticas são vistas na narrativa, como neste caso, no qual o narrador prossegue com a oposição entre a justiça feita para o pobre e a justiça feita para o rico:

Viver mesmo é de quem tem posses, coisa de muita vantagem. Nem pagar conta sequer, paga. A gente é passar um diazinho, fim de mês aperreado, deixar de saldar compromisso, justa conta com a polícia. Vai chamado pelo delegado, não tem explicação, paga mesmo. Pessoal arremediado ainda tem desculpa, questão de mais dias, abertura de outros compromissos de mais responsabilidade. Se fica zangado diz que paga se quiser, comecem a insistir não paga de jeito nenhum, quer ver quem vai obrigar. Tem dinheiro pra gastar na Justiça, advogados, bate no bolso todo parvo, o que vale é isso. Acaba em nada. Não paga porque não quer. Direito de caboclo é miséria até de cagar, espuma tem vezes. Enrascada em cima de enrascada. É fazer uma rocinha num pedaço de terra qualquer, logo aparece dono. Vem polícia, vem tudo, bota pra fora. Plantação que tem fica pro dono da terra, diz que [e da lei. O que tinha de melhoria no eito, perde com tudo. O delegado trata mal, grita, chama de caboclo safado, não tem vergonha não, invadindo as terras do doutor (Ibid., p. 143).

O que parece surgir como pobre, em *Chuva branca*, em contraponto aos “arremediados”, coaduna-se com o que, segundo Roberto Schwarz, é chamado de pobre no texto de *Cartas chilenas*:

Pequenos proprietários, ‘bisonhos roceiros’, ‘lavradores da terra’, sitiante isolados, de posses modestas; aqueles que não pesam nem influem de maneira alguma nas decisões últimas da administração superior, por não disporem de acesso aos canais que encaminham empenhos, presentes, pressões, ao executivo e à magistratura (SCHWARZ, 1983, p. 23),

Nesse caso, apesar de viverem realidades diferentes, uma vez que os pobres de *Cartas chilenas* viviam isolados em suas fazendas de Minas Gerais, e os pobres de *Chuva branca*, espalhados pelas margens dos rios amazônicos, igualam-se, todavia, pelo fato de não pesarem nem influírem de maneira decisiva na sociedade. Como o nome de Luís Chato parece sugerir, são chatos, rasos, entanguidos, sem importância social.

A estrutura antitética aparece ainda quando Luís Chato comenta sobre o seu desejo de homem recém-casado por Mariana e a libido que ele tem por ela agora, passados alguns anos:

Muitos anos ligado à Mariana, nem mais quase ligo pra ela, chegado mesmo é aos filhos. Princípio de casado, era um chamego de levar a mulher no costado pro lago. Sentia como que cheirava a mata, manhã abrindo no centro, flor de igapó. Gostava até do molhado de suor lá dela, escorrendo na cara, pingando no corpo. Fazia empenho de sentir aquele molhado, gosto de carne de fêmea. Agora tem vez até que me desprego dela de mau propósito. Reclamo, vai te banhar, tirar esse pixé, só é mais pitiú de peixe. Mariana responde amuada, duns tempos pra cá desse disso de me achar assim. Aos poucos foi findando o agarrado, de viver só querendo, abraçado, cheirando a cabocla (JACOB, 1968, p. 183).

Esses pontos de ancoragem, também chamados de espaços de certeza, têm a função de orientar a leitura, e eles se dão, em *Chuva branca*, principalmente opondo a pobreza e a riqueza.

2.3 Na alimentação

A pobreza aparece também na alimentação, a respeito da qual os períodos de fartura e de escassez são ditados pelo ciclo anual de cheia e de vazante dos rios. Os resultados de uma subalimentação são visto no quadro que o ribeirinho faz de seus filhos e de sua mulher:

De encontrar, pouca esperança. Se calhar fura mato noite e dia. E os filhos em jejum, sem janta. Será que rico tem privações. Larga a filharada em casa, na maior necessidade, passando fome? Meninos entanguidos, magros, empambados. Olhos saltando na cara, pele em cima dos ossos. A mulher então, essa nem se fala. É aquele langanho de seca, boca chupada, feinha. Idade, aperturas. Quando moça até que era bonita, cobiçada (Ibid., p. 20).

Nesse excerto, onde Luís Chato introduz os filhos como “entanguidos”, “magros”, “empambados”, com os “olhos saltando na cara” e a “pele em cima dos ossos”, assim como a mulher, “aquele langanho de seca”, “boca chupada” e “feinha”, chamo a atenção para o papel da descrição como um dos ornamentos do discurso. É sabido que uma representação literária não se reduz aos elementos puramente narrativos, no sentido estrito, pois:

Toda narrativa comporta com efeito, embora intimamente misturadas e em proporções muito variáveis, de um lado representações de ações e de acontecimentos, que constituem a narração propriamente dita, e de outro lado, representações de objetos e personagens, que são o fato daquilo que se denomina hoje descrição (BARTHES et al, 2011, p. 272).

Observamos, portanto, que a narrativa de *Chuva branca* mistura representação de ações e de acontecimentos com a representação de personagens, que, no caso, são os filhos e a mulher. Em relação às duas funções da descrição, isto é, a decorativa e a explicativa, sobressai aqui esta última, que, nas palavras de Roland Barthes *et al*, se impôs com Balzac e é de “ordem simultaneamente explicativa e simbólica: os retratos físicos, as descrições de roupas e móveis tendem, em Balzac, e seus sucessores realistas, a revelar e ao mesmo tempo a justificar a psicologia dos personagens, dos quais são ao mesmo tempo signo, causa e efeito” (Ibid., p. 272).

Entretanto, vemos também, na narrativa de *Chuva branca*, a segunda função da descrição — a decorativa — aparecer de forma longa e detalhada, configurada quase como uma pausa na diegese. Este é o caso, por exemplo, da maioria dos 61 capítulos de *Chuva branca*,

os quais sempre são iniciados por uma descrição. Seja a descrição do tempo, como no capítulo 2: “o dia vai alto, pra mais de meio-dia. O sol rasgou das nuvens piscadelas apenas. Mais ou menos isso. Deu pra calcular” (JACOB, 1968, p. 11). Seja a descrição do estado da floresta após a “chuva branca”, no capítulo 5: “o barro encharcado, água despencando do alto das terras, tomando os baixios. O sol aí se espreguiçando, amoitando nas nuvens. O mato afogado, a folhagem alegre, pingando, a vida do centro em silêncio” (Ibid., p. 23). Ou seja a descrição do anoitecer, de uma noite de lua cheia, no capítulo 23: “boca da noite, a lua cheia abrindo a cortina, beleza de claridade, anima. Noite branca. Clarão bonito, céu limpo, descampado de luz aberto na mata, uma esperançazinha de viver. Mata mais viva, menos medrosa, cismada, a gente se sente alentado” (Ibid., p. 95).

Falando de modo mais claro, um romance é um ser vivo e uno, que junta esses dois aspectos de forma dinâmica. A respeito da relação entre narração e descrição, assim se manifestou Henry James, citado por Tzvetan Todorov:

Não posso imaginar a composição de um livro encarnada numa série de blocos isolados; nem conceber, num romance digno de ser mencionado, uma passagem de descrição que seja desprovida de intenção narrativa, uma passagem de diálogo que seja sem intenção descritiva; uma reflexão qualquer que não participe da ação, ou uma ação cujo interesse tenha outra razão além daquela, geral e única, que explica o êxito de toda obra de arte: a de poder servir de ilustração. O romance é um ser vivo, uno e contínuo, como qualquer outro organismo, e notar-se-á, creio eu, que ele vive precisamente à medida que em cada uma de suas partes aparece qualquer coisa de todas as outras. O crítico que, a partir da textura fechada de uma obra terminada, pretender traçar a geografia de suas unidades, será levado a colocar fronteiras tão artificiais, temo eu, quanto todas aquelas que a história conheceu (JAMES, 1884 *apud* TODOROV, 2006, p. 81-82).

Em síntese, narrativa e descrição, embora frequentemente pareçam coisas distintas, estão a se encontrar a todo instante, estão intimamente ligadas no esforço geral da expressão, como podemos verificar em *Chuva branca*.

A pobreza aparece ainda na determinação de Mariana, esposa de Luís Chato, em não engravidar, para não ver filho nenhum “passar fome”:

Tomou até chá de maria-mole, a modo arriar. Naquela teima de sempre, não quer pegar filho pra ver passar fome. Lembra os dois que perdeu, até já grandinhos, os olhos chorando, bota a falar. O leite escasseando no peito, os bichinhos secando, perninhas mirradas igualmente a cipó. No caldo de peixe, farinha com água, comer de pouca sustância. Dessas desgraceiras acontece. Morreu o primeiro, outro que nasceu no ano seguinte, o mesmo destino, do mesmo mal. Foi aí secando, as pernas mirrando, os olhos pulando da cara, a pele aquela brancura de carne de peixe. Um dia acabou-se só pele e osso. Os olhos que mais se enxergava naquela brancura de carne (Ibid., p. 49).

Ao buscar na biblioteca amazônica, vemos que, sobre a subalimentação, assim falou Araújo Lima (1975, p. 57): “há, pois, mais uma causa, e gravíssimo, por arrolar na complexa etiologia dessa inércia desabonadora, dessa incapacidade de trabalho que tanto tem deprimido moralmente o homem amazônico, tornando-o uma vil e problemática expressão etnográfica: é o déficit nutritivo”. Assim como o médico Djalma Batista, nestes termos:

O sacrifício maior, na Amazônia, no entanto, é das crianças, que não dispõem de leite indispensável aos primeiros tempos de sua existência. O leite fresco, além de pouco, não resiste à proximidade dos grandes caudais, e é diluído a concentrações homeopáticas: continua sendo verdade que a doutrina de Hahnemann não se aplica à alimentação... O leite enlatado excede à capacidade aquisitiva da maioria da população. De sorte que resta o leite materno, que seria ideal, se as nutrizas fossem suficientemente alimentadas para secretá-lo, em quantidade e qualidade bastantes. Daí a alta mortalidade infantil, as doenças da primeira infância, os pré-escolares enfermos – que deparamos a toda hora (BATISTA, 2006, p. 106).

Mas, deslocando razoavelmente a questão, é preciso afirmar que a fome de Luís Chato e de sua família, assim como a pobreza deles, devem ser inseridas em seu devido contexto. Afinal de contas ele sai para caçar a anta, o maior mamífero terrestre brasileiro, símbolo de fartura. Não é sem razão, pois, que o caçador se utiliza de expressões que indicam dias de abundância em caso de abate do animal: “uma baitela fêmea, rasto aberto não engana. Maior que essa, só vi matar compadre Juvenal” (JACOB, 1968, p. 10); “a salvação é topar a caça” (Ibid., p. 11); “depois sim, localizar o boi, voltar para casa” (Ibid., p. 25); “quem resistiu até agora, mais há de aguentar. Depois, carne em casa é fartura” (Ibid., p. 35); “só muita força, calcule arriar um boi daquele tamanho” (Ibid., p. 130); e ainda:

Chegando a boia em casa, um deus nos acuda, animação danada. Vendo um pedaço, compro sustento de coisas mais, salgo o resto. Comida é aí, fartura por muitos dias. Um quarto é do compadre Juvenal. Nunca faltou com um pedaço de paca, quarto de tatu, banda de tambaqui. Uma coisa e outra sempre vai mandando. Agrado de pobre, bom adjutório, salvação de vizinho (Ibid., p. 12).

Convém ainda salientar que, perdido na floresta, Luís Chato depara com lagos que ele nunca havia encontrado, longe de sua moradia, e que se mostram abundantes em víveres:

Lago desconforme, cheio de tapagem, matupá, sinal de varação de canoa, nenhum. Quem havia de vir nesta lonjura, fazer o quê? Moradores daqui, acho até que nem não conhecem esse riozão de lago. Água branca, limpa, uns trezentos metros a largura, por aí assim. Comprimento, quem sabe onde vai parar, a vista se apaga naquele estirão de água, de nem não ter fim. Borbulha, sobre logo o escumeiro, tracajá, cabeçudo, matamatá, tomando fôlego. Numa fartura dessa de bicho de casco, era arriar o camuri, vê pegar.

Corria os anzóis aí no meio onde está borbulhando, larga escume de instante a instante, a boia sumia, podia ir buscar (Ibid., p. 93).

Nesse sentido, faz-se mister dizer que a biblioteca amazônica já falava, por meio de João Daniel, sobre a abundância dos lagos da região:

Os lagos são abundantíssimos de muitas variedades de pescado delicioso; porque ali se acham as tartarugas, ali se pescam os peixes-boi, os pirarucus, jandiás, acarás, e toda a mais casta de pescado, e em tanta quantidade, que há morador que, tendo perto de casa algum lago, é o mesmo que ter em casa um viveiro de peixe; e no verão quando diminuem as águas fazem provimento do mesmo lago de 50, e 100 arrobas de peixe (DANIEL, 2004, p. 96).

Luís Chato também encontra um igarapé, desconhecido por ele, abundante em peixes:

Igarapé central assim, costuma de dar muito peixe. O melhor é passar a noite por aqui. Nem não sei porque acampar em beirada de igarapé, parece ser mais seguro, a vantagem da água. Peixe tem por demais, cada tucunaré, matrinchã, jeju nem se fala. Naquela velocidade danada, de arisco não é. Ninguém pra perseguir. Vestígio de gente, sinal algum em toda batida de mato. Quer ver vir um bocado na beira. É bater com o pé n'água, chega tudo pertinho. Vem besta na intenção de comer, ser coisa que os outros já estão devorando. Matrinchã é desse jeito. Chega engrossou parece formiga. Pegasse um igarapeção desse farto, lá de encostado de casa, abarrotava (JACOB, 1968, p. 74).

A fome em *Chuva branca*, portanto, que leva Luís Chato à floresta em busca da anta, parece estar mais relacionada ao conhecido período de escassez que o homem amazônico das comunidades ribeirinhas enfrenta durante o inverno. Percebemos que a narrativa acontece durante essa estação, como ele mesmo diz: “dias sem nada em casa, na farinha com água. A meninada pedindo comer, o pessoal na fraqueza. Diabo de inverno, chuveiro danado, dificultando peixe. As águas tomando as restingas, avançando nas terras, os bichos metidos nos igapós” (Ibid., p. 9). Essa identificação auxilia, pois, na compreensão da fome passada pela família.

2.4 O ciclo de cheias e vazantes do rio

Luís Chato xinga esse inverno amazônico por simbolizar, para ele, um período de escassez. Durando aproximadamente de janeiro a junho, as muitas águas da estação chuvosa dificultam a captura de peixes, uma vez que estes saem dos lagos e fogem para os rios. Daí o lago ser visto como uma despensa, que socorre o ribeirinho: “não fosse o lago, no tempo de carestia... Despensa do pessoal todo por aqui, vizinhança” (Ibid., p. 8).

O lago é, portanto, para esse homem amazônico, a despensa por excelência, é a fonte para onde ele corre para mitigar a sua fome. Já o ciclo de cheias e vazantes fluviais, que

ocorre todos os anos, mais do que ditar os períodos de fartura e de escassez, dita a vida do homem que mora nesse espaço e atinge a sua psicologia. Segundo Deusamir Pereira:

O ciclo infindável de cheias e vazantes, que ocorre todos os anos, transcende as questões climáticas e nos dá uma lição clara e objetiva de como têm sido os nossos ciclos econômicos. Para ele, assim como o caboclo vive a fartura da vazante e a escassez da enchente, o povo amazônico tem presenciado a oscilação cíclica do processo de desenvolvimento regional — ora pujante, ora miserável. Assim tem sido desde o primeiro ciclo: o das Drogas do Sertão (PEREIRA, 2006, p. 117).

Sobre as lições e o ritmo ditado pelo rio também comentou um contemporâneo de Paulo Jacob, Samuel Benchimol:

Todos os acidentes humanos trazem a marca inconfundível do rio. Ele é que marca o regime de vida, é, a bem dizer, a estação na economia do caboclo. Banca diapasão, por isso, na sua vida. A enchente e a vazante são como a seca e o inverno para o sertão. A safra e o fábriço. A maromba e o curral. O homem adapta-se a esse regime, à maneira de um clima. A lavoura da vazante — a roça, o marisco, as pescarias, as piracemas. A vida muda completamente de uma época para a outra. O rio tem, portanto, expressão econômica e sociológica na psicologia da vida amazônica (BENCHIMOL, 1977, p. 185).

Leandro Tocantins, indo além, chama a atenção para a “noção de *jus soli*”, mostrando como o rio exerce influência na psicologia do homem amazônico. De acordo com o autor, o rio acomete a vida desses ribeirinhos de tal forma que chega a solapar o elemento terra da psicologia deles no momento de dizerem de que lugar eles vêm, em que lugar eles nasceram, em que lugar eles trabalharam ou onde eles casaram. Nesse momento, some o chão, a terra, aquilo que serve para dar raiz ao homem: “porque ninguém é filho de tal lugar (excetuando-se as cidades) ou vem ou vai para esse lugar. E sim, nasceu no Juruá, viveu no Purus, casou no Acre, cortou seringa no Madeira, mudou-se para o Yaco” (TOCANTINS, 1982).

A mesma ideia foi observada por Samuel Benchimol:

A pátria do homem não é a terra, mas o rio. Quase não se vê ninguém dizer ‘sou filho de Porto Velho, de Lábrea ou de Santa Isabel’. A terra não tem expressão humana. O homem vive para o rio. Ele diz, portanto, ‘sou filho do Madeira’, ‘nasci no Purus’, vim do Rio Negro. A própria borracha é do rio, nunca da terra ou da cidade. O caboclo não a utiliza quase em sua linguagem: ‘Casei-me no Madeira, ‘batizei-me no Solimões’, ‘ele morreu no Juruá’. Essas são as expressões legitimamente amazônicas (BENCHIMOL, 1977, p. 185).

Nos dias atuais ainda há autores que afirmam que foi dessa relação com o rio que surgiu um personagem característico da região amazônica: “homem amazônico — o qual não

está no seringueiro ou no vaqueiro marajoara, nem no garimpeiro ou no castanheiro, tampouco no índio, mas naquele tipo que a várzea educou para a vida, debaixo da cartilha e das conveniências do rio — o canoeiro e o mariscador” (SOUZA, 2000, p. 834). Ou, como diz Carlos Gonçalves:

A prodigalidade da natureza permitiu o desenvolvimento de uma economia de autossustentação que ensejou um personagem característico da região: o caboclo. O regatão, subindo e descendo o rio, garante o suprimento daquilo que não se produz, explorando o isolamento do ribeirão. Nas cidades uma gama de comerciantes se beneficiou desse comércio e, principalmente em Manaus e Belém, grandes casas comerciais polarizavam tudo que emana desses longínquos rincões (GONÇALVES, 2015, p. 94).

Dito por meio de outras palavras, a vida, nessa Amazônia, é menos tocada pela terra do que pelo rio. Mas que Amazônia é essa, onde se vive em função do rio, com o ritmo de vida ditado por ele? De que Amazônia, afinal, estamos falando em *Chuva branca*?

2.5 De que Amazônia estamos falando?

Até o presente momento, utilizei a palavra Amazônia, assim como do sentido que ela carrega, em sua complexidade, como de fato o é. É preciso esclarecer, entretanto, qual é a Amazônia que aparece em *Chuva branca* e serve de espaço para o seu mundo ficcional. É possível ousar dizer que não existe “o homem amazônico”, mas, sim, homens amazônicos, de modo que o habitante da Amazônia, de modo geral, incluindo aí mesmo aquele dos países sulamericanos, assim poderia ser chamado. No entanto, que tipo de homem amazônico é Luís Chato? Esse excerto de *Chuva branca* nos ajuda a entender esse ponto:

Lidança com isso desde curumim muito jito, nascido e criado nos lagos, nos rios, nos igarapés, paragens todas conhecidas. Duma parada me lembro da velha Chica, moradora no Paraná do Periquito. Certa feita na Delegacia, numa arenga de terra, deu por explicar o seu direito. Nasci no periquito, me criei no periquito, criei cabelo branco no periquito e vou morrer no periquito. O delegado baixou a carranca, pôs-se a rir, velha Chica esbravejou que não era de avacalhão dos outros, fosse autoridade, quem fosse. Lá no periquito dele ninguém não mexia, mandava ela como dona. Terreno sagrado dos tempos de seus finados avós, conseguindo de herança que é coisa de Justiça, delegado algum se botava a tocar a mão (JACOB, 1968, p. 227).

Convém dizer que uma questão merece destaque nesse excerto, além do esclarecimento sobre a Amazônia que é espaço de *Chuva branca*: o conceito de repertório. Sobre ele comentarei posteriormente, após esclarecer esse ponto relacionado à Amazônia.

Ato contínuo, com o excerto acima em tela, podemos afirmar que a Amazônia representada em *Chuva branca* é a ribeirinha, rural, como o protagonista-narrador mesmo

afirma: “desde curumim muito jito, nascido e criado nos lagos, nos rios, nos igarapés, paragens todas conhecidas”. E essa tipologia de homem amazônico é aquela situada à margem dos inúmeros rios, lagos, igarapés, furos e paranás da imensa malha potamográfica da região. A respeito dela se referiu Charles Wagley (1988, p. 121), chamando-a de “caboclos da beira”, e bem assim Rosa Brito, chamando-a de “o homem dos beiradões de Álvaro Maia” (BRITO, 2001, p. 114).

Mister dizer que a Amazônia é complexa e, em virtude disso, existem diversas classificações no intuito de dar conta de suas especificidades. Se tomarmos uma classificação datada, por exemplo, oriunda dos anos 1970, que é a de Djalma Batista, a Amazônia de *Chuva branca* poderia ser classificada como a Terceira Amazônia, espaço formado pela “grande área onde vivem os extrativistas, agricultores, pescadores e garimpeiros [onde estão inseridos os] habitantes das vilas, povoados, ‘freguesias’, aldeias, sítios, fazendas, seringais, castanhais, pontos de comércio e ‘colocações’” (BATISTA, 2007, pp. 114-115).

De acordo com essa classificação, o termo Terceira Amazônia seria usado para contrastar com a “Primeira” e a “Segunda”. A “Primeira” seria constituída por Manaus e Belém, as cidades representativas da Amazônia brasileira. Já a segunda seria a Amazônia das cidades do interior, das sedes municipais, cuja maioria, à época de Djalma Batista, estava em fase de desenvolvimento. Hoje, entretanto, após cerca de meio século, observamos que essa classificação não consegue dar conta das inúmeras e complexas mudanças ocorridas na região.

Existem, entretanto, outras classificações, como a de Carlos Gonçalves, para quem:

Há a Amazônia da várzea e a da terra firme. Há a Amazônia dos rios de água branca e a dos rios de águas pretas. Há a Amazônia dos terrenos movimentados e serranos do Tumucumaque e do Parima, ao norte, e a da serra dos Carajás, no Pará, e há a Amazônia das planícies litorâneas do Pará e do Amapá. Há a Amazônia dos cerrados, a Amazônia dos manguezaís e a Amazônia das florestas (GONÇALVES, 2015, p. 9).

