

NEUZA MACHADO

*COCA LABAREDA DA SERPENTE*

**SOBRE *O AMANTE DAS AMAZONAS* DE ROGEL SAMUEL**

NMACHADO



NEUZA MACHADO

*PIGODA LABAREDA DA SERPENTE*

**SOBRE O AMANTE DAS AMAZONAS DE ROGEL SAMUEL**

(1ª edição)

NMACHADO

© Neuza Machado, 2008

Todos os direitos reservados e protegidos por lei.  
Proibida a duplicação e reprodução deste volume ou parte dele,  
sob quaisquer meios, sem a autorização expressa da autora e/ou herdeiros diretos.

**ISBN ???????**

Editor(a)  
NEUZA MACHADO

Capa  
????????????????????

Foto da Capa  
????????????????????

Diagramação  
????????????????????

Revisão  
NEUZA MACHADO

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA FONTE  
SNEL – SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

---

Machado, Neuza, 1946

????????? O Fogo da Labareda da Serpente. 1. ed. – Rio de Janeiro: N. Machado, 2008. II.  
Inclui notas  
1. Rogel Samuel, 1943 – O Amante das Amazonas.  
2. Literatura - Teoria Literária - Filosofia. 3. Ensaio.  
I. Título.

?????????

CDD ??????????  
CDU ??????????????

???????????

???.???.08

?????????

????????? - 2008

PREFIXO EDITORIAL Nº 904306 – AGÊNCIA BRASILEIRA DO ISBN

NEUZA MACHADO  
Avenida Geremário Dantas, 580 / 22 - 207 – Jacarepaguá  
22748-900 – Rio de Janeiro – RJ  
Tel. Celular: (21) 99965492

E-mail: [neumac@oi.com.br](mailto:neumac@oi.com.br)  
E-mail: [neuzamachado@ig.com.br](mailto:neuzamachado@ig.com.br)

Impresso no Brasil  
Printed in Brazil





O FOGO DA LABAREDA DA SERPENTE  
SOBRE A OBRA FICCIONAL O AMANTE DAS AMAZONAS DE  
ROGEL SAMUEL

NEUZA MACHADO

Manifestado à moda dos lendários heróis de misteriosas histórias de cerimônias e cultos diversos, Paxiúba é a encarnação mítico-ficcional de antigos guardiões extravitais (de qualquer arcabouço esotérico da humanidade, humanidade esta quase sempre conduzida por elementos das forças sobrenaturais), os quais povoaram, ao longo do tempo, a poderosa imaginação reduplicada, sintagmática, do mundo dos conceitos veneráveis. Paxiúba se configura como o símbolo das forças da natureza selvagem do Amazonas (no caso, o estrato mítico-substancial da sociedade indígena amazonense), e, acima de sua aparência exterior, a matéria épica se faz presente no relato ficcional, realçando o prestígio prosopopáico de sua natureza humana.

Se me encontro aqui como apreciadora de obra ficcional da pós-modernidade, envolta em minhas próprias teorizações analítico-fenomenológicas sobre um assunto no qual eu mesma me alterco constantemente, confirmo que em *O Amante das Amazonas* há um altíssimo grau de *entropia* no sistema de narração (ausência da ordem narrativa à moda tradicional). Para explicitar o seu personagem mítico-ficcional Paxiúba, o criador pós-modernista de Segunda Geração se vale dos *enclaves* narrativos, tão do gosto dos escritores pós-modernos/pós-modernistas da Primeira Geração. Entretanto, enquanto autor-criador de um novo direcionamento estético-ficcional, mais de acordo com a vivência do homem do século XXI, objetivou abandonar o estereótipo (lugar comum) do personagem reificado (inacreditável, fantasioso) da primeira fase, procurando descortiná-lo por meio de um olhar diferenciado (o ser mítico a se transformar em humano), circunscrito a insólitos acontecimentos dinamizados. (Preciso esclarecer que os escritores do final do século XX, dos anos 80 para cá, perceberam as qualidades intrínsecas das regras sócio-culturais do século XXI, e, por

sua vez, como participante ativo daquele momento, o narrador rogeliano enxergou criativamente a mudança que já se avizinhava).

A *entropia* narrativa, no século XX, surgiu das pioneiras modalidades sócio-culturais capitalistas, intermediárias de uma novíssima ciência, baseada em um conjunto de métodos científicos, de novas modalidades existenciais que visavam resolver os problemas do homem pós-moderno. Fundamentado-se em normas predominantemente científicas e em transmissões de notícias generalizadas oferecidas pelos meios de comunicação em evidência naquele momento (rádio, televisão e cinema), as mensagens saíam de uma realidade cotidiana, poderosa, mas que já chegavam descaracterizadas aos destinatários, propiciando espetáculos insólitos. Assim, a técnica discursiva da propaganda impôs suas diretrizes no universo ficcional da pós-modernidade, naquela Primeira Geração de escritores ficcionistas, obrigando-os a “criar” seus textos — sintagmáticos ou paradigmáticos — pelo ponto de vista de uma realidade liquidificada, reduzida a diversas cópias (ou colcha de retalhos, ou *patchwork quilt*) de conceitos vitais diversificados e entrelaçados, conceitos esses vistos pelos críticos da literatura do final do século XX como simulacros de uma realidade há muito despojada de suas características fundamentais.

No entanto, mesmo existindo *entropia* narrativa em *O Amante das Amazonas*, ou seja, os *enclaves* se entrelaçando e se justapondo ao longo dos parágrafos, não há trechos inacabados e indefinidos, como vários críticos observaram em algumas narrativas ficcionais de alguns escritores da Primeira Geração Pós-Moderna/Pós-Modernista. Nas duas dimensões ficcionais sintagmáticas do Manixi — histórica e mítica —, além da linguagem da comunicação visual, comumente sempre detectada nas narrativas do pós-modernismo da primeira fase, há, no decorrer narrativo, uma razão diferenciada que busca um final compensador, equilibrado, ou seja, ressalta-se a provocação subjetiva, verticalizante, do narrador intelectual que conhece bem o que sabe e o que faz, e, como tal, já vigorando no especialíssimo terceiro cogito da consciência individualizante.

O bugre Paxiúba, que chega dizendo “Bons dias” à lavadeira Zilda (nesta segunda etapa da narrativa), não é um simples personagem reificado. Ele possui um nome que o dignifica. Em seus domínios míticos, ele é *Pati’ iwa* que, em tupi, significa “palmeira dos igapós”, uma planta palmácea, das regiões amazonenses alagadas pela chuva (igapós), que mede cerca de dez a quinze metros de altura. A dimensão ficcional do Manixi (o Palácio e as terras que o cercam) pertence à matéria mítica. O bugre Paxiúba traduz a heroicidade dos lendários habitantes de um lugar de pura maravilha (e a palavra *maravilha* aqui não possui sentido telúrico). Aquele índio mestiço — filho de uma índia caxinauá e de um negro barbadiano — jamais poderá ser conceituado como um personagem sem nome, o que caracterizou as narrativas do Primeiro Momento Pós-Moderno/Pós-Modernista. Paxiúba não poderá ser avaliado como um personagem menor, sem qualidade literária, a se debater no Caos das chamadas narrativas insólitas, porque sua grandeza mítica se solidifica até ao final narrativo, mesmo quando o núcleo ficcional se traslada para a Cidade de Manaus.

No máximo, se me predisponho a avaliá-lo somente pelo ponto de vista das regras estruturais da ficção (análise cientificista), uma vez que o próprio narrador concedeu-me esta incursão teórico-crítica, ao revelá-lo como “espetáculo bom de ver, mas literário”, ou seja, índio-bugre “enorme tetrápode”, aventuro-me a dizer que o caboclo Paxiúba se presentificou, na ficção rogeliana, por meio da narração simbólica, passada de geração a geração, como demonstrativo do valor das origens do homem amazonense. Assim, aqui, por intermédio da palavra do escritor, nomeando-o como “literário”, apresenta-se uma diferenciada força da matéria mítico-ficcional. Todos os adjetivos qualificativos, utilizados pelo ficcionista, impelem o leitor a concebê-lo como um ser extraordinário. E o extraordinário jamais significará a realidade vital sedimentada no racionalismo cientificista. A perfeição mítica, dos primeiros segmentos narrativos, o coloca em uma posição privilegiada: Paxiúba, o “poderosamente selvagem”, possui uma “musculatura nobre de dar inveja às secularmente conceituadas estátuas do Louvre, pois possui a cabeça erguida sobre o pescoço grosso, sólido, de muito, e guerreira, assassina, arisca subjetividade”. E quem confirma a grandeza de Paxiúba, sabe o por quê de tal afirmação. As estátuas do Museu do

Louvre foram, muitas vezes, analisadas, ou mesmo interpretadas pelo escritor, um homem que nunca se recusou às aventuras das viagens internacionais, um conhecedor incontestado das reverenciadas obras dos grandes artistas de todos os tempos, obras estas destacadas nas famosas paredes e galerias do Museu francês.

“A água doce é a verdadeira água mítica”<sup>1</sup>, assim falou Gaston Bachelard. Paxiúba “se introduz na história e então fala” porque, para criar o espaço tridimensional do Manixi — sócio-mítico-ficcional —, patrocinado pelo elemento água (garantindo-lhe perenidade), e para, posteriormente, lançá-lo no imaginário-em-aberto do leitor reflexivo, o narrador pós-modernista de Segunda Geração percebeu a necessidade de uma outra renovada e poderosa *chave*, para abrir-lhe a porta da dimensão mítica, sobrenatural, de uma terra desconhecida. Na primeira etapa da narrativa rogeliana, a *chave* resguardada pelos “parentes” possibilitou ao narrador-personagem Ribamar de Sousa a interação com os aspectos históricos visíveis daquela realidade diferenciada. O tio Genaro e o irmão Antônio, possuidores da primeira *chave*, conheciam somente as duas margens conceituais do Igarapé do Inferno e umas poucas trilhas terrestres do Manixi. Não eram natos do lugar, portanto, não poderiam propiciar ao narrador do século XX um incomum reconhecimento das peculiaridades mítico-ficcionais, ainda não nomeadas, daquele *fabuloso* espaço sócio-substancial. Por conseguinte, urgia encontrar uma solução que o levasse a interagir com as aquáticas sinuosidades desconhecidas da narrativa, ou seja, intuir uma singular *chave* transcendental. E eis que Paxiúba se introduz na história, diferenciado dos “parentes”, revelando o poder de fala dos antigos narradores de tempos heroicos.

“A voz como era?”, indaga o primeiro narrador, *maravilhado* com a sua nova direção ficcional. Paxiúba, o bruto, possui o poder da voz que representa o herói mítico. Assim, como uma divindade semi-humana, possui voz tonitruante. Somente os heróis mitificados possuem voz poderosa. Este “herói” é o possuidor da *chave* simbólica que fará o primeiro narrador, agora também mitificado, a percorrer com o próprio olhar diferenciado, a mão dinamizada e o imaginário *fantasticamente* iluminado, os limites mágicos do Manixi. “Ah, bem me lembro inteiro

dele sim, a gente fica velho, mas, antes de morrer, a memória a gente aviva, e nela vive, até o tempo do tempo nos apagar”, revela o primeiro narrador. As lembranças fazem parte da memória, e na memória se concentra o poder mítico. A memória mítica só resguarda tempos heroicos e seres extrarrealis, mesmo assim, não se pode duvidar de sua verdade. A verdade mítica será sempre renovada, revestida por novas roupagens. Neste intervalo narrativo-ficcional, o narrador terá de passar pela iniciação do conhecimento primordial e sobrenatural. Páginas adiante, o segundo e verdadeiro narrador entrará ficcionalmente e vitoriosamente no “quarto escuro” do *repouso fervilhante*, para de lá sair renovado. Neste segundo momento ficcional, Paxiúba é o representante da *chave* mítica (chave mágica). A terceira *chave*, transcendental (oriunda do plano da consciência dinamizada), aquela que vigorou/vigora no imaginário-em-aberto do escritor Pós-Moderno/Pós-Modernista de Segunda Geração, desde o início da narrativa, só será percebida e interpretada pelos leitores-eleitos “incomodados” quando o segundo narrador se dispuser a aparecer no fluxo interativo do recontar renovado.

No entanto, este narrador da pós-modernidade, narrador do escritor do final do século XX e princípio do século XXI, querendo ou não, pois se vê envolvido pelas diferenciadas normas ficcionais de seu momento social, terá de se valer da *técnica do olhar simulador* para apresentar o Manixi, o espaço sócio-ficcional de sua narrativa. Assim, o Palácio do Manixi e as terras que o rodeiam terão de aparecer em toda a sua grandiosidade e imponência, à moda dos *simulacros* televisivos e cinematográficos que imperaram (imperam) em sua atualidade. Por enquanto, a saída digna, irrepreensível, para que, posteriormente, o verdadeiro narrador possa desmistificar a sua própria realidade vital e a sua outra diferenciada realidade sócio-ficcional, é buscar nos domínios do mito uma diretriz qualificada que apresente, aos leitores do momento e aos leitores do futuro, a suntuosidade exigida pelo hodierno momento histórico das grandezas simuladas. O arcabouço mítico será sempre uma dimensão que em todo tempo satisfará tais requisitos. Paxiúba é o guardião da chave. O narrador terá de elevá-lo à categoria de herói mítico-ficcional. No entanto, como semi-humano, o seu *aparecer* glorioso, ao longo da segunda etapa da narrativa, não representará um

simulacro. A verdade da ficção-arte do Pós-Moderno/Pós-Modernismo de Segunda Geração ultrapassa os limites da simulação do *fingir* depreciativo (simulacro), para, em seguida, alcançar a glória do *fingir* da literatura-arte (recriar). E convenhamos: são poucos os escritores eleitos para tal missão, neste tempo presente de incomuns calamidades.

“Mas o olho burro tudo vê, e registra (...)”. O teórico da literatura de orientação fenomenológica, neste início de século e de milênio, não poderá desprestigiar as expressões ficcionais que o “incomodam”. Por que “olho burro”? Será que este “olho burro” representa o olhar do primeiro narrador, um ser híbrido, resultante do cruzamento entre o telúrico e o espetaculoso, aquele representante dos narradores que veem em demasia? Mas, a realidade ficcional do século XX e início do século XXI está ali a exigir-lhe (ao narrador da primeira fase ficcional) um cenário grandioso para apresentação do personagem mítico que se aproxima. Então, quem tem consciência desse “olho burro” é o segundo narrador, possivelmente, narrador de um terceiro narrador, o qual intui, por sua vez, uma possível quarta chave (imaterial), propiciadora de uma insólita condução para o quarto cogito, onde se percebe o Tempo Espiritual. (Esse terceiro narrador se encontra muito bem camuflado nas tramas ficcionais do romance, nesses primeiros capítulos da narrativa). Ou será que “olho burro” representa outra expressão já conhecida, ou seja, “dar com os burros n’água”, o que, em outras palavras, significaria a perda momentânea do poder narrativo singular, exclusivo da ficção paradigmática. O *olho* do escritor-artista paradigmático não “registra”, recria a realidade que o cerca. No entanto, continuo aqui a resistir às assertivas ficcionais rogelianas. Se me atenho à ideia de uma afirmação diferenciada, consciente da capacidade criativa do escritor, infiro que o “olhar” esclarecido, intelectual, do segundo narrador, acompanha por sua vez a perspectiva visual do primeiro narrador. O “olho burro tudo vê, e registra ele-mesmo” a aproximação de Paxiúba, “remando silencioso e feroz pela face da manhã, no luxo de frente do porto do Laurie Costa”, criativamente secundado pelo olhar talentoso do escritor ficcional da pós-modernidade. Os narradores sintagmáticos não possuem tal visão diferenciada. Assim, o “olho burro”, explícito na narrativa rogeliana, sublinearmente e paradoxalmente, se transforma em “olho inteligente”,

se for avaliado pelo ponto de vista do crítico fenomenológico. Por meio de um narrar paradoxal, o incomum ficcionista de *O Amante das Amazonas* revelou (revela e revelará), aos “incomodados” leitores de seu romance, a indiscutível qualidade de sua ficção.

O “olhar inteligente” do narrador, nesta segunda fase da criação ficcional, se sustentará pela ligação da forma de expressão da linguagem mítica com as inovações da linguagem ficcional da pós-modernidade. Assim, o *nomear* enigmático colabora com o narrado pós-moderno, oferecendo-lhe, nesta segunda etapa do romance, um princípio ficcional à moda do narrar mítico-lendário, mas, paradoxalmente, imbuído de expressões dialetais familiarizadas. “Pois sim. Que diz-que Paxiúba era filho de um negro barbadiano da Madeira-Mamoré com uma índia Caxinaú que não conheci, e se tornou lendário e eterno”.<sup>2</sup>

Na primeira fase, a busca de conhecimento histórico ofereceu-lhe também um princípio ficcional. Ribamar de Sousa começa a sua trajetória diferenciada, de Patos, Pernambuco (realidade histórica), ao Manixi Amazônico (realidade ficcional), assinalando a data do início de suas peripécias existenciais em busca do *extraordinário*: “madrugada do Natal de 1897”<sup>3</sup>. O princípio assinalado denuncia a caminhada do homem do século XX: aquele que não pode mais se estabelecer em seu meio comunitário, pois, adulto, sujeito a uma vida de mendicância, terá “de começar a correr, prisioneiro das colocações, e a seguir estrada com tigelinha de flandres”<sup>4</sup>. Este princípio, à moda tradicional, nesta ficção anticonvencional, só se tornou possível, em plena pós-modernidade entrópica, graças ao auxílio da História. As chamadas narrativas de estruturas inovadoras da pós-modernidade, principalmente as da Primeira Fase, não se atêm ao tempo vital (tempo linear, do relógio), são narrativas de acontecimento, visualizando apenas o presente e não preocupadas com um clímax que as leve a um fecho à moda tradicional.