De acordo com essa classificação, de Carlos Gonçalves, a Amazônia de *Chuva branca* seria a dos rios de água branca, pois: “é sempre esse rio rolando, cheias, vazantes. O barro carregado nas águas, amarelas” (JACOB, 1968, p. 7). Carlos Gonçalves prossegue:

Há a Amazônia da natureza dessacralizada, pobre de espíritos. Ali o PIB é maior. A força do rio não está mais no fluxo livre. Ele foi barrado. A energia foi capturada e destinada aos complexos minerometalúrgicos com as linhas de transmissão atravessando as regiões cujas casas se iluminam com lampiões e velas. Há uma Amazônia que convive, que dialoga, onde caboclo e índio se enriquecem mutuamente, onde o gaúcho, descendente de alemão ou de italiano ou paranaense, descendente de ucraniano, aprende não a

derrubar a mata, mas a conviver com ela. E do seringueiro que aprende com o gaúcho, com o catarinense, com o mineiro (Ibid., p. 10).

Nesse outro trecho, a Amazônia onde convive Luís Chato seria aquela “onde caboclo e índio se enriquecem mutuamente”, onde há o camponês que planta.

A autora Bertha Becker, por sua vez, sugere uma outra classificação, baseada em macrorregiões e sub-regiões, na qual a Amazônia de *Chuva branca* poderia se encaixar na macrorregião Amazônia Ocidental, sub-região Várzeas do Solimões:

Compreende o grande conjunto de terras drenadas pelo rio Solimões, domínio das águas interiores amazônicas, envolvendo os baixos cursos dos rios Japurá na margem esquerda e vários na margem direita. Também nessa área florestal, que tem grande potencial em biodiversidade, dominam as populações indígenas em vastas extensões com muito baixos índices de desenvolvimento humano, densidade demográfica e renda per capita (BECKER, 2007, p. 157).

Destaco que a minha afirmação de que a Amazônia de *Chuva branca* é a das Várzeas do Solimões, como coloca Bertha Becker, baseia-se no conceito de repertório ficcional, a respeito do qual, ao inserir acima o excerto da página 227 do romance, prometi comentar. O repertório ficcional, como já tive a oportunidade de introduzir, é o húmus sócio-cultural de onde o texto é proveniente e onde também se inserem as personagens. Daí que estas acabam se transformando em “vetores ideológicos, simbolizando diversas posturas e cosmovisões no painel da época que no texto se presentifica” (FLORY, 1997, p. 75).

Ao focalizar, por exemplo, na “velha Chica, moradora no Paraná do Periquito” (JACOB, 1968, p. 227), a narrativa revela uma intersecção “entre mundo da essência e o mundo da aparência, onde se debate o eu-narrado” (FLORY, 1997, p. 75). Respeitante a isso, duas coisas são sabidas e merecem destaque: primeira, existe, no município de Manacapuru, uma comunidade rural de produtores de juta e malva chamada Paraná do Periquito; e segunda, o escritor Paulo Jacob morou e trabalhou durante nove anos como magistrado nesse município. Eis, portanto, um dos pontos onde se cruzam a ficção e o mundo real em *Chuva branca*, uma vez que não seria descabido afirmar que muito do imaginário e da linguagem que está no romance tenha sido profundamente marcado por esse tempo, por essa vivência e por esse lugar.

Ademais, ao lado do cômico, que aparece no excerto e é um dos valores e característica do modernismo brasileiro, especialmente em Guimarães Rosa, Paulo Jacob retira do húmus sócio-cultural onde viveu, o município de Manacapuru e as comunidades rurais de seu entorno, parte do componente extraestético para a construção do mundo

ficcional de *Chuva branca*. Nesse sentido, como o escritor judeu-amazônida foi comparado por Assis Brasil ao romancista William Faulkner, é cabível dizer que, nesse aspecto, os dois se aproximam, uma vez que este último deixou impresso em suas obras o h́umus sócio-cultural do sul dos Estados Unidos, do período pós-Guerra de Secessão, que marca os seus romances; já Paulo Jacob imprime essa Amazônia ribeirinha, profunda, encharcada, da primeira metade e início da segunda metade do século XX. Em termos de referencialidade, pois, Faulkner está para o rio Mississippi como Jacob está para o rio Solimões.

O repertório ficcional também nos auxilia na indicação do tempo histórico em que se passa o romance *Chuva branca*. Nesse sentido, uma tese razoável seria afirmar que o romance se passa entre os anos de 1920 e 1967, uma vez que é a partir dessa década que teve início, na Amazônia, a exploração em larga escala da balata, com as “novas descobertas de balatais na Amazônia dos anos 1920” (SCHERER; OLIVEIRA, 2006, p. 202), e o romance faz referência a esse tipo de látex. Afinal, foi somente após a derrocada da economia da borracha que a balata se tornou um dos produtos de maior exportação na Amazônia.

É possível dizer, portanto, que o escritor Paulo Jacob, escrevendo no início da segunda metade do século XX, representou uma Amazônia da primeira metade do mesmo século, do período de sua infância. De modo que é possível verificar, nessa representação, tinturas positivistas, bem como traços de infernismo, teorias que ainda emitiam ecos consideráveis na época em que *Chuva branca* foi escrito. Vejamos que a forma como ele fala do solo amazônico, chamando-o de ruim e pobre, assim como das doenças, ou do homem disperso em um ambiente distante, quase vazio, parece conferir peso a uma tese nesse sentido.

Nos dias de hoje, abordando *Chuva branca* cerca de 50 anos depois, após inúmeras mudanças ocorridas, como os conflitos de terras, a formação de núcleos urbanos, a rapidez da ocupação regional e a modernidade, alguns pontos dessa tintura positivista sobre a Amazônia mudaram. Para citar apenas dois, é possível dizer que a Amazônia não é mais uma ilha ou que o homem amazônico não é mais tão isolado, ou ribeirinho, quanto foi descrito no final dos anos 1960. A conectividade chegou, inclusive, ao que Djalma Batista chama aqui de Terceira Amazônia, assim como a urbanização, que alterou de tal modo a estrutura de povoamento da região, que acabou transformando os caboclos da beira, como os chamou Charles Wagley, em habitantes urbanos. Como expressa Carlos Gonçalves:

As novas tecnologias abriram, por sua vez, a possibilidade para que essas populações, até aqui submetidas aos mecanismos de mediação política tradicionais, *clientelísticos*, pudessem interagir nacional e internacionalmente. A telemática, combinando a informática e as telecomunicações, tem permitido que, em tempo real, um massacre seja

conhecido em Brasília, Londres, Paris ou Nova York (GONÇALVES, 2015, p. 164).

Segundo, a imagem apresentada, em *Chuva branca*, de uma Amazônia como um espaço distante, vazio e disponível tem mudado. A disponibilidade de terras foi acentuadamente alterada, seja em função da ocupação pela pecuária ou pelo agronegócio, ou seja pela reversão ocorrida na sensibilidade e na ação referente à demarcação de terras indígenas e de criação de áreas de conservação da natureza. Hoje, na Amazônia, comunidades com as características daquela em que vive Luís Chato se tornaram cada vez mais difíceis de serem encontradas.

A Amazônia, entretanto, mesmo diante de mudanças estruturais, ainda permanece uma incógnita. Parece seguir como verdadeiro o consenso de que o que existe a respeito do que seja a Amazônia é uma imagem que foi contraditoriamente construída ao longo do tempo. Posto ser um discurso, a Amazônia parece nunca ser o presente, mas sempre o futuro que será redimido pelos seus imensos recursos, reais ou imaginários. Em síntese, ela sempre fez parte de uma construção imagética: ela nunca o “é”, pois é sempre o “vir a ser”.

CAPÍTULO 3 - DO IMAGINÁRIO

3.1 Mito e imaginário em *Chuva branca*

Mostro, a seguir, que outro tema que aparece com expressividade em *Chuva branca* é o imaginário. Em seu monólogo, o protagonista-narrador menciona vários mitos que fazem parte do imaginário amazônico, a saber: o Curupira, chamado por ele de “pretinho”, o Mapinguari e o Veado Aianga. Esses três parecem ser os mais evidentes, embora figurem, no romance, relatos envoltos em aspectos míticos relacionados ao Urumutum, ao Cipó-Jiboia, à Mãe-da-Mata, à Mãe-do-rio, ao Ticoã e à Macucaua.

Ressalto que, em minha pesquisa, a ideia relacionada ao imaginário é empregada conforme é concebida pela teoria geral do imaginário, despontada primeiramente com Gaston Bachelard, e mais bem trabalhada depois por Gilbert Durand, assim como por Michel Maffesoli. O imaginário seria, portanto, “a faculdade da simbolização de onde todos os medos, todas as esperanças e seus frutos culturais jorram continuamente desde os cerca de um milhão e meio de anos que o *homo erectus* ficou em pé na face da Terra” (DURAND, 2004, p. 117). Nas palavras de Michel Maffesoli (2001, p. 75), ele seria “o estado de espírito que caracteriza um povo. Não se trata de algo simplesmente racional, sociológico ou psicológico, pois carrega também algo de imponderável, um certo mistério da criação ou da transfiguração”.

Com isso em tela, posto que o Curupira, o Mapinguari e o Veado Aianga são mitos, convém tentar deixar clara a relação entre eles e o conceito de imaginário. Mito e imaginário, pois, estão aí ligados por aquilo que Gilbert Durand chama de trajeto antropológico, ou seja, é:

A incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social [...]. Afinal, o imaginário não é mais que esse trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito, e no qual, reciprocamente, como provou magistralmente Piaget, as representações subjetivas se explicam ‘pelas acomodações anteriores do sujeito’ ao meio objetivo (DURAND, 1997, p. 41).

Expresso por meio de outras palavras, de acordo com o trajeto durandiano, a imagem, por meio de um fluxo contínuo e longo, a partir de seis fases, irá se organizar em forma de mito — na quinta fase, precisamente —, pois este é a racionalização do pensamento em forma de discurso. Diante dessas considerações, os mitos que aparecem em *Chuva branca* são,

portanto, parte de um conceito muito mais amplo, que é o imaginário, isto é, são a forma como este se organiza e se sedimenta.

É necessário ressaltar que, na Amazônia de *Chuva branca*, a vida do homem, mesmo em seus fatos mais corriqueiros, é fortemente influenciada pelo imaginário, por narrativas de entes mitológicos, metamorfoses de gente em bicho, assombrações e ideias de encantado que a imaginação cabocla cria. Crenças como as que aparecem na narrativa, por exemplo, de que se “botar o pé na igarité, no mato, ouvir piar o pássaro [ticoã], peixe na pega, caça não traz” (JACOB, 1968, p. 15), corroboram as palavras de Márcio Souza, o qual afirmou que os amazônidas “vivemos num mundo onde o mito vive e o relacionamento do homem com a natureza é ainda o mesmo relacionamento dos deuses com a sua criação” (SOUZA, 1978).

3.2 Curupira e Veado Aianga

Respeitante ao que já foi dito sobre o conceito de biblioteca, isto é, de que a leitura de uma obra literária envolve, a partir de certo nível de interpretação, uma releitura de obras passadas, vemos que autores da biblioteca amazônica, possíveis leituras de Paulo Jacob, falaram sobre esses mitos. Temos, por exemplo, João Daniel (2004, p. 324) relatando sobre o Curupira, que “nas matas, e suas roças, dizem os mesmos índios, que lhes aparecem uns vultos como figura humana, nus como tapuias, e de cabeça raspada, a que chamam curupiras, e com eles falam, e mostram algumas vezes o que os índios querem”.

Da mesma forma o crítico paraense José Veríssimo, cuja obra já era conhecida no início do século XX, falando que o Curupira é “incontestavelmente o mito mais antigo do Brasil” (VERÍSSIMO, 1970, p. 72). Temos Couto de Magalhães que, na década de 1930, registrava, como parte da função desse protetor da floresta, que “todo aquele que derriba, ou por qualquer modo estraga inutilmente as árvores, é punido por ele com a pena de errar tempos imensos pelos bosques, sem poder atinar com o caminho da casa, ou meio algum de chegar até aos seus” (MAGALHÃES, 1935, p. 158).

Temos Santana Néri, o qual registrou que:

Aqueles que conhecem a malícia do curupira divertem-no ao encontrá-lo. Descansam à sombra, e se põem a trançar pequenas cestas de cipó ou hastes de guarumá. O curupira se aproxima. Pega as cestas, examina-as e para aprender a fazê-las tão bem, começa a desmanchá-las, como um macaquinho faria com um enfeite de rendas. Enquanto isso, os homens escapam e reencontram a trilha perdida (NÉRI, 1979, p. 114).

O Veado Aianga ou anhangá, por sua vez, é representado, na biblioteca amazônica, como um espírito que vive nas matas, descrito como “um poderoso veado branco, com chifres

cobertos de pelos, olhos de fogo e com uma cruz na testa entre os olhos” (JAIME, 2009). Pode se manifestar ainda na forma de um pássaro, macaco, morcego, tatu, e sua função é proteger a floresta. Todo aquele que persegue um animal que amamenta corre o risco de ver o *anhanga*, a sua vista traz febre e, às vezes, até mesmo a loucura. Como registrou Couto de Magalhães:

Nas imediações da cidade de Santarém, um índio Tupinambá perseguia uma veada, que era seguida do filhinho que amamentava, depois de havê-la ferido; o índio, podendo agarrar o filho da veada, escondeu-se por detrás de uma árvore, e fê-lo gritar; atraída pelos gritos de agonia do filhinho, a veada chegou-se a poucos passos de distância do índio – ele então a flechou e ela caiu. Quando o índio, satisfeito foi apanhar sua presa, reconheceu que havia sido vítima de uma ilusão do Anhangá; a veada, a que ele perseguia, não era uma veada mas sua própria mãe, que jazia morta no chão, varada com a flecha e toda dilacerada pelos espinhos (MAGALHÃES, 195, p. 149).

Charles Wagley descreve o Veado Aianga como o “fantasma ou demônio que persegue os indivíduos na selva, segundo contam os caçadores e seringueiros” (WAGLEY, 1988, p. 234). E para Karl von Martius (1979, p. 130), a palavra vem do tupi e significa “diabo”, “alma que corre”, “a sombra que passa” e era “materialmente representada pelo veado, o mais veloz dos animais brasileiros”.

A razão para isso, segundo Gastão Cruls, que falou sobre o mito em sua *Hileia amazônica*, era por isso que o veado, para os índios, estava entre os animais tabus, aqueles que não deveriam ser perseguidos pelo caçador: “devido à sua grande ligeireza e facilidade com que desaparece da vista do caçador, passa por animal fantástico, e no qual, frequentemente, se reencarna a alma dos mortos” (CRULS, 1955, p. 105).

Em *Chuva branca*, quando Luís Chato se percebe perdido na floresta, sobrevêm-lhe ao imaginário as histórias contadas em sua comunidade sobre o Curupira. Como se considera um exímio mateiro, e já estava perdido havia quatro dias, o ribeirinho pensa na vergonha que sofreria em caso de chegar em casa e contar que se perdera. Cogita, então, que ninguém acreditaria se ele dissesse que o motivo foi a chuva branca, que apagou os vestígios. É quando pensa em mentir que foi o Curupira:

Quatro dias nessa viração de mato, perdido. Como foi que nem sei dizer. Ninguém não vai acreditar na chuva branca. Perdeu-se porque tinha de perder-se, errada no mato. Devia de mentir. Inventando do Curupira vão rir. Homem daqui se arear, uma vergonha. Depois quem dizem conhecer mata a fundo, ensinou engenheiro a buscar rumo. Foi gabação de todo mundo. O doutor não entendia era coisa nenhuma. Cresceram as conversas, disse ao homem, jogue essa joça de bússola fora. A minha cabeça é melhor, isso não vale nada. A agulha dava num ponto, teimava que era outro, acertava. O

doutor perdia, ficava encabulado. Findou abandonando o aparelho, eu é que mandava na picada (JACOB, 1968, p. 67).

Entretanto, uma vez perdido, o ribeirinho passa a considerar a possibilidade de acreditar na existência do protetor mitológico da floresta, como ele mesmo afirma, mais adiante: “quer ver que acabo acreditando em besteira de Curupira” (Ibid., p. 68). A essa altura, defende Antônio Esteves (1990, p. 142), “invadem então, o ser de Luís Chato, uma procissão de sombras, espíritos da floresta ou lembranças do passado. São esses espectros que passam a guiar o destino do personagem que não consegue detê-los e aos poucos vai sendo dirigido e dominado por eles”.

Ainda sobre o Curupira, quando Luís Chato cai confuso em meio às “terras gerais”, ele lança mão da imagem do mais famoso ente mitológico da floresta tropical para tentar explicar a experiência sensível que está passando. Segundo Antônio Esteves, vemos, nesse momento, a presença de “conflitos que povoam o interior do personagem. Uma parte racional e lógica tenta ordenar o caos interior mas não consegue, acaba sendo dominado pelo irracional e pelo emotivo” (ESTEVES, 1990, p. 142). Daí o ribeirinho dizer:

Quer ver que acabo acreditando em besteira de Curupira. Rodar, rodar, bater aqui de novo. Nessa consumição, suor gelado. Cai foi na fraqueza com a carne do carumbé. São dessas coisas, nunca não pensava em Curupira. Vestir a camisa do avesso, amarrar mato, quebra o encanto lá dele. Mas por fazer, experiência (JACOB, 1968, p. 68).

Quando ele se percebe, pois, incapaz de explicar racionalmente a sua experiência na mata, passa a fazê-lo de outra maneira, representada pela imagem. Ele lança mão do imaginário, tal como fazia o homem grego antes do predomínio da reflexão filosófica, misturando pensamento racional e pensamento mítico.

Essa mentalidade evidenciada por Luís Chato nos remete à época situada antes da instauração da filosofia que deu origem à ciência ocidental, onde *logos* e *mythos* eram as duas metades de um todo, um todo que era a linguagem. Como assevera Junito Brandão:

Opondo-se ao *logos*, ‘como a fantasia à razão, como a palavra que narra à que demonstra’, *logos* e *mythos* são as duas metades da linguagem, duas funções igualmente fundamentais da vida e do espírito. O *logos*, sendo um raciocínio, procura convencer, acarretando no ouvinte a necessidade de julgar. O ‘*logos*’ é verdadeiro, se é correto e conforme à lógica; é falso, se dissimula alguma burla secreta [...] o mito, porém, não possui outro fim senão a si próprio. Acredita-se nele ou não, à vontade, por um ato de fé, se o mesmo parece ‘belo’ ou verossímil, ou simplesmente porque se deseja dar-lhe crédito (BRANDÃO, 1986, p. 13-14).

Esse pensamento de Junito Brandão toma, portanto, as duas metades da linguagem, *logos* e *mythos*, não como necessariamente contraditórias, independentes e excludentes, mas como um princípio elementar único da vida humana, formado por duas metades “igualmente fundamentais da vida e do espírito”.

Para Ernst Cassirer (1992, p. 19), o próprio “mundo mítico é essencialmente um mundo de ilusão”, mas “uma ilusão que só é explicável se se descobre o original”. E para Edgar Morin, é da natureza do imaginário confundir “numa mesma osmose o real e o irreal, o fato e a carência, não só para atribuir à realidade os encantos do imaginário, como para conferir ao imaginário as virtudes da realidade” (MORIN, 1970, p. 251).

Mythos e *logos*, pois, se afastaram um do outro quanto mais o mundo grego procurou se afastar do antigo Oriente Próximo. Antes, na verdade, era quase nula a diferença entre as duas metades como era quase nula a diferença entre Oriente e Ocidente. Como diz Jean-Pierre Vernant (2002, p. 9), “o mais antigo mundo grego, tal como no-lo evocam as plaquetas micênicas, aparenta-se em muitos de seus traços aos reinos do Oriente Próximo que lhe são contemporâneos”. É mister mesmo dizer, como bem lembra Gilbert Durand, que:

As civilizações não-ocidentais nunca separaram as informações (digamos, “as verdades”) fornecidas pelas imagens daquelas fornecidas pelos sistemas da escrita. Os ideogramas (o signo escrito copia algo num desenho quase estilizado sem limitar-se a reproduzir os signos convencionais, alfabéticos e os sons da língua falada) dos hieróglifos egípcios ou os caracteres chineses, por exemplo, misturam com eficácia os signos das imagens e as sintaxes abstratas. Em contrapartida, antigas e importantes civilizações como a América pré-colombiana, a África negra, a Polinésia etc., mesmo possuindo uma linguagem e um sistema rico em objetos simbólicos, jamais utilizaram uma escrita (DURAND, 2004, p. 6).

Com a invasão das tribos dóricas, no entanto, profundas mudanças atingiram o universo espiritual do homem grego e algo aconteceu que “a Grécia livrou-se da mentalidade religiosa e ultrapassou o mito” (VERNANT, 2002, p. 11). A busca por esta verdade, seguiu o método instaurado pelos filósofos, e a racionalização dos mitos teve, então, um resultado: “o universo da lenda era reduzido às proporções humanas e o maravilhoso era expulso do mundo” (GRIMAL, 1982, p. 111).

Em *Chuva branca*, situado entre os dois tipos de pensamentos, o racional e o mítico, Luís Chato está em caos e chega a declarar: “perdeu-se porque tinha de perder-se, errada no mato. Devia de mentir. Inventando do Curupira vão rir. Homem daqui se arear, uma vergonha” (JACOB, 1968, p. 67). Chega, inclusive, a desafiar o Curupira a aparecer, quando

diz: “quero tirar conversa contigo, pretinho” (Ibid., p. 81), utilizando-se do diminutivo para se referir ao ente mitológico.

Nesse caso, ocorre o uso de um “metalexismo” ou de uma “*noa*”, palavra de origem malaio-polinésica que significa a substituição de uma palavra considerada tabu linguístico por uma substituta considerada neutra, permitida. Nas palavras de Rosário Guérios, uma palavra *noa* é ambivalente, uma vez que, “de um lado, prudentemente, aplica-se ao ser interdito; de outro, evita-lhe as consequências funestas ou apenas desagradáveis” (GUÉRIOS, 1979, p. 12). Aqui vemos que a *noa* usada pelo caçador foi um diminutivo.

Antes da entrega ao pensamento mítico e ao imaginário, entretanto, o ribeirinho procura uma explicação calcada no *logos*, como esclarece Antônio Esteves:

Luís Chato tenta raciocinar, compreender a situação: reconstruir sua trajetória, sempre regando os momentos de desespero e principalmente aqueles instantes em que o irracional parece sobrepujar o racional. Tenta convencer-se de que a salvação está na razão, mas no decorrer da narrativa vai encontrando a saída sempre através de elementos não explicados pela razão (ESTEVES, 1990, p. 137).

É cabível ressaltar, nesse processo de dúvida e de aceitação daquilo que Luís Chato sensorialmente percebe, mas não consegue explicar, a degradação sofrida por ele. Repetindo Roland Barthes *et al* (2011, p. 118), “toda narrativa consiste em um discurso integrando uma sucessão de acontecimentos de interesse humano na unidade de uma mesma ação [...]. É somente por relação com um projeto humano que os acontecimentos tomam significação e se organizam”. Esses acontecimentos, segundo favoreçam ou contrariem esse projeto humano, podem ser classificados em dois tipos fundamentais: melhoramentos ou degradação.

Em *Chuva branca*, o processo de degradação se instaura quando o protagonista-narrador, partindo de um estado relativamente satisfatório, resolve entrar na mata para abater a anta. Até se perceber perdido, ele se considera um exímio mateiro, que não acredita em história de encantado ou assombrações. Mas, posteriormente, instaurado o processo de degradação, com ele perdido, com fome, doente e sem perspectivas de chegar em casa a salvo, ele sofre abalo em sua convicção e acaba “acreditando em besteira de Curupira” (JACOB, 1968, p. 68).

3.3 Tipo de discurso e monólogo interior

Dou destaque, no excerto da página 67, ao tipo de discurso presente em *Chuva branca*, que é uma mescla entre discursos direto e indireto livre. Sendo um monólogo, logo em primeira pessoa, o discurso do romance é predominantemente indireto livre. No excerto da

página 67, é possível observar que o discurso do narrador é quebrado pela voz de membros de sua comunidade, que conheciam a sua história com o “doutor”. Estes aumentaram as conversas, em gabação a Luís Chato, relatando que ele mandou o “doutor” jogar “essa joça de bússola fora”, momento em que percebemos as suas vozes.

Outros exemplos de discurso indireto podem ser vistos nestes excertos, onde a fala do povo, elogiando o caçador que é Luís Chato, aparece na fala do narrador:

Espalhou a notícia de carne de anta, a vizinhança se anima, como em dia de ajuri. Só quase no peixe, farinha o ano todo. Pegaram na animação. O Luís Chato, aquilo é que é homem. Viu um rastinho de anta, segue até nos infernos, mas traz. Já viu, vá vê. Matou uma disconforme de grande. O homem é um danado, parece um cachorro pra farejar caça. Encontrou trilha, anda três, quatro dias, mas feio não faz (Ibid., p. 33).

Neste outro, no qual as palavras dos vizinhos entrecruzam as suas, quando ele imagina que vai conseguir chegar a casa a salvo e contar como tudo ocorreu:

Saísse bem dessa enrascada, o comentário era grande, a vantagem corria. Seu Luís pra cá, seu Luís pra lá, seu Luís pra lá, sente um instantinho aqui em casa, me conte mesmo como foi do acontecido. Como se deu o causo comigo, olhe que não é brincadeira não. Bicho homem o Luís Chato, outro levava a breca. Todo esses dias no mato, só com a faca, muita macheza. Perdeu-se por sorte de cada um, disso ninguém se livra. Curupira, bicho maldito, desgraçado, atordo a qualquer um (Ibid., p. 86).

Assim como neste, onde em seu discurso aparece a voz daqueles que zombariam dele por ser um exímio caçador, mas ter agora se perdido:

Se vão um dia saber lá fora, findo desautorado nessas coisas de lidança com mato. Cadê o desabusamento do Luís Chato, perdeu-se como outro qualquer, só saiu mesmo porque rebaixou-se à mãe-do-mato, ao Curupira. Isso acontece, mas com ele não podia de acontecer, não dizem que conhece mata a fundo. Desta avacalhação assim que vou sofrer, depois de tanto mangar de conversa do encantado. Lá fora, careço de muito mentir. Conto a coisa diferente, levo o acontecido na vantagem, todos sabem que a orientação é sol, se não tinha, qualquer um mateiro por melhor que seja, acaba areado (Ibid., p. 231).

E ainda neste outro, onde a fala das pessoas que elogiam a sua espingarda, a Mariposa, inscreve-se naquilo que ele narra:

De graça batizei com nome de Mariposa, ficou conhecida. A Mariposa do Luís Chato, aquilo que é arma de força, fecha tiro no alvo, pepina de chumbo. Só muita força, calcule arria um boi daquele tamanho, acertando no toco do ouvido, sem palanqueta nem nada. Foi tiro em queda, virou em riba das patas. Também com aquele enorme de cano de trinta e duas polegadas.

Belga das antigas, só pode é ser boa. Sempre lisinha, espelhando, o cano pretinho (Ibid., p. 130).

De acordo com Suely Flory, o discurso indireto livre do narrador e os discursos citados “propiciam uma alternância entre o ‘telling’ e o ‘showing’, atualizando o dinamismo textual e possibilitando a fusão de duas linhagens no interior de um mesmo enunciado” (FLORY, 1997, p. 69). Como podemos verificar, pelo excerto a seguir, são duas leituras paralelas que se firmam: uma é a leitura horizontal da diegese, quando Luís Chato imagina que sua mulher já deve estar com outro homem; e outra é a fala do homem que veio para “confortar” Mariana, assim como também a fala dela:

Foi só passar dias perdido, calculou assim que tinha morrido, da amizade queria era a mulher. Decerto tiraste uma confiançazinha com ele. Com história de consolar a família, um cafezinho em casa do finado, conversa mais apresentada, posso voltar à noite, fazer companhia à comadre? Não devia de ter consentido. Repelir logo o enxerimento, se não fez é porque estava querendo a safadeza. Podia vir compadre, até mais amiúde, tenho dessas de pensar que o Luís vai fazer assombração, de aparecer pra querer contar do causo com ele como se deu. Ficou atirado, solto de adiantar outras piores, dormir aqui só se for com a comadre na rede, bem agarrado (JACOB, 1968, p. 202).

Todavia, como expressei, o discurso de *Chuva branca* é uma mescla, também se constituindo de discurso direto, e este aparece marcado na narrativa quando o caçador manifesta oralmente o que vai em sua consciência. Dentre esses interlocutores, para quem ele dirige sua mensagem, estão sua esposa: “— mulher, vou ao mato, quem sabe se dá na sorte de pegar a anta” (Ibid., p. 9); a anta, quando ele vai disparar o tiro: “— Não te mexe, descobre a sangria” (Ibid., p. 16); o peixe piramutaba: “— Deixa disso, bichinho. Te põe a jeito de receber flecha no costado” (Ibid., p. 27); o veado: “— Pode cheirar vento. Meu pixé não vai sentir” (Ibid., p. 44); o quelônio carumbé: “— Me viste, hem camarada! Não adianta se encolher. Tem vergonha de gente” (Ibid., p. 59); o Curupira: “— Te esconjuro, maldito! Com o manto de Cristo” (Ibid., p. 112); e as abelhas aramã, que o atacam: “— larga, sacana” (Ibid., p. 170).

A narrativa de *Chuva branca*, porém, não possui diálogos longos e estruturados nesse tipo de discurso. Mesmo quando ela avança, como nas progressões em que Luís Chato imagina ou sonha ter chegado a casa, e conversa com a esposa ou com os vizinhos, o que predomina aí é o discurso indireto. O que é possível notar, então, em relação a essas falas marcadas pelo discurso direto é que elas parecem ter a função de cortar os imensos parágrafos que constituem a diegese. Uma vez que ela é um monólogo, o discurso direto surge quando o ribeirinho expõe oralmente o que está pensando.

Atinente aos períodos, *Chuva branca* apresenta uma característica evidente do movimento modernista, que é a liberdade para experimentações. Essa liberdade se dá principalmente em relação a uma certa ausência de pontuação e a uma quebra na norma de negação. Referente a esta, o modo de falar de Luís Chato é marcado pela dupla negação: “nunca não tinha acontecido dessa” (JACOB, 1968, p. 17); ou “ninguém não diz, já bem usada, mulher acesa, com filho menor pendurado no quarto, a safadeza começa” (Ibid., p. 105).

Já referente à pontuação, verificamos, em algumas vezes, a ausência do ponto de interrogação: “e os filhos em jejum, sem janta. Será que rico tem privações. Larga a filharada em casa, na maior necessidade, passando fome?”; ou: “porque terá virada com raiz e tudo... quantos anos aí fincada, vem abaixo duma vez” (Ibid., p. 12); ou ainda nesta, onde o uso do “porquê” foge totalmente da norma aceita: “chorar sozinho, chorar como quer, ninguém não vendo, vergonha porquê” (Ibid., p. 82). É possível colocar que essa despreocupação com a sintaxe parece ser as marcas textuais de um romancista preocupado com o estilo moderno, ou pode ser ainda o fluir da linguagem do homem amazônico, que olha para o rio, pois “o rio é uma palavra sem pontuação, uma frase eluardiana, que não aceita, para sua narrativa, ‘pontuadores’” (BACHELARD, 1989, p. 194).

Dividida em duas partes, a primeira com 27 capítulos, e a segunda com 34, *Chuva branca* possui parágrafos longos, muitos dos quais formam um só capítulo. É o caso, por exemplo, do capítulo 4, que forma um parágrafo somente, distribuído em 4 páginas. Outros capítulos, na primeira divisão do romance, estão estruturados dessa maneira, de forma longa, com um só parágrafo (capítulos 5, 7, 8, 9, 11, 12, 15, 17, 20, 21, 23, 24), assim também como na segunda divisão (capítulos 1, 2, 3, 7, 11, 20, 23, 25, 27, 30). Outros capítulos (6, 10, 13) só não constituem um só parágrafo porque aparecem entrecortados por falas em forma de discurso direto, os quais pontuam, aqui e acolá, a narrativa.

O que parecemos ter em tela, diante dessa estrutura empregada por Paulo Jacob, é, portanto, o estilo derivado da técnica narrativa conhecida como fluxo de consciência, muito utilizada pelo escritor William Faulkner, a quem ele já foi comparado. É sabido, por exemplo, que Faulkner, como simpatizante da mesma técnica, aproximava-se de James Joyce, de Virgínia Woolf e de Marcel Proust. Para citar apenas um caso, consoante a esses longos parágrafos, uma das diferenças entre o estilo de Marcel Proust e o de Paulo Jacob, é que este apresenta parágrafos longos com períodos curtos, uma vez que procura representar o modo de falar do caboclo amazônico, quase não empregando conectivos; enquanto o estilo daquele

apresentava parágrafos longos, com períodos longuíssimos, dentro dos quais cabia uma grande diversidade de significados e de sintaxe.

Ainda atinente à técnica narrativa fluxo de consciência, considero conveniente ressaltar que o gênero romance participou ativamente das mudanças decorrentes do rápido processo de transformação que caracteriza a sociedade contemporânea. A partir dessas mudanças, escritores passaram a exibir uma vertente de romance marcada pela rarefação do enredo, densamente psicológica, mostrando a fragmentação do homem, dividido entre a essência e a aparência.

Outro aspecto dessa técnica, visualizada em *Chuva branca*, é que a narrativa se constitui preponderantemente de movimentos internos. Seja sobre planos que Luís Chato ora faz: “daí é centrar na terra alta, depois cortar pelo atalho da mãe-do-rio. No cuidado em centrar, em terras gerais ninguém brinca” (JACOB, 1968, p. 9). Seja nos momentos em que ele se revela perturbado: “não sei que deu no juízo perder tempo à toa. Depois dessa estropiação toda, o jeito é continuar” (Ibid., p. 35). Seja a manifestação de suas sensações: “secura na goela, o de mais aperreio. Sede danada, uma gosma grossa na boca” (Ibid., p. 250). Ou ainda o registro de sinestésias, dando a sensação de que tudo ocorre ao mesmo tempo, na velocidade do fluxo de consciência, como um cheiro que evoca uma imagem: “madrugada de mata tem cheiro de lacre, breeiro, cateia, baunilha, raiz, outros de que mais... Nasce dia naquela alegria, canto de pássaro, ar molhado de sereno, friozinho gotejando” (Ibid., p. 129).

Todas essas impressões ocorrem na consciência do protagonista-narrador, Luís Chato, o que também traz à luz aquela que é uma das principais afirmações a respeito dessa técnica narrativa, a saber: que a sua arte é a consideração do tempo como medida ideal, que se tornou célebre com Marcel Proust. Como diz Otto Maria Carpeaux, referente a esse fato:

Nos seus romances o tempo físico não existe, nem o dos dias em Mrs. Dalloway nem o dos séculos em Orlando. Um crítico falou, com muita felicidade, de ‘Holiday novels’. Virginia Woolf não precisa de enredo; este é pretexto para relevar a presença de passados inteiros e mundos inteiros num momento do fluxo da consciência ou subconsciência dos personagens, que não são personagens propriamente ditas e sim aspectos de personagens: a influência de Henry James é evidente (CARPEAUX, 2011, p. 2609).

Dito por meio de outras palavras, a narrativa de fatos objetivos desaparece quase que completamente, uma vez que tudo o que é dito aparece como reflexo na consciência das personagens do romance. Auerbach, comentando sobre o assunto, em *To the Lighthouse*, de Virginia Woolf, diz que nela:

O escritor atinge a impressão mencionada colocando-se a si próprio, por vezes, como quem duvida, interroga e procura, como se a verdade acerca da sua personagem não lhe fosse mais bem conhecida do que às próprias personagens ou ao leitor. Tudo é, portanto, uma questão da posição do escritor diante da realidade do mundo que representa; posição que é, precisamente, totalmente diferente da posição daqueles autores que interpretam as ações, as situações e os caracteres das suas personagens com segurança objetiva, da forma que, anteriormente, ocorria em geral (AUERBACH, 2015, p. 482).

Ato contínuo, outra característica dessa técnica é o uso da memória involuntária, como também a utilizou Marcel Proust, que fez do duplo sensação-lembrança a matéria de sua obra. De modo que, assim como o fato de se deitar sobre um dos lados do corpo ou o gosto de um biscoito saboreado faziam com que as personagens de Proust se lembrassem de alguma coisa em seu passado, assim também a personagem de Paulo Jacob, Luís Chato, recupera o seu passado, o seu tempo perdido por meio do processo de memória involuntária. Seja a lembrança do amigo Zé Pretinho, que continua a viver oculta na cor vermelha, a cor do sangue, pela fatalidade de sua morte, devorado por um jacaré: “no meu dizer, fome é vermelha. Fico na teima nisso: que nem sangue. Zé Pretinho morrendo, o banzeiro manchado, o jacaré disconforme” (JACOB, 1968, p. 21). Seja o cheiro da mata, que o faz lembrar-se de mulher deitada com homem: “deveras, vida de mata tem cheiro de flor, raiz, mistura de muitas coisas. É quase ver mulher deitada com homem. Chamarisco de fêmeas, convite a mais gente a nascer” (Ibid., p. 18). Ou seja, ainda, na imagem do rio, a qual faz aflorar, em sua consciência, grande medida de seu passado.

3.4 Realismo maravilhoso

Algumas características presentes em *Chuva branca* nos permitem abordar o romance sob o ponto de vista da escola literária do realismo maravilhoso. Paulo Jacob escreveu o romance no ano de 1967, justamente no período em que a escola se desenvolveu fortemente, a saber, entre as décadas de 1960 e 1970. Não é descabido afirmar, portanto, que ele tenha sido influenciado por esse estilo de fazer literatura, uma vez que 1967 foi o ano em que uma das figuras de popa do realismo maravilhoso na América Latina, o guatemalteco Miguel Ángel Asturias, recebeu o seu Prêmio Nobel de Literatura.

Como características dessa escola presentes em *Chuva branca*, podemos citar, entre outras, o narrador, o qual se coloca presente na história como uma personagem principal da narrativa. É Luís Chato quem narra suas peripécias na floresta, afirmando sentir o que ele está sentindo e ver o que acredita estar vendo:

Se tinha precisão, faltava o de comer, arrisquei. Agora o jeito é penar, morrer sem vela, findar sem padre com tanto pecado, soltar a alma na escuridão do diabo. A mata rondando, os paus vão acabar tombando em cima de mim. Ali, a pouca distância, os braços balançando, peludo, aquele homem enorme. Na minha frente, de assim tão próximo, com jeito de querer me agarrar. O pretinho batendo com um pau na sapopema do arabá, os ouvidos estourando, afinando no fim. Levem esse bicho daí, me soltem, vão pros infernos. — Te esconjuro, maldito! Com o manto de Cristo. Isso só pode é ser visão, fraqueza na cabeça, desapareceram. Foi do nome de Cristo, o satanás fugiu. Aquilo era um bicho, grandão, feio, apagou-se já em cima, quando ia pegar mesmo. A mata apertava, encolhia, alongava, vinha abaixo, faltando fôlego, a voz esprimida, a língua pesada. Gritar nem não podia, a boca amarrada, numa agonia. Socorro pra quem, sozinho, apartado dos outros, morrendo aos poucos, à fome, na desgraça. Findar com sede, secura na garganta, morte horrorosa (JACOB, 1968, p. 112-113).

Percebemos, nesse excerto, que o protagonista-narrador está a refletir sobre o motivo que o fez entrar na mata em busca da anta, que foi a “precisão” da família, quando, num instante, “ali a pouca distância”, ele afirma estar vendo algo. A descrição do tal “bicho” se encaixa nas características que narrativas orais apresentam sobre o Mapinguari: uma criatura “enorme”, “peluda”, que anda pela mata quebrando os “paus”, derrubando as árvores e gritando, fato que fez o caçador ficar com os “ouvidos estourando”. O “pretinho”, que também aparece aí, é o Curupira, que bate na raiz da sapopema para aumentar o infortúnio dele.

Convém ressaltar que a presença de elementos mágicos, como o Mapinguari e o Curupira, ou mesmo o Veado Aianga, é uma das principais características do realismo maravilhoso, conceito proposto pelo cubano Alejo Carpentier em 1948. E está presente nessa literatura, não porque a tendência do escritor é criar mundos mágicos, mas porque “a magia está na própria vida, nas coisas e no modo de ser dos homens” (ESTEVES; FIGUEIREDO, 2012, p. 397).

Essa afirmativa, a saber, que a magia está na própria vida, é especialmente verdadeira para a Amazônia representada em *Chuva branca*. Ela é um lugar onde o cotidiano é impregnado por mitos, um lugar que desperta a imaginação, a contemplação, aprofundamento para o mundo e para nós mesmos. À semelhança do universo crioulo americano, aquele de Alejo Carpentier, é um mundo infiltrado pela magia no sentido de estranho, inusitado, insólito, assombroso. Como assevera Loureiro (2014, p. 39), em relação a esta Amazônia, “encantado com a natureza, o homem amazônico torna-a encantada”.

Como refere Carl Jung (2000, p. 17), os mitos são, em certo sentido, ou mesmo antes de tudo, “manifestações da alma” ou “expressões simbólicas do drama interno e inconsciente da alma, que a consciência humana consegue apreender através de projeção, isto é, espelhadas

nos fenômenos da natureza”. Daí o mito ser, igualmente, a via de acesso para verdades que escapam “à filtragem lógica do método, [verdades que] revelam-se, para assim dizer, por uma intuição visionária da alma” (DURAND, 2004, p. 16).

Dito de modo mais claro, rodeado por esse mundo mágico, o narrador Luís Chato expressa isso em seu imaginário e visão de mundo, ou, como faz o próprio escritor Paulo Jacob, por meio de sua arte. Quanto a este último, o escritor, é importante destacar as palavras de Esteves e Figueiredo, a saber, de que: “o real maravilhoso, como propõe Carpentier, não é o resultado da criação do artista através de determinado procedimento formal, pois ele já está ali” (ESTEVES; FIGUEIREDO, 2012, p. 405). O que Paulo Jacob faz é colar esse aspecto em seu mundo ficcional.

Observamos, de igual forma, que não se trata apenas da personagem Luís Chato que, perdido e sozinho na floresta, busca no estranho, no inusitado ou no não-compreendido, uma explicação para a experiência sensível que está vivendo. Aquilo que Michel Maffesoli chamou de “estado de espírito” ou “algo imponderável” é também compartilhado por sua comunidade:

Parece que estou vendo as invencionices. Vem um, vem outro vizinho, começam as histórias. Botaram a contar de onça, Mapinguari, Curupira, que aconteceu o diabo, levei a desgraça. Como saí num domingo, foi o Mapinguari. Vem a conversa do homem que disse ao companheiro, domingo também se come. O tal bicho agarrou o pobre, arrancava os pedaços dizendo: “domingo também se come, domingo também se come”. Dizque castigo, pura mentira. Um homem do tamanho de um pau, como dizem que é. E eu aqui vivinho, nem perdido nem nada. Caboclo da minha força quando se perde, ou é cego ou é caduco (JACOB, 1968, pp. 65, 66).

As “invencionices”, como são colocadas pelo narrador, as histórias contadas pelos vizinhos, as quais versam sobre onça, Mapinguari, Curupira, mesclando real e imaginário, destacam o caráter tribal do imaginário. Essas histórias ganham vida sendo compartilhadas pelo grupo, como expressa Michel Maffesoli:

O imaginário coletivo repercute no indivíduo de maneira particular. Cada sujeito está apto a ler o imaginário com certa autonomia. Porém, quando se examina o problema com atenção, repito, vê-se que o imaginário de um indivíduo é muito pouco individual, mas, sobretudo, grupal, comunitário, tribal, partilhado (MAFFESOLI, 2011, p. 75).

Isso significa que eles, os membros da comunidade, também procurarão no imponderável a explicação para o que ocorreu a Luís Chato. Em outras palavras, Luís Chato, partilhando de um modo de vida, de uma linguagem, de uma atmosfera e de uma ideia de mundo com sua comunidade, repercute também o mundo mágico vivido por ela.

É característica, igualmente, do realismo maravilhoso o fato de esses elementos serem intuitivos, mas quase nunca explicados, ou tidos como improváveis de acontecerem. Em um momento, o narrador está a dizer que viu, “a pouca distância”, na sua frente, “assim tão próximo”, o Mapinguari, a criatura peluda, mas, em outro momento, afirma que “isso só pode é ser visão, fraqueza da cabeça”, ou seja, que a visão não era real. Uma vez que essa característica traz a lume a presença do sensorial como parte da percepção da realidade, ou mesmo do choque entre as instâncias natural e sobrenatural, Esteves e Figueiredo (2012, p. 396) afirmam que “a introdução do termo na crítica hispano-americana envolve, já de saída, dois problemas, o da ontologia da realidade e o da fenomenologia da percepção”.