No entanto, se atento para os *enclaves* que superexcedem no todo deste romance em especial, recupero uma terceira fase, autenticamente reveladora das imposições respeitantes às inovadoras formas estruturais de narrar da pós-modernidade. No capítulo sete, o arcabouço mítico desaparece para oferecer o espaço ao narrador da fase

final do século XX. O próprio título do capítulo já é por si uma revelação peculiar: “SETE: DESAPARECE”. Quem desaparece? Do desaparecido, falarei depois. Por ora, a palavra *desaparece* se projeta como um referente (um sinal) de finalização da narrativa mítica e de *nova* mudança narrativa: do mítico para o plano da ficção-arte (a anterior sinalizou a caminhada do histórico para o mítico). No capítulo seguinte (capítulo Oito), há um “ponto” indefinido direcionando a mudança de estilo narrativo, revelando a decadência da realidade sócio-substancial amazonense, apresentada inicialmente pela maneira de narrar grandiosa da linguagem histórico-lendária.

Contudo, ainda não me desenredei de Paxiúba. O arcabouço mítico-ficcional diferenciado exige-me novas reflexões sobre este poderoso personagem. Ele, neste momento em que o reflito, está vindo ao encontro de Zilda, a “esposa do Laurie Costa,” (...) “lavadeira pessoal do Palácio, das roupas brancas, exceto as lavadas em Lisboa”<sup>5</sup>. Ele está vindo também ao encontro de minhas reflexões teórico-críticas. Vejo-me em expectativa: assim como a outra energética Zilda, a da mitologia germânica, a poderosíssima guerreira da vitória, a guerreira de ferro, terei de vencê-lo teoricamente e reflexivamente — pela razão, pelo conhecimento, pela ponderação inovadora —, terei de vencer suas guardas míticas e seus desafios existenciais. Não posso deixar-me seduzir teluricamente pelo seu fabuloso porte, descomunal, colocando-me em perigo diante das já insuficientes e, ainda, exigidas análises significativas (dogmáticas), as quais estão aqui a digladiarem-se com as minhas inferências fenomenológico-interpretativas.

Paxiúba surge no desenrolar ficcional pós-moderno como personagem “cínico, atravessador”, anunciando que, mesmo possuidor de uma aura mítica (que, pelo ponto de vista épico, deveria ser de autêntica pureza), ele não será concebido como tal. Seu papel é o de “atravessador”, de *intermediário* entre as três dimensões da efetiva ficção criativamente alterada: a sócio-substancial, a mítico-substancial e a ficcional-arte. Desde o seu surgimento até ao final da escrita rogeliana, ele atuará com desenvoltura nestes três planos da criação literária. Seu poder será atuante. *Pari passu* com o primeiro personagem-narrador, a sua importância se revelará sempre ativada.

“Seu poder vinha do cheiro de camaru”. Em volta da Alta Palmeira dos Igapós (Paxiúba), com seus três caules indivisos (o social, o mítico e o ficcional) e sua mítica coroa de flores (o cocar), manifestasse a interferência do cheiro do camaru, uma pequena árvore de flores aromáticas, de fruto *indeiscente* (que não se abre espontaneamente ao atingir a maturação). O cheiro agradável, afrodisíaco, verbenáceo, impregna criativamente todos os capítulos referentes a Paxiúba. Ao longo da leitura, o cheiro vai anestesiando inclusive o leitor. Eis o poder indiscutível do herói ficcional. Eis o poder indiscutível desta narrativa especialmente. Seu personagem não é apenas um simples *simulacro*, como os personagens representantes das ficções paraliterárias (os representantes dos textos de novela televisiva e cinema, ou mesmo das novelas paraliterárias — lineares, sintagmáticas —, produzidas para a massa). Paxiúba terá vida ficcional permanente, enquanto o romance existir e houver leitores-eleitos. A Ficção-Arte não se materializa apenas para o entretenimento do leitor. A Ficção-Arte exige do ficcionista (incluindo posteriormente o leitor) a plena-atenção, como recomenda com encômio a filosofia budista (normas filosófico-religiosas que, não por acaso, administram a vida espiritual do escritor aqui destacado).

Paxiúba, o bruto, o fundamental, o da impressão fugidia para a certeza, correta e culposa, aproxima-se do porto do Laurie Costa, porque o semi-humano (o semideus) interessou-se por uma mortal, uma comum lavadeira do Palácio Manixi. Ele terá de tomá-la sexualmente do Laurie Costa, o marido, para, assim, transitar livremente na dimensão humana. (Assim se comportou Júpiter, ao se relacionar com Alcmena, esposa de Anfitrião; assim se comportaram os Anjos do único Deus dos Hebreus, nos Evangelhos Apócrifos, ao se relacionarem com as “filhas dos homens”). Entretanto, é o cheiro do camaru (camará, cambará) que vigora “na interseção vazia” entre o dito e o não-dito desta obra ficcional incomum. Paxiúba, graças ao perfume do camaru, ultrapassa as regras do narrar mítico, “fundamental”, para vigorar na “lógica da tenebrosa região infantil”, *energeticamente* ficcional, de quem escreve. Ele se revela não apenas pelo poder do mito, mas por meio da “força hipnótica (do pensar efervescente, do repouso ativado), para fora, para novas submissões”. Ele é o somatório de todos os indígenas, bugres e

caboclos que povoaram o arcabouço mítico-infantil do ficcionista nascido ali, naquelas paragens, a manifestarem-se, exigindo dele que, mesmo saindo de seu lugar de origem, não poderá deixar de revelar as suas impressões primeiras, as suas particularidades e as particularidades de seus contemporâneos.

O discurso mítico é a oratória da “ordem”, é a explanação (oral ou escrita) de fatos e seres grandiosos (humanos ou não), estruturalmente inseparáveis da tradição de um povo. Paxiúba possui a chave da verdade mítica de quem escreve, mas, quem terá de manuseá-la é o primeiro narrador (narrador do segundo), enquanto personagem principal das ocorrências narradas. Paxiúba possui o poder de mando, assim como os grandes guerreiros e personalidades notáveis do passado. E os legendários heróis do passado mítico (passado que se perde nas fendas do tempo, anterior aos severos dogmas do cristianismo) não conheceram a natureza íntima da bondade. A “ordem” dos olhos e o “sorriso sensual perverso” caracterizam a face reduplicada do personagem Paxiúba. O ser mítico é selvagem, primitivo. Possui o que Max Weber classificou como “poder do ontem eterno” ou “poder do carismático-guerreiro”. A “ordem” dos olhos é para que o narrador diga somente verdades (apreciáveis ou não), mesmo que o narrar mítico da pós-modernidade seja a edificação intelectual de uma narrativa em prosa, idealizada. A Floresta Amazônica, revista ficcionalmente pelo escritor nascido ali, em suas imediações, concentra a essência do mito de antigas eras, mas, aqui, insolitamente revestido pela roupagem do arcabouço mítico-lendário dos índios daquela localidade. A *pureza* mítica poderá ser classificada como a integridade vivencial do ser primitivo, aquele que não foi maculado por exigências ideológicas (sociais ou religiosas). O ser primitivo não conheceu (não conhece) o ônus do pecado cristão. Paxiúba não é cristão. É um ser original. Então, quem reconhece o “sorriso sensual e perverso, sublinhado por esboço de pecado” a fotografá-lo, é o narrador. A “ordem” mítica dos olhos de Paxiúba possui a *pureza* do primitivismo heroico. O bugre não sabe o que seja pecado, e não creio extratexto que Frei Lothar (um outro personagem importante) o tenha catequizado. Quem se percebe avaliando o “sorriso sensual e perverso” de Paxiúba é o narrador. Quem avalia o olhar do “pecado” o fotografando é o narrador, aquele que,

historicamente, conhece os dogmas do cristianismo, no que tange a relacionamentos sexuais. As “baixeiras” do olhar de Paxiúba saíram do “espelho” simbólico-ficcional duplicado e “sublimado” de quem narra, não da pureza primitiva do mito.

Paxiúba “se efetivara guerreiro de épocas irregulares, de tempo inverso” (invertido), possuidor dos “remotíssimos mecanismos ardilosos, das possibilidades do corpo”, ou seja, “remotíssimos mecanismos ardilosos” da urgência sexual. O guerreiro de épocas contrárias às regras (de civilidade), nesta dimensão da narrativa ficcional rogeliana, é a personificação do ser mitológico. Este ser em especial (o Paxiúba) conhece as normas e os preconceitos sexuais do ser civilizado, por isto é “capaz de muito realizar sexualmente, pois sabe sedimentar (endurecer), a partir de seu apetite carnal *fabuloso*, “o músculo vivo e assumido”. Seu poder é o da força bruta. Se há algo que deseja, ele o toma. Por isto, “era bom de não se encontrar de repente, na estrada deserta”. Por isto, a exigência da cautela, da precaução. Por isto Zilda, a esposa do Laurie Costa, “uma certa e acorada lavadeira das roupas (roupas do Palácio), agachada sobre a prancha lisa do tabuão de sabão”<sup>6</sup>, se assusta com o “regular da urgência daquele olhar”<sup>7</sup>.

“Paxiúba, emblema da Amazônia amontoada e brutal, sombria, desconhecida, nociva”.<sup>8</sup> Por que o narrador visualiza “Paxiúba (como) emblema da Amazônia amontoada e brutal, sombria, desconhecida, nociva”? Paxiúba é o símbolo do guerreiro mítico, gerado por seres excepcionais: a índia caxinauá e o negro barbadiano. O pai de Paxiúba, para o projeto mítico-ficcional em questão, teria de ter uma ascendência diferenciada, notável. Paxiúba teria de ser oriundo da fusão do lendário indígena com o fantástico do imaginário africano. Há poucos negros no Estado do Amazonas. O “pai” teria de se constituir diferente dos outros pais das miscigenações usuais da realidade dos costumes amazonenses. O caboclo, originário da mistura entre o índio e o branco, não possui o porte, o vigor deste personagem. Paxiúba é o “emblema”, o símbolo dos poucos “bugres”, representantes da raça forte que por ali transita. Para a “Amazônia amontoada e brutal, sombria, desconhecida, nociva”, o autor reserva os símbolos depreciativos. “Amazônia amontoada”: todos os estratos sociais (brasileiros e universais) que para ali vão, em busca de

riqueza fácil. “Amazônia brutal”: espaço geográfico onde se digladiam, em prol do rendimento pecuniário, seres grosseiros e violentos, já maculados pelas regras insanas do capitalismo selvagem. “Amazônia sombria”: receptáculo de seres tristes, lúgubres, despóticos, capazes de quaisquer ações de consequências desagradáveis para alcançarem seus intentos progressistas. “Amazônia desconhecida”: espaço geográfico ignorado politicamente (pelo menos, durante a ocasião do desenvolvimento do projeto ficcional), “terra de ninguém” onde se faz presente a lei do preferencialmente forte, social e miticamente apresentada. “Amazônia nociva”: Amazônia em que todos estes danos, apresentados pelo narrador, ameaçam destruir a hegemonia da nação brasileira. Paxiúba é o “emblema” (símbolo) porque, por intermédio de sua face sócio-substancial, duplicada pela ficção, o narrador o coloca como “pistoleiro do rei”, o capanga profissional, o assecla do poderoso dono do Manixi. E, para ser o “emblema” do Amazonas e sustentar a honraria, o candidato ao cargo e ao título teria (terá) de ostentar (mesmo que não fosse / que não seja imortal) a poderosa face do mito.

“Paxiúba, pistoleiro do rei”. A partir desta assertiva, inicia-se a transformação dimensional do personagem. O semi-humano Paxiúba foi apresentado aos leitores, anteriormente, à moda dos lendários heróis mitificados, mas, como assecla do poderoso dono do Manixi, vigorará, daqui para frente, como personagem da dimensão sócio-substancial. A proposta ficcional do escritor amazonense não lhe concedeu o direito de gloriosamente retornar à (retomar a) dimensão mítica, uma vez que Paxiúba não é herói de narrativa épica. Mesmo assim, até aqui, os adjetivos abonadores caracterizam o herói lendário, e os adjetivos que não combinam com a aura do mito saem da perspectiva diferenciada do escritor da segunda fase do pós-modernismo brasileiro de Segunda Geração. Neste interregno mítico-ficcional, Paxiúba caracteriza o “soldado”, o assecla, o jagunço, o matador profissional, o lugar-tenente dos antigos e poderosos donos de terra do Brasil, regidos há bem pouco tempo por normas políticas imperiais.

“E naqueles mesmos dias ocorreram grandes fatos em outros lugares e horas, históricos e decisivos para a sucessão desta ficção e que relatarei no momento oportuno, mais que para tanto ainda tenho de

revelar surpresas de muitos outros ocorridos”<sup>99</sup>. O desenrolar narrativo de “grandes fatos (...) históricos e decisivos” e as “surpresas de muitos outros ocorridos” ficcionais, daqui para frente, serão relatadas pelo segundo e principal narrador, estrategicamente fortalecido pelo incomum imaginário-em-aberto do escritor.

Nos capítulos da terceira fase da ficção rogeliana (do capítulo oito em diante), os quais, pelo meu ponto de vista, explicitam com maior vigor o já mencionado imaginário-em-aberto supraverdadeiro, Paxiúba reaparecerá como personagem simplesmente ficcional. Em uma narrativa autenticamente ficcional (fenômeno da Era Moderna) o poder mítico se fragiliza. Se, como exemplo, recupero, aqui, o *Quixote* de Miguel de Cervantes, a minha explicação se produzirá sem custo teórico. A partir da Era Moderna, a postura ideológica do *herói* característico de um passado épico não mais se adequava às novíssimas exigências sócio-culturais que estavam a comandar aquela realidade. Por isto, a nomenclatura diversificada para significar o personagem central de Cervantes: *herói da triste figura*. Por esta razão, a renovada necessidade de descaracterizar o mito de Paxiúba (e finalizá-lo), no desenrolar narrativo ficcional rogeliano (a supremacia pura / mítica / significativa do personagem, mesmo nas urgências sexuais). A partir do capítulo dez, Paxiúba desenvolverá mais os atributos animalescos instintivos do homem da realidade sócio-substancial, a violência dos sentidos, excesso dos propósitos, o inconsciente imperando sobre a razão, em detrimento dos genuínos e transparentes arroubos sexuais que caracterizaram, no segundo segmento narrativo, a sua personalidade mítica. A decadência do Manixi (a sócio-substancial somada ao mítico-substancial) proporcionou o esboroamento da fantástica força do personagem (a redução da importância mítica do bugre em pequenos fragmentos ficcionais, o lento desmoronar de sua imponência, levando-o para um estado de velhice e morte, de acordo com as normas vitais). Por exemplo, por ocasião da agonia do Manixi (op. cit.: 102), ainda no auge de sua força sexual, Paxiúba se aproxima perigosamente de Maria Caxinauá, dominando-a sexualmente. As “mãos enormes” e os “braços do ser monstruoso” que a agarraram, já não refletiam a posse sexual do ser puramente mítico. Quem agarra Maria Caxinauá é o “mulo”

Paxiúba, “a besta selvagem” já maculada por instintos da energia telúrica, originária da matéria primordial.

O personagem lendário desta narrativa, o Paxiúba, nos últimos capítulos, passa a interagir (pela ótica interativa do narrador principal) com as induções visíveis e invisíveis do capitalismo desenfreado (benéficas ou maléficas), intrínsecas no plano sócio-substancial relativo à decadência do aparato capitalista do Manixi (o Manixi mítico permaneceu/permanece intacto, pois o narrador principal, por intermédio de seu narrador-auxiliar, na página 103, afirma que “a floresta venceu”). Posteriormente, envolvido por tais induções, disseminadas na maneira de pensar dos personagens relacionados com o aparato empresarial amazonense, Paxiúba começa a perder a sua aura guerreira — o *brilho* mítico, explícito, que o dignificava —, terminando sua existência de uma forma diferente do narrar fabuloso, ou seja, pela forma exigida pelo vital, acionada pelo dinamismo cíclico da ficção.

É bem verdade que a dimensão ficcional do Manixi, o lugar onde o poder mítico de Paxiúba se fez/se faz visível, já estava maculado por valores capitalistas, desde o início da trajetória ficcional do primeiro narrador Ribamar de Sousa (e isto será decodificado nos próximos capítulos desta minha apreciação fenomenológica), entretanto, nas duas primeiras fases do romance, o espaço de concepção da obra se projetou por meio da fusão do sócio-substancial com o mítico-substancial (o que os teóricos da literatura em prosa denominam como realismo-mágico). Na primeira etapa, reinou o narrador Ribamar, como representante da dimensão sócio-substancial. Na segunda etapa, o (verdadeiro) narrador, criativamente, cedeu o privilégio ao bugre Paxiúba, pois se percebeu motivado a reclamar a aura lendária do gigantesco personagem, para iluminar e revigorar o seu desenrolar narrativo. Eis aqui a razão (fenomenológica) da imponência do personagem. No entanto, a *aura* de Paxiúba não permanecerá visível nos capítulos subsequentes da terceira fase ficcional (e final). E a nova face de Paxiúba começa/começará a aparecer a partir da decadência exterior do Manixi, sustentada e assinalada por ocasião de seu encontro voluptuoso com a Caxinauá.

No capítulo intitulado DEZESSETE: A RUA DAS FLORES, o bugre Paxiúba reaparece como homem “original” (ser primitivo), ao aproximar-se de Conchita Del Carmen, “uma mulher gorda, muito gorda e muito sexy”, “a dona da Rua das Flores”, “o mais belo jardim humano” da prostituição *bem-educada* da cidade de Manaus, uma Transvaal incrustada nos domínios do Mito Indígena e recriada pela arte ficcional rogeliana (de uma forma nunca vista em outros escritores da pós-modernidade).

Paxiúba se “afigourou”<sup>10</sup> como homem — primitivo — diante de Conchita Del Carmen. Transitando dentro dos limites poderosos de um complexo populacional urbano, calcogênico, repleto de emanções terrestres, Paxiúba perde a aura lendária, aquela aparência miticamente iluminada que o caracterizou, quando de sua atuação como ser extraordinário, o “emblema da Amazônia amontoada e brutal, sombria, desconhecida, nociva”.

“Meio envergonhado, como convinha tratar a uma senhora-dama, ele veio dizendo uns “bons dias...”. Aquele que, “meio envergonhado”, se aproxima dizendo uns “bons dias” à senhora-dama Conchita Del Carmen, não é o mesmo Paxiúba que “assustou” a lavadeira Zilda com a urgência de sua mítica necessidade sexual.

Nesta sequência da narrativa rogeliana, Paxiúba perde a sua primazia heroica, pois penetrou no Olimpo telúrico da prostituição do recinto de Transvaal, e quem se coloca em evidência agora é o narrador da fase final do século XX, oferecendo aos leitores de seu romance a possibilidade de alcançarem o reverso da *medalha* da narrativa em prosa que caracteriza a escritura literária da era pós-moderna. A partir do capítulo oito, a sensibilidade criativa, já distinguida desde as primeiras linhas do romance, alcança um reanimado pódio ficcional. Nesta sequência, já não há lugar para as ações engrandecidas de Paxiúba, ou mesmo dos outros personagens (brancos ou índios) situados nas

fronteiras do Manixi. Em princípio, o ficcionista se mobilizou em função de uma vigorosa retomada dos valores histórico-sociais do Estado do Amazonas, espaço geográfico brasileiro de onde se originaram os créditos culturais que sedimentaram sua caminhada vivencial. O narrador rogeliano, no início da narrativa, retoma ficcionalmente o grandioso passado histórico do Amazonas (em sentido positivo e negativo), para reagir paradoxalmente contra as injustiças, sócio-políticas, que aos poucos propiciaram a decadência do lugar. O descendente de um povo mitificado, o *amante* (cultural, intelectual) das lendárias guerreiras amazonenses, o admirador incontestado da grandiosidade histórica do lugar, percebe que há mistérios a serem revelados. Esses mistérios, ao contrário das regras oficiais da narrativa ficcional, terão de ser engendrados ficcionalmente por sua sensibilidade ímpar, e esta *sensibilidade* de ficcionista incomum não se enquadra (não se encaixará jamais) em padrões preestabelecidos. Depois da grandiosa extensão territorial do Manixi, inédita e diferenciada, (com o seu “magnífico, supremo, inominável, majestoso”<sup>11</sup> Palácio), surgem “ratos” na cidade de Manaus. Os “ratos” se manifestam depois da decadência e “morte do Manixi”<sup>12</sup>, ativados pelo terceiro cogito do escritor-testemunha do crepúsculo da era da borracha, surpreendido agora pela necessidade de *contemplar* para a posteridade, mesmo que seja por intermédio de fragmentos narrativos, as *frestas* dessa decadência (contrária às regras e aos bons costumes das puras e antigas sociedades mitificadas, reverenciadas pelas gerações posteriores).

Revela-se, nos capítulos finais de *O Amante das Amazonas*, a autêntica documentação (pelo ponto de vista ficcional) do que não se pode avaliar, porque a presente história sócio-cultural do ficcionista pós-moderno ainda não se completou. Urge fazer justiça aos seus naturais (ao seu povo, que sentiu na própria pele os estragos da decadência); urge encontrar um justiceiro que aceite a coparticipação em seus atos de autoridade judicial. Urge eliminar o mito do grandioso em proveito do pequeno, do incompreensível, das *migalhas de pão* que caem da mesa dos antigos poderosos, agora, decadentes.

Gaston Bachelard, em *A Terra e os Devaneios do Repouso*<sup>13</sup>, cita Tristan Tzara: “Aumentadas no sonho da infância, vejo de muito perto

as migalhas secas de pão e a poeira entre as fibras de madeira dura ao sol”. A Manaus da ficção rogeliana saiu do arcaísmo vivencial infanto-juvenil. O narrador principal foi testemunha dos últimos estilhaços do esplendor da borracha, do que restou da grandeza capitalista. Foi testemunha da decadência. Foi ele que viu, por intermédio de sua sensibilidade provinda naturalmente da infância, os “ratos”, como “um traço cinematográfico, contínuo”, se infiltrando “entre as frestas da construção carcomida”<sup>14</sup> de sua anterior realidade sócio-existencial. Assim, percebe-se a urgência em causar a morte do mito (autoritário, exemplar), adotando ficcionalmente o descontínuo existencial do momento, em prol de uma futura nova ordem fundamental (pós-moderna). Por este ângulo interpretativo, Paxiúba terá de morrer, “afigurado” como homem primitivo (Paxiúba, o Mulo). Alguém terá de apertar o gatilho e eliminar o mito, transmutado em ser primitivo, da face do Amazonas. Para tanto, o narrador delega esse poder a um outro personagem, o Benito Botelho. “Benito atirou no meio do tórax, matando-o. Benito o matou, sim. O morto era Paxiúba, o Mulo.”<sup>15</sup>

Pela ótica da crítica literária científicista-estruturalista, cerceadora, terá de existir uma razão para a morte do bugre. Por enquanto, fica a pergunta à moda fenomenológica: Qual foi o motivo (real ou ficcional) que levou o personagem Benito Botelho a matar Paxiúba? Sobre este assunto, indagarei no capítulo a ele reservado.



Nestas modificadas deduções reflexivas, a partir do capítulo intitulado SEIS: JÚLIA (alusão à entrada de um novo personagem no fluxo narrativo) e reconsiderando inclusive as diversas vozes narrativas recônditas que se interligam no todo da ficção rogeliana (em verdade, há outras vozes narrativas no romance, vozes ocultas, *pari passu* com os dois narradores visíveis), não distingo mais o personagem Ribamar de Sousa como narrador repleto de força e autoridade concretamente representativa, aquela face histórico-ficcional em primeira pessoa, exteriorizada (aquela diferente máscara narrativa ficcional de narrador exemplar à moda tradicional) dos primeiros capítulos. Isto, porque o outro narrador — o principal — já se avizinha.

No início, o Ribamar de Sousa representa ficcionalmente e historicamente o imigrante nordestino, fugindo da seca e da fome, buscando uma nova perspectiva existencial no Amazonas, lugar de muita água e, conseqüentemente, pelo ponto de vista da gratuidade da natureza, de muita fartura alimentar. Posteriormente, ainda em primeira pessoa, a voz narrativa apresenta-se como um ex-imigrante que alcança o podium requisitadíssimo da burguesia manauara pós-borracha. Pelo fim do romance, o Ribamar-narrador se submeterá a um segundo narrador, para que este conte a sua trajetória vitoriosa até alcançar, politicamente, o cargo de Senador da República do Brasil. Respaldada pelo segundo narrador (em terceira pessoa) e seguindo o desenrolar desta ficção que me movimenta, avançando em meus exames reflexivos, percebo-o, na terceira fase do romance, como personagem ativado, poderoso, submetido às induções criativas de outro narrador, porta-voz do escritor-ficcionista dos anos finais do século XX. A partir dali, um outro narrador (de onisciência ficcional) contará o trajeto existencial do primeiro narrador Ribamar de Sousa: da *lama* do Manixi, da primeira fase do “capitalismo selvagem” (exploração do trabalho diário em horas a mais, inumanas), à riqueza sem freios, pessoal (sem estruturas confiáveis), de um capitalismo em fase de transição, simplesmente político, para uma segunda etapa do próprio capitalismo, aquele

conhecido também por “capitalismo selvagem” (o domínio das grandes empresas estrangeiras com o consentimento dos poderosos da região).

Mesmo supondo que um narrador onisciente, um demiurgo ficcional, estivesse sempre presente, desde o início, assessorando a fala do primeiro senhor do procedimento narrativo, reconhecido pelos leitores pelo nome de Ribamar de Sousa, posso adiantar que o segundo só se manifestou/manifestar-se-á explicitamente no capítulo seis.

Anteriormente, no capítulo intitulado: CINCO: FERREIRA, os dois narradores se vincularam dinamicamente, pois necessitavam da união em seus interesses ficcionais (distanciados dos registros históricos), necessitaram das forças criadoras do ato de narrar em defesa do prosseguimento do relato. E o relato ficcional em questão, para a manifestação de ideias diferenciadas sobre o espaço epo-social-ficcional do Seringal Manixi e a respeito dos personagens-agentes que por ali transitaram/transitam, não se desenvolveu e não se desenvolverá pelas vias normais do tempo vital.

Dialeticamente, pois me vejo instigada pelo tempo do pensar criativo do segundo narrador, dou um passo atrás, para descobrir o nó da tese que me orienta. No capítulo intitulado QUATRO: PAXIÚBA, no qual o personagem mítico se presentifica, em pleno século XX desestabilizado, século determinante de mudanças temporais, o primeiro narrador, comprometido com a sua atuação de sinalizador das exigências conceituais do histórico-ficcional e do mítico-ficcional, é temporariamente o dono do ato de narrar. Ribamar de Sousa, neste capítulo e nos próximos, sofre/sofrerá uma transformação em seu modo de vida, adquirindo gradativamente uma nova atitude ficcional, como ativado personagem submetido a um outro narrador. Mas, por enquanto, continua/continuará a se construir visivelmente como poderoso auxiliar do narrador pós-moderno/pós-modernista de Segunda Geração em sua diferente proposta de criação literária. Neste caso específico (no quarto capítulo), sua presença se fez/se faz necessária, como uma espécie de intermediário das narrativas tradicionais exemplares, para que o segundo páginas adiante possa interagir com a chamada narrativa insólita, uma variegada e entrópica inovação ficcional da Era Pós-

Moderna, respaldada pelos desordenados e inúmeros modelos sócio-históricos e literários do final do segundo milênio das inevitáveis incertezas existenciais.

Se os leitores acompanharam até o momento o meu raciocínio interpretativo, lembrar-se-ão do primeiro personagem-narrador Ribamar de Sousa, logo depois do fogo mítico, agente ígneo providencial ao desaparecimento dos personagens tio Genaro e Antônio, a mergulhar “na invisível água do igarapé de treva fria e rápida” e “[sendo] levado e se [afastando] dali”. Foi nesse momento que a apresentação do arcabouço histórico-ficcional se “dissolveu” para ceder o espaço ao mediador do relato mítico, onde se sobressaiu/se sobressai, conforme já foi refletido, a poderosa figura do bugre Paxiúba, iluminado pelo interregno simbólico do relato pós-moderno da Segunda Geração. Esta segunda fase de *O Amante das Amazonas*, relacionada ao bugre Paxiúba, resguardada pela construção do recontar mítico indígena, também revelará, seguidamente, um novo momento de impasse ficcional, na busca dos valores ficcionais da pós-modernidade. Para referendar minhas deduções reflexivas, auxiliadas pela crítica cientificista analítica, retomo o trecho da página 35 (op. cit.), no qual o narrador fundamental (oculto, disfarçado de Ribamar de Sousa) anuncia reptadoramente, sublinearmente, por intermédio de seu próprio *sonho* (“sonho de meia-noite psíquica, onde germinam virtudes de origem”<sup>16</sup>), que, dali por diante, a narrativa não prosseguirá pelo mesmo procedimento inicial.

O *sonho* do narrador Ribamar de Sousa, aqui, é um importante referente, pois, por meio dele, o verdadeiro dono do narrar ficcional, o segundo narrador, à moda deleuziana, está temporariamente oculto, distanciado da *propagação cultural burra*, e processará o seu ato de narrar, estruturando sublinearmente a edificação intelectual-espiritual de um Seringal Manixi idealizado, mitificado, sem evidências exercidas. A partir do “sonho na noite velada”, “muito burra e muito cega”, “entre sombras, segredos e lágrimas”, o narrador principal procura revelar a seus leitores a verdadeira e primitiva história do Estado do Amazonas, cujos vestígios foram consumidos pelos relatos oficiais ou reduzidos em frações simplificadas pela veemência do código. A narrativa *O Amante*

*das Amazonas* poderá ser classificada futuramente como a história de uma representação/criação mental, valiosamente ficcional (não é épica) do arquétipo poderoso e sensível da Grande Mãe associado ao poder bélico do Grande Pai (o poder feminino/masculino do mito andrógino), bem sinalizado por intermédio do mito das amazonas guerreiras.

Por meio das normas dos Estudos Semiológicos de Segunda Geração, agrupadas à colaboração filosófica de Gaston Bachelard, desvelo o momento do impasse narrativo que levará o segundo e verdadeiro narrador a interagir, posteriormente, com os outros “grandes fatos” (relativos aos poderes femininos e masculinos), ocorridos “em outros lugares e horas, históricos e decisivos para a sucessão” (da ficção) que seria/será relatada “no momento oportuno, mas que para tanto ainda [teria/terá] (o primeiro narrador) de revelar surpresas de muitos outros ocorridos”<sup>17</sup>. De tal sorte que, foi a partir da citação acima que o primeiro narrador “não soube de mais nada do que se passou”, pois não [entendeu] como conseguiu fugir da “floresta em chamas”, mergulhando “na invisível água do igarapé de treva fria e rápida, e [como foi] levado e [como pode se afastar] dali”. A continuação deste episódio se tornará visível aos leitores no início da página 48 (no capítulo 5: CINCO: FERREIRA). Por enquanto, o Ribamar, *mergulhando* no igarapé e enfrentando os obstáculos da correnteza, imerge no *prosseguimento* do *sonho* de seu criador ficcional, para chegar ao Palácio Manixi e se transformar em secretário da esposa de Pierre Bataillon, D. Ifigênia Vellarde (“— E onde está Ribamar? — ouço a voz de D. Ifigênia que me procura. Fecho a porta e sigo para atendê-la. Durante a noite estou de serviço.”)<sup>18</sup>. Em verdade, quem *bate* “em paus e pedras”, quem procura *prosseguir* “noite a dentro, extasiado e sem pensar, como se tudo aquilo fosse a [continuação de] um sonho”, é o narrador pós-moderno. Entretanto, não haverá explicações racionais, pois o primeiro narrador, narrador do segundo, “não viu mais o fogo da labareda da serpente”, ou seja, da labareda conceitual e mítica que impõe regras discursivas lineares (o já conceitualmente familiar). O primeiro narrador, temporariamente, terá de visualizar um fogo mítico, que proporcione ao seu *senhor*, o narrador principal, uma espécie de interrupção provisória, e este segundo, por sua vez, terá de harmonizar-se ao verdadeiro proprietário do regulamento narrativo pós-moderno-

pós-modernista de Segunda Geração, o criador ficcional, buscando um momento de descanso (um momento de sonho ativado), para que, páginas adiante, ele possa pôr em evidência a ilimitação de seu interior férvido (para, com isto, apresentar o poder feminino e masculino, naturais, o poder das míticas amazonas guerreiras). No momento, na página trinta e seis do romance, quem sonha “na noite velada e muito burra e muito cega”, reafirmo, é o criador ficcional do final do século XX, impossibilitado de narrar os acontecimentos relativos ao *mergulho* no invólucro onírico aquático de sua consciência singular. Assim, dando prosseguimento às ordens privativas da “meia-noite psíquica [repito: do criador ficcional], onde germinam virtudes de origem”<sup>19</sup>, quem assume a interrupção narrativa transitória é o primeiro narrador, representante das formas exemplares do *bem narrar*, o Ribamar de Sousa.