Neste excerto, por exemplo, em uma noite de lua-nova, quando Luís Chato ouve o Veado Aianga assobiar e o sente por perto, a mesma dúvida e choque entre instâncias são evidenciados:

Veado aianga vem vindo de caminho, num fio... ó... ó assombrado de arrepiar. Coisa esquisita de mata. Assobia perto, aí encostado, pode pregar olho que nada não vê. Dois, três companheiros, apita no meio, de assim tão junto de botar a mão em cima, ninguém não enxerga coisa nenhuma. Disto de mistério de centro, acredito. Já de muitas vezes tive de presenciar a marmota do bicho. Me benzo sempre, dá medo sim. Se calha de assobiar aqui de tocar, num instante assobia ali mais. De perto vai logo longe, distancia de quase perder de ouvir. Que é bicho de verdade, ninguém não sabe, ninguém nem viu ainda, nem conta como é. Só pode de ser coisa de encantado. Por que agora nome de veado aianga, quem sabe o que é? Mania do povo inventar nome disso e daquilo. Muito que capaz de ser veado, também pode nem ser. Só digo comigo que é coisa do outro mundo, negócio de invisível, assombração. Foi lá, veio cá, correu ali. A quase no mesmo do instante, três paragens diferentes. Na frente, atrás, agora à ilharga. Já teve melhor. Soprou rente ao pé do ouvido. Meu Deus! (JACOB, 1968, p. 149, 150).

Aqui o caçador ouve o Veado Aianga assobiar “perto, aí encostado”, mas “pode pregar o olho”, diz ele, “que nada não vê”. Segundo as histórias que ele sabe, o animal chega mesmo a apitar no meio dos companheiros de caça, mas “ninguém não enxerga coisa nenhuma”. Diante disso, Luís Chato parece concluir: “só digo comigo que é coisa do outro mundo”.

Referente ainda ao que foi comentado sobre os elementos mágicos não serem explicados, é importante destacar que o termo maravilhoso atrelado ao realismo designa duas acepções. A primeira, como declara Chiampi, é a ideia daquilo que escapa ao curso ordinário das coisas, do humano, que é excepcional ou extraordinário: “o maravilhoso recobre, nesta acepção, uma diferença não qualitativa com o ser humano; é um grau exagerado ou inabitual do humano, uma dimensão de beleza, de força ou riqueza, em suma, de perfeição que pode ser *mirada* pelos homens” (CHIAMPI, 1980, p. 48).

Esses acontecimentos que ocorreram a Luís Chato, tais como os que se referem ao Veado Aianga, ao Mapinguari e ao Curupira, constituem, ao lado de outros episódios, aquilo que foge do que é considerado humano ou ordinário. Se, de um lado, aceitamos que o mundo ficcional de *Chuva branca* se trata de um mundo de pessoas vivas, natural, por outro lado, hesitamos “entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados” (TODOROV, 2006, p. 151).

Esse é o caso, por exemplo, deste episódio, onde Luís Chato resolve entrar em acordo com o Curupira, e acaba prometendo lhe fazer uma oferenda, que é o tabaco:

Tenho que fazer senão me acabo longe da família. Mal ajeitado, como for, serve, o efeito é igual. Está bom, chega de arrumar melhor. Largar em cima dessa tronqueira. Prometer alguma coisa para o Curupira, com toda fé, a modo o pretinho se alegrar. — Se tu me acertar o rumo, em casa chegando, deixo no varadouro de lá perto, uma onça de tabaco. Estado de fazer pena, acreditar de troço de invisível. Curupira, mãe-do-mato, quem antes achava graça dos companheiros por causa dessas busões (Ibid., p. 231).

Ou ainda deste, durante uma noite silenciosa na mata, em que é difícil explicar as pisadas que ele diz ouvir vindo em sua direção, assim como o barulho de terçadadas nas árvores:

Alguém vem vindo de caminho, tirando nesta direção. Pisada de ente vivo, a esta altura de hora no mato... Carece apumar direito os ouvidos, a modo não enganar. Batida de gente mesmo, corrigindo mata, tomando chegada. Encostou o saco do ferro no pau, chega tine. Quatro cortes seguros, parou... Mais três terçadadas, a árvore tombando. Agora deve de estar retalhando a galhada, menos talento no baque do ferro. Credo, esconjurado! O cabelo alvoriçado botando sentido em alma, num arrepio no centro da cabeça. — Pode falar se tem alguma coisa de pedir. Nada, silêncio de meter medo. A mata calada, ruído nenhum, o sobrosso tomando o estirão de centro (JACOB, 1968, p. 165).

A segunda acepção do termo maravilhoso, e isso nós podemos verificar no excerto sobre o Veado Aianga, é o maravilhoso como sobrenatural. Na narrativa, observamos que o deslocamento do elemento maravilhoso no espaço viola as leis físicas do universo. O Veado Aianga, por exemplo, que o narrador não sabe dizer se é bicho de verdade, pois ninguém jamais viu, move-se em velocidade sobrenatural, estando em três lugares diferentes quase que no mesmo instante: “Foi lá, veio cá, correu ali. A quase no mesmo do instante, três paragens diferentes. Na frente, atrás, agora à ilharga” (Ibid., p. 149).

Ressalto que a violação das leis físicas do universo é uma das características que nos permitem classificar a literatura como fantástica. Talvez a diferença, em relação a *Chuva branca*, é o fato de ela ser uma obra que se enquadra no que Esteves e Figueiredo (2012, p.

406) chamam de “base folclórica associada ao mundo subdesenvolvido, com predomínio das culturas indígena ou africana”. É o caso desse romance de Paulo Jacob que, no que se refere ao imaginário, versa sobre entidades mitológicas de origem indígena, tais como o Curupira, o Mapinguari o Veado Aianga, e transforma a Amazônia em seu mundo ficcional. Por essa razão, a violação das leis da física vista aí se enquadra no realismo maravilhoso, mais especificamente naquilo que, segundo Esteves e Figueiredo, William Spindler chamou de realismo mágico antropológico:

Nesse tipo de realismo, o narrador normalmente tem duas vozes. Em alguns momentos usa o ponto de vista racional e em outras prefere o enfoque da magia, no qual aparecem referentes míticos e histórico-culturais de um determinado grupo étnico ou social, como os maias de Astúrias, as comunidades rurais do México e da Colômbia, em Rulfo e García Márquez ou a Índia de Salman Rushdie. A palavra mágico, nesse caso, é tomada no sentido antropológico. Essa é a definição mais atual e específica de realismo mágico, estando fortemente associada à literatura latino-americana, e aproximando bastante do realismo maravilhoso de Carpentier (ESTEVES; FIGUEIREDO, 2012, p. 412).

Paulo Jacob publicou *Chuva branca* na década de 1960, quando a América Latina vivia um período conturbado, com regimes ditatoriais, de modo que, podemos dizer, o realismo maravilhoso surgiu como uma forma de reação a eles. Em um exemplo de que os textos literários dizem sempre mais do que literatura, pois dizem também da sociedade, das ideologias e da história, o escritor judeu-amazônida sugeriu o maravilhoso e criou um lugar alternativo, um outro lugar, como que querendo refutar a realidade imediata daqueles anos.

Sabendo, todavia, que o autor era descendente de judeus, magistrado e conservador, uma questão é trazida à baila: até que ponto o realismo maravilhoso sugerido por ele criado realmente oferece um lugar alternativo ou um outro lugar? Até que ponto o seu real maravilhoso é uma resposta à realidade vivida por ele naqueles anos de ditadura militar, uma vez que o conservadorismo do autor parece vir à tona quando o narrador critica o comunismo, dizendo: “vermelho é fome, vermelho é desgraça, até dum governo que por aí chamam assim” (JACOB, 1968, p. 169). Se os escritores utilizaram o realismo maravilhoso como uma reação aos regimes ditatoriais da América Latina da década de 1960-1970, por que Paulo Jacob parece acenar para esses regimes? Uma resposta, talvez, passe por seu conservadorismo, associado à sua figura de homem público, magistrado e servidor estabilizado.

Hoje, entretanto, cerca de 50 anos depois de *Chuva branca* ser publicada, é possível afirmar que a representação do imaginário da Amazônia feita por Paulo Jacob ainda é atual. Não obstante todas as transformações ocorridas, em termos de modernidade, globalização e

ocupação do espaço amazônico, ainda vivemos em um mundo no qual estão presentes a aura e o imponderável do imaginário, influenciando nos aspectos mais corriqueiros da vida. E isso é especialmente verdadeiro quando falamos da Amazônia que está em tela nesta pesquisa.

CAPÍTULO 4 - DO SAGRADO

4.1 Luís Chato e o sagrado

O sagrado é também um dos temas que aparecem na representação da Amazônia feita por Paulo Jacob em *Chuva branca*. Em seu objetivo de ficcionalizar a região, o escritor recorreu a um dos valores culturais dominantes na biblioteca amazônica, que é o sagrado, em seu aspecto simbólico. Ao fazer isso, o autor se inscreve em uma história de repetição, de absorção daquilo que outros já falaram sobre o tema. Em outras palavras, cai ele naquilo que Tiphaine Samoyault (2008, p. 128) chamou de “síndrome do regador regado”.

É possível encontrar, na biblioteca amazônica, no ano de 1955, uma obra fundamental para o entendimento da vida religiosa da região. Possível leitura do escritor Paulo Jacob, a obra *Santos e visagens*, do antropólogo carioca Eduardo Galvão, falou do sistema religioso presente na Amazônia. À época, a obra explicava que “o sistema religioso que se desenvolveu como parte dessa cultura em formação tece seus elementos básicos no catolicismo ibérico do século XVI, acrescidos de outros, indígenas, principalmente tupis, modificados em sua amalgamação e desenvolvimento particulares” (GALVÃO, 1955, p. 9).

Escrevendo na primeira metade do século XX, Couto de Magalhães, ao comentar sobre esse sistema religioso, tentou mostrar como se deu a sua formação, ou melhor, de onde vem a mistura entre catolicismo ibérico e elementos indígenas:

Tempo houve, na vida de todos nós, em que o Deus dos cristãos foi tão venerado e tão temido quanto os deuses selvagens. Se nossas mães nos adormeciam muitas vezes com cânticos que recordavam a infância da Virgem Maria, ou o nascimento de Cristo, nossas amas-de-leite nos contavam as histórias do Saci Pererê, narravam-nos como um certo menino havia sido desencaminhado nos bosques pelo Curupira; como um velho tal, que caçava nos domingos, sem ouvir missa, fora impelido pelo Anhangá a precipitar-se em um abismo; como uma lavadeira de roupa tinha avistado no fundo dos poços o Unutara, e tantas outras histórias, que não são mais do que os fragmentos da teogonia aborígine, que desde pequenos, nos foi ensinada, e na qual, como disse, tempo houve em que todos nós acreditamos (MAGALHÃES, 1935, p. 142).

A construção discursiva criada por Paulo Jacob, em *Chuva branca*, revela esse sistema religioso. O ribeirinho Luís Chato, por exemplo, por meio de suas tradições e visões de mundo, mostra aspectos religiosos que podem ser remetidos ao catolicismo. Seja pelo “domingo” (JACOB, 1968, p. 12), que aparece como data santificada, cuja transgressão teria sido a responsável por ele estar sendo castigado: “como saí num domingo, foi o Mappinguarí” (Ibid., p. 65); seja pelas interjeições empregadas, como “Santo Deus” (Ibid., p. 22), ou “onde

estou, minha Nossa Senhora” (Ibid., p. 71); seja a tradição de oração pelas almas, “se é coisa do outro mundo, rezo pro descanso da alma” (Ibid., p. 150); seja pela doutrina do purgatório: “mais das vezes não acredito nessas busões do povo, conversa besta do povo. Padecer por causa do resto que deixou na terra” (Ibid., p. 162); ou mesmo as festas de santos e padroeiros, “festa do padroeiro em casa do Cantídio” (Ibid., p. 126); ou, ainda, a tradição de puxar o terço: “naquele dia, depois da puxação do terço, que se diga lá, dona Florinda sabia puxar muito bem” (Ibid., p. 126).

Luís Chato revela também elementos de matriz indígena entre as suas crenças, como a superstição no canto de certos pássaros:

Maldita hora sair de casa naquele domingo. Certo estava o ticoã, cantava porque tinha razão. Agora falta até ânimo de bater mata, comendo terra de sol a sol. Barba grande, quase nu, briga empachada, boca amargando, naquela derrota. O arrote azedo, deve de ser do umiri. Aquele pessoal bom, gente de dinheiro, que veio pescar, uma alegria. Um deles físgou um caíco, peixinho de nada, festão de nunca nem acabar. Gabação danada no meio lá deles. O dia todo mangando de quem não pegou. Grande coisa. Muito maior, o meu menino assinzinho, enche é cano na época da força do peixe, só de caniço (JACOB, 1968, p. 97).

Assim como sua mulher, Mariana, em relação ao rasga-mortalha:

Mariana basta ouvir cantar rasga-mortalha, bota luto, manda rezar missa, na conversa que morri. Tem dessas manias de acreditar em tudo, cheias de busões. Bota a andar, a vizinhança enche a cabeça dela, só de acontecido ruim. Andarzinho miúdo, pernas tortinhas, até grossas, roliças. Quando menino maginava mulher assim cambota, o troço meio aberto. Os modos da perna, só o que se pode pensar. Quando me assinei casamento com Mariana, foi que tive a certeza. Fazem arco, se unem no fim, nada de escancarado, bem fechadinha como nas outras (Ibid., p. 87).

Nesses dois excertos, tanto Luís Chato como a sua esposa trazem, em suas crenças, em suas visões de mundo, elementos de origem ameríndia. É o caso, por exemplo, de Luís Chato em relação ao pássaro ticoã, considerado anunciador de maus presságios, ou o rasga-mortalha, cujo canto Mariana acreditar ser sinal de que alguém irá morrer. É sabido que é comum, entre os indígenas, interpretar o presságio de acontecimentos ou notícias ruins com base na observação do voo e do canto das aves.

Tomando por base os dois excertos de *Chuva branca* inseridos acima, considero apropriado ressaltar um ponto importante na estrutura narrativa do romance, que são as digressões feitas por seu narrador. No primeiro excerto, na página 97, percebemos que o narrador está lamentando o fato de ter saído para caçar no momento em que o ticoã cantou, motivo pelo qual está desanimado agora para continuar a “bater mata”, em busca de encontrar

uma saída. De repente, entretanto, ao estar refletindo sobre sua condição, ele se lembra do grupo de pescadores ricos, da “gente de dinheiro” que, certa vez, veio pescar em sua comunidade, encaixando um episódio.

O mesmo tipo de retardamento na narrativa também ocorre no segundo excerto, quando Luís Chato está a falar sobre como Mariana “tem dessas manias de acreditar em tudo”. Aí observamos que, a partir do “andarzinho miúdo” da esposa, sobrevêm-lhe lembranças de quando “menino”, lembranças cuja descrição forma um quadro erótico, mostrando, como o faz Georges Bataille (1987, p. 20), que “o erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Nisso nos enganamos porque ele procura constantemente fora um objeto de desejo. Mas este objeto responde à *interioridade* do desejo”.

Todavia, o aspecto que mais salta aos olhos aqui é como o erotismo trazido, com Luís Chato tentando imaginar a anatomia genital feminina, funciona como um “entrave” ou retardamento, seja para nos manter atentos, seja para retardar o clímax ou seja para envolver o “leitor, o tu a quem o discurso é dirigido, numa comunicação dinâmica e ativa” (FLORY, 1997, p. 41).

Isso nos faz lembrar daquele que é, talvez, o mais famoso exemplo de digressão da literatura universal, que é a cicatriz de Ulisses, na obra *Odisseia*. No canto XIX, quando Ulisses retorna à sua casa em Ítaca, e tenta se disfarçar para a esposa Penélope, o velho soldado é reconhecido por sua antiga ama Euricleia, e a narrativa da epopeia sofre ali uma interrupção. É possível perceber que, em *Chuva branca*, enquanto Luís Chato insere a história do grupo de pescadores ou o erotismo de suas imaginações de menino como digressão, no caso da *Odisseia*, Homero, com o reconhecimento da cicatriz de Ulisses, dá ensejo para que uma longa digressão seja feita. Como esclarece Auerbach:

Isto dá, antes de mais nada, motivo para informar o leitor acerca de Autólico, sua moradia, grau de parentesco, caráter, e, de maneira tão pormenorizada quanto deliciosa, seu comportamento após o nascimento do neto; segue-se a visita de Ulisses, já adolescente; a saudação, o banquete de boas-vindas, o sono e o despertar, a saída matutina para a caça, o rastejo do animal, a luta, o ferimento de Ulisses por uma presa, o curativo da ferida, o restabelecimento, o regresso a Ítaca, o preocupado interrogatório dos pais; tudo é narrado, novamente, com perfeita conformação de todas as coisas, não deixando nada no escuro e sem omitir nenhuma das articulações que as ligam entre si. E só depois o narrador retorna ao aposento de Penélope, e Euricleia, que tinha reconhecido a cicatriz antes da interrupção (AUERBACH, 2015, p. 2).

Todavia, uma narrativa não se compõe apenas de digressões ou retardamentos, mas também de progressões ou avanços, que são as idas e vindas da memória do narrador, as quebras de narrativa do momento presente aos seus devaneios, bem como o retorno ao

momento presente. É o que ocorre, por exemplo, quando Luís Chato, esperançoso que no dia seguinte estaria em casa, imagina o que conversaria com o seu compadre Juvenal:

O dia agora vai pregando de vez na noite. Tempo ainda tem, a faca é que não ajuda. Fazer um arranjo mal-a-mal, estrado só para uma noitada. Amanhã a esta hora, estou em casa contando o causo como se deu, metido a ser bom mateiro. Devo de sair por mim mesmo, com os meus conhecimentos de mata, senão a troca vai ser grande. Carece de mentir. Sabendo da perdida, fica na chateação, fica a mangar mês inteiro (JACOB, 1968, p. 56).

Ou quando ele, em sonho, imagina ter chegado em casa e encontrado a esposa e os filhos:

Mariana! Mariana! Mari... aaa... na! Graças a Deus, providência divina. Como estão descaídos os meninos, tudo magro, é vê aruanã. Até o barrigão de lombriga do assinzinho menor, desapareceu. Pensava neles os dias todos de perdido, em ti também Mariana. — Nem te conto dos sofrimentos, mulher. Como então? O Jacinto foi ao marisco? A modo tinha visto aqui, agorinha. Então foi ele quem mais trabalhou pra casa. No centro, comigo mesmo, isso sempre dizia. Machinho, vai ser igual ao pai, cavador do de comer do pessoal (Ibid., p. 201).

Lembrando que tudo faz parte de um monólogo, sejam as digressões ou as progressões, esses deslocamentos temporais que, “funcionalmente organizados — jogo temporal — providenciam a fusão do passado e presente, sublinhando a marca da intemporalidade” (FLORY, 1997, p. 91).

4.2 Sincretismo religioso

Um aspecto do sistema religioso da Amazônia, como foi mencionado no subtópico anterior, e que podemos notar com considerável clareza na narrativa de *Chuva branca*, é o sincretismo de crenças. E esse sincretismo religioso pode ser mais bem visualizado no momento em que, perdido na floresta e desejoso por voltar para casa, Luís Chato chega a clamar por todos, ou seja, a quem quer que pudesse trazer auxílio a ele:

Derradeiras hora, estou perdido. Que Deus ajude ser em beirada de igarapé, com sede a pior miséria. De hoje a manhã entrego a carcaça, o corpo desonerando em cima da terra, os urubus remexendo os apodrecidos do desinfeliz. Nossa Senhora, meu Cristo, meu Curupira, o diabo, o inferno, me carregue pra perto, ilharga do lugar onde moro. Amaldiçoada chuva branca, aquela anta era o tihoso. Já ouvi contar de iguais a essa, atirar numa caça, feder a enxofre, sumir em riba dos olhos (JACOB, 1968, p. 243).

Como podemos verificar, o ribeirinho mistura tradições de matriz cristã, a religião do colonizador, com tradições de matriz indígena, pertencente ao autóctone. Aparecem, de um

lado, personagens do cristianismo, “Nossa Senhora” e “Cristo”, ou mesmo os conceitos de “diabo” e “inferno”; e de outro, aparece uma personagem da mitologia indígena, o “Curupira” (do tupi, *kurupira*). Vemos misturados aí, portanto, tradições do cristianismo e tradições dos ameríndios, os dois sistemas que serviram de base para formar o sistema religioso que viria a se instalar na Amazônia.

É importante salientar que assim o é em virtude da fé que foi trazida e determinada durante a colonização. Embora esse ponto possa ser certamente aplicável a outros exemplos, na Amazônia, em particular, o cristianismo acompanhou as caravelas portuguesas e espanholas: “o crucifixo veio estampado em suas velas; a cruz e a coroa desceram juntas o rio Amazonas” (GARCIA, 2010, p. 23). Como nos lembra Montesquieu, quando uma religião nasce num Estado, “ela acompanha normalmente o plano de governo onde foi estabelecida, pois os homens que a recebem e aqueles que fazem com que seja recebida não têm outras ideias sobre a ordem além daquelas do Estado no qual nasceram” (MONTESQUIEU, 1996, p. 469).

Cabe salientar, por outro lado, que antes da chegada do europeu à Amazônia, trazendo o cristianismo, já reinava na região, e mesmo em todo o Brasil, uma espécie de animismo. Para Djalma Batista (2006), tratava-se de um “totemismo”, ideia que está de acordo com a concepção formulada por Charles Hainchelin (1971, p. 26), a saber, de que a religião primitiva “surgiu sob a forma de totemismo”, muito embora, nos dias de hoje, o totemismo seja visto como um sistema de classificação e não como uma religião.

Com a chegada do europeu, entretanto, os dois sistemas religiosos se encontraram: o supernaturalismo ameríndio e o cristianismo, e então se deu a imposição da religião. Na biblioteca amazônica, João Daniel registrou como se deu essa imposição, ele mesmo, um padre, recomendando o “rigor”, o “medo”, o “castigo” para que o nativo pulasse do animismo para o monoteísmo cristão:

Antes para a sua boa direção há de os seus missionários viver com eles como um mestre de meninos, a quem nem o demasiado rigor os afugente, nem a mínima brandura os faça insolentes; mas havendo de exceder em algum desses dois extremos, é mais útil o rigor do que a brandura, por obrar mais neles o medo que o respeito, o pau que a retórica, o castigo que o disfarce. Ordinariamente não fazem serviço, ou bem algum, senão por medo; ainda o seu bem espiritual e temporal é mais forçado, que voluntário, e assim a melhor persuasão para chegarem à doutrina é a palmatória nos menores, e a prática mais eficaz para irem à missa os adultos é o castigo, não o de multas nas bolsas, como nos brancos, mas o da cadeia, ou do pau, que lhes doa; e todos os missionários que não usam destes incentivos, mais os perdem do que lucram, mais danos causam, do que proveito (DANIEL, 2004, p. 299).

É importante mencionar que as diversas ordens religiosas que atuaram na região, franciscanos, carmelitas, jesuítas e mercedários, foram expressamente uma determinação da Coroa portuguesa, fato que nos leva a concluir, junto com Blackham (1967, p. 7), que “o Estado pode usar a religião eclesiástica para fins políticos”. Por outro lado, é bem de ver também que, para o homem nativo, a conversão ao cristianismo funcionava como um instrumento de ascensão e reconhecimento social ao mesmo tempo, pois uma vez “tendo adotado a nova fé, ele deveria ser tratado, pelo menos aparentemente, da mesma maneira e receber as mesmas bênçãos dos brancos” (BENCHIMOL, 1977, p. 79).