A palavra *sonho* assinalada pelo primeiro narrador, como ele mesmo já informara linhas atrás, indica que “a vida não é de caminhos retos —, mas na iniciação às Parcas, esboço de serpentes, nome de demônio”<sup>20</sup>. Mesmo que a narrativa *O Amante das Amazonas* fosse/seja apresentada como proveniente de uma insólita vida ficcional, teria/terá de corresponder à “verdade” de quem narra: “Última verdade a ser implantada, cabeça a dentro, no elenco das melhores e das mais remotas profundezas, na subversiva imaginação do terror e da violência”<sup>21</sup>. Por tudo isto, à moda exemplar, o primeiro narrador (juntamente com o segundo, indiscutivelmente pós-moderno) necessitou temporariamente das trevas míticas (o “espaço noturno” bachelardiano) para que, no capítulo cinco<sup>22</sup>, pudesse readquirir os *puros* “liames” de seu verdadeiro modo de narrar, para manifestar, ficcionalmente e criativamente, aos próximos e aos inúmeros e pósteros leitores, os verdadeiros motivos da decadência do Império Amazônico.

Sobre o *sonho* do primeiro narrador e o interregno que propiciou a manifestação do mítico Paxiúba, no capítulo quatro, busco um novo esclarecimento teórico-crítico, pela via filosófica de Gaston Bachelard, quando este tematiza sobre “o espaço onírico”.

Em seu “sonho de origem” (proximidade do arcabouço mítico, orientado, em um plano superior, pelo bugre Paxiúba), o primeiro

narrador, secundado interlinearmente pelo segundo, percorre a “correnteza negra” (amorfa) da intuição fértil, “extasiado e sem pensar, com as estrelas”<sup>23</sup>, submetido ao próprio ser estrelado (corpo estrelado) daquele que é o plenipotenciário do ato de narrar. Nesse momento, o que está em pauta é o presente mítico do narrador principal, suas “horas noturnas” sublimadas (engrandecidas), suas “muitas horas entre sombras”, seus “segredos e lágrimas” se dissolvendo em meio às próprias angústias imponderáveis. Entretanto, esta matéria de sonho (ar) terá de ser temporariamente ativada pela magia do fogo revigorante (um fogo mítico *extraordinário*), para iluminar os gaseificados instantes (“raros instantes”) do “espaço adormecido” do criador ficcional pós-moderno. Para que o narrador Ribamar não se perdesse “em confusas lembranças “de uma noite estrelada, com segredos e lágrimas se dissolvendo”, a matéria ígnea (o fogo) foi ativada, para imolar “os parentes”, em benefício do comparecimento do bugre Paxiúba.

Da página trinta e sete a quarenta e sete, o conhecimento do arcabouço mítico amazonense — indígena — se iluminará em favor do segundo narrador, o qual, *sonhadoramente*, como explica Bachelard, buscará as *mil lembranças* de seu passado. Nas páginas do romance, estão todas as *gravuras*, existenciais e/ou míticas que marcaram a íntima solidão reflexiva. “O verdadeiro espaço do trabalho solitário é dentro de um quarto pequeno, no círculo iluminado pela lâmpada”<sup>24</sup>, afirma Gaston Bachelard.

Esta incomum criação ficcional, distintamente, no instante do impasse narrativo, necessitou do auxílio do elemento fogo, principalmente do fogo mítico em sua forma destrutiva, para que, posteriormente, auxiliada pelo elemento água, pudesse realçar a imagem de uma Amazônia lendária e selvagem (feminina e masculina), ameaçada de extinção por obra e graça do poder do *capitalismo selvagem*. O fogo que iluminou o cogito reflexivo do segundo narrador não *esmoreceu* e nem se ateou *de mais*. Foi contemplado numa hora de *ociosidade* [ociosidade = repouso ativado] em toda a sua *vivacidade e brilho* para que o mesmo, a partir da página 48, pudesse revelar aos pósteros os grandiosos, inacreditáveis, e, posteriormente, extintos segredos capitalistas do Manixi.

De qualquer forma, a partir do incêndio transformador, a água será o elemento de condução criadora da narrativa ficcional rogeliana, substância esta já anunciada (no primeiro capítulo) como imprescindível para o desenrolar do relato. Depois do “fogo da labareda da serpente” — uma indicação de que o plano mítico se avizinhava/avizinha-se —, o narrador Ribamar de Sousa [mergulhou] “na invisível água do igarapé de treva fria e rápida, e [foi] levado e [se afastou] dali”. “Uma correnteza negra” [o abraçou, o envolveu, o levou]. O fogo, segundo Paul Valéry (citação de Bachelard), “é um agente essencial”, mas “de precisão temível” cujo “efeito maravilhoso é limitado”<sup>25</sup>. Portanto, referendando a fase de transição para o plano mítico-ficcional, a *consciência singular* do segundo narrador, conhecedor das limitações ígneas, exige a distinção de uma substância que possa se tornar também propulsora de “surpresas de muitos outros ocorridos”<sup>26</sup>.

Nesse impasse narrativo, há a incomum “aproximação” do fogo com a água, enquanto elementos naturais da extensão geográfica amazonense. Para tanto, para explicitar o repouso ativado (o sonho) e a necessidade de um interregno estimulante (representado pelo arcabouço mítico-ficcional da heroicidade ativada do bugre Paxiúba), a água se tornou/se torna “uma correnteza negra”, indício de que as lembranças dos caudalosos rios amazonenses, no momento, são “um convite à morte” (morte mítica), como explica Gaston Bachelard, em seu livro *A Água e os Sonhos*<sup>27</sup>. As lembranças não são alentadoras ao narrador, são pesarosas. A “correnteza” aquática, cogitativa, ainda não se desprende dos “rolos negros da fumaça” do pensamento interativo, operador de incêndios literários grandiosos. O criador ficcional (tão somente ele, apesar de Roland Barthes, o da primeira fase estruturalista, continuar, fantasmagoricamente, a contaminar-me com a sua assertiva: *o narrador é um personagem como outro qualquer, não se deve confundir o autor com o narrador*) se encontra às voltas com a “dipsomania (impulso mórbido) da morte”<sup>28</sup>.

Nesse singularmente *instante criativo*, a substância essencial para o “ócio” dipsomaníaco (repouso fervilhante a impulsionar o criador ficcional para a representação dramática da morte) é a água negra, e,

para este tipo de água, “que permite penetrar num dos refúgios materiais elementares”<sup>29</sup>, não existem palavras consoladoras. Por tal razão, percebe-se um veto contra a chamada explicação linear (exemplar), instaurando-se o *vazio* ficcional (ou espaço em branco), sobre o qual o leitor terá de se debruçar e preenchê-lo com o seu próprio imaginário. Esta forma pós-moderna de narrar, no parágrafo em questão, está perceptível. O ficcionista-narrador, submetido por sua vez ao seu próprio *repouso fervilhante*, enquanto seu primeiro personagem-narrador se debatia/se debate na milenar água do histórico-ficcional, logo a seguir, desvendou o caminho secreto que o levaria a interagir com o plano mitificado da realidade amazonense. Por esse ângulo interpretativo-reflexivo instaura-se o interregno fabuloso de Paxiúba, pois o primeiro narrador Ribamar de Sousa “não soube de mais nada do que se passou, “não [soube] como [fugiu e mergulhou] “na invisível água do igarapé de treva fria e rápida, e [como foi] levado e [afastado] dali”. Os “parentes” morreram, “mas... [ele] ainda estava vivo e não ferido”. No caso, a água de “treva fria”, mitificada, não permitiu a morte de Ribamar, dignificando-o também como o narrador decisivo da segunda sequência mítico-ficcional.

As narrativas de acontecimento não se submetem à delimitação do narrar tradicional. Se não há explicação para o acontecido, o episódio será classificado como essencial para o reconhecimento da *narrativa fantástica*, uma vez que o personagem-atuante Ribamar de Sousa se recuperou, de uma forma diferenciada, diga-se de passagem, no plano das probabilidades existenciais. O narrador duplicado teria ainda muito o que viver, para que, depois da aparição do bugre Paxiúba, pudesse narrar, à moda do escritor ficcional do século XX, a decadência sócio-substancial do Amazonas.

Entretanto, para o prosseguimento de minha reflexão sobre o ativo exercício de escrita ficcional do primeiro narrador, logo depois da morte dos “parentes” e da ascensão narrativa ao plano mítico, plano este reservado para a inserção do “lendário e eterno”<sup>30</sup> Paxiúba, continuo a exigir aqui o auxílio filosófico de Gaston Bachelard.

“O ser é antes de tudo um despertar, e ele desperta na consciência de uma impressão extraordinária”. O primeiro narrador, submetido ao segundo, despertou, primeiramente, por intermédio de uma *consciência ativada, extraordinariamente impressionada* com a descoberta ficcional do plano mítico amazonense, constituído a partir da *insignia* do bugre Paxiúba. Se ele, enquanto um sobrevivente do ataque dos Numas, ataque este que ocasionou o incêndio da floresta, e, por consequência, a morte dos “parentes”, levado pela correnteza do “igarapé de treva fria e rápida”, não se lembra de como se salvou, em contrapartida, tem a certeza de que “uma correnteza negra [o abraçou, o envolveu, o levou]. Ele também tem o conhecimento de que [bateu] “em paus e pedras”, mas que [prosseguiu], “noite a dentro, breu a fora, sem pesar, por dentro, extasiado e sem pensar, com as estrelas, como se tudo aquilo fosse o prosseguimento de [seu] sonho na noite velada e muito burra e muito cega, hipnótica, horrorosa, continuando assim por muitas horas entre as sombras, segredos e lágrimas”, sentindo *tudo a se dissolver ... Sim*”.

Bachelard diz: “O indivíduo não é a soma de suas impressões gerais, é a soma de suas impressões singulares. Assim se criam em nós os *mistérios familiares*, que se designam em *raros símbolos*”. O narrador de *O Amante das Amazonas* (o primeiro, o segundo, o terceiro; quantos forem) concentra em si as impressões vivenciais, singulares, do criador ficcional pós-moderno. Os “mistérios familiares”, cerceadores, realçados na filosofia bachelardiana, acenam as suas presenças *incomodantes* nesta ficção *extraordinária* (*extraordinária* aqui não possui sentido encomiástico; o meu propósito para exibi-la é interpretativo-reflexivo). Assim, os *raros símbolos* (os símbolos importantes que povoaram/povoam/povoarão o amplo imaginário-em-aberto do segundo narrador), restritos a esses *mistérios familiares* convertem-se em arcabouço heroico, porque as “verdades” da mitologia indígena brasileira, “verdades” oriundas dos conceitos vivenciais exemplares, adquiridos desde a infância e adolescência, sempre fizeram parte da vida do criador ficcional da pós-modernidade brasileira. E permanecerão ativadas, enquanto vigorar o seu itinerário existencial como cidadão do mundo.

“Foi perto da água e de suas flores que melhor compreendi ser o devaneio um universo em emanação, um alento odorante que se evola das coisas pela mediação de um sonhador”<sup>31</sup>, reflete Gaston Bachelard, no capítulo “Imaginação e Matéria” de seu livro *A Água e os Sonhos*. Por este prisma, foi assim que, às margens dos igarapés ou mesmo ladeando os largos e caudalosos rios amazonenses, manifestou-se, por meio da quantíssima aragem manauara (vento), proveniente da Floresta, o “cheiro do camarú”, anunciando ao primeiro narrador a presença do mítico personagem, o bugre Paxiúba, por intermédio da íntima e distinta compreensão do devaneio de “um universo em emanação”<sup>32</sup>.

Repensando a matéria *ar* como um renovado elemento condutor para a alteração do exterior narrativo, é como se no capítulo seguinte, destinado à elevação do fantástico Paxiúba, o “cheiro do camarú” “fosse o prosseguimento do *sonho* [do narrador pós-modernista] na noite velada”, *dissolvendo* e “anestesiando” as lembranças ruins e, ao mesmo tempo, reanimando o fluxo narrativo por meio de uma novíssima “impressão extraordinária”.

O narrador principal, neste capítulo, ainda necessita de seu primeiro narrador, o Ribamar de Sousa, para revelar aos leitores de seu presente histórico (aos realmente interessados em sua recriação ficcional sobre a glória e decadência do Império Amazônico) e aos leitores do futuro (aqueles que inequivocamente irão julgar o valor de sua ficção-arte) as diversas realidades — sócio-míticas e sócio-políticas — do Manixi, incluindo também o seu deslumbrante apogeu e melancólico declínio. Nos capítulos finais, o Ribamar de Sousa se transformará e passará o comando do proceder narrativo ao segundo (e principal) narrador. Contudo, enquanto personagem significativo, ao longo do romance, nas páginas finais, mesmo ostentando a fisionomia do poder capitalista em declínio, a sua presença será de régia importância.

O narrador atuante, nesta fase do romance, *apresenta* o personagem Pierre Bataillon, aos leitores de seu presente histórico e aos leitores do futuro, por meio de uma escrita que se constitui agregando à linguagem ficcional a técnica da linguagem visual cinematográfica. O desenrolar narrativo propulsor de sua *ressurreição* pela água, ao nascer

do dia (sinal de que as trevas ígneas que protegeram/protegem os *mistérios familiares* e os *raros símbolos* começam a desvanecer-se), movimentar-se-á, de ora em diante, em favor de uma querela íntima que o incomoda: a perda dos puros valores míticos da tradição amazônica em confronto com os valores degradados da modernidade (últimos alvares da Era Moderna já em decadência). O incômodo se faz visível, uma vez que uma das questões centrais do romance, em suas duas partes iniciais (a forma de economia do Manixi ficcional/Amazônia real do início do século XX em confronto com a perda de antigos valores mítico-sociais), relaciona-se com a economia pré-zona franca da cidade de Manaus. Os pensamentos da *pura estética* do ar, como já expliquei anteriormente (*elemento condutor para a alteração do exterior narrativo*), aqui, acoplou-se à água revitalizante em benefício de um renovado direcionamento ficcional. À moda dos *flashes* cinematográficos, ou à moda dos desenhos em quadrinhos oriundos das artes plásticas, os quais revitalizaram *a priori* as imaginações juvenis do século XX, o Ribamar de Sousa sai do rio-conducente renovado, pronto para futuras peripécias ficcionais (pós-modernas). O narrador se apropria do olhar intelectual e da mão trabalhadora e do imaginário-em-aberto *sui generis* de seu criador, elementos próprios da escrita pós-moderna, descontínua e fragmentada, para assinalar a ocasião do encontro. O criador pós-moderno/pós-modernista de Segunda Geração, através de um avatar ficcional, está, no momento, vivenciando o rico passado da Amazônia (vivenciando o seu próprio rico passado cronológico-familiar) por intermédio de um presente histórico transfigurado. Por meio da *dialética temporal* (Bachelard) e do conhecimento da técnica da *apresentação* narrativa (essência épica), as cenas (“de vitrine”) oriundas de íntimas *ondas elétricas* e de especialíssimos *raios de luz*, se vão revelando, intermitentes (“flashes fracos, aparecem e desaparecem”), primeiramente diante dele e, posteriormente, diante do leitor, para, paradoxalmente, revelarem o apogeu e declínio do poder imperialista-capitalista no Amazonas.

No capítulo intitulado CINCO: FERREIRA, especialmente, o segundo narrador alcançou o que Bachelard denomina de “pensamentos de pura estética”, pensamentos situados no terceiro cogito da consciência singular, em outras palavras, pensamentos de

transcendência formal. Por este ângulo, o criador ficcional sobrepujou os limites impostos pelas diversas leituras (foram dez anos de pesquisa), “pelas formas, através do apelo às formas”, por intermédio de uma intrigante “dialética temporal”. A apresentação de Pierre Bataillon não é uma simples identificação e qualificação de um personagem importante ao decurso narrativo. Pierre Bataillon é o símbolo dos primeiros capitalistas estrangeiros que povoaram a região amazonense, inclusive, símbolo das raízes estrangeiras da região. Em sua pessoa ficcional se concentra, além da exuberância dessas antigas figuras políticas, a questão de uma passada economia oriunda da extração da borracha, anterior ao momento culminante da Zona Franca de Manaus.

O capítulo intitulado CINCO: FERREIRA é uma referência ao personagem Antônio Ferreira, advogado, “agente e sucessor dos negócios do riquíssimo velho” [Comendador Gabriel Gonçalves da Cunha, seu sogro], (...) “um menino”, um “meninão branco, mãos delicadamente tratadas, cabelos anelados, negros, caindo aos cachos sobre os aros de ouro dos óculos”. Antônio Ferreira aglutina em si todos os aventureiros-espertalhões que transitaram por Manaus nos anos iniciais do progresso amazônico, e ali enriqueceram (muitos, por intermédio de casamentos por conveniência).

O capítulo processa-se por meio do discurso da *duração atuante* (o que os críticos, avaliadores de grandes epopeias, denominam como presente histórico). O advogado Ferreira é/será um elo importante para o desenrolar do relato ficcional, porque, por exigências do narrar pós-moderno/pós-modernista de Segunda Geração, sua figura fará parte dos personagens/“corruptos” mais leais “ao tipo de capitalismo ali praticado, na época”. Somente este personagem, aparentemente passageiro ao longo do romance, ofereceria matéria importante sobre o assunto que ora está a movimentar-me, neste meu capítulo sobre o Capitalismo Primitivo do Império Amazônico em oposição aos Limites Ilimitados do Manixi Ficcional. Entretanto, o personagem de valia às minhas reflexões é Pierre Bataillon, inserido, por sua vez, no reduto dilatado do personagem maior da ficção rogeliana: o Seringal Manixi.

Ao idealizar ficcionalmente o personagem Pierre Bataillon, o senhor das terras do Manixi (a *ilimitada, inominável, espetacular* dimensão ficcional deste primeiro espaço geográfico de *O Amante das Amazonas*), o ficcionista de origem manauara o colocou em uma realidade extravital, oriunda de um imaginário-em-aberto dimensionado, caracterizando assim o pano de fundo das narrativas da pós-modernidade, propensas à manifestação de cenários grandiosos (aquilo que os críticos atuais chamam de *simulacro* ficcional).

Sobre esta minha adesão a um ponto de vista crítico abrangente, interdisciplinar (recuperado de diretrizes fenomenológicas, para interagir com a representação do poder político de Pierre Bataillon e com a dimensão *extraordinária* do Manixi, enquanto espaço geográfico ficcional diferenciado e, ao mesmo tempo, submisso às regras do Capitalismo Primitivo de base *familiar* do início do século XX, que por ali imperava, exercendo, por conseguinte, poderes de vida e de morte), será válido lembrar, aqui, a indução teórico-crítica de Roberto Machado, em sua “Introdução: Por uma genealogia do Poder”, sobre a “teoria geral do poder” de Michel Foucault, percebida como importante na nona edição brasileira de *Microfísica do Poder*.

Por este prisma foucaultiano, percebo atualmente o interrelacionamento teórico-crítico dos diversos *saberes* analítico-interpretativos do momento, os quais promovem o entendimento do texto ficcional dos ficcionistas da pós-modernidade. Neste meu tempo de pluri-atividade intelectual, por certo submetida a pluri-rotatividade criativa do ficcionista pós-moderno-pós-modernista de Segunda Geração, não há como fugir à regra. Para pensar a atuação do personagem Pierre Bataillon, senhor do Seringal Manixi, e repensar os *limites ilimitados* que confirmam o seu fabuloso poder, enquanto espaço extravital, não poderei observar apenas a sua efetiva localização geográfica na região amazonense. Pelo ponto de vista dos tratados descritivos, sobre o local (de fato) desta ímpar recriação ficcional, a *ilimitação* não existe. O Manixi natural não poderá conter o (competir com o) Manixi ficcional. Se me adéquo às regras analíticas, subservientes aos cientificistas conceitos críticos cerceadores (oriundos de antigas normas estruturalistas, ou da já ultrapassada *teoria de exclusão do silêncio*<sup>33</sup>), criticadas alhures por críticos fenomenológicos, o espaço geográfico em questão se reduzirá a um trecho da Floresta Amazônica, onde se localiza uma região propícia ao plantio de mandioca e um lago, que foi chamado de *Manisi Avani* pelos antigos habitantes indígenas do lugar, o qual, a seguir, sofreu assimilação vocabular com o nome de Manixi. Investigando, no mapa do Brasil, o singular Amazonas e outros Estados adjacentes, buscando o *nome* do lugar (lugar que me embaraça reflexivamente, por não conhecê-lo internamente) e as diversas denominações dos rios caudalosos e

igarapés ostensivos, que aparecem, em grande quantidade, atravessando o relato, acharei, com certeza, vestígios esclarecedores, sem custo teórico, como costume dizer. Existe realmente esta sugestiva nomeação geográfica, habilmente recriada pelo narrador rogeliano, em seu diferenciado romance sobre a glória e declínio do Amazonas. O Manixi de lá (o geográfico) é um local que abriga um lago piscoso (Lago Manixi), situado na Bacia do rio Solimões, submisso ao Município de Iranduba. O nome do local se notabiliza pelo fato de existir ali, entre a variegada flora equatorial, o armazenamento de uma árvore (ou arbusto) chamada manixeiro, cujos frutos saborosos são conhecidos por *manixi* (espécie de mandioca), além da planta chamada *maniva* ou *maniwa* (espécie de amendoim). Manixi, segundo outras fontes, provém de *Manibí* (maniibi), que quer dizer, em sentido lato, *Terra da Mandioca*. A deusa indígena *Mani* era, por exemplo, cultuada como a *deusa da mandioca*, o que, no caso, simbolizava a divindade indígena protetora da fartura, da prosperidade. Além disto, segundo informações governamentais, existe ainda (atualmente sem esplendor) o Seringal Manixi, sobredito ficcionalmente e distinguidamente nesta narrativa pós-moderna. Entretanto, o Seringal Manixi que anima minhas reflexões poderá ser interpretado reflexivamente por intermédio da filosofia de Gaston Bachelard, quando este interage filosoficamente com a poética da casa primordial, em seu livro *A Poética do Espaço*, ou mesmo, ainda reflexivamente, por meio dos pensamentos foucaultianos sobre o poder.

O Manixi, o que me acena provocativamente, não é o Manixi real dos manuais geográficos da região amazonense. Encontro-me, aqui, acanhada pelo mítico-ficcional Seringal Manixi e por seu Palácio magnificante, “supremo, inominável, majestoso”<sup>34</sup>; inclusive, por seu dono *extraordinário*, cuja alcunha reputada é Pierre Bataillon, “um homem que vivia debaixo do ouro no Alto Juruá”<sup>35</sup>; além de deparar-me enlaçada nas inúmeras questões pós-modernas deste diferenciado romance. Entretanto, para deslindá-lo reflexivamente, com convicção teórico-interpretativa, buscando o plano do *silêncio* fenomenológico à moda dos atuais pensamentos interativos, ou do filósofo francês Gaston Bachelard, ou pela poderosa lente genealógica de Michel Foucault, não me furtarei a um cotejamento com a realidade histórico-geográfica do Amazonas, confrontando-a com o sistema mítico-social da ficção

rogeliana, em benefício de esclarecimentos interpretativos. Por conseguinte, buscarei, no texto ficcional pós-moderno, as informações proveitosas ao meu interativo e reflexivo pensamento dialetizado.

O Manixi da narrativa rogeliana poderá ser visto pelo mesmo prisma que revelou aos leitores universais o Sertão ficcional de Guimarães Rosa. Assim como o Sertão roseano, oriundo do sertão de Minas Gerais, que “está em todo lugar”, como diz Riobaldo (o personagem-narrador de Guimarães Rosa), do mesmo modo percebo o Manixi ficcional rogeliano. Assim como o Sertão de Guimarães Rosa foi visto, por mim, em meu livro, *Do Pensamento Contínuo à Transcendência Vital* (do cogito<sup>(1)</sup> ao cogito<sup>(3)</sup>), como um reflexo da *casa primordial*, repensada a partir da ciência filosófica de Gaston Bachelard, da mesma forma o espaço ficcional do Manixi será aqui interpretado. A narrativa revelou-me, e revelará aos futuros leitores rogelianos, as íntimas lembranças (memória) e recordações (matéria poética) do narrador amazonense, sobre a sua “casa primordial” inesquecível. Os sentidos vitais (auditivos, visuais, nasais, tácticos, gustativos), provindos da infância e adolescência, vividos ali, permaneceram/permanecem intensos e persistentes em suas lembranças poetizadas, mesmo que ele esteja hoje distanciado geograficamente de seu lugar de nascimento, e são percebidos liricamente (matéria lírica interferindo no relato ficcional) ao longo da narrativa. Quem se *lembra* (*recorda* ficcionalmente) do Igarapé do Inferno (por que “do Inferno”?) e de toda aquela paisagem dantesca é o segundo narrador, originário do entrópico século XX. O personagem-narrador Ribamar de Sousa apenas se coloca como o porta-voz de suas reminiscências (ou o duplo, ou a máscara ficcional do criador singular atavicamente preso às lembranças e recordações do passado, fossem boas ou más).

“Pois nós retornávamos em busca daquele passado interdito, pois nós chegávamos no fim daquela era, quando o Palácio transparecia com deslumbramento nos seus múltiplos reflexos das quinquilharias de cristal, janelas e bandeiras das portas transformadas em lúcidas placas de ouro reluzente e vívido e muito louco”, afirma(m) o(s) narrador(es) (s). O primeiro narrador, Ribamar de Sousa (reduplicado por uma pluralização pessoal) chega ao Palácio Manixi quando este já começava

a apresentar-se em seu processo de decadência. Para revelá-lo reflexivamente aos leitores atuais e do futuro, buscarei reforço analítico-interpretativo na Poética da Casa de Gaston Bachelard e em outras interferências filosóficas (citações), valiosas, retiradas dos diversos livros de sua fase noturna. O Palácio, a Floresta, a Cidade, todos os planos desta obra diferenciada se distinguem a partir de um único princípio, ou seja, refletem a “casa inesquecível” de que nos fala Bachelard, com seus recantos secretos aninhados no mais profundo dos pensamentos. Por isto, o “Igarapé do Inferno” (por que Igarapé do Inferno?) se revela a sinalizar íntimas lembranças *infernais*, lembranças que obrigam o primeiro narrador a revelá-las. Quem está buscando o “passado interdito” é o segundo narrador, porque foi ele, enquanto singularidade ativa de seu núcleo social primitivo, que chegou ali, pelo nascimento, já no final de uma era de glórias capitalistas, já no início da decadência do esplendor da borracha.

O Palácio Manixi como reflexo das ruínas da casa natal. O Palácio como reverberação das perdas existenciais de um narrador invulgar que poderia ter nascido, crescido e permanecido na opulência, por ser herdeiro de nomes notáveis (perdidos, por interferência de durações mal administradas), mas que se viu na contingência de sair pelo mundo (assim como o Ribamar de sua história), “a criar [suas] próprias pélas”<sup>36</sup>. O segundo narrador, certamente oriundo de famílias destacadas daquele passado de glórias, poderia ter sido, naquelas paragens de nascimento, um *Zequinha Bataillon* bem edificado. A crise da borracha decidiu o contrário. Seu *parente* Maurice Samuel (citação do romance), rico judeu-francês, figura de destaque na cidade do princípio do século XX, perdeu toda a sua fortuna, quando da recessão econômica da borracha, ficando na bancarrota. Foi, talvez, a partir da imagem de Maurice (possivelmente e sintagmaticamente, sempre destacada com reverência e respeito), metaforicamente assimilada (somatório) às antigas figuras dos chefes políticos manauaras, que houve surgir representações/recriação do poderoso Pierre Bataillon.

Recuperando as informações bachelardianas, contidas no capítulo “A dialética do energismo imaginário”<sup>37</sup>, do livro *A Terra e os Devaneios da Vontade*, e se as comparo com as informações contidas no

texto ficcional rogeliano, a delineação de grande efeito, poderosa, do personagem Pierre Bataillon, se tornará mais transparente.

Bachelard diz: “A vontade de poder inspirada pela dominação social não é nosso problema”, quer dizer, não é problema do filósofo (não é problema dele, do Gaston Bachelard). E continua: “Quem quiser estudar a *vontade de poder* é fatalmente obrigado a examinar primeiro os signos da majestade”, e isto é um *problema* do ficcionista-criador, e neste caso específico, do ficcionista manauara. Quem terá de se deixar seduzir momentaneamente pelo *instante* metafísico pós-moderno/pós-modernista de Segunda Geração, pelo “hipnotismo das aparências”, dos *simulacros* cotidianos que imperam em seu momento histórico, e quem terá de se *embaraçar* nos “ouros da majestade” de um personagem ímpar, poderoso, é o “demiurgo do vulcanismo”, conectado indissolivelmente e indistintamente ao “demiurgo do netunismo” — o demiurgo da terra flamejante acoplado ao demiurgo da terra molhada — [oferecendo] “seus excessos contrários à imaginação que trabalha o duro e àquela que trabalha o mole”. “A vontade de trabalho não pode ser delegada, não pode usufruir o trabalho dos outros”, explica Bachelard. Então, a “vontade de trabalho” ficcional do narrador pós-moderno, extremamente diferenciada, ao revelar a grandeza e declínio da Era da Borracha, no Amazonas, não poderá ser avaliada como *subproduto* de suas inúmeras leituras (históricas ou não) sobre o assunto. Sua “vontade de trabalho”, ao intuir a sua ficção singular, ultrapassou os limites do explicitamente oferecido. Sua “vontade de trabalho” criou “as imagens de suas forças” narrativas, forças que o animaram “por meio das imagens materiais”, ficcionistas, de um Manixi esplendoroso e de um Pierre Bataillon repleto de um supremo poder (o poder capitalista selvagem que grassou no Amazonas, a partir do século XIX até meados do século passado — século XX —, e que se enfraqueceu, posteriormente, retirando do lugar o esplendor de outrora).

“O trabalho põe o trabalhador no centro do universo e não mais no centro de uma sociedade. E se o trabalhador precisa, para ser vigoroso, das imagens excessivas, é da paranoia do demiurgo que vai tirá-las”. *Paranoia do demiurgo*: o “trabalhador” ficcional necessitou do seu primeiro narrador Ribamar de Sousa (o demiurgo à moda dos

ficcionistas do período de transição do pós-moderno/modernismo de Terceira Geração para o pós-moderno/pós-modernismo de Primeira Geração) para recuperar a paranoia (delírio de grandeza) de uma pequena sociedade provinciana (sua sociedade de origem), sociedade que já perdeu há muito a ostentação do passado, mas que insiste ainda em cultuá-la, apesar da pobreza e do abandono, dos desníveis sociais visíveis nas populações ribeirinhas.

Por este aspecto, o Manixi ficcional é uma “Gênese”, como afirma Gaston Bachelard (ou se quiserem, é a “Fênix” ressurgindo das cinzas), porque “a vontade de trabalho” do escritor (acrescido de seu ilimitado imaginário-em-aberto, já interagindo com cogito<sup>(3)</sup> da consciência revigorada) assim determinou. As “visões diferentes” do “ferreiro” e do “oleiro” (as “visões” diferenciadas, submetidas às matérias diferenciadas, tais como terra, água, fogo e ar) sedimentaram um novo universo ficcional em expansão: o Manixi. (Assim como o *diferente* “Sertão” de Guimarães Rosa, a *mítica* “Macondo” de Gabriel Garcia Marques, e a *fantástica* cidade de “Santa Maria” de Juan Carlos Onetti, escritor uruguaio).

Ainda, retomando a proposta inicial deste meu capítulo sobre o poderoso Pierre Bataillon e o seu Império monumental — o Manixi —, sem abandonar as diretivas bachelardianas que me estimulam por ora a interagir reflexivamente com o romance, para refletir sobre o poder capitalista primitivo (dimensão sócio-substancial, sintagmática, linear) de Pierre Bataillon em seu dilatadíssimo e ficcional Império Manixi (dimensão mítico-ficcional paradigmática), imponho-me um repensar à moda foucaultiana, entrelaçando-o com os conceitos fenomenológicos dos dois pensadores (o brasileiro e o francês) já assinalados.

No segmento narrativo-ficcional do capítulo CINCO: FERREIRA, (não confundir com narrativa épica), a chamada *narrativa de acontecimento* (marca das narrativas do século XX), diferente das *narrativas de personagem* do romantismo e das *narrativas de espaço* do realismo-naturalismo, se faz visível. Para penetrar no Palácio de Pierre Bataillon, o narrador-personagem Ribamar de Sousa utiliza-se da técnica ficcional do *acontecimento fantástico*, uma vez que não há nada

que explique como Ribamar se salvou, depois do incêndio da Floresta, onde pereceram seus “parentes”, o tio e o irmão. Pelo ponto de vista dos estudos semiológicos do texto ficcional (de segunda geração), tal impasse narrativo é denominado como *narrativa de acontecimento*, modalidade *fantástica*, justamente porque não há as tais explicações lineares, e o personagem se recupera no plano das probabilidades existenciais sem se lembrar dos detalhes do acontecimento insólito. Entretanto, ainda de acordo com a semiologia de segunda geração (Greimás, Roland Barthes, Anazildo Vasconcelos), o personagem se restaura de uma forma diferente da anterior, ou seja, o Ribamar não mostrará mais a face do retirante nordestino, assumindo, por outro lado, as feições do político manauara. Recuperando aqui as diretivas foucaultianas: se antes faltou ao estudioso francês o “*regime discursivo*”, dos efeitos do poder próprios do jogo enunciativo, para teorizar sobre *as palavras e as coisas*, em seu livro do mesmo nome, preso que estava, à época, às normas do poder estruturalista, atualmente já há como desenvolver um pensamento interpretativo, mesmo que este se volatilize a partir do próprio estruturalismo. Para repensar este capítulo do romance, não há como sistematizá-lo em um só paradigma teórico. A própria escrita telegráfica do primeiro parágrafo assim o impõe. São períodos curtos, são *flashes* instantâneos, como bem explica o narrador Ribamar de Sousa: “Flashes fracos, aparecem e desaparecem. A imagem de meu irmão morto se projeta e se apaga em minha mente. Mas não doi. É imagem vaga, frouxa”<sup>38</sup>. Nestes aparentes *flashes fracos* (*flashes* fortes), o narrador-personagem sintetiza uma cena cinematográfica que poderia preencher páginas e páginas de escrita paraliterária. No entanto, com poucas e criativas palavras, o narrador ficcional pós-moderno/pós-modernista de Segunda Geração conduz os leitores a uma cena ímpar: o aparecimento de Ribamar, depois da interseção ígnea, no cais fluvial de Pierre Bataillon, *trazido pelas águas, como Moisés do Egito*.