Tomando por base que se trata de uma fé imposta, praticantes de outras tradições religiosas que, a princípio, seriam incompatíveis com o catolicismo herdado dos colonizadores, também seriam católicos, tal como é o caso dos praticantes de pajelança. Na verdade, eles mesmos se consideram católicos, tal como observou Raymundo Maués, ao realizar pesquisa sobre o “catolicismo e o xamanismo”, por exemplo. Segundo o antropólogo, “para os pajés e para os praticantes da pajelança cabocla, de um modo geral, a mesma não é incompatível com o catolicismo. Os pajés e os adeptos desse culto consideram-se católicos” (MAUÉS, 2002, p. 53).

Em outra pesquisa, o mesmo antropólogo acabou “percebendo que não estavam erradas as pessoas ao se declararem católicos, sem mencionar suas práticas xamânicas, já que estas, na verdade, estão incorporadas às crenças e práticas do catolicismo popular que praticam” (MAUÉS, 2005). Charles Wagley observou, igualmente, essa ausência ou quase ausência de fronteiras entre catolicismo e pajelança, na concepção dos pajés, ao dizer que estes “não percebem tão bem a diferença entre o catolicismo e a feitiçaria. Ao efetuarem suas curam usam livremente orações católicas e pseudocatólicas; persignam-se e às vezes incluem um santo entre seus espíritos ‘companheiros’” (WAGLEY, 1988, p. 233).

Essa questão merece ser examinada com o maior cuidado, é verdade, mas é importante olhar para esse tipo de “religião popular” ou “religião do povo” da maneira como o fazem Blackham, Dennett e Hainchelin, ou seja, reconhecendo-lhe o peso e a importância. Para Blackham (1967, p. 16), desprezar a religião popular, “considerando-a meramente uma deturpação da religião tradicional é um erro, porque ela gerou igrejas e movimentos religiosos importantes, e porque a sua recusa de viver no passado ou de estabilizar-se pelo conformismo é um lembrete necessário dos fatos da vida real”.

Já Dennett (2006, p. 153) reconhece-lhe a importância ao dizer que “antes de existir qualquer das grandes religiões organizadas, havia as religiões do povo, e estas propiciaram o ambiente cultural do qual as religiões organizadas puderam emergir”. Hainchelin, por sua vez,

chega a declarar que uma das vantagens do cristianismo primitivo foi que, “não estando, ainda, o clero constituído, nem separado do conjunto dos crentes — profetas, inspirados, pessoas que tinham o dom das línguas etc., participavam em grande número num mistério simples, que lhes permitia muita iniciativa” (HAINCHELIN, 1971, p. 177).

Uma explicação, entretanto, se faz necessária sobre o termo sincretismo, nesse contexto em que falamos do processo de formação sincrética do sistema religioso que se desenvolveu na Amazônia. O vocábulo, segundo Nicola Abbagnano (2007, p. 903), foi empregado em “história das religiões para indicar os fenômenos de sobreposição e fusão de crenças de origens diversas. Neste caso, o termo também é usado com disposição polêmica para designar sínteses mal feitas, não tendo, portanto, significado preciso”. É a partir dessa definição ou sentido, pois, que o termo é geralmente tomado ou empregado, ou seja, como sinônimo de “sínteses mal feitas”, dando-se especial atenção a essa última expressão: “mal feitas”.

É relevante discutir esse sentido porque, afinal, é praticamente impossível falar de sagrado ou de religião sem falar de sincretismo ou de sínteses. Assim como é também comum observar que muito do que é tomado por uma religião a partir de outras religiões e sistemas passam a funcionar, conquanto com algum grau de conflito no início, de maneira perfeitamente orgânica e integrada naquela que emprestou.

Vamos também a Blackham (1967, p. 29), para constatar que, no mundo romano, “paralelamente ao culto do Estado, persistiam os cultos locais e domésticos, e florescia o sincretismo dos cultos redentores do Oriente. O panteão romano abria-se para receber esses cultos exóticos, e o sincretismo foi coroado pelo monoteísmo dos filósofos”. Em uma palavra, após o choque e a guerra, os cultos diversos se acomodavam e se justapunham, quando não se sincretizavam.

Nas guerras, a bem dizer, era mais do que comum a política de não combater os deuses dos países vencidos, mas, sim, de incorporá-los. No Império Inca, por exemplo, muito embora a luta entre os clãs pregassem a destruição dos deuses locais, a religião oficial não deixou de ser, no entanto, “um mosaico, em que elementos de origem diversa se ajustavam graças a uma teologia engenhosa” (HAINCHELIN, 1971, p. 120). De forma semelhante, quando na Amazônia o sacerdote cristão, na busca por “atrair o catecúmeno gentio”, transformou “Deus em Tupã e o diabo em Jurupari” (BENCHIMOL, 1999, p. 65), isso não deixou de ser um sincretismo. É de Charles Wagley (1988, p. 63) a seguinte observação: “O Deus e o Demônio do Cristianismo receberam os nomes (na língua geral) de Tupã e Jurupari. Ambos absorveram as características dos entes sobrenaturais do mesmo nome”.

Em *Santos e visagens*, Eduardo Galvão (1955, p. 39) observou que na forma de catolicismo praticada na zona rural amazônica “elementos sagrados e profanos se misturam”. No entanto, nesse sistema religioso — em especial, no catolicismo popular — o próprio caráter do que seria profano é discutível, uma vez que as crenças não são vistas como excludentes ou “incompatíveis” (MAUÉS, 2002, p. 53). O próprio Eduardo Galvão (1955, p. 7) reconhece que “embora as crenças e instituições religiosas católicas e as de origem ameríndia sirvam a objetivos diferentes, elas se completam como partes integrantes de um mesmo sistema religioso. O caboclo das freguesias não as distingue como forças opostas”.

Logo, é possível ousar afirmar que o sincretismo, em se tratando de sagrado, é um fenômeno relativamente comum, até esperado, e não deveria, talvez, ser visto de forma tão enfática, como se costuma pensar. Até porque, em certo nível, uma religião ou mesmo o discurso religioso pode ser tomada como uma “formação discursiva” e esta “não é um espaço estruturalmente fechado, pois é constitutivamente ‘invadido’ por elementos que vêm de outro lugar” (PÊCHEUX, 1990, p. 314 *apud* FERNANDES, 2008, p. 41). Cada tempo ou época irá impor seu desafio às religiões.

4.3 Sagrado e carnavalização em *Chuva branca*

Na obra *A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*, Mikhail Bakhtin tratou do conceito de carnavalização na literatura. Segundo o autor russo, é perceptível, na Idade Média e no renascimento, a existência de uma dualidade na vida das pessoas dessas épocas: uma das faces aparecia nos espaços fechados das casas, sujeita a regras e normas de comportamento, com tom sério e religioso; e a outra surgia nos espaços públicos das praças, geralmente sem normas e regras, cheia de profanações e sacrilégios, marcada pelo riso e pelos cultos cômicos especiais, pelos bufões e tolos, por gigantes, anões e monstros. Nas palavras de Mikhail Bakhtin:

Todos esses tiros e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão do mundo do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida* aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles *viviam* em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de *dualidade do mundo* e cremos que, sem levá-la em consideração, não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização renascentista. Ignorar ou subestimar o riso popular na Idade Média deforma também o quadro

evolutivo histórico da cultura europeia nos seguintes séculos (BAKHTIN, 1987, p. 4-5).

Observamos, por meio da carnavalização, que as pessoas simples viviam duas vidas: uma subordinada às regras e outra carnavalesca, onde elas se libertavam das dominações hierárquicas, quer fossem elas representadas pelas camadas sociais, pela idade ou pela fortuna.

Em *Chuva branca*, a presença dessa vida carnavalesca é verificável no momento em que o protagonista-narrador, em uma de suas digressões, narra como costumam ser os velórios em sua comunidade. Ele está a falar sobre a “catarreira, doença que mata caboclo”, quando lembra que essa moléstia costuma finalizar em velório:

Do começo uma febrezinha morta, depois a catarreira, doença que mata caboclo. Vai indo assim sem logo sarar, acaba em puxação. Mas isso é mais nas crianças. Descuidou atalhar, beber água no gogó de guariba, bate a sufocação. Curumim se acaba só no engulho da baba. Nas grandes, defluxeira acaba em tosse. Daí vai mirrando e a família acaba dando café a convidado. O quarto aquela alegria, um gasto danado. Tem gente desabusada que até reclama. Diz ai ao parente do morto que está faltando cachaça. A que tinha acabou. O defunto, muito bem deitado, não quer saber do prejuízo que deu. No baralho, dominó, ai velação inteira. Arengam, gargalhada não falta. Uma pouca vergonha até no terreiro, com as cunhatãs. Naquela animação de sereno de festa. Correu notícia de morte, começa a avacalhação. Tem velação na casa desse ou daquele, parece que vai ser animada. Aquela zinha furada de pouco, do causo que acabou na policia, me disse que vai sozinha. Xiri solto, sem pai por perto. Solta o que é dela, mulher beneficiada não tem perigo. O mano mais moço foi o primeiro a pegar, e por um quase se enrasca. São assim as conversas. Pessoal abusado. É saber que tem gente nas últimas, começa a vadiação. Vem saber como está, fica logo de véspera. Na velação do Chico Piaba, que deus tenha a alma dele por lá, cabaços, uns dois por aí. Calcule numa coisa de respeito, disso acontecer (JACOB, 1968, p. 31-32).

Esse excerto exemplifica, com considerável clareza, o que comentou Mikhail Bakhtin sobre a carnavalização. Vemos nele muitos dos aspectos que envolvem o conceito, com destaque para a dessacralização ou a profanação do sagrado, a banalização do sério, o riso e a alegria, as festas com cachaça e jogo de dominó, assim como as orgias com as “cunhatãs” e as “mulheres beneficiadas”. Em um ritual de velório, quase tudo parece estar ao contrário, virado às avessas, numa espécie de mundo ao revés.

A dessacralização ou profanação do sagrado é vista aí quando os membros pertencentes à comunidade de Luís Chato, nesse funeral, mais do que a consternação que poderiam sentir com relação ao morto ou com relação à família dele, estão mais preocupados com a “cachaça”, que está faltando. Vemos que o que eles demonstram é menos o que poderia

ser um comportamento de seriedade diante do féretro ou de apoio à família órfã do que uma oportunidade para se regalarem e se entregarem a prazeres humanos, como a bebida, neste caso.

Ressalto que o rito do velório não se faz acompanhar aqui da vida moderada que marca o sagrado como estado de vida social, e sim por uma vida social intensa, que marca o profano. Não são observadas as tais “barreiras” de que fala Hainchelin (1971, p. 70), a saber, que: “o sagrado é o separado, o interdito; as coisas sagradas são protegidas pelas interdições rituais. Entre elas e as coisas profanas, uma barreira se ergue. Atrás das barreiras do sagrado abriga-se o mundo dos mitos, dos espíritos, dos poderes, e das onipotências metafísicas”.

É possível até dizer, também, que o sagrado, em seu aspecto de “*mysterium*”, de “estranho” e de “não-compreendido” (OTTO, 2007, p. 58), e que poderia se manifestar, talvez, por eles terem diante de seus olhos a presença da morte, não chega a exercer neles poder coercitivo. O que disse Geertz (2008, p. 92), a saber, que “o sagrado contém em si mesmo um sentido de obrigação intrínseca: ele não apenas encoraja a devoção como a exige”, não encontra, aqui, resposta ou reação. Ocorre a supressão ou a banalização de um momento que habitualmente seria de seriedade.

Destaco, especificamente, o ponto da narrativa que fala do “defunto, muito bem deitado, não quer saber do prejuízo que deu”, o qual deixa evidenciada uma certa ausência de consideração para com o féretro, bem como traz à luz uma importante tônica da realidade social dessa Amazônia, que é a pobreza. O velório, aquele momento em que se recebem os que vêm ajudar a família órfã a dividir a dor sentida, acaba significando um peso econômico para esta. Essa ligação entre o profano e o econômico corrobora nossa interpretação, pois se baseia no que diz Rubem Alves:

O mundo profano é o círculo das atitudes utilitárias [...]. Num mundo utilitário não existe coisa alguma permanente. Tudo se torna descartável. O critério da utilidade retira das coisas e das pessoas todo valor que elas possam ter, em si mesmas, e só leva em consideração se elas podem ser usadas ou não. É assim que funciona a economia. De fato, o círculo do profano e o círculo do econômico se superpõem (ALVES, 1994, p. 60).

Com a dessacralização também não vemos aí o que Bataille (1993) chama de “sentimento do sagrado” e Otto (2007), de “sentimento de criatura”, e Feuerbach (1989, p. 29), de “sentimento de dependência”, sendo um aspecto do sagrado. O que esse conceito quer dizer é que:

O homem, no sentimento do sagrado, experimenta uma espécie de horror impotente. Esse horror é ambíguo. Sem dúvida alguma, o que é sagrado atrai

e possui um valor incomparável, mas no mesmo instante isso parece vertiginosamente perigoso para esse mundo claro e profano onde a humanidade situa seu domínio privilegiado (BATAILLE, 1993, pp. 18, 19).

Ou, nas palavras de Rudolf Otto (2007, p. 41), isso seria “o sentimento da criatura que afunda e desvanece em sua nulidade perante o que está acima de toda criatura”. Em outras palavras, estar diante do sagrado — “numinoso” — provoca, na psique do homem, um reflexo que o leva à autopercepção da sua “própria condição peculiar”, da sua dependência.

A mesma ideia aparece em David Hume, em seus *Diálogos sobre a religião natural*, embora não sob o conceito apresentado por Rudolf Otto, como podemos observar:

Os mais religiosos e devotos de todos os filósofos pagãos foram, como você sabe, os antigos platônicos; não obstante, muitos deles, em particular Plotino, declararam expressamente que não se deve atribuir intelecto ou entendimento à Divindade, e que a maneira mais perfeita que temos de adorá-la consiste não em atos de veneração, reverência, gratidão ou amor, mas em uma espécie misteriosa de autoaniquilação ou extinção total de todas as nossas faculdades. São ideias algo exageradas, talvez; mas é forçoso reconhecer que, ao representarmos a Divindade como sendo tão inteligível e compreensível, e tão similar à mente humana, nos tornamos culpados da mais grosseira e tacaña parcialidade e nos arvoramos em modelo de todo o Universo (HUME, 1992, p. 53).

Como prova de que a supressão de certas normas de interdição social é característica na literatura carnalizada, vemos, em *Chuva branca*, o narrador falar de “pouca vergonha”, de “vadiação” e de “avacalhão”. É só ouvir falar de velório, ou, em suas palavras, “saber que tem gente nas últimas” (JACOB, p. 1968, p. 32), para a sexualidade dos veladores aflorar e estes se animarem em ir à velação, esperando viver aventuras sexuais com as cunhatãs e outras mulheres.

O clima de descontração que ocorre no “terreiro”, assim como as conversas sobre mulheres, virgens ou não, e a liberação de instintos que desafiam os limites da “coisa de respeito” (Ibid., p. 32), são exemplos da quebra de tabus e da vazão de desejos, geralmente castrados e censurados pela cultura oficial, que ocorrem no fenômeno da carnavalização literária. Em *Chuva branca*, o “mundo às avessas”, a respeito do qual fala Mikhail Bakhtin (1987, p. 10), é visualizado nessa inversão do papel que habitualmente se atribui a um lugar que deve abrigar um rito de velório: ao invés do sagrado e da sobriedade, a dessacralização e o prazer físico. Daí a carnavalização ser vista como um desvio e uma inversão dos valores instituídos.

A carnavalização, em seu aspecto de riso, de alegria e de festas, é vista também aqui por meio da imagem de um “quarto aquela alegria”, enquanto o defunto estava lá “deitado”;

da presença de bebidas, como a “cachaça”, do jogo de cartas, como o “baralho” e o “dominó”, assim como a presença de “gargalhada” e de “animação” (JACOB, 1968, p. 31). A celebração do riso e do cômico que aí ocorre, e que subverte a ordem pré-estabelecida, constitui um dos elementos que mais se aproximam da carnavalização, estando presente também em rituais religiosos da Idade Média:

Além disso, quase todas as festas religiosas possuíam um aspecto cômico popular e público, consagrado também pela tradição. Era o caso, por exemplo, das ‘festas do templo’, habitualmente acompanhadas de feiras com seu rico cortejo de festejos públicos (durante os quais se exibiam gigantes, anões, monstros, e animais ‘sábios’). A representação dos mistérios e *soties* dava-se num ambiente de carnaval. O mesmo ocorria com as festas agrícolas, como a vindima, que se celebravam igualmente nas cidades. O riso acompanhava também as cerimônias e os ritos civis da vida cotidiana: assim, os bufões e os ‘bobos’ assistiam sempre às funções do cerimonial sério, parodiando seus atos (proclamação dos nomes dos vencedores dos torneios, cerimônias de entrega do direito de vassalagem, iniciação dos novos cavaleiros, etc.). Nenhuma festa se realizava sem a intervenção dos elementos de uma organização cômica, como, por exemplo, a eleição de rainhas e reis ‘para rir’ para o período da festividade (BAKHTIN, 1987, p. 4).

A mesma celebração do riso e do cômico é vista quando Luís Chato, utilizando uma interjeição, justapõe o nome de Deus a um “puta merda” e satiriza a tradição que recomenda dizer “Deus te salve”, como ele mesmo narra, em caso de uma topada:

Putá merda! Deus te salve. Falam que é lembrança de alma, quer missa, salvação, quando se leva topada. Com essa história, o dedão arrombado, a *gente tem que chamar é nome* [grifos meus], se esquece de Deus te salva. Sei lá se morreu pagão, quem mandou não se batizar. E eu é que vá pagar pelos pecados dos outros. Ainda por cima perder a inambu (JACOB, 1968, p. 33).

Aqui, é óbvio, não estou interessado em tecer considerações de cunho doutrinário ou moral, mas, sim, fazer um paralelo com a celebração do riso como um aspecto da carnavalização, ou apontar a presença daquilo que Raymundo Maués (2013, p. 124) chamou de “aspecto lúdico do catolicismo popular brasileiro”.

Para o antropólogo paraense, por meio desse “aspecto lúdico”, o fiel não exclui, por certo, a devoção, mas também se recusa a se entregar a ela. Como ele observou, ao acompanhar uma romaria:

Além disso, a maneira como Chico carregava a cruz, muitas vezes, não indicava maior devoção. Em momentos de dificuldades, *chegava mesmo a xingá-la com palavrões* [grifos meus]. Uma “pinga” (cachaça) podia ser bem-vinda, a despeito de nosso trato de evitar bebidas alcoólicas. Nenhuma mulher, que eu saiba, “abriu as pernas” para Chico durante a romaria, mas

ele não deixou de dirigir galanteios a algumas, mesmo estando com a cruz nos ombros [...] Atenção para o aspecto lúdico do catolicismo popular brasileiro, que não deixa de lado seu jeitinho, sua malandragem (em oposição ao “caxias”), como nos diz DaMatta (1983), mas também não exclui o sofrimento e a devoção. Essa é uma característica que não se perdeu nesse catolicismo tradicional de fontes ibéricas medievais, que vem desde a Colônia, a despeito das tentativas disciplinadoras dos agentes da “romanização”, os quais, desde o final do XIX, tentaram dar caráter mais europeu a suas práticas no Brasil (MAUÉS, 2013, p. 124).

O mesmo tipo de comportamento lúdico foi visto por Raymundo Maués ao participar de uma festa de santo no interior do município de Vigia (Pará):

‘Viva Santo Antônio!’, ‘Viva o pau do santo!’ (referindo-se ao mastro). O povo que acompanhava o cortejo conversava animadamente, rindo muito das brincadeiras que eram feitas pelos que carregavam o mastro. As únicas pessoas sérias, em todo o percurso, eram o juiz e a juíza da festa. Num dado momento, a música deixou de tocar e o cortejo foi momentaneamente interrompido, porque os músicos pararam para comer fruta de cedro que havia pelo caminho. A música só voltou depois de muitos impropérios dirigidos aos músicos pelos carregadores do mastro (MAUÉS, 2013, p. 5).

A dessacralização e o riso também podem ser vistos nas promessas de sacrifícios feitas por Luís Chato aos santos, caso estes o ajudassem a sair da floresta. Como ele não consegue achar o caminho de volta para casa, bem como não vê resposta por parte dos santos e dos padroeiros nessa tarefa, ele se desfaz delas e rompe em xingamentos contra eles:

Saindo, pago promessa a São Francisco, acompanho procissão segurando a Pomba-do-Divino (JACOB, 1968, p. 89).

Acompanhar procissão com um toro de itaúba na cabeça, dos grandes que tenha peso. Sacrifício que dou aos santos, milagre de encontrar o caminho de casa. Que merda, santo coisa nenhuma, só azar, desgraça chamando desgraça, padecimento. Desvalido de tudo, da devoção no padroeiro coisa alguma valer. Dor miserável, num despropósito desse de homem gemer dessa forma (Ibid., p. 175).

Dessa desgraceira, proteção de santo nenhum, até o padroeiro, milagroso lá das nossas bandas, esquecido do tão devoto dele. De nunca não faltar aos festejos lá das alegrias dele. Galinha sabe querer para o leilão, botar arrematação maior. Dinheiro pra capela, vela pra aluminação do altar, ajoelhado de fazer é horas no terço, dar o pago dessa forma. Vá pro inferno tamanho dos sacrifícios, só ver ingratidão, santo desconhecido (Ibid., p. 250).

Em um momento, ele está a fazer as suas promessas aos santos e padroeiros: “saindo, pago promessa a São Francisco”; mas, em outro, a vociferar contra eles: “que merda, santo coisa nenhuma, só azar” ou “vá pro inferno tamanho dos sacrifícios”. A seriedade que

envolve o aspecto sagrado das promessas e dos sacrifícios feitos é desestruturada pelo contexto cômico trazido pela parte humana desse contrato, que é Luís Chato.

De onde se segue que o intuito do riso na literatura é capacitar o leitor a perceber a falsidade e os defeitos do homem, funcionando como um instrumento de combate contra o autoritarismo e como arte de descobrir a verdade. Assim como na Idade Média uma das funções do bobo era exprimir a verdade por meio do riso, Luís Chato, por meio do aspecto cômico de sua religiosidade, parece descer ao fundo do sistema religioso da Amazônia, fazendo-nos entender a sua essência e revelando-o de maneira não convencional.

4.4 Carnavalização à maneira amazônica (brasileira)

Uma diferença, entretanto, deve ser salientada sobre o que Bakhtin diz sobre a carnavalização e a maneira como o conceito aparece em *Chuva branca*. Como comenta o autor russo, sobre a sociedade da Idade Média e do Renascimento, havia uma “dualidade”, um “segundo mundo e uma segunda vida” (BAKHTIN, 1987, p. 5) aos quais as pessoas pertenciam e viviam em maior ou menor proporção. Essa dualidade era sustentada pela vida de regras e normas de comportamento existentes nas casas, ambientes fechados, e pela vida sem normas e regras, cheias de profanações, presente nas praças, nos lugares públicos.

A questão, porém, é que, em *Chuva branca*, a face dessa dualidade que é marcada pela vida carnavalesca, ou seja, pelo riso e pela dessacralização, sem regras e sem normas, é vista dentro de casa, embora o funeral possa ser visto como um evento público e aberto à comunidade. Em *Chuva branca*, a carnavalização, o mundo às avessas, pertencente às praças e às ruas, é trazida para dentro de casa, de um lugar fechado e aí ela é vivida. Em outras palavras, parece não existir “um segundo mundo e uma segunda vida”, a respeito do qual fala Mikhail Bakhtin, mas uma única vida, sem dualidade e sem barreiras.

Esse aspecto da carnavalização em *Chuva branca* parece se aproximar do que Mikhail Bakhtin falou com respeito às sociedades primitivas, aquelas que pertenciam a um regime social que não conhecia classes nem Estado:

Nas etapas primitivas, dentro de um regime social que não conhecia ainda nem classes nem Estado, os aspectos sérios e cômicos da divindade, do mundo e dos homens eram, segundo todos os indícios, igualmente sagrados e igualmente, poderíamos dizer, ‘oficiais’. Essa característica persiste às vezes em alguns ritos de épocas posteriores. Assim, por exemplo, no primitivo Estado romano, durante a cerimônia do triunfo, celebrava-se e escarnecia-se o vencedor em igual proporção; do mesmo modo durante os funerais chorava-se (ou celebrava-se) e ridicularizava-se o defunto. Mas quando se estabelece o regime de classes e de Estado, torna-se impossível outorgar direitos iguais a ambos os aspectos, de modo que as formas cômicas –

algumas mais cedo, outras mais tarde – adquirem um caráter não-oficial, seu sentido modifica-se, elas complicam-se e aprofundam-se, para transformarem-se finalmente nas formas fundamentais de expressão da sensação popular do mundo, da cultura popular. É o caso dos festejos carnavalescos no mundo antigo, sobretudo as saturnais romanas, assim como os carnavais da Idade Média que estão evidentemente muito distantes do riso ritual que a comunidade primitiva conhecia (BAKHTIN, 1987, p. 5).

Ora, é sabido o que falou Sérgio Buarque de Holanda sobre os brasileiros e os seus ritos: “nós nos comportamos de modo perfeitamente contrário à atitude já assinalada entre japoneses, onde o ritualismo invade o terreno da conduta social para dar-lhe mais rigor. No Brasil é precisamente o rigorismo do rito que se afrouxa e se humaniza” (HOLANDA, 1995, p. 149). Explico de outra maneira: ao invés do ritualismo dos lugares fechados invadir a vida nos lugares públicos, como se dá entre os orientais, é exatamente o oposto que acontece entre os brasileiros.

O escritor Paulo Jacob era descendente de judeus sefarditas transferidos para a Amazônia, logo, de tradição monoteísta. Não seria descabido afirmar que essa condição fê-lo enxergar de maneira singular os aspectos sincretistas que marcam o sistema religioso na Amazônia, tal como deixa registrado no mundo ficcional que criou em *Chuva branca*.

CAPÍTULO 5 - DA CULTURA INDÍGENA

5.1 Nas técnicas de orientação na floresta

Repetindo as palavras de Samoyault (2008, p. 47), “a literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi”. Decorre daí o fato que faz com que ela mantenha com a biblioteca uma relação de repetição e traga à baila uma condição frequente, que é a consciência de o autor ou mesmo nós estarmos andando sobre pegadas. Partindo disso, é cabível ressaltar que a literatura amazônica muito tem a dizer sobre a cultura indígena e a maneira como o conhecimento dela auxiliou o homem europeu a se estabelecer na Amazônia.

Em *Chuva branca*, dentre os fragmentos emprestados da cultura e do real, Paulo Jacob inseriu, como tema amazônico, um corpo de conhecimentos e de costumes oriundos da cultura indígena que aparecem conforme o ribeirinho Luís Chato passa os dias perdido na floresta. Eles se apresentam nas técnicas de habitação e abrigo, na alimentação, na forma de se orientar na floresta, na medicina e na toponímia. Com efeito, esse modo de viver e de agir marcou a sociedade e a cultura amazônica em quase todos os seus âmbitos e de tal maneira que Benchimol (1999, p. 13) declarou: “todo o conhecer, o saber, o viver e o fazer na Amazônia Equatorial e Tropical foi, inicialmente, um processo predominantemente indígena”.

No que concerne às técnicas de orientação na floresta, é relevante pontuar que Luís Chato observa a passagem das horas por meio do percurso do sol: “o dia vai alto, pra mais de meio-dia. O sol rasgou das nuvens piscadela apenas” (JACOB, 1968, p. 11). Para ele, há um modo de se orientar na cidade, por meio do nome das ruas, do número das casas, assim como existe uma maneira de se orientar na floresta:

Examino a terra onde passo, ensino de mateiro. Uma árvore mais alta, um pau mais um pau mais grosso, caída, parizal, bugi. Na cidade rua tem nome, casa tem número, e se calhar era capaz de me perder. Aqui, igarapé, afluyente, posição do sol, lua, palhal, ou outro mato por onde se passa, é rumo. Pau tombado também serve, marca certa paragem. Antes da saída, manhã cedo, uma voltinha no mato (Ibid., p. 41).

Dito de outra forma, igarapé, afluyente, posição do sol, palhal são os recursos para orientação na selva. Agora, à caça da anta após errar o tiro, observemos a seguir como ele interpreta os sinais da selva:

Novamente, Luís Chato, com mais cuidado. Que nem ela, e não respondeu. E já meio fracateando por um isso de andar. A arma pesando na mão, sinal disso. Tem muito que virar ainda. O boi deita três, quatro vezes por dia. Daí a bom distanciar, três, quatro horas. Outro vestígio seguro, coçou-se neste matamatá, lama e carrapato ficou. Não deve de estar distante. Olhe mais, fez

um estivado debaixo das guariúbas, nem fruta verde escapou. Botou um bordo ali, tomou por aquele lado, voltou aqui. Bicha arisca, faz tanto rodeio, e só deita depois de estudar o terreno.

De onde se segue que Luís Chato se considera um exímio mateiro e, se ele se perdeu, foi por culpa do ticoã, o qual cantou no momento em que ele estava saindo para caçar e lhe trouxe desgraça; ou foi o Curupira, o Mappinguari, a Mãe-da-Mata, ou mesmo Mariana, sua esposa, que estava menstruada, não lhe avisou e acabou lhe trazendo a panema:

Se calhar foi o bode da mulher que me empanemou. Deve de estar na lua. Se tivesse dito, não vinha. E ela sabe disso, por que não me disse? Jogar essa merda de cartucho fora (JACOB, 1968, p. 46).

Culpo Mariana por essa desgraça de panemice. Sabe bem que tenho cisma de mariscar, caçar, quando está na lua dela. Por que não disse? Vergonha não é. Das vezes que quero, a desculpa é essa. Por que escondeu, se antes me disse, não vinha há mais de mês. Tomou chá de maria-mole, a modo arriar (Ibid., 49).

A respeito dos conhecimentos de orientação na floresta, encontramos, na biblioteca amazônica, Santana Néri falando sobre os sentidos desenvolvidos dos indígenas, de quem os caboclos herdaram essa cultura: “seus sentidos [dos indígenas] eram desenvolvidos. Enxergavam admiravelmente através da imensidão. Percebiam os menores ruídos da floresta. Seu olfato tinha uma acuidade canina. Atiravam com perícia e raramente erravam o alvo”. A habilidade para se orientar na floresta é, aliás, um conhecimento que um dos maiores cientistas que a Bahia já deu ao Brasil, Alexandre Rodrigues Ferreira, teve o cuidado de consultar e absorver ao empreender o trabalho investigativo de sua *Viagem filosófica*, como nos é contado por Renan Freitas Pinto:

Um dado que deve ser sempre lembrado é que esse olhar foi largamente ampliado pelo conhecimento que o naturalista baiano sistematicamente compartilhou com as gentes da terra. A leitura de suas anotações científicas nos leva a uma conclusão inevitável: Alexandre Rodrigues teve a sensibilidade e a inteligência de ouvir com atenção o testemunho de atores representativos da sociedade que emergia no espaço da Amazônia, desde indígenas, mateiros, guias e canoieiros, até as autoridades governamentais e os estudiosos empenhados na aventura de compreender e interpretar esse espaço tão particular e especial do Novo Mundo (PINTO, 2012, p. 161).

O mesmo procedimento, a saber, “ouvir com atenção o testemunho de atores representativos da sociedade que emergia no espaço da Amazônia”, como escreve Renan Freitas Pinto, foi tomado pela missão científica ao interior da Guiana Inglesa, pertencente à Universidade de Oxford, e chefiada por Hingston. Gastão Cruls assim registrou o depoimento do major Hingston:

Estes homens [os indígenas da Guiana] eram esplêndidos camaradas, quietos, bem dispostos, alegres, engenhosos e particularmente interessados nas nossas atividades. Muitos deles tinham nascido naturalistas, atilados e precisos nas suas observações, e não houve dia em que nós não os consultássemos repetidamente sobre assuntos relativos à vida na floresta. Em qualquer trabalho que requeresse cuidado e paciência, tal como esvaziar passarinhos, preservar plantas, colher, alfinetar e separar insetos, eles se mostravam mais aptos do que a média dos europeus (CRULS, 1958, p. 276-77).

Isso é cultura indígena, é conhecimento de invenção e de descoberta originado a partir da relação do ameríndio com a natureza, do homem com o espaço. O homem americano, originário daquele que teria atravessado o Estreito de Bering, e ancestral dos nativos da Amazônia, teve, um dia, que enfrentar a adaptação na nova terra, utilizando-se, para isso, dos mesmos recursos mostrados no excerto. Foram séculos de cultura e de descoberta.

A narrativa nos mostra o olhar aguçado do homem amazônico para a natureza e para os fenômenos que nela ocorrem:

Miserável chuva branca, agora apertou. Devia de não cair agora. Começa na morosidade, o vento açoita, entra pelo dia, segue pela noite. Não tem outro jeito, é aguardar que passe (JACOB, 1968, p. 17).

Sinal de bom tempo, bonzão de calor. Hoje tucano, saracura, uru, podem cantar que chuva não cai (Ibid., p. 45)

Quatro horas já digo que seja. Macucaua já começou a chorar tristonha, assobiando longe. Inambu-galinha também, marcando o tempo (Ibid., p. 74).

Agora estou na certeza das cinco, aracoã afirmando, numa alegria de acordar, naquela barulheira de doer as oíças (Ibid., p. 167).

Olhando a natureza, o homem amazônico aprendeu a interpretar o tempo e os animais. Ele sabe, por exemplo, qual é o tipo de chuva que “entra pelo dia, segue pela noite”, chamada por ele de “chuva branca”, assim como ele sabe quando vai fazer um tempo bom que nem “tucano, saracura” e “uru” podem estragar. Igualmente, para acompanhar a passagem das horas, além do percurso do sol, como já vimos, ele aprendeu a observar certas aves silvestres, famosas por marcarem as horas, tal como é a “Macucaua”, a “inambu-galinha” e a “aracoã”, pois esta, quando canta, pode ficar na “certeza das cinco” horas da manhã.

A observação do canto das aves, como marcador das horas, aliás, nos dá o ensejo para dizer que é sabido, por meio de João Daniel (2004, p. 200), que do homem primitivo do espaço vem o observar certa “regra inviolável”, e “horas certas, e determinadas” no canto de alguns animais. O barão de Santana Nery, no capítulo em que trata da fauna e fala dos grandes

galináceos da Amazônia, registra que os mutuns “cantam de noite, e os indígenas afirmam que se fazem ouvir exatamente de duas em duas horas” (NERI, 1979, p. 70).

Mais interessante ainda, em sua apresentação do inhambu, é Santana Néri afirmar que essa ave “canta de hora em hora e, juntamente com o mutum, serve de relógio para os índios” (NÉRI, 1979, p. 70). O protagonista de *Chuva branca* aprendeu, igualmente, a observar essa regularidade do canto das aves, e é por esta razão que, próximo ao crepúsculo matinal, ele pode dizer: “agora estou na certeza das cinco, aracoã afirmando, numa alegria de acordar” (JACOB, 1968, p. 167). Ou: “noite, dia, os pássaros é que dizem. Cantam, se sabe logo a hora” (Ibid. p. 37).

Como já mencionamos, os escritores se valem de seu saber e de sua erudição para criar um mundo entre o sonho e a realidade, entre o ensaio e a ficção, entre o eu e o outro. E, aqui, Paulo Jacob, ao abordar a habilidade do caboclo para se orientar na floresta, herdado da cultura indígena, joga com o seu saber construído em meio à convivência com os índios ianônâmes, que teve como fruto os livros *Chãos de Maíconã* e *Assim contavam os velhos índios ianonâmes*. Não constituiria um excesso, portanto, afirmar que ele, ao representar assim a Amazônia, lança mão de sua experiência de quatro meses vivida entre essa tribo.

5.2 Nas técnicas de habitação e abrigo

Em *Chuva branca*, a cultura indígena também aparece nas técnicas de habitação e abrigo. Luís Chato menciona a palha branca, usada para fazer a cobertura de casas, e as técnicas do mutã e do rabo-de-jacu:

Palha branca daquela boa pra fazer cobertura de casa (JACOB, 1968, p. 36).

Enquanto o fogo levanta, cortar varas para o mutã [...] Escolher duas ou três árvores de assim tão perto uma da outra. Estas servem. Com os mais fortes, correr o travessão, as varas unidas, bem amarradas, melhor de dormir. Demora de pouco, logo fica pronto. Arrematar a ponta da envira, duas voltas ao redor do pau grosso. Agora devo de descer, vê o chá. Sem açúcar vai ficar desenhado. Pouca fervura, fogo brando, sem o barro o ouriço já tinha queimado. Quem não dizia, ficou foi bom. Fez um rebuliço lá dentro, vontade de provocar. Naquele engulho enjoado. A noite empretejou duma vez. Subir no mutã, levar umas folhas de ubim, forrar a cama (Ibid., p. 56).

Fazer rabo-de-jacu. Com pressa, Luís Chato. Atar a vara atravessada nas árvores, jogar palha em cima. Folha de inajá, umas cinco, é o tanto. Mais ligeiro, molhado é frio de matar. O temporal desarvoradao batendo nas palhas (Ibid., p. 18).

Chuva branca, nuvem era meia cinzenta, céu quase branco. Muito escuro, do jeito que está, temporal passageiro, pancada grossa, num de repente serena.

Cuidar dos arranjos, cobrir o fogo com rabo-de-jacu, moquear os peixes (Ibid., p. 83).

O registro da “palha branca”, no excerto da página 36, usada na cobertura das habitações, traz à ribalta o que registra a biblioteca amazônica sobre o assunto. Gastão Cruls, por exemplo, em relação ao uso da palmeira, diz que esta:

Foi para o nosso índio, sobretudo o da Hiléia, o que foi o bisão para o pele-vermelha. Na América do Norte, do possante bovídeo, que em espessas manadas errava nos campos entre o Missúri e as Montanhas Rochosas, o nativo aproveitava tudo [...]. Pois bem. O aborígene amazônico encontrava nas palmeiras que o cercava quase tudo isto e mais alguma coisa. Para o teto e as paredes da maloca, ele tinha as palmas da uauaçu, ubuçu, caraná, curuá, ubim e uma infinidade de outras (CRULS, 1958, pp. 64, 65).

A palha, portanto, foi o recurso natural utilizado na cobertura das habitações no vale amazônico. A palha foi útil às atividades domésticas, cuja técnica foi transmitida da cultura vegetal do indígena à civilização do colonizador europeu que os conservou ou desenvolveu, adaptando-os às suas necessidades. Ora, é bem verdade que, em relação à Amazônia, isso se deu, em parte, devido a região ser, e bem assim todo o Brasil, um dos berços das plantas dessa família. Temos que das cerca de mil ou mais espécies de palmeiras hoje conhecidas, “mais da metade tem larga representação no grande vale e, conforme já acentuamos, empresta-lhe à paisagem caráter todo especial” (CRULS, 1958, 62).

Talvez tenha sido essa técnica de cobertura das habitações que ajudou a conferir, às moradias da Amazônia, a certa “rusticidade” e “incúria” registradas pelo casal Agassiz (AGASSIZ; AGASSIZ, 1975). Conta Charles Wagley que a mesma técnica e simplicidade foi observada pelo “famoso cientista Karl von Martius, que visitou Itá em 1819”, a saber, que as “suas casas eram, em grande parte, construídas com folhas trançadas de palmeira” (WAGLEY, 1988, p. 65).

Comentemos agora sobre as técnicas de abrigo na floresta que aparecem na narrativa de *Chuva branca*, que são o mutã e o rabo-de-jacu. O primeiro é uma espécie de palanque ou abrigo suspenso construído no mato com o auxílio de varas e cipós, de onde o caçador espreita pela caça e se mantém abrigado contra predadores terrestres. No excerto apresentado, da página 56, Luís Chato, conforme monologa, ensina a preparar o mutã, utilizando árvores próximas, varas e cipós como a envira.

Na época da borracha, o mutã foi adaptado pelos seringueiros para poderem sangrar as árvores no alto, junto à copa, uma prática proibida por alguns dos seringalistas, uma vez que

acabava matando a árvore. Mas, de início, registrou Couto de Magalhães, ele era usado pelos índios na caça ao veado:

Como auxiliar da caça, porque fazem pequenas queimadas nos meios dos campos; os veados (suassú), atraídos pelo cheiro da queimada, procuram-na para lambar a cinza; o índio, que está em um palanque construído em cima de uma árvore, palanque a que eles denominam mutã, flecha o veado e seu alvo e sem cansar-se (MAGALHÃES, 1935, p. 44).

A técnica do rabo-de-jacu é também uma tradição dos povos autóctones e aparece numa frequência de nove vezes na narrativa de *Chuva branca*: nas páginas 18, 37, 40, 43, 83, 85, 108, 138 e 240. Trata-se igualmente de uma espécie de abrigo temporário, que se utiliza de troncos finos de árvore para a estrutura, de cipós ou cascas de árvores para as amarrações e de palhas ou folhas de palmeiras para a cobertura. É considerado o mais simples dentre todos os abrigos temporários.

Os cipós com os quais são preparados tanto o mutã quanto o rabo-de-jacu são, conforme registra um dos autores da biblioteca amazônica, “os pregos da terra, porque com eles fazem os índios, e já muitos europeus à sua imitação, o mesmo que outros fazem com os pregos” (DANIEL, 2004, p. 499). Em *Chuva branca*, Luís Chato constrói um abrigo desses, para se proteger, perto do qual ele observa, ao amanhecer, a presença das pegadas de uma suçuarana: “vigie só o rastão da suçuarana. Foi por aqui, tomou de pertinho do rabo-de-jacu. O gato era grande, mas desse escapei” (JACOB, 1968, p. 43).

A técnica do rabo-de-jacu também aparece em outro romance de Paulo Jacob, *Chãos de Maíçonã*, inerentemente ligado à tradição indígena. No primeiro capítulo, quando os índios uaicás são atacados e fogem, eles constroem um rabo-de-jacu: “nos escondios quietos de mata, paragem dos paradios. As fêmes davam de peito aos curumins delas, cuidavam do comer da famíliação. Índio macho armava iarri [abrigo provisório], quando das demoras os parados. De pouco, rabo-de-jacu de servia” (JACOB, 1974, p. 6). De fato, não é descabido afirmar que o registro de tradições indígenas assume ares de grande importância nas narrativas de Paulo Jacob.

Ainda referente às técnicas de abrigo na floresta, não podemos deixar de mencionar o uso das raízes tabulares da sapopema. Nos dias em que não preparava o rabo-de-jacu ou o mutã, mas encontrava a árvore sapopema, Luís Chato a utilizava como guarida, acolhido entre as suas raízes:

Noite branca. Clarão bonito, céu limpo, descampado de luz aberto na mata, uma esperançazinha de viver. Mata mais viva, menos medrosa, cismada, a gente se sente alentado. Quem tem que dormir no chão, só, desarmado, no

meio das sapopema, mais protegido. Metade do corpo acoitado nas abas da raiz, cama de cantá, ajeitada nas folhas podres, oferece uma certa melhora. Mói menos as costelas, os ossos espreguiçam mais a vontade (JACOB, 1968, p. 95).

Na biblioteca amazônica, elas são descritas como as “grandes expansões tabulares das raízes [...] frequentes nas Bombacáceas, Leguminosas, Lecitidáceas e Moráceas, com muitos centímetros de espessura, se estendem por dois a três metros do comprimento do tronco” (CRULS, 1958, p. 20). Perto delas, diz Luís Chato, em outra parte, tem-se “as costas guardadas” (JACOB, 1968, p. 146) das feras da floresta, em especial dos felinos, como a onça-pintada, a suçuarana ou a onça-preta.

O uso da sapopema como abrigo também pode ser remetido à cultura indígena, parte da descoberta dos povos nativos. Possível leitura do escritor Paulo Jacob, Karl von Martius registrou que “se circunstâncias os [índios] fazem pernoitar ao ar livre e se estão às margens dos rios, enterram-se na areia até o pescoço, ou procuram um lugar seco entre os pranchões verticais e salientes das raízes — *cepó-apéba*” (MARTIUS, 1979, p. 60). E, como é possível notar, eles inclusive a nomearam, *cepó-apéba* (raiz chata, em tupi), sofrendo, posteriormente mudanças para sapopema e sapopemba. “Os ameríndios”, diz em nota o tradutor de Karl von Martius, Pirajá da Silva, “se aproveitam dos grandes espaços formados pelos pranchões do *cepó-apéba*, como abrigos passageiros” (Ibid., p. 60).

5.3 Na alimentação, na sobrevivência na floresta e na toponímia

Na alimentação e na sobrevivência *Chuva branca* também mostra a influência da cultura indígena. Seja na maneira como Luís Chato prepara o peixe que consegue fisgar na floresta:

Lavar direitinho, estripar. Tirar a guelra. Fazer fogo brando. Casca de pau, braseiro melhor. Não sabreca, moqueia de todo. A barriga vai sair da miséria. Vazia desdonte (JACOB, 1968, p. 29).

A manhã avançando pelas dez horas, daí assim. Tratar de comer o tucunaré, almoço e janta, economizando. Depois o jeju, por derradeiro a matrinchá. Bem moqueada, atura um tempão (Ibid., p. 87).