Ainda, repensando a questão pelo prisma foucaultiano, “a problemática da população” e “a arte de governar”, naquelas paragens amazonenses próximas às fronteiras da Bolívia e Peru, nos séculos XVIII e XIX, não se originaram do governo *familiar* de modelo colonial português, ao contrário, o modelo *familiar* amazonense, principalmente

o da capital do Estado, até aos dias de hoje, reflete o modelo *familiar* francês e uma certa influência alemã, herdada naturalmente do convívio da população citadina e ribeirinha com os padres alemães e prussianos, das congregações católicas que por ali se aclimataram. Influências marcantes, também, poderão ser diagnosticadas, levando-se em consideração as grandes expedições de estudiosos franceses e germânicos da fauna e flora da região amazônica e adjacências, e do domínio centralizador e familiar de muitos desses estrangeiros que se colocavam como donos (e se colocam ainda) de extensões e extensões da Grande Floresta, desmatando-a implacavelmente, além de subjugar a população nativa e os retirantes nordestinos, que para ali se deslocaram, nas épocas das grandes secas, em busca de melhores meios de vida. O próprio romance rogeliano oferece-me pistas reveladoras.

No decorrer do século XX, o capitalismo primitivo, originário da Revolução Industrial do século XVIII, conhecido por “capitalismo selvagem” (dezesseis horas de trabalho por dia, ou mais), foi se modificando gradativamente, e, já nos anos finais do referido século passado, conheceu uma nova forma de ser entendido em termos mundiais. Antes, no Brasil especialmente, era a escravidão explícita ou camuflada do trabalhador assalariado: horas de trabalho além do normal e dívida permanente para com o empregador, uma vez que o “patrão” era também o dono dos postos de venda de mercadorias necessárias à sobrevivência de seus empregados (carne-seca, farinha de mandioca, açúcar, sal, etc.).

Posteriormente, o “capitalismo primitivo” passou a ser reconhecido mundialmente como o capitalismo da “selvagem” rivalidade entre poderosas multinacionais, provenientes dos vários mercados internacionais e, principalmente, dos chamados “países progressistas”. No Brasil, esta *praga* capitalista alastrou-se, ao longo da segunda metade do século XX (incluindo também os vinte anos de Ditadura Militar, de 1964 a 1984) com a conivência dos governantes afiliados aos chamados Partidos de Direita, submissos às decisões das políticas estrangeiras do Primeiro Mundo. Entretanto, neste início de século XXI, as diretivas políticas brasileiras tendem para uma saudável forma mediadora entre o capitalismo e o socialismo, ou seja, uma

orientação governamental firmada em conceitos socialistas, mas que não abomina as boas *coisas públicas* herdadas do capitalismo já em vias de decadência. A grande verdade é que, neste início de século e de milênio, os grandes troncos políticos *familiares*, os quais direcionaram por anos e anos a política brasileira, já estão vivenciando o momento do declínio. Os herdeiros políticos destes antigos “coroneis” invencíveis já não têm a mesma força de seus antecessores. Neste aspecto, repenso as palavras de Michel Foucault: Se a “população desbloquear a arte de governar”, à moda do século XVIII, e “eliminar o modelo de família”, as transformações políticas virão naturalmente.

Penso que, nos anos finais do século XX, no Brasil, os governantes de direita se viram obrigados, historicamente, mesmo atrelados às formas governamentais do *capitalismo selvagem*, a agirem (talvez inconscientemente ou, quem sabe, propensos à chamada *egolatria*) submetidos às exigências da população (do povo), ansiosa por desbloquear a arte de governar capitalista primitiva, respaldada aqui pelos troncos políticos familiares. As novas exigências do capitalismo selvagem — para sobreviver e progredir — propiciaram a transformação em nível nacional, pois estavam necessitadas do combustível da troca monetária. Se o poder monetário, um poço mais alargado, pode favorecer o ressurgimento de novos apelidos, os quais originaram/originarão novíssimos troncos familiares, isto prova uma retomada consciente do povo ante seus “interesses individuais” e “gerais”. Ante ao nascimento de uma nova *tática* e *técnica* administrativa governamental, as anteriores *ondas* capitalistas tiveram/terão certamente de se curvar. E isto se houver o “nascimento de uma nova arte” de governar ou “de táticas e técnicas absolutamente novas”, como afirma Michel Foucault.

Pelo prisma foucaultiano, e neste caso, reconsiderando o poder político no Brasil, na segunda metade do século XIX, repenso o poder inicial, ficcional, do personagem Pierre Bataillon sobre a população indígena do Alto Juruá, região que se localiza próxima à fronteira entre o Brasil e o Peru. Recuperando, diacrônica e sincronicamente, o processo histórico daquela já passada parte intransitável da região amazônica, próxima às fronteiras dos países que ficam ao norte da

América do Sul, em princípio, o poder governamental da localidade estava (e sublinearmente sempre esteve) em poder das famílias estrangeiras que ali residiam e prosperavam, adeptas que eram dos regimes governamentais *familiares*. Nas páginas iniciais do romance, o poder capitalista do personagem Pierre Bataillon seguiu as regras de uma *economia entendida como gestão de família*.

Entretanto (não obstante a comparação histórica), estou a referir-me ao apogeu e declínio do Manixi amazônico ficcional, um lugar isolado ante o “novo” direcionamento do capitalismo mundial, naqueles anos iniciais do século XX. Graças a esse “isolamento” familiar, posteriormente, o poder político de Pierre Bataillon (a face ficcional dos antigos políticos manauaras) sofreu/sofre sérias derrotas, a partir das novas regras financeiras que já se avizinhavam. As multinacionais estrangeiras, construtoras da ideia de galopante progresso para a região, propiciaram a derrota do governante do Manixi, assentado que estava em uma *arte de governar* dominada pela *estrutura da soberania* individualista do poder patriarcal *familiar*.

*A história do Amazonas é um acúmulo de loucuras corruptas.* Lembremo-nos de que foi o poder político do Barão de Mauá (*dominado pelas técnicas de governo* à moda do século XVIII, oriundas da Revolução Industrial) que propiciou o progresso daquela região da Floresta Amazônica nos anos iniciais do século XX. O século XVIII foi o momento da passagem do *regime dominado pela estrutura da soberania para um regime dominado pelas técnicas de governo*, e a “novidade” política europeia, daquele século, atingiu a forma de governo dos séculos XIX e XX no Brasil. As populações indígenas e caboclas do Alto Juruá, naqueles anos finais, já republicanos, do século XIX e início do século seguinte, tornaram-se, se me adéquo às palavras de Foucault, *o ponto em torno do qual se [organizou] aquilo que nos textos do século XVI se chamava de paciência do soberano, no sentido em que a população [seria] o objeto que o governo [brasileiro] [deveria] levar em consideração em suas observações, em seu saber, para conseguir governar efetivamente de modo racional e planejado*, uma vez que, a partir de então [talvez, fosse esse o ideal, o qual não se

realizou à época], o povo iria começar a exercer a sua soberania por meio de seus representantes legais. (Entretanto, no Brasil, sabemos que o chamado “voto de cabresto” vigorou, durante vários anos, no decorrer do século XX). Então, a *paciência do soberano* [do governo republicano brasileiro], à época, valeu-se do conhecimento técnico do Barão de Mauá e de seus engenheiros, capacitados que estavam para levarem adiante as propostas republicanas de um governo *racional e planejado*. A segunda parte do romance rogeliano, quando, no capítulo oito, aparecem “ratos” na narrativa, propiciando as indagações do leitor atento (Quem está despojando a grandeza da Floresta Amazônica?), surge para denunciar, sublinearmente, as *frestas negras* da ambição desmedida (*familiar*) que proporcionou o declínio do imperialismo da borracha, a partir de seu representante ficcional Pierre Bataillon.

A “economia política”<sup>39</sup> do Manixi, constituída a partir do momento em que, entre os *diversos elementos da riqueza*, apareceu um *novo objeto, a população mestiça*, oriunda do acasalamento entre brancos, negros e índios, ao longo do século XX, conheceu o impasse da gritante desigualdade social (*ratos/população versus gatos/famílias poderosas*). A “arte de governo” do *imperador* Pierre Bataillon, tradicional, não suportou as inovações políticas da pós-modernidade em andamento. O que ocorreu por ali, será relatado na terceira parte (ficcional e pós-moderna) do romance, a partir do momento em que o segundo narrador, trasladando o espaço narrativo para Manaus, passa a falar do fim do apogeu capitalista no Amazonas. Entretanto, antes, buscarei retomar o plano mítico do Manixi.

Recupero o parágrafo acima do capítulo TRÊS: NUMAS, para referendar, ou seja, assinar, por minha vez, as anteriores premissas de Michel Foucault, sobre as suas teses referentes ao capitalismo primitivo de modelo *familiar*, da qual se originaram (realçadas no capítulo anterior destas minhas reflexões teórico-interpretativas, sobre este romance em especial) todas as questões de domínio político-*familiar* do capitalismo *selvagem*, determinante de regras trabalhistas desumanas, referentes ao Manixi da primeira etapa ficcional do romance *O Amante das Amazonas*. A retomada do parágrafo será necessária, uma vez que, para repensar o conflito entre o sócio-substancial (os brancos, os mestiços e os Caxinauás *domesticados*) e o mítico-substancial (a singularíssima Nação Numa: nação indígena idealizada ficcionalmente e miticamente), situado no entroncamento reflexivo-imaginativo de uma região fronteira ao Peru e Bolívia (Amazonas e Acre), inacessível nos anos finais do século XIX, faz-se necessário uma retrospectiva mítico-reflexiva (para a dimensão mítico-substancial do Manixi) e histórico-reflexiva (para a dimensão sócio-substancial do mesmo Manixi), por novas vias teóricas, evidentemente, mas nem por isto distantes das induções político-filosóficas de Michel Foucault, sobre o capitalismo em estado inicial e de base familiar, anterior ao século XX.

Instigada pela (e intrigada com a) criatividade ficcional do narrador do século XX (lembremo-nos do trecho: “Os Numas. Reagiram violentamente desde 1847, quando o sábio Francis de Castelnau por ali passou e os descreveu na *Expedition dans les parties centrales de l’Amerique du Sud*. (...). Também Travestin, em *Le fleuve Juruá*, se refere àquelas lutas que tiveram contra os Numas”) e pelo meu limitado conhecimento pessoal e teórico da realidade manauara (uma vez que ali me estabeleci, no ano de 1996, como professora-substituta convidada de Teoria Literária, Literatura Brasileira e Literatura Amazonense, na Universidade Federal do Amazonas), procurei repensar fenomenicamente o título do romance, buscando uma ligação do mesmo com a mítica Nação Numa, brilhantemente realçada nas certamente (e futuramente) imortais páginas rogelianas desta diferenciada narrativa ficcional pós-moderna/pós-modernista de Segunda Geração.

Nestes termos reflexivo-interpretativos, a partir daí, surge uma pergunta: Castelnau descreveu miticamente os Numas Indomáveis (possivelmente, uma das tribos ainda hoje isoladas, desconhecidas) ou descreveu realmente mulheres índias belicosas, comparadas com as lendárias amazonas guerreiras da Grécia Antiga? A verdade é que, ao longo da busca teórico-histórica restrita à época assinalada pelo escritor, não distingi nenhuma informação quanto à possibilidade de existência desta aludida tribo indígena e o encontro da mesma com os aventureiros citados, entre as muitas nações silvícolas da localidade apontada, inclusive, em relação às tribos originárias dos Andes, tribos estas oriundas da dominação espanhola (anos iniciais da Era Moderna) fronteiriça à região amazônica brasileira (Peru e Bolívia). No entanto, sobre o mito de um grupo de índias brasileiras de ânimo aguerrido, também conhecidas como amazonas guerreiras (inseridas no título do romance), existem muitas informações mítico-históricas. Por conseguinte, depois das reflexões teórico-críticas, buscando solucionar o assunto, pude perceber uma ligação dos Numas *invisíveis* com o título do romance, uma vez que o escritor, por sua formação humanístico-literária, foi certamente um circunspecto estudioso da mitologia indígena de sua região de nascimento, incluso também o conhecimento de outros arcabouços míticos da humanidade. Por este aspecto, percebo o romance *O Amante das Amazonas* firmemente associado ao escritor-

narrador, enquanto apreciador (amante intelectual) das heroicas narrativas indígenas, as quais povoaram o seu imaginário infanto-juvenil nos anos em que ali viveu, além de conhecedor incontestado das inúmeras formações mítico-religiosas tanto do Oriente quanto do Ocidente. Assim, pelo meu ponto de vista crítico-interpretativo, as “amazonas” do título seriam os próprios índios Numas (homens e mulheres indistintamente), criativamente desrealizados por seu *apreciador* ficcional. Entretanto, tal afirmação será reinterpretada, a seguir, quando, por tal causa, buscarei conhecimentos histórico-lendários esclarecedores a respeito do mito das gregas amazonas guerreiras, mito este plantado aqui no Brasil por exploradores estrangeiros, desde o início da colonização. Por via histórico-interpretativa, manifesta-se o conceito de que os míticos Numas foram formalizados ficcionalmente a partir de anteriores relatos lendário-familiares, intensificados pelas doutrinações totalitárias amazonenses, impositivas, e pelas intermitentes transmissões da literatura oral e escrita, pois, segundo a ficção aqui assinalada, “não ficavam visíveis, às claras, de frente, nítidos, senão de viés, difusamente entrevistos, só pressentidos na obliquidade do olhar”.<sup>40</sup>

“Não ficavam visíveis, às claras”. Como posso detectar o sentido oculto dos *invisíveis* e indomáveis Numas desta narrativa? Que são os Numas? Seriam eles, verdadeiramente e geograficamente, por via de acomodamento fonético-vocabular, os inconfundíveis *Iauanauas* (ou *Yamináua* ou *Jaminaua* ou *Jamináwa*) do Rio Gregório, detectados etnograficamente? Ou seriam o subgrupo isolado também chamados de *Iauanauas*, da cabeceira do Rio Acre, mas tribo diferente da população do Rio Gregório? Segundo dados governamentais, existe também um grupo indígena, peruano e boliviano, chamado *Iauana*, não reconhecido pelos governos de lá, mas incluído na relação de índios brasileiros do subconjunto Pano setentrional, isolado, dos Rios Jandiatuba e Jataí. No âmbito das suposições teórico-interpretativas, os Numas mítico-ficcionais poderiam provir dessas tribos isoladas, as quais viviam, e ainda vivem em menor número, em jurisdições estabelecidas na região interregno do Estado do Acre com o Departamento Ucayali, no Peru.

Entretanto, de acordo com esta narrativa histórico-mítico-ficcional, especialmente, os Numas “não ficavam visíveis, às claras”. Seriam eles os míticos *Numes* de passados relatos simbólicos, aquelas aéreas divindades mitológicas que se elevavam no ar por meio de influência divinizadora? Seriam eles os antigos gênios alados, só perceptíveis por meio de espiritualíssima intuição? Ou foram germinados e multiplicados, simbolicamente e criativamente, a partir da deusa suméria *Inanna*, protetora da guerra e do prazer sexual, associada ao vento, enquanto divindade mítica? Se por vezes penso nas genealogias dos diversos arcabouços míticos-religiosos da humanidade, percebo sempre uma espécie de confluência aproximando os relatos.

“Não ficavam visíveis”: repenso a informação reflexivamente, porque esta fase do romance se desenvolverá por intermédio do patrocínio de reminiscências caprichosas do imaginário mítico-familiar, todas interligadas aos diversos narrares tradicionais da realidade mítico-indígena-e-social brasileira. Tais narrativas, indiscutivelmente poderosas, heroicamente/simbolicamente personificadas por criaturas aladas extraordinárias, foram, são e sempre serão representativas das potências da natureza e das incríveis incomuns qualidades do ser humano. Em outras palavras, os Numas ascendem, ficcionalmente e miticamente, por intermédio do poderoso tronco familiar, primitivo e ímpar, do índio amazonense, oriundo das altas e inóspitas regiões andinas. O mencionado tronco, certamente, no meio dos infindáveis interrelacionamentos sócio-culturais, foi realçado como fundamento sanguíneo intercambiável, digno de ser aceito como altamente proveitoso no âmbito da real miscigenação da sociedade manauara e brasileira, ativa e historicamente preconceituosa, uma vez que o glorioso mito do ativo exercício do poder estará sempre e indissolivelmente interligado às grandes alturas, pouco hospitaleiras.