Seja na forma como ele aprendeu a observar e fisgar o peixe, assim como os quelônios, para a sua alimentação:

Com tanto peixe aí bubuiando. Torar paracuúba, fazer um arranjo, preparar um arco. É tecer envira de cardeiro, taí a corda. Marajá, afinado na faca, faz vezes de flecha. Palmeira rija, ponta pior que prego. A demora mesmo, é ajeitar o arco. Traíra tem com fartura. Peixe besta, anda pouco. Leva mais

tempo parada, quieta, acostada nas margens. Matrinchã, tucunaré, arisco demais de levar flecha no lombo. Vivem sempre avexados, não param como traíra, carauçu. Flecho um, dá pra aguentar a batida. Pegar novamente o destino da anta (Ibid., p. 25).

Borbulha, sobe logo o escumeiro, tracajá, cabeçudo, matamatá, tomando fôlego. Numa fartura desse de bicho de casco, era arriar o camuri, vê pegar. Corria os anzóis ai no meio onde está borbulhando, larga espuma de instante a instante, a boia sumia, podia ir buscar (Ibid., p. 93).

Ou seja por meio do conhecimento sobre que madeira utilizar para fazer um fogo melhor:

O breu pegado, talisca de amargo, galho de murici, nem chuva consegue apagar. Os paus gemendo, a chama subindo lenta. Só este um que está escumando, gotejando água. Dias de sol seca tudo. Amargo não molha nunca. Na maior chuvarada, pode acender, pega (Ibid., p. 60-61).

Referente à maneira como Luís Chato prepara o peixe, empregando a técnica do moquém, que “não sabreca”, como diz ele, a biblioteca amazônica possui registros dessa espécie de assado. Ele é mais fácil de preparar, pois não precisa de artefatos mais elaborados, como uma grelha de ferro ou um fogareiro, todos impossíveis de serem conseguidos nas circunstâncias tais em que ele se encontra. Para isto, bastava fazer o fogo e contar com algumas varas finas, e bem assim com algumas forquilhas, para mantê-las suspensas acima do fogo. O peixe é, então, colocado sobre esse gradeado de varas para ficar moqueando.

Mostrando a origem do moquém na cultura indígena, refere Karl von Martius que essa técnica de assado era conhecida em tupi pelo nome de “*mocaen, mbocaen*, que quer dizer secar ao fogo, assar” (MARTIUS, 1979, p. 46). Santana Néri, semelhantemente, descreveu em sua obra que os indígenas “empregavam-se em conservar provisões de carne, de caça ou de peixe, defumando-os por meio de um processo especial (o moquém)” (NÉRI, 1979, p. 164). E Couto de Magalhães, por sua vez, também registrou a técnica do moquém:

O processo de moqueação (permitam-me a expressão tupi, porque não temos na língua portuguesa um verbo que substitua o moquear). Este método de preparar conservas de carne, peixe e frutas, que eles conseguem moqueando estas substâncias, isto é, submetendo-as a um calor muito lento, porque não se moquea bem uma carne sem o espaço de três dias, é para eles um recurso preciosíssimo, visto como, não conhecendo o uso do sal, não teriam meio algum de preservar e fazer conservas de substâncias azotadas (MAGALHÃES, 2013, p. 41).

Assim como João Daniel, recuando um pouco, ao período colonial:

Ordinariamente comem tudo assado, ou meio assado à inglesa, o que fazem em uma como trempe de três paus levantados com os pés distantes, para lhes

meterem a lenha, e o fogo, que rematam em cima unidos, e atados; no meio lhes fazem um arremedo de grelhas com varas, e nelas assam todas as suas caçadas de carnes, peixes, tartarugas, ou o que Deus lhes depara; e rara vez usam de espeto (DANIEL, 2004, p. 276).

Esse tipo de preparo de alimento, “moquear a carne”, é ainda arrolado por Gilberto Freyre entre as contribuições indígenas para a cozinha brasileira, e o descreve como “o processo mais característico de prepararem as cunhãs peixe ou a carne de caça era o de *mokaen*, que nos ficou sob o nome de moquéim - isto é, o peixe ou a carne assada sobre brasas” (FREYRE, 2003, p. 194).

O moquéim, que aqui atribuímos à cultura indígena, parece ser tão saudável que Djalma Batista, ao criticar a “importação extensa de conservas de carne e peixe, chegadas muitas vezes deterioradas, e fonte de intoxicações alimentares temíveis”, tal como era comum ocorrer nos seringais amazônicos, lamenta que “o homem do interior esqueceu o método indígena do moquéim e não assimilou completa e satisfatoriamente a técnica da salga, da dessecação e da transformação em farinha do pescado (esta é uma tradição nativa)” (BATISTA, 2006, p. 143). Explico de outra maneira: o que o médico parece dizer é que, na ausência de tecnologias mais avançadas para a conservação de alimentos na época, não havia ainda se inventado uma que pudesse fazer frente a esta vinda da cultura indígena.

Concernente à maneira como Luís Chato observa os peixes, “bubuiando”, e a técnica para fisgá-los, também aponta para a cultura indígena. Incluímos aí não somente o nome dos peixes, dos quelônios, dos animais, das árvores e dos instrumentos de pesca, cuja toponímia bebe em fontes da língua tupi, como “paracuúba”, “marajá”, “matamatá”, “suçuarana”, e “camuri”, mas a própria arte de preparar e empregar a flecha e o arco para esse fim. Nesse sentido, é-nos forçoso fazer coro com Samuel Benchimol (1999, p. 128), o qual declarou que “a influência real para a transformação do português falado na Amazônia veio mesmo do elemento indígena”.

No que diz respeito à toponímia, desempenhou a mulher indígena um papel fundamental, o que fez dela não somente a base física da família brasileira, aquela em que se apoiou, robustecendo-se e multiplicando-se, a energia de reduzido número de povoadores europeus, mas valioso elemento de cultura, pelo menos material, na formação brasileira. A questão, nesse ponto, colocada mais às claras por Samuel Benchimol e por José Veríssimo, é que os colonos, ocupados com a obra e com o plano da colonização, saíam para o trabalho e deixavam os seus descendentes com a mãe gentia, na língua de quem a criança iria aprender os primeiros rudimentos do mundo. “Os pais não dispunham de tempo para ensinar aos seus

descendentes o seu próprio idioma [língua portuguesa], transmitindo apenas uma palavra aqui outra acolá” (BENCHIMOL, 1999).

Sobre esse fato também se manifestou o crítico literário paraense José Veríssimo (1970), o qual disse que, como os pais portugueses saíam para trabalhar, “as crianças fatalmente se iniciavam, já nas primeiras articulações verbais, no idioma da mãe”, ou seja, na língua geral. Daí podermos dizer, aqui, que o espírito do índio permaneceu, na língua, na toponímia.

Em relação à habilidade dos indígenas e do caboclo para a pesca, a biblioteca amazônica possui registros dignos de nota. João Daniel, por exemplo, relata que:

É mui galante o caso que sucedeu a um missionário com o índio seu pescador: era bom oficial no seu ofício e trazia peixe com abundância, que é o ordinário sustento dos missionários portugueses no rio Amazonas, por falta de gados, não são assim os castelhanos, que nas suas missões têm abundancia de gado vacum, e outros; mas pouco a pouco foi o pescador dando em droga, e veio a faltar, de sorte que já a sua pescaria não chegava para os familiares do missionário e ao depois nem para o missionário havia (DANIEL, 2004, p. 300).

Conta Couto de Magalhães que Bartolomeu Bueno, o Anhanguera, se conduzia em suas bandeiras “sem provisões”, e ele mesmo, o general, tinha feito longas viagens pelo sertão, “conduzindo muita gente e raras vezes sem levar outros víveres além de sal, farinha, café e açúcar, porque os índios, que sempre me acompanham nessas expedições, suprem-nos com rara abundância de peixe, caça, mel e quantidade de batatas” (MAGALHÃES, 1935, p. 46). Nem o próprio Magalhães Gandavo, o autor de uma das primeiras obras sobre a terra do Brasil, deixou de reconhecer que o índio, ao lado do negro, representou aqui o capital de instalação do colonizador, pois:

Se uma pessoa chega na terra e alcança dois delles (ainda que outra cousa não tenha de seu) logo tem remédio, para poder honradamente sustentar sua família: porque um lhe pesca, outro lhe caça, os outros lhe cultivam e granjeiam suas roças, e desta maneira não fazem os homens despesa em mantimentos, nem com elles, nem com suas pessoas (GANDAVO, 1980).

Mais categórico ainda, em relação à arte da pesca, que o homem da Amazônia teria herdado dos indígenas, foi Charles Wagley, o qual disse que “as técnicas e as artes da caça e pesca e as crenças populares que giram em torno dessas atividades são de origem indígena. Nessas e noutras esferas da vida amazônica contemporânea, percebem-se as tradições indígenas” (WAGLEY, 1988, p. 61). Ainda sobre a acurácia da observação dos quelônios,

assim se manifestou Araújo Lima a respeito da perspicácia do caboclo, o descendente da mistura racial entre o índio e o branco:

Parado e silencioso na sua montaria (que é uma pequena canoa), bem distante das margens, o caboclo queda-se acororado horas a fio, indiferente à canícula implacável, na expectativa do momento em que a tartaruga faz emergir a cabeça à flora da água, para lhe despedir a flecha, que se vai cravar no casco ou no peito, ambos resistentes e calcários. O golpe de vista e de mão é de uma precisão exatíssima, constituindo esse gênero de pescaria curioso esporte, certo e sugestivo (ARAÚJO LIMA, 1975, p. 62).

A envira ou embira (*Xylopiia funifera*), que aí aparece e Luís Chato utiliza como corda para preparar o arco, é citada por Santana Néri (1979, p. 83) como um “artigo de exportação” muito conhecido “nos mercados da Europa” para a fabricação de cordagem e de vassouras. Remetendo à cultura indígena, o próprio nome, como é possível notar, “envira”, é fato etimológico que aponta para uma nomeação em tupi-guarani ou nheengatu amazônico, uma nomeação até mais próxima da essência da coisa ou mesmo mais apropriado.

Vale a pena apontar que “só muito aos poucos consegue o europeu implantar algumas formas de vida que lhe eram familiares no Velho Mundo” (HOLANDA, 1975, p. 20). De início, é possível afirmar que “nada se fazia sem a efetiva participação do indígena e dos seus conhecimentos sobre o meio ambiente e a natureza. O europeu praticamente não se movia senão à custa do elemento nativo” (PINTO, 2012, p. 229), e isto acontecia porque “era ele que conhecia onde estava e como conseguir o alimento” (BATISTA, 2006, p. 164).

Sem recorrer a essa cultura indígena, os povos que, nos primeiros séculos, procuraram dominar a Amazônia, nada teriam conseguido, uma vez que eram os nativos que possuíam a sabedoria da terra. A alimentação proporcionada por eles foi, para o colonizador, o fator que possibilitou não somente a sua permanência no Novo Mundo, como também o próprio processo de colonização. Aconteceu na Amazônia tropical, assim como em todo o Brasil, o que se deu na história da civilização americana com os Pais Fundadores, uma vez que se não fosse a ajuda dos nativos “os *pilgrims* não teriam resistido ao inverno rigoroso, tampouco teriam conseguido alimento para saciar a sua fome na nova terra” (FALK, 1993, p. 24, tradução minha).

Dáí ter sido comum, desde o início, ainda na primeira expedição à Amazônia, em 1542, a procura pelas povoações a fim de atacá-las e de se apossar de víveres e de comida. Nessa expedição, capitaneada por Orellana, o dominicano Gaspar de Carvajal registra como a fome assolava os viajantes que, cada vez mais famintos, comiam “couros, cintas e solas de

sapatos cozidos com algumas ervas, de maneira que era tal a nossa fraqueza, que não podíamos ter em pé” (CARVAJAL, 1941, p. 13).

Segundo Djalma Batista, era esta, em verdade, uma das razões da constante busca dos aventureiros pelo contato com os indígenas, pois imaginavam que as suas aldeias estavam sempre “cheias de gente e sempre bem providas de alimentos” (BATISTA, 2007, p. 53). Como salienta ainda Neide Gondim (1994, p. 79), “a fome aumentava a coragem”, e os aventureiros acabavam sendo premiados com “tartarugas, perus, manatis, perdizes, gatos, pescados e monos assados”.

E, finalmente, o conhecimento das resinas, mostrado por Luís Chato, como o “breu” do “galho de murici”, inflamável, usado para fazer fogo, aponta para o notório conhecimento que os indígenas tinham. Usado nas queimadas e na caça a animais, por exemplo, assim como de certas plantas achadas apenas em estado silvestre, tal como ocorre na narrativa de *Chuva branca*, é conhecido que os autóctones eram hábeis conhecedores das propriedades de certas resinas. Não sem razão que foram eles, representados pelos cambéba ou omágua, os descobridores das propriedades elásticas da seringa (*Hevea brasiliensis*), dada a conhecer na Europa, posteriormente, pelo cientista francês Charles Marie de La Condamine.

5.4 No conhecimento das plantas medicinais

Outro aspecto da cultura indígena que é mostrado em *Chuva branca* é o conhecimento das plantas medicinais, o que torna o romance uma oportunidade para passear pela medicina natural da floresta da Amazônia. No mundo ficcional criado pelo escritor Paulo Jacob, vemos a presença de muitas das substâncias medicinais que fazem parte do rol de conhecimentos do homem regional, cuja grande parte, acredita-se, teve origem com os povos indígenas.

Em verdade, eles não somente se adaptaram e se utilizaram dos recursos do meio, como transformaram as florestas em laboratórios de experimentação, criando, assim, as chamadas florestas culturais, onde as sociedades indígenas “vêm selecionando e plantando diferentes espécies vegetais, interferindo assim na constituição desses sistemas florestais, ao mesmo tempo em que acumulavam um extenso conhecimento sobre o ciclo de crescimento, reprodução e utilização econômica das espécies vegetais” (PINTO, 2012, p. 236).

Destaco, abaixo, algumas das diversas plantas, raízes, folhas, leites e ceras medicinais que foram trazidos, por Paulo Jacob, da realidade para a representação que ele faz da Amazônia:

Ater fogo, fazer um chazinho de preciosa. Não carece de andar muito. Na mata não falta (JACOB, 1968, p. 25).

Por hoje, chá de cipó-de-cravo. Aqueitar água, ouriço de castanha embarreado, resiste quentura (Ibid., p. 56).

Algumas vassourinhas, a mãe deixava pra fazer remédio. Fazer benção, curar cobrelo, rama de ar, quebranto, esipra, ventre caído (*Op. cit.*, p. 64).

Se foi febre, aquelas andanças ruim pelo corpo, passou. Deveras não descuidar da copaíba no pé (Ibid., p. 83).

Trazendo um agrado, dando adjutório à família, ensinando remédio (Ibid., p. 110).

Da febre, pudesse andar, cortava com raiz de saracuramirá, casca de quinina, esses troços assim, remédio de mato (Ibid., p. 113).

Arranquei algumas raízes de saracuramirá, mastiguei os naquinhos cortados na faca. Foi o sumo bater dentro, o febrão passar à febrinha. Caminhou logo desaparecendo a dor de cabeça (Ibid., p. 117).

Com leite de sorva, amapá, então a melhora ficou vista (Ibid., p. 155).

A cera do bicho [cumaru], santo remédio pra dor de cabeça (Ibid., p. 161).

Caí na procura de puxuri, olho de cumaru, terra vasqueira, disse que é bom, não ter. Remédio de muita valia, chá de goiaba, araçá, graviola, havia de arrumar perto de casa (*Op. cit.*, p. 166).

Como puxuri não tem outro remédio (Ibid., p. 177).

Larguei a botar leite de ucuíba nos estrepes, nos lapos de topada, devagar vão sarando. Arrumei mirantá, sem poder fazer chá da casca, dei de comer um bocado, senti um nada de melhora no inchaço do reumatismo. Daqui e dali uma coisa e outra ia arrumando. Leite de mururé, calculo ter levantado alguma coisinha de fraqueza. Falam que é bom de fortificar, acredito por assim dizer. Dos pedaços de padecimento, um quase nada se nota de melhora (Ibid., p. 226).

São citadas, como é possível observar, a “preciosa”, o “cipó-de-cravo” e as “vassourinhas”, em forma de chá, assim como a “copaíba”, que ele pretende usar contra a inflamação provocada por espinhos silvestres em seu pé. Em seguida, após esclarecer como parte desse conhecimento é repassada, a saber, por meio de “adjutório à família, ensinando remédio”, em especial, pelas mulheres, surgem as “raízes da saracuramirá”, usada contra o “febrão” que o atinge. Tomado o chá dessas raízes, afirma o ribeirinho, é ver o febrão passar a ser “febrinha”.

A narrativa prossegue fazendo menção ao “leite de sorva”, do “amapá”, da “cera” do cumaru, que o protagonista considera um “santo remédio pra dor de cabeça”, e o “puxuri”, remédio sem igual para ele. São listados, igualmente, os chás da “goiabeira”, da “araçá” e da

“graviola”, e bem assim a “rapa de titica”, o “ambé”, o “leite de ucuúba” usado nos estrepes, a “mirantá” e, ainda, o “leite de mururé”.

Na biblioteca amazônica, é considerável o registro dessas plantas medicinais, como João Daniel, o qual cita que o mais extraordinário breu vem da árvore maçaranduba, mas que “há tanta abundância pelos matos, que cada morador que manda a ela enche a sua embarcação, ou colhe quanto quer; e se acha pelo chão em bocados caídos das árvores” (DANIEL, 2004, p. 537). Penso que não seja improvável que o breu usado por Luís Chato para fazer o fogo tenha sido encontrado dessa maneira, apanhado do chão, tal como fala João Daniel.

Sobre a resina da maçaranduba relatou Couto de Magalhães, dizendo que:

Para fundir e condensar resinas, citarei, entre outras: a do breu indígena, que é hoje o que emprego exclusivamente nos barcos do Araguaia, sendo produzido por uma fusão de cera de abelha e resinas de diversas árvores; é mais durável do que o que nos vem da Europa. Com o fogo condensam também a resina da maçaranduba, que já se exporta com o título de gutapercha (MAGALHÃES, 1935, p. 42).

Muitas dessas substâncias pertencem aos medicamentos do reino vegetal, plantas míticas ou não, e que remetem à cultura indígena. Segundo Karl von Martius, muito embora não tenha nenhum conhecimento puramente científico, “é no domínio material da farmacognosia, da matéria médica, que o índio possui numerosas experiências, em grande parte, talvez, restos de uma antiga ciência natural, ou tradições de uma época há muito esquecida” (MARTIUS, 1979, p. 145).

Neste particular, Gastão Cruls enfatizou essa cultura quando discordou de Karl von Martius e de Spruce, os quais eram de opinião que o valor terapêutico da maioria dessas plantas só se fez conhecido após a chegada dos primeiros colonizadores. O autor da *Hiléia amazônica* responde que “se o ameríndio descobrira a maneira de tornar inócua e largamente aproveitada como alimento uma raiz tão tóxica como a da mandioca”, entre outras substâncias, “é certo que não lhe teriam escapado as virtudes medicamentosas de muitas outras plantas” (CRULS, 1958, p. 27).

Em outras palavras, o conhecimento da farmacognosia é um dos paraísos da herança indígena repassada à cultura que se desenvolveu no vale amazônico. Charles Wagley ficou impressionado com o quanto “todos conhecem uma infinidade de ervas medicinais e métodos populares de tratamento das doenças” (WAGLEY, 1988, p. 240). Tal farmacognosia foi repassada ao homem amazônico, muito embora se saiba que o conhecimento dos remédios só era transmitido pelo pajé mais velho aos seus discípulos mais novos, e que também “um

grande número ainda não chegou ao conhecimento do emigrante europeu, porque a desconfiança e a hostilidade contra esse intruso, assim considerado pelo selvagem, desviam o mais possível o médico índio de confidenciais informações” (MARTIUS, 1979, p. 154).

Luís Chato cita o chá da goiabeira, cujas propriedades terapêuticas da raiz e das folhas foram relatadas por Santana Néri como “adstringentes e utilizados contra a disenteria” (NÉRI, 1979, p. 85). Como é possível verificar na narrativa, a disenteria é a síndrome infecciosa que atormenta o ribeirinho após dias sem comer nada, perdido na floresta. Trata-se a goiabeira de uma árvore dificilmente encontrada em estado silvestre na Amazônia, razão pela qual era muito cultivada pelos índios. Por meio desse fato se entende a afirmação de Luís Chato, ao dizer que “havia de arrumar perto de casa”, lugar onde era cultivada.

Andando pela floresta, e com os pés já quase apostemados pelos espinhos, o narrador pretende aplicar a copaíba. O óleo extraído dessa árvore possui muitas aplicações medicinais e a respeito do qual disse Santana Néri (1979, p. 85) que “são muito conhecidas as virtudes do óleo da copaíba”. Aparece também o leite de mururé, “uma seiva vermelha com propriedades depurativas e antissifilíticas” (Ibid., p. 85). Aparece, ainda, o cumaru, cuja cera o narrador afirma ser bom para dor de cabeça, mas que algumas mulheres da Amazônia utilizam como banhos “a fim de despertarem ciúmes nos maridos”, como foi observado por Charles Wagley (1988, p. 248). Já o puxuri é um bálsamo destilado das cascas do pau, e os seus préstimos medicinais são também muito elogiados.

O conhecimento dessa farmacognosia é, tanto quanto se pode afirmar, tão disseminado pelo vale amazônico que muitas famílias “possuem vidros de remédios feitos de raízes e cascas de árvores nativas embebidas em aguardente, conservando à mão um saco contendo suas ervas secas, cascas e raízes favoritas” (WAGLEY, 1988, p. 247). Conforme observamos na narrativa, esse conhecimento é tradicionalmente passado entre as famílias, em especial pelas mulheres, que parecem ser suas verdadeiras guardiãs, “que trocam entre si mudas de plantas para enriquecer seus jardins caseiros” (FRAXE; PEREIRA; WITKOSKI, 2007, p. 68), criando a tradição das rezadeiras e das curandeiras.

O fato de Luís Chato, entretanto, sendo homem, sozinho e perdido na floresta, dominar esse conhecimento pode ser explicado, talvez, pela tradição folclórica de práticas familiares que repassam os conhecimentos e saberes para os mais novos, de geração para geração, favorecendo a perpetuação de uma parte da cultura desse homem amazônico. É pertinente afirmar que, desde criança, eles aprendem a valorizar e usar as plantas medicinais mediante a observação dos mais velhos, principalmente as mulheres, seja pela ação ou simplesmente pelo ouvir falar.

Diante dos fatos aqui apresentados, não é descabido afirmar que para os povos da Amazônia as grandes florestas são, ainda hoje, uma enorme drogaria a céu aberto de onde podem retirar remédios para a cura de quase todos os seus males físicos imediatos.