Contudo, são os mítico-ficcionais Numas que estão aqui, nas páginas deste meu artigo teórico-interpretativo, como assunto de comentários reflexivos. E se, como diz o narrador-personagem, o Ribamar de Sousa, “a vida é um caminho que de repente se bifurca”, observo a seguir outras informações estimáveis.

“Nessa matéria nada é absoluto” (ou seja, pela via do dicionário português-brasileiro, “não tem limites”, “não sofre restrição de espécie alguma”, “não enuncia um sentido completo”, “não é narrativa autoritária”, “não é um narrar despótico, imperioso, soberano, incondicional, incontestável”, qualquer que seja a definição do termo “absoluto”), diz o narrador, reafirmando, por via ficcional, o que, reflexiva e teoricamente, procuro assegurar, pela diretriz do conhecimento fenomenológico, como narrativa pós-moderna/pós-modernista de Segunda Geração. “Nada é absoluto”, porque, para criar um texto narrativo, diferenciado das narrativas exemplares, lineares e absolutas, e para interagir com o arcabouço mítico-indígena da realidade sócio-mítica amazonense (que diligência elevar a figura do índio de sexo masculino, forte, destemido, possuidor de “grosso falo” como símbolo de “dinâmica sexualidade”), o escritor, de origem manauara, obrigou-se criativamente e ficcionalmente a recuperar os traços do conhecimento coletivo e abrangente (formal e impositivo) de seu (do autor) anterior meio social cidadão, por questões substanciais ainda relacionados com a história primitiva do homem brasileiro civilizado.

Se nada, ao longo desta fase da narrativa rogeliana, poderá ser interpretado como “absoluto”, começo eu, a intérprete teórico-reflexiva destas páginas não-absolutas, a refletir fenomenologicamente o fato de que a cena do rio onde nadam as duas indiazinhas Numas poderá ser interpretada, sublinearmente, partindo-se do princípio lendário de que os Numas eram/são seres mitológicos e aéreos (aparições voláteis), por conseguinte, passíveis de tomarem a forma conceitual que quiserem, mesmo que seja em matéria teórico-crítica *não-absoluta*. As divindades míticas, desde o princípio de suas modelações conceituais, lá pelos idos da pré-fase do conhecimento humano, apresentaram formas incomuns (humanas, animais, imaginárias, etc.), inclusive, formas andróginas (mítico/cristão). Então, ainda apoiando-me na afirmação ficcional, penso que o olhar do narrador-personagem Ribamar de Sousa, naquele momento, estava ativado pela aparição mental (volátil) do mito das gregas amazonas guerreiras, belas, sensuais e andróginas, ou seja, possuidoras das características dos dois sexos. Seria possível então um engano, quanto a incomum sexualidade das duas indiazinhas? São elas, diz o narrador, “duas índias Numas, inconfundivelmente Numas”.

Sim. São inconfundivelmente Numas e oriundas do mito das amazonas guerreiras, andróginas e espontaneamente sensuais. Por este aspecto, penso que o narrador-personagem Ribamar ter-se-ia enganado quanto ao sexo das duas indiazinhas, “vistas de longe”, assim como os exploradores antigos se enganaram, quando da aparição das/dos anteriores amazonas, as/os quais, segundo, outras fontes histórico-míticas, eram em verdade homens guerreiros ao invés de mulheres guerreiras. O equívoco histórico-mítico se propagou, no decorrer de nossa formação cultural, graças aos longos cabelos desses índios audazes e suas faces imberbes. Ainda por este prisma interpretativo, empenho-me em resguardar e defender aqui o propósito de observar algumas pistas que favorecem ao meu pensar diferenciado sobre a sexualidade das personagens Numas.

Como, ao longo do romance, “nada é absoluto”, a minha apreciação reflexiva poderá também não possuir um valor absoluto, uma vez que se sedimenta a partir de argumentações e questionamentos que poderão ser reputados depreciativamente por outros estudiosos-críticos de orientação explicitamente formalista. No entanto, desenvolvendo meu parecer crítico-reflexivo a começar das próprias afirmações ficcionais esclarecedoras ou sublineares, submeto-me ao risco de uma desconexa contra-afirmação metodológica.

Repenso, por consequência do anteriormente refletido, e por induções lendário-esotéricas e/ou analítico-fenomenológicas, aquela reservada conotação ficcional da citação anterior: “Pássaros de bico largo e penas coloridas”. Não é o *bico* um referente sexual masculino, se for pensado pelo ponto de vista da psicocrítica literária? Não seriam, portanto, as indomáveis (aéreas, invisíveis) amazonas guerreiras a representação poético-ficcional dos índios amazonenses, conceituados, literariamente, como “pássaros de bico largo” (órgão sexual) e “penas coloridas” (vestimentas e adornos)?

Reavaliando, primeiramente, o nome *amazonas*, descobre-se que este origina-se do grego  $\alpha\text{-}\mu\alpha\zeta\omicron\nu$  (*a-mazôn*), cujo significado expressa

a ideia de *mulheres sem seios*, míticas mulheres gregas, impávidas, masculinizadas, ignorantes quanto às politizadas leis da antiga Grécia. Reconsiderando, logo a seguir, o mito das audaciosas mulheres guerreiras da América do Sul (as quais, desde o início da colonização do Brasil, em seus três segmentos — portuguesa, espanhola e novamente portuguesa — foram detectadas, em diversos momentos temporais e em várias localidades da Amazônia brasileira, por viajantes-aventureiros, exploradores da fauna, da flora e dos metais preciosos da região), assinala-se a influência mítico-renascentista, via Portugal e Espanha, em relação à propagação do mito grego das mulheres guerreiras do norte do Brasil (influência agregada naturalmente ao arcabouço lendário das walkírias germânicas, também mulheres masculinizadas e aguerridas) em nossas plagas coloniais tupiniquins. Entretanto, por meio de outras informações, chega-se à reflexão de que as referidas mulheres eram possivelmente homens de longos cabelos e faces imberbes.

O mito das amazonas guerreiras da América do Sul ativou o imaginário europeu, desde o início dos domínios coloniais, a partir do século XVI (domínios europeus estes diversificados: Espanha, Portugal, França, Inglaterra, Alemanha e Holanda), os quais movimentaram as viagens exploratórias desses diversos reinos da Europa Ocidental. Evidentemente, com a chegada da família real portuguesa ao Brasil, no início do século XIX, ansiosa por transformar o sub-reino em local de importância e em um patamar de grandeza, a lenda se tornou pertinente (não apenas esta, como também outras, incluindo a lenda do *Eldorado*, região desconhecida de infinitas riquezas, região jamais visualizada, pelo menos pelo ponto de vista da narrativa amplificada pelo imaginário coletivo da tradição oral), instigando os aventureiros europeus, de outros reinos vizinhos a Portugal, a saírem em busca da solução de tais mistérios. É quase certo que as expedições exploratórias, como as que revelaram-nos os nomes de Castelnau (1847) e Travestin (1854), não estavam aqui em busca da descoberta das lendárias mulheres, guerreiras, fossem elas homens ou mulheres, ou muito menos, a proposta era estudar a fauna e flora da região. Sob a missão de estudar a cultura material da Colônia, escondia-se o desejo de apropriação das localidades distanciadas do domínio português. Foi o que aconteceu com a região da Amazônia Ocidental, próxima ao Peru e Bolívia.

Poucos aventureiros portugueses ali se instalaram nos anos finais do século XIX e iniciais do século XX. O descuido dos portugueses deveu-se à impossibilidade de locomoção e dificuldade de comunicação com a Casa Real (e, posteriormente, com a Casa Imperial) localizada no Rio de Janeiro. Os estudiosos da fauna e flora e aventureiros europeus, que para ali se dirigiram, os mais audazes, não eram exatamente portugueses. Historicamente, há a informação de que a Casa Imperial se preocupou com a parte isolada da região amazonense, inclusive fundando o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em 1838. Entretanto, a preocupação portuguesa limitou-se a se fixar na parte oriental do Amazonas, próxima ao Pará, onde as condições de navegação e comunicação com o Império eram mais facilitadas. Nesse ínterim, os mitos amazonenses, como o mito das amazonas guerreiras e do Eldorado, conhecidos desde a descoberta do Brasil, via domínio espanhol, foram se solidificando gradativamente. Enquanto alguns poucos portugueses procuraram se aventurar por ali, no decorrer da história da Colônia, os exploradores de outras partes da Europa foram se aclimatando àquela realidade indócil e, ao mesmo tempo, espalhando notícias sem confirmações sobre intrigantes relatos míticos. O que, na verdade, esses estrangeiros — franceses, alemães e de outros reinos europeus — pretendiam era descobrir as ricas jazidas de ouro e pedras preciosas, assinaladas pelo mito do *Eldorado* e, naturalmente, tomá-las para seus governantes reinos. Esses viajantes-estudiosos estavam aqui em missão nitidamente especulativa.

Pois se nada no romance poderá constar-se como “absoluto”, quem “arranca do corpo a substância e a transmite à vida da superfície” (do rio) não é *absolutamente* uma fêmea Numa, é um macho Numa. Se fosse uma fêmea, não arrancaria a substância sexual do próprio corpo, projetando-a em uma superfície. A substância sexual, advinda do orgasmo feminino, produz-se em espécie de interna umidade viscosa, e assim permanece. Percebo esta cena não-absoluta como uma questão a ser exaustivamente repensada. O verdadeiro narrador (o dono do ato de narrar) colocou o narrador-personagem Ribamar de Sousa em uma encruzilhada entrópica pós-moderna/pós-modernista. E graças a esta entropia narrativa, e aos *enclaves* do texto ficcional (espaços em branco, os quais não deverão ser desconsiderados futuramente, em outras

edições do romance), os leitores poderão repensar o estigma do preconceito, neste atual momento histórico, seja ele de que natureza for.

Entretanto, continuo submetendo-me aos riscos teórico-reflexivos. Reflito a cena: “Ato terminal. Calor, prazer. O morno rio ressurge, como látex do sangue aquecido. (...) excreção brusca, violenta, do humor que escorre. Espuma de sangue”. Busco os referentes estruturalistas/semiológicos basilares, propiciadores de meu repensar fenomenológico: “Excreção brusca”: função fisiológica que expulsa (no caso, bruscamente) para o exterior alguma matéria excrementícia, como, por exemplo, o sêmen. “Humor”: qualquer líquido que atue no corpo dos vertebrados, como, por exemplo, o sêmen. Estes, por acaso, não seriam índices de uma sexualidade masculina? O líquido viscoso sexual feminino é interiorizado e não se revela em “excreções bruscas”.

Como já disse o sermoneiro barroco português-brasileiro Padre Antônio Vieira, *as palavras têm mistérios*. “Partes sólidas, estreitas”. As indiazinhas Numas rogelianas não possuem as partes exuberantes das vitalizadas e jovens mulheres índias. As índias joviais possuem formas arredondadas, sensuais, femininas. As indiazinhas Numas da ficção pós-modernista, assim como as lendárias Amazonas guerreiras da antiguidade greco-romana, são masculinizadas. As indiazinhas do texto ficcional desta atualidade entrópica “desaparecem uma na outra”. Penso que, se o ato fosse realmente lésbico, as indiazinhas Numas não desapareceriam uma na outra, pelo menos, por meio dos órgãos sexuais considerados tradicionalmente como normais. Em se tratando de relacionamento sexual entre duas mulheres, não há como uma se introduzir na outra, *no ar*. De sorte que, por interferência do alargadíssimo imaginário-em-aberto de quem realmente narra, o *vento mítico* (associado à água mítica, transformadora) encobre o narrador-personagem Ribamar de Sousa e faz “o morno rio [sexual-imaginário] [ressurgir], como látex do sangue aquecido”, sacralizando o ato sexual-amoroso (diferenciado) das duas divindades nômicas.

“O morno rio ressurge, como látex do sangue aquecido”. “Rio”, “látex” e “sangue”. Recupero Bachelard. Encontro-me às voltas com a palavra “rio”, colocada comparativamente ao “sangue” e ao “látex”,

indistintamente, neste parágrafo sobre o amor transcendental entre as duas indiazinhas Numas. A palavra “rio” associada ao “sangue” e ao “látex” está ali subentendida como um “sangue maldito”, à moda de Poe, ou como “um sangue valoroso”, à semelhança de Paul Claudel? Penso que este “rio” em especial possui as qualidades simbólicas referentes às três dimensões — sócio-substancial, mítico-substancial e ficcional — desta obra literária pós-moderna/pós-modernista de Segunda Geração, ou seja, a palavra “rio” tanto poderá ser avaliada pelo plano subjetivo quanto pelo plano objetivo ou pelo imaginário-em-aberto do narrador principal.

Pelo ponto de vista da objetividade, “o morno rio ressurgue, como látex do sangue aquecido”, do “sangue vivo”, “valoroso”, ligado a “carne e à alma”, repleto de “virtude e de espírito”, “o ardente sangue obscuro” do comum brasileiro (historicamente, pouco conhecido, seja ele seringueiro, índio, bugre ou caboclo; masculino ou feminino). O látex das árvores da borracha intimamente associado ao sangue valoroso daqueles trabalhadores/seringueiros que deram a própria vida, *estagnada* “no mudo e no nulo do anônimo de uma monotonia circular e estéril, de uma mecânica vida mascarada de impessoal catástrofe”, “condenada a morrer de malária no antro da floresta comida de bicho”<sup>41</sup>. “Rio”/Floresta como “antro”, ou seja, lugar escuro e profundo que serve de covil às feras e de refúgio aos ladrões e salteadores. Aqui o “consciente intervém”, por que este rio de sangue e látex propicia uma “lembrança maldita”, é um “sangue inominável”, não há como nomeá-lo como “desejável”, por ser algo vil e revoltante.

“Mas a vida é um caminho que de repente se bifurca” e este mesmo “rio” poderá ser revisto fenomenologicamente, pelo ângulo da subjetividade “de um psiquismo acentuado”, como foi visto na obra de Edgar Allan Poe, por Gaston Bachelard, *correndo* “pesadamente, dolorosamente, misteriosamente”, também ele (o mesmo rio), “como um sangue maldito”, como um “sangue que transporta a morte”. E é importante assinalar, de antemão, que todos os rios amazonenses, nesta obra em especial, se revelarão como passagens para diversas mortes, inclusive, como referenciais *dolorosos* de mortes simbólicas, como, no

final, a do narrador à moda antiga, tradicional, exemplar, contador de histórias apreciáveis e memoráveis (o primeiro narrador).

Mas, por enquanto, visto por este prisma interiorizado, este “rio” íntimo, particular, que banha os corpos sexualizados das duas indiazinhas Numas, poderá ser visto como “uma poética do drama e da dor”, à moda bachelardiana. A palavra “sangue”, colocada ali, no romance, sob aparência aleatória, também não é um “sangue feliz”. “É preciso, pois, inventar; é preciso apelar para o inconsciente”, urge dar forma ficcional confiável a essa dor que, no momento, está a atingir o narrador pós-modernista. A “água” e a cena do amor entre as indiazinhas Numas terão de ser “inventadas”, porque os Numas/*Numes* “não ficavam visíveis, às claras, de frente, nítidos” e só poderiam ser “difusamente entrevistados e só presentidos na obliquidade do olhar”.

E é exatamente esta “obliquidade do olhar” que me permite, como leitora privilegiada, interagir com as camadas míticas, inseridas neste romance diferenciado. Penso que não está a faltar-me o sinal de valorização da palavra “sangue”, subentendida a partir do relacionamento amoroso das indiazinhas. Ali, o que se evidencia e que se valoriza é o mítico “sangue” da primitiva humanidade, um “sangue” originário, ímpar, sexualizado e andrógino, “movendo-se sempre” [nas artérias aquáticas], “movendo-se sempre nas igualmente imaginárias áreas do Rio Pique Yaco, do Rio Toro, e do além mais”<sup>42</sup>, oriundos, todos esses rios, do Olimpo imensurável das Montanhas Andinas.

Como divindades do ar, matéria volátil esta que, no momento, está acasalada à água mítica, eterna, os Numas/*Numes* não têm como se alertarem da presença do narrador e não sentirão o peculiar e autêntico cheiro humano. Enquanto Numas/*Numes* voláteis permitem a elevação da imagem ficcional para o plano mítico, e vice-versa, recuperando assim conceitualmente a imagem inicial feminina. Por esta espiral interpretativa dos planos superpostos, não importa/não importará a forma de polarização sexual dos Numas/*Numes*. Seja na forma masculina ou feminina, o ato sexual/amoroso dos Numas/*Numes* torna-se mitificado, desrealizado, por intermédio do olhar de quem narra. Em verdade, os Numas são seres aéreos miticamente indefinidos.