5.5 Padu, ipadu ou coca amazônica

Outro aspecto da cultura indígena que aparece em *Chuva branca*, possuindo importância significativa na cultura amazônica, é o uso do padu (*Erythroxylon coca*), ou ipadu, que é a folha de coca. Em uma das noites na floresta, Luís Chato planeja procurar o varadouro na manhã do dia seguinte, quando lembra que está há dias sem comer e, portanto, fisicamente fraco. Vem, então, em seu fluxo de consciência, o comentário sobre o padu:

Amanhã caço o varadouro. Sofrimento maior, o vazio na barriga. Abaixo, chega a tonteira, a vista escurece. Nos altos rios, caboclo acaba o aperreio mastigando padu. Aquieta a fome. Invenção de índio. Nas grandes viagens necessidade não passa, a folha na boca. Manhã cedo providencio o de comer. Por hoje, chá de cipó-de-cravo. Aquestar água, ouriço de castanha embarreado, resiste quentura (Ibid., p. 55).

A partir desse excerto, é importante considerar devidamente três pontos. O primeiro diz respeito ao conceito de repertório ficcional, o qual auxilia tanto na identificação dos aspectos socioculturais como do tempo histórico de onde o texto é proveniente. Observamos aí, por exemplo, que Luís Chato não se utiliza do padu, nem sai mascarando as folhas na boca, o que poderia lhe dar o alento para caminhar, assim como para acabar com o seu “aperreio”. Ele simplesmente menciona que “nos altos rios” o caboclo costuma suprimir sua fome, cansaço, frio e sono com folha de padu na boca, fato que torna pertinente a afirmação de que sua sociedade não está inserida neste espaço, a saber, no noroeste do Estado do Amazonas. É particularmente nessa região, no Grande Uaupés e Caquetá-Putumayo, que a coca é usada e “conhecida com o nome de ipadu” (MELATTI, 2007, p. 210).

Como afirmam Pedro Ferreira e Rodrigo Martini:

No Norte do Brasil, também é chamada de epadu. Muitas tribos da Bacia Amazônica, na região fronteira entre Venezuela, Colômbia e Brasil, mantêm o hábito de mascar o ‘epadu’ ou ‘ipadu’ como forma de preparo das folhas torradas de coca misturadas com elementos alcalinos, transformadas em pó e agrupadas em pequenas bolinhas. Os homens e as mulheres mais idosos, principalmente da tribo dos Tucanos, ingerem o pó várias vezes ao dia, utilizando colheres de osso. Além do valor nutritivo, esses indígenas buscam o bem-estar e a ação euforizante que fazem parte de seus cotidianos. Esse uso está intimamente integrado à cosmovisão dessas tribos. Assim, a palavra que designa a coca, ‘ahpi’, também denomina leite, leite materno, via láctea, e o próprio nome da nação indígena habitada pelos índios Tucanos (FERREIRA; MARTINI, 2001).

O segundo ponto refere-se às propriedades do padu, mencionadas na narrativa, isto é, estimulantes, para aquietar a fome e conferir vigor físico para aguentar grandes viagens. Já no período colonial se registrava o seu uso entre os índios do Alto Rio Negro, como o fez João Daniel: “cujas folhas trazidas na boca suprem a falta do sono, e mastigadas matam a fome, e sede, além de outros admiráveis efeitos em que vence o afamado bétel da Ásia, sem serem necessários tantos ingredientes, nem tantas misturas” (DANIEL, 2004, p. 277). E até hoje o consumo de padu é considerada pelos índios uma tradição cultural. No Peru e na Bolívia ele tem uma grande importância como chá para dores de estômago, cólicas, distúrbios digestivos, para facilitar a digestão, normalizar a pressão, problemas de pele, do aparelho respiratório e da circulação.

Já o terceiro ponto, ressaltando ainda mais a influência da cultura indígena, diz respeito à forma como Luís Chato apresenta o padu, chamando-o de “invenção de índio”. É sabido que o padu ou coca era originalmente utilizado pelos incas, devido às suas propriedades estimulantes, embora, no início, somente a casta religiosa e os nobres tivessem esse privilégio. Daí ser considerado um enteógeno, para afastar os maus espíritos e gerar sonhos: “para os incas, a planta era sagrada, um presente do Deus Sol (Inti), relacionada à lenda de Manco Capac, o filho do sol, que desceu do céu sobre as águas do lago Titicaca para ensinar aos homens as artes, a agricultura e para presentear-lhes com a coca” (FERREIRA; MARTINI, 2001).

Em outras palavras, o uso do padu é uma invenção de índio, como é dito em *Chuva branca*. Nesse sentido, é importante ressaltar que Paulo Jacob, ao inserir o padu em sua representação da Amazônia, deixa transparecer o que está por trás do texto, o saber armazenado para poder chegar a essa escritura. Além de conviver durante algum tempo com etnias do Alto Rio Negro, como já foi mencionado, é sabido que o autor muito se interessou pela cultura do povo inca. De sua pesquisa sobre eles, surgiu o romance que gira em torno da árvore samaumeira, de título *Amazonas, remansos, rebojos e banzeiros* (1995).

Como uma cultura é, antes de mais nada, um produto da história, da sequência de acontecimentos e influências, determinados pelo homem, que se combinam através do tempo para criar o modo de vida prevalecente em uma determinada região, é possível perceber que o espírito do índio permanece e sobrevive nas grandes dimensões culturais da Amazônia. É quase impossível deixar de reconhecer ou de ressaltar a “forte presença cultural indígena que termina por ser a dominante” (PINTO, 2012, p. 197).

Em *Chuva branca*, Paulo Jacob, lançando mão do regionalismo documentarista, nos idos de 1960, tentou mostrar esse aspecto em sua criação ficcional. Nos dias de hoje, cerva de

50 anos depois, após passar por vários horizontes históricos, esse aspecto da representação da Amazônia permanece atual.

PALAVRAS FINAIS

Em *Chuva branca*, ao resolver realizar uma representação sobre a Amazônia, o escritor Paulo Jacob inseriu alguns dos temas mais relevantes sobre o modo de vida, dos costumes, das crenças e da maneira de ver as coisas de uma das tipologias do homem amazônico. É certo que *Chuva branca*, frutificando na seleção, como convém a todo romance, não fala de tudo, mas diz muito sobre o tesouro cultural da Amazônia onde Paulo Jacob viveu e trabalhou durante grande parte de sua vida como magistrado, o que mostra que ele possuía íntima relação com o universo relatado em sua obra.

Os temas que aparecem no romance vêm todos desse meio: da Amazônia ribeirinha, de rios de águas barrentas; da Amazônia dos canoeiros que, desde pequenos, vivem a explorar os rios e os lagos da região, dos caçadores e exímios mateiros, dos pequenos agricultores à beira desses rios; enfim, da Amazônia onde o mito vive e se revela intercambiável com a própria realidade.

O homem amazônico, a pobreza, o imaginário, o sagrado e a cultura indígena, temas que aparecem com expressividade no romance, revelam o trabalho de bricolagem de Paulo Jacob, acumulando experiências, memórias e imaginações, para criar o mundo ficcional de *Chuva branca*. Como sabemos que a grandeza de uma literatura depende, em certa medida, de sua intemporalidade, os valores culturais amazônicos representados no romance ajudam a conferir esta função, pois, afinal, o artista procura atingir determinado fim, e o público deseja que ele lhe mostre determinado aspecto da realidade.

A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é e daquilo que foi, movimentando a memória, retomando, fazendo aparecer o intertexto, de modo que aquilo que é e que foi exerce sobre ela poder de modelização. Em *Chuva branca*, como tentamos mostrar, é possível fazer relações intertextuais com obras pertencentes à biblioteca amazônica, prováveis leituras do escritor Paulo Jacob, como é o caso de algumas ligadas à Sociologia e Antropologia, que foram citadas.

Obviamente que o intertexto nem sempre é de fácil detecção, pois, no caso do trabalho de investigação da intertextualidade, ora é o texto que assinala explicitamente suas referências ao conjunto da literatura, e ora é o leitor que cria as suas próprias associações. É possível afirmar, entretanto, que o que sociólogos e antropólogos fazem, por meio de suas ciências, no tocante à documentação do homem amazônico e das suas condições, Paulo Jacob o faz por meio da representação, da construção discursiva, da palavra, de seus personagens.

Com essa construção discursiva, procurando representar o homem amazônico a partir de seus dramas e de sua luta contra a pobreza, a partir de suas crenças e cultura, Paulo Jacob se inseriu no regionalismo documentarista, em voga à época, mostrando uma parte da Amazônia, a Ocidental, enquanto o paraense Dalcídio Jurandir mostrava a outra, a Amazônia Oriental. Os dois são, talvez, os principais nomes ligados àquilo que podemos chamar de literatura regional amazônica, cujos romances estão para a Amazônia como os romances dos autores regionalistas nordestinos estão para o sertão.

Tentando reconstruir o horizonte de expectativas de *Chuva branca*, do final da década 1960, sabemos que a Amazônia era uma região isolada do restante do Brasil, desconhecida, como ainda hoje de fato o é, de modo que as representações feitas por autores amazônicos, tal como faz Paulo Jacob, acabavam tendo cunho documentarista com o fim de propagandar a cultura e de mostrar ao país uma parte significativa de seu próprio rosto. Esse é o caso, por exemplo, da linguagem e do modo de falar amazônico que, para divulgá-los, o escritor lança mão de recursos literários, como a técnica do fluxo de consciência, de influência proustiana, em que a reflexão da personagem consigo mesma e a manifestação de sua visão de mundo propiciam não somente a expressão do imaginário da cultura local, como também a exteriorização do peculiar vocabulário regional como forma de reforçar o ambiente próprio amazônico.

Penso que por meio disso é possível explicar as palavras que Paulo Jacob escolheu para representar a Amazônia, como o emprego de diminutivos, de palavras de origem indígena, como forma de caracterizar a toponímia regional, de estruturas sintáticas que quebram e fogem à regra da norma culta, assim como de um padrão narrativo com períodos curtos, pausados, quase sem conectivos, o qual tenta imitar a fala cabocla. Escrevendo no final da década de 1960, durante a terceira geração modernista, onde pode ser inserido, Paulo Jacob parece se utilizar do espírito contestador e de liberdade trazido pelo modernismo para, além de evidenciar a fala coloquial e regionalista, penetrar na subjetividade de suas personagens, em seus discursos íntimos, e dar voz dessa forma aos sofredores, àqueles que permaneceram eternamente calados e emudecidos pelo tempo. Mais do que apenas tratar de uma temática social e humana da Amazônia, ele tenta atrair os olhos do país e arrancar do anonimato o homem amazônico.

Lendo *Chuva branca* hoje, cerca de 50 anos depois, sabemos que entre o horizonte de expectativa da obra e a nossa leitura erguem-se profundas mudanças econômicas, históricas e sociais ocorridas não somente na realidade amazônica como na realidade mundial. Sabemos igualmente que essas mudanças, além de evidenciarem que a Amazônia representada já não é

mais aquela da década de 1960, fazem com que mudemos as significações que nós, os leitores de hoje, atribuímos ao romance. Hoje, a Amazônia que foi representada em *Chuva branca* é certamente menos isolada, menos rural e permeada pela tecnologia e pela urbanização, e o olhar do leitor sobre o romance, ao passar pelos seus contextos temporais, renovou-se.

No demais, é certo afirmar que a força de uma obra não se reduz ao emprego desta ou daquela técnica, mas também da capacidade de despertar a fruição estética em seu leitor. Quanto a mim, particularmente, ao me desengajar da realidade e entrar no universo ficcional de *Chuva branca*, volto de sua leitura nutrido ante o reconhecimento da imagem original no imitado. Ao testemunhar que a relação do leitor com o texto é sempre receptiva e ativa ao mesmo tempo, admito que o romance confirma parte daquilo em que acredito, como homem amazônico, daquilo que sou e sei. De modo que ler *Chuva branca* e dividir esses valores, bem como sentir a consistência de minha identidade e redescobrir e aprender algo sobre mim mesmo, por meio do outro, de Luís Chato, mesmo que por refração, tem algo de fundamentalmente tranquilizante.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Trad. Alfredo Bosi e Ivone Castilho. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AGASSIZ, Louis. **Viagem ao Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975.
- ALVES, Rubem. **O que é religião**. 18 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- ARAÚJO LIMA, J. F. de. **Amazônia**: a terra e o homem. 4 ed. São Paulo: Editora Nacional; Brasília: INL, 1975.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Trad. Vários tradutores. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. Ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; [Brasília]: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BARTHES, Roland *et al.* **Análise estrutura da narrativa**. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 7 ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- _____. **Le plaisir du texte**. Paris: Seuil, 1973.
- BATAILLE, Georges. **Teoria da religião**. Trad. Sérgio Goes de Paula e Viviane de Lamare. São Paulo: Ática, 1993.
- _____. **O erotismo**. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L & PM, 1987.
- BATISTA, Djalma. **Amazônia**: cultura e sociedade. 3 ed. Manaus: Editora Valer, 2006.
- _____. **O complexo da Amazônia**: análise do processo de desenvolvimento. 2 ed. Manaus: Editora Valer, Edua e Inpa, 2007.
- BECKER, Bertha Koiffmann. **Amazônia**: geopolítica na virada do III milênio. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- BENCHIMOL, Samuel. **Amazônia**: formação social e cultural. Manaus: Editora Valer, 1999.
- _____. **Amazônia**: um pouco-antes e além-depois. Manaus: Editora Umberto Calderaro, 1977.
- BLACKHAM, H. J. **A religião numa sociedade moderna**. Trad. Rodolfo Konder. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1970.
- BOUILLAGUET, Annick. **Proust lecteur de Balzac et de Flaubert**. L'imitation cryptée. Paris: Champion, 2000.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega I**. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.
- BRITO, Rosa Mendonça de. **O homem amazônico em Álvaro Maia**: um olhar etnográfico. Manaus: Editora Valer/Governo do Estado do Amazonas, 2001.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. Volume Único Digital. São Paulo: Leya, 2011.

- CARVAJAL, Gaspar de. **Descobrimento do rio de Orellana**. São Paulo: Editora Nacional, 1941.
- CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. 3 ed. Trad. J. Guinsburg e Míriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CHIAMPI, Irlomar. **O real maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- COMPAGNON, Antoine. **La seconde main ou le travail de la citation**. Paris: Seuil, 1979.
- CRULS, Gastão. **Hileia Amazônica: aspectos da flora, fauna, arqueologia e etnografia indígenas**. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.
- CUCHÉ, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 1999.
- CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.
- CUNHA, Euclides. **Um paraíso perdido: reunião de ensaios amazônicos**. Brasília: Senado Federal, 2000.
- DANIEL, João. **Tesouro descoberto no máximo rio Amazonas**. v. 1. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.
- DENNETT, Daniel C. **Quebrando o encanto: a religião como fenômeno natural**. Trad. Helena Londres. São Paulo: Globo, 2006.
- DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. **O Imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Trad. Renée Eve Levié. 3 ed. Rio de Janeiro: Difel, 2004.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Trad. Waltensir Dutra. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ESCRITOR LANÇA LIVRO sobre índios. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 23 fev. 1975. Disponível em: <http://pib.socioambiental.org/en/noticias?id=125255>. Acesso em: 28 maio 2015.
- ESTEVES, Antônio R. **Chuva branca: um estudo sobre literatura amazonense contemporânea**. 174 f. Dissertação (Mestrado em Letras), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho – UNESP, São José do Rio Preto, 1990.
- ESTEVES, Antônio R.; FIGUEIREDO, Eurídice. Realismo mágico e realismo maravilhoso. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de literatura e cultura**. 2 ed. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2012.
- FALK, Randolph. 1993. **Spotlight on the USA**. New York: Oxford University Press.
- FERNANDES, Cleudemar Alves. **Análise do Discurso: reflexões introdutórias**. 2 ed. São Carlos: Claraluz, 2008.
- FERREIRA, Pedro Eugênio; MARTINI, Rodrigo K. Cocaína: lendas, história e abuso. *Revista Brasileira de Psiquiatria*. Vol. 23, no. 2, São Paulo, 2001.

- FEUERBACH, Ludwig. **Preleções sobre a essência da religião**. Trad. José da Silva Brandão. Campinas: Papirus, 1989.
- FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de literatura e cultura**. 2 ed. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2012.
- FLORY, Suely Fadul Villibor. **O leitor e o labirinto**. São Paulo: Arte & Ciência, 1997.
- FRAXE, Therezinha de Jesus Pinto; PEREIRA, Henrique dos Santos; WITKOSKI, Antônio Carlos (Orgs.). **Comunidades ribeirinhas amazônicas: modos de vida e uso dos recursos naturais**. Manaus: EDUA, 2007.
- FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 48 ed. São Paulo: Global, 2003.
- GALVÃO, Eduardo. **Santos e visagens: um estudo da vida religiosa de Itá, Baixo Amazonas**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.
- GANDAVO, Pero de Magalhães. **Tratado da terra do Brasil; História da Província Santa Cruz**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- GARCIA, Etelvina. **O Amazonas em três momentos: colônia, império e república**. 2 ed. Manaus: Norma Editora, 2010.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GONÇALVES, Carlos Walter Porto. **Amazônia, Amazônias**. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2015.
- GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia**. São Paulo: Marco Zero, 1994.
- GRAÇA, Antônio Paulo. **Uma poética do genocídio**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.
- GRIMAL, Pierre. **A mitologia grega**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- GUEDELHA, C. A. M. **A metaforização da Amazônia em textos de Euclides da Cunha**. 2013. 317 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, Brasil, 2013.
- GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. **Tabus linguísticos**. 2 ed. São Paulo: Ed. Nacional; Curitiba: Ed. da Universidade Federal do Paraná, 1979.
- HAINCHELIN, Charles. **As origens da religião**. Trad. Clara Alterman Colotto e Walderez Martins. São Paulo: Hemus, 1971.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HUME, David. **Diálogos sobre a religião natural**. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ISER, Wolfgang. **L'acte de lecture**. Trad. franc. Bruxelles: Mardaga, 1985.
- _____. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. 1 vol. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.
- JACOB, Paulo Herban Maciel. **Amazonas, remansos, rebojos e banzeiros**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1995.
- _____. **A noite cobria o rio caminhando**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.

- _____. **Tempos infinitos**. Manaus: Editora Uirapuru, 2004.
- _____. **Estirão e mundo**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1979.
- _____. **Chãos de Maíconã**. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1974.
- _____. **Chuva branca**. Rio de Janeiro: Gráfica Record Editora, 1968.
- _____. **Um pedaço de lua caía na mata**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1990.
- _____. **O gaiola tirante rumo do rio da borracha**. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1987.

JAIME, Nelson (2009). **Vale do Anhangabaú, o vale do mau espírito**. Disponível em: <http://www.sobrenatural.org/matéria/detalhar/8926/vale-do-anhangabau-o-vale-do-mau-es-pirito>. Acesso em: 01 ago. 2015.

JAMES, Henry. **The art of fiction**. New York: Macmillan, 1884.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JOUVE, Vincent. **A leitura**. Trad. Brigitte Hervot. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

JULLIEN, Dominique. L'erudition imaginaire de Jorge Luís Borges. *Romanic Review*, vol. 78, n. 3, 1987.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Trad. Maria Luiza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Mundo amazônico: do local ao global**. Revista Sentidos da Cultura, Belém, v.1. n. 1. jul-dez/2014. Disponível em: paginas.uepa.br/seer/index.php/sentidos/article/download/352/329. Acessado em: 01 maio 2016.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia (Porto Alegre), v. 1, n. 15, 2001. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/3123/2395>. Acesso em: 01 maio 2016.

MAGALHÃES, José Vieira Couto de. **O selvagem**. 3 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935.

MARTIUS, Karl Friedrich Philipp von. **Natureza, doenças, medicina e remédios dos índios brasileiros**. Trad. Pirajá da Silva. 2 ed. São Paulo: Editora Nacional; Brasília: INL, 1979.

MAUÉS, Raymundo Heraldo. **A Mãe e o Filho como peregrinos: dois modelos de peregrinação católica no Brasil**. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, 33(2): 121-140, 2013. Disponível em: <https://doaj.org/article/df38a688a5704527945816f727f37fb7>. Acesso em: 01 maio 2016.

_____. **Catolicismo e xamanismo: comparação entre a cura no Movimento Carismático e na pajelança rural amazônica**. *ILHA - Florianópolis*, v.4, n.2, dezembro de 2002, p. 51-77. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/viewFile/15120/15570>. Acesso em: 01 maio 2016.

_____. **Um aspecto da diversidade cultural do caboclo amazônico: a religião**. *Estud. Av.* vol. 19, n. 53, São Paulo, jan./apr. 2005. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142005000100016. Acesso em: 01 maio 2016.

MELATTI, Julio Cezar. **Índios do Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

MILTON, Heloisa Costa. Barroco e Neobarroco. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de literatura e cultura**. 2 ed. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2012.

MONTESQUIEU, Charles de Secondat, Baron de. **O espírito das leis**. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Ensaio de antropologia. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

NÉRI, Frederico Jose de Santana. **O país das Amazonas**. Trad. Ana Mazur Spira. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1979.

OTTO, Rudolf. **O sagrado**: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional. 3 ed. Trad. Walter O. Schlupp. São Leopoldo: Sinodal/EST; Petrópolis: Vozes, 2007.

PEREIRA, Deusamir. **Amazônia (In)sustentável**: Zona Franca de Manaus – estudo e análise. Manaus: Editora Valer, 2006.

PINTO, Renan Freitas. **Amazônia**: viagem das ideias. 3 ed. Manaus: Editora Valer, 2012.

PROENÇA FILHO, Domício. **A linguagem literária**. 8.ed. São Paulo: Ática, 2007.

ROGER, Jérôme. **A crítica literária**. Trad. Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SCHERER, Elenise; OLIVEIRA, José Aldemir (Orgs.). **Amazônia**: políticas públicas e diversidade cultural. Rio de Janeiro; Garamond, 2006.

SCHWARZ, Roberto (Org.). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SILVA, Ananias Agostinho da. **Antropomorfismo e zoomorfismo em Vidas secas**. *O Guari* (União da Vitória), 2015. Disponível em: <http://oguari.blogspot.com.br/p/antropomorfismo-e-zoomorfismo-em-vidas.html>. Acesso em: 17 set. 2016.

SOUZA, J. Mendonça de. **O grande Amazonas**: mitologia, história e sociologia. 2 ed. Manaus: Editora Vozes, 2000.

SOUZA, Márcio. **A expressão amazonense; do colonialismo ao neocolonialismo**. São Paulo: Alfa-Omega, 1978.

TOCANTINS, Leandro. **Amazônia**: natureza, homem e tempo. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VERÍSSIMO, José. **Estudos amazônicos**. Belém: Universidade Federal do Pará, 1970.

VERNANT, Jean Pierre. **As origens do pensamento grego**. Trad. Ísis Borges B. da Fonseca. Rio de Janeiro. Difel, 2002.

WAGLEY, Charles. **Uma comunidade amazônica**: estudo do homem nos trópicos. Trad. Clotilde da Silva Costa. 3 ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

WEBER, Max. **Metodologia das ciências sociais**. 4 ed. Trad. Augustin Werner. São Paulo: Cortez Editora, 2001.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.