Entretanto, foi o narrador-personagem Ribamar de Sousa, “o primeiro a ver uma fêmea Numa”. É verdade. Os ficcionistas anteriores, os considerados como verdadeiros criadores ficcionais, não ousaram infringir as leis dos pensamentos preconceituosos já instituídos, preservadores da hipocrisia familiar, esta, por sua vez, avessa à libertação de juízos formalizados a respeito de afinidade sexual entre indivíduos do mesmo sexo. E esses pensamentos institucionalizados, repressores, impediram, até ao final do século XX e do milênio, a exposição denotativa do assunto, mesmo que fosse pela forma ficcional.

O narrador do século XX, ficcionalmente, intuitivamente ou não, percebeu os dogmas imperialistas sobre o assunto e os ultrapassou. A sua *infração* sócio-ficcional se notabiliza ao longo de sua narração sobre os Numas. Por minha parte, para interpretar a cena em que o narrador Ribamar de Sousa afirma ter sido o primeiro “a ver uma fêmea Numa”, vejo-me na eventualidade de buscar, uma vez mais, auxílio cognitivo em *A água e os sonhos*, de Gaston Bachelard, lembrando aqui que o filósofo francês, por seu turno, não se esquivou da busca de *digressões metafísicas* em outros pensadores. No capítulo II do livro anteriormente assinalado (AS ÁGUAS PROFUNDAS — AS ÁGUAS DORMENTES — AS ÁGUAS MORTAS), há uma citação de Nietzsche, retirada do livro *Schopenhauer*, página 33: “É preciso adivinhar o pintor para compreender a imagem”<sup>43</sup>. Aproprio-me da citação nietzschiana, via Bachelard, para compreender este diferenciado parágrafo.

*É preciso adivinhar o pintor para compreender a imagem*, afirmou Nietzsche, e Bachelard referendou-o. E se Marie Bonaparte, endossada também por Gaston Bachelard, “descobriu” “a principal razão psicológica” da “tonalidade profunda do devaneio criador” dos contos de Edgar Allan Poe, porque não poderia agir da mesma forma, esta analista e ao mesmo tempo fenomenóloga tupiniquim, ao dialogar com este texto diferenciado do final do século XX? E por que não repensar também algumas ideias de Foucault, reveladas à França e ao mundo lá pelos idos dos anos de 1970, ainda atuantes por aqui, nestas plagas também tupiniquins, nestes anos iniciais do Terceiro Milênio.

Muito antes de Michel Foucault, Bachelard compreendeu que “a função do intelectual específico” deveria “ser reelaborada” e “não abandonada”. Apenas, como referencial comparativo, me vejo na obrigação de colocar, aqui, as afirmativas de Bachelard sobre um assunto, teórico, que esteve a incomodar os intelectuais europeus, ao longo do século XX, e que, infelizmente, continua a pressionar os intelectuais brasileiros, os quais, como se evidencia, estiveram e estão ainda presos nas malhas das antigas teorias estrangeiras. As antigas orientações da teoria literária estão hoje misturadas, graças ao processo globalizante da atualidade, às novas teorias literárias que por aqui aportaram no final do século XX e princípio deste. Resguardados por esse entrançar de teorias literárias díspares, os mestres e professores universitários deste lado de cá do Atlântico, e aqui, nestas minhas paragens, se digladiam, cada qual querendo impor a sua verdade analítico-interpretativa, em se tratando de literatura, seja ela brasileira ou estrangeira. Neste meio intelectual tupiniquim, como leitora-intérprete, da obra *O Amante das Amazonas*, também me afojo e me debato em diversas teorias, movendo-me “nas igualmente imaginárias áreas do Rio Pique Yaco, do Rio Toro, e do além mais”, ou seja, nestas “águas” admiráveis recriadas pelo poder ficcional de quem narra.

**D**esta forma, e por causa disto, envolvi-me pela orientação filosófica de Gaston Bachelard, sobre o assunto que ora me movimenta, apenas para referendar a anterior citação de autoria de Michel Foucault. Exatamente. Esta intelectual tupiniquim encarrega-se, aqui, nestas reflexões sobre esta obra singularíssima do final do século XX, de responsabilidades perigosamente político-interpretativas, ou que poderão ser interpretadas, algures, assim. A questão homossexual, levantada pelo narrador-personagem de *O Amante das Amazonas* não é “um problema só de especialistas”, é uma questão ainda camuflada nos meios sócio-familiares brasileiros e que interessa a todos, sem distinção sexual ou de classe. É um problema que está longe de servir aos interesses do Capital e do Estado, não veicula uma ideologia cientificista, mas exige que seja revisto, por ângulos mais conscienciosos e sem interferências preconceituosas. As “águas” dessas lembranças míticas de Ribamar de Sousa “correm desde o sem princípio das partes íntimas” da narrativa. Anteriormente, em períodos literários

do passado, a proposta de “princípio” narrativo estava submetida à força das “árvores de 70 metros de altura”, frondosas “árvores” conceituais, dominadoras, cerceadoras de um novo princípio narrativo. Tais “árvores” conceituais estavam/estão, talvez estarão ainda a impedir uma novíssima ultrapassagem verbal — ficcional-arte ou paraliterária — contra as tradicionais seculares instituições prejudiciais de como se apresentar ao mundo. Urgia plantar outras, mais condizentes com a realidade do final do século XX. Necessita-se plantar outras mais harmônicas com este início de século XXI.

As “águas” provêm “dos desconhecidos lugares da origem Numa”, uma tribo desconhecida geograficamente e que ficou à margem da história do Amazonas, por exigências sócio-substanciais. Dessa tribo de índios audazes, só se perpetuaram os referentes conhecidos e aplaudidos ligados à força física, ao lado indômito, à imponente belicosidade do *animus* diferenciado. As “águas” (as lembranças) desses lugares da origem Numa ficaram desconhecidas por leis de “sobrevivência”, relegadas friamente ao esquecimento. “Se perdem”/se perderam no esquecimento, porque foram interdidas e repudiadas vergonhosamente pelo anterior regime patriarcal. Foram/são esquecidas e passaram/passam, porque, se *íntimas*, representaram/representam “perigo”, se fossem/se forem verbalizadas.

Essas “águas”, que veem de “desconhecidas origens Numas”, águas mitológicas, são especiais, porque provêm do devaneio interno. O narrador Ribamar de Sousa a designa como uma “narrativa animal” porque ela é uma projeção da matéria primitiva que vigorou/vigora no imaginário-em-aberto do homem do final do século XX. Refiro-me àquela matéria inovadora que surge entropicamente depois do *repouso fervilhante*, intimamente relacionada com os *juízos de descoberta*, de que nos fala Bachelard, em seu livro *A Dialética da Duração*.<sup>44</sup>

“O galho quebrado diz: “Não passarás”, em outras palavras, não havia/não há ainda permissão para que se infringisse/infrinja as leis que comandaram/comandam o mundo dito social. Mas, para “além da Curva do Tucumã, a passagem do eixo do rio se separa” e “pode-se banhar e pescar”. A imaginação, como diria Bachelard, oculta “a tonalidade

profunda do devaneio criador”<sup>45</sup>, pois ela está resguardada pelas lembranças de antigas leituras foucaultianas, bachelardianas e outras. Além da “Curva do Tucumã, a passagem do eixo do rio”, que separa o substancialmente dito (“gêneses lineares”) do não-dito (o que não possui história), propicia o momento da infração ficcional, porque, daquele lado, pode-se “banhar” no rio das ditosas ou amargas lembranças imperecíveis e “pescar” novíssimos juízos. As “gêneses lineares” versus a “força do não-dito”: Michel Foucault desenvolve um assunto interessante sobre a genealogia do poder e do saber.

“O galho quebrado” da genealogia nômica impediu, ao longo da história patriarcal, que a árvore se fortalecesse e permanecesse socialmente ativa, como as “de 70 metros de altura”. “A genealogia é cinza”, diz Michel Foucault. Enquanto forma documental, o estudo da procedência de uma ramificação familiar e/ou tribal poderá ser aniquilado por reelaborações não confiáveis. A genealogia deve/deveria construir seus “monumentos ciclópicos”, não a golpes de “grandes erros benfazejos” mas com “pequenas verdades inaparentes estabelecidas por um método severo”; a genealogia deveria deixar de ser *cinza*.

Foi a partir da “Curva do Tucumã”, a *curva onde se reencontram as diferentes cenas e onde elas desempenham papéis distintos*, que os Numas/Numes ficcionais se *infiltraram, avançaram e atravessaram* as leis da história do homem ocidental, premiando os atuais leitores pós-modernos e futuros com uma *nômica* e criativa cena: as indiazinhas Numas em interlúdio amoroso à beira das majestosas águas, eternas, do pensamento mitificado, a *construir monumentos ciclópicos*. Os Numas/Numes *passaram* “além de si mesmos” e não respeitaram seus próprios limites mágicos, e com isto, enquanto divindades aéreas e/ou aquáticas, interiorizadas, *atravessaram* “o rio e a ordem que o rio exercia na floresta” (atravessaram as lembranças do primeiro narrador Ribamar e o texto que seria apresentado aos leitores).

Necessito de uma explicação: Em um primeiro momento, refleti o assunto pelo ponto de vista da interpretação primária, respaldada pelo próprio texto ficcional em questão. Com esta atitude, reconheço, submeti-me ao risco de uma desconexa contra-afirmação metodológica,

como proclamei anteriormente. Para uma interpretação reflexivo-fenomenológica e explícita do mítico relacionamento das indiazinhas Numas/*Numes*, interpretação esta que seja respeitada pelos meus pares intelectuais, submissos às teorias literárias estrangeiras (a maior parte, pelo menos), exige-se, para o esclarecimento do assunto, um repensar à moda do fim da modernidade (Era Moderna) e o início da pós-modernidade (do século XX para cá).

Até meados do século passado (século XX), a questão, no âmbito da criação ficcional, não poderia ser exposta nitidamente. Os pensadores fenomenólogos, como, por exemplo, Nietzsche, Heidegger, Deleuze, Foucault, Vattimo, perceberam que a artística interpretação literária da realidade (arte literária) teria de acompanhar a situação real de quem a produzisse. O escritor-artista, fosse ele ficcionista ou poeta, teria de mostrar uma de suas faces ao mundo — neste romance, por exemplo, a de criador literário —, ou seja, o seu modo de estar no mundo. O escritor-ficcionista do século XX sofreu esta exigência cogitativa e cognitiva ao ver-se obrigado a abandonar a forma exemplar/linear dos narradores ficcionais tradicionais em proveito de um diferenciado propósito narrativo-ficcional. Os narradores do século XX (não confundi-los jamais com os narradores épicos), narradores esses do caos vivencial do homem em transição, secular e milenar, exigiram, para si mesmos (e para os pósteros) uma renovada forma de expressão literária/ficcional (sem absolutismo), que os representasse, orientando-os para uma não-convencionada atitude ante as regras imperialistas, cerceadoras, do mundo moderno. Por exemplo, neste romance especialmente, esta ideia de uma renovada literatura ficcional já se revela sublinearmente.

“O rio era um deserto”. Penso, extratexto narrativo, o que esta informação ficcional quer dizer, ou seja, não havia como transformar em palavras as expressivas lembranças. No entanto, existia o desejo, “um impulso obscuro e sem nome” de oferecer “plenitude” aos pensamentos diferenciados. O narrador-personagem “tinha arriscado a vida” para, enfim, dar forma ficcional à sua intuição criadora. Ele “tinha sido capaz de cambiar a vida pela verdade”. O que seria esta verdade? Seria uma verdade deleuziana?

O que seria a verdade do narrador-personagem Ribamar de Sousa? Seria aquela imposta pelas anteriores regras ficcionais, substanciais, regras essas que tanto incomodaram o escritor Alain Robbe-Grillet, Jules Deleuze, Michel Foucault e outros, em meados do século XX, regras imperialistas que impunham ao escritor um modelo (linearidade), à moda de grandes romances do passado, *modelo este para o qual o jovem escritor deveria manter os olhos voltados*, como afirmou Robbe-Grillet? Ou tal narrador-inovador deveria buscar sua verdade no fundo do poço dos *juízos de descoberta* (Bachelard), distanciado das regras ficcionais substanciais de seu momento-histórico e encarregar-se por sua vez de lutar titanicamente com as palavras diferenciadas, originárias de novíssimos princípios e restritas ao imaginário-em-aberto do *repouso fervilhante* (do segundo narrador)?

Os fundamentos substanciais daquelas regras anteriores ao pós-modernismo, se as penso pela ótica de Gianni Vattimo<sup>46</sup>, àquela época, não poderiam ser criticados e, muito menos, reformulados, ou mesmo refundamentados, pois eram fundamentos considerados absolutos, consagrados, inquestionáveis. Assim, a ficção do século XX final, entrópica, sinalizou-se como a ficção do não-fundamento. Aqui, repenso aquela informação perfeita, artística, sucinta, citada páginas atrás: “Como nessa matéria nada é absoluto”. Esta afirmação endossa o meu texto reflexivo-interpretativo, sobre o diferenciado narrador pós-moderno/pós-modernista de Segunda Geração, o narrador-personagem Ribamar de Sousa, neste meu texto teórico-interpretativo, conscientemente fragilizado, porque se coloca nitidamente como pioneiro (e que, certamente, sofrerá repetidas investidas, contrárias, das hostes intelectuais, brasileiras ou não, proprietárias das eternas verdades teórico-críticas institucionalizadas).

Contudo, voltando à ficção do século XX, entrópica, reafirmo, pela minha própria forma de entender o pensamento de Gianni Vattimo, que esta se sinalizou como a ficção do não-fundamento. Os ficcionistas-criadores de uns anos para cá não instituíram os chamados fundamentos corretos, não estabeleceram verdades absolutas, negaram uma disposição e distribuição do fazer narrativo pelo modelo tradicional,

desenvolveram um diferenciado exame da realidade de suas propostas ficcionais. Esses ficcionistas do século XX, extremamente não-convencionais, procuraram uma adequação ao estado entrópico de suas realidades existenciais. Já que não possuíam mais a confiança e firmeza do substancialmente instituído, valeram-se de suas dúvidas diárias, vazias, desenvolvendo gradativamente suas lutas titânicas com as palavras ainda não-substancialmente formalizadas.

A *verdade* do narrador-personagem Ribamar de Sousa foi o estabelecimento da *não-verdade* do criador ficcional pós-moderno/pós-modernista de Segunda Geração, pois este não possuía, naquela altura, um fundamento histórico sobre os Numas, já que estes provieram da dimensão mitológica.

Mas, o que é a verdade ficcional nesta narrativa, especialmente? A anterior verdade instituída (sobre “coisa” de difícil explicação), apresentada sublinearmente pelo narrador-personagem Ribamar de Sousa, já fora asfixiada pelo “rio deserto” (plano sem palavras conceituais, amorfo), inserido na fábula nômica do narrador diferenciado. O momento sócio-existencial de sua realidade próxima ainda não estava a permitir-lhe novos fundamentos ficcionais. A entropia narrativa, à moda da primeira fase pós-modernista, ainda teria de se fazer presente em seu relato. Entretanto, mesmo repudiando as exigentes “verdades” instituídas e se debatendo em uma realidade *enrolada* e espetacularmente diversificada, o ficcionista pós-moderno/pós-modernista de Segunda Geração conformou um outro rumo ou nova sondagem para explicitar a sua verdade ficcional. E esta *nova conformação* respaldou-se na incerteza da própria *conformação*, na luta constante para se chegar a um bom termo explicativo-ficcional.

(Foram dez anos de pesquisa e reformulações). Nesse ínterim, “naquela enseada de poço, piscoso e escuro, sob o cântico geral daqueles pássaros de bico largo e penas coloridas”, o criativo narrador de *O Amante das Amazonas* viu-se a coletar e a destruir paradigmas. Sim. Assim como o seu primeiro narrador Ribamar de Sousa, ele, o narrador principal, não tinha conseguido, “na loucura das buscas anteriores, a plenitude daquilo que nele era só um desejo impulsionado,

obscuro e sem nome”, ou seja, desmistificar e esclarecer as fundamentações substanciais repletas de falsas motivações de como se apresentar ficcionalmente ao mundo. Anteriormente e historicamente, o padrão institucionalizado ditou as normas da escrita ficcional sobre “coisa” de difícil explicação. Naquele momento criativo, o senhor do ato de narrar e bem ver a realidade do final do século XX estava a debater-se com a ideia da formalização narrativa da mítica realidade Numa/*Nume*. E fora/(é ainda) uma formalização que não se repetiu/se repetirá igual, seja em espécie ou gênero literário. Os Numas (no caso, o nome e o ato de se nomear ficcionalmente uma nação indígena) serão para sempre e indiscutivelmente uma criação ficcional pós-moderna, pois, graças à proposta ficcional singularíssima do hodierno criador literário, continuarão “arredios, móveis, vigilantes, foragidos dos Andes”, continuarão “empurrados por perigoso inverno”, e “permaneceram perdidos e livres, animais persistentes”, [a se imporem] como resistência. Não e não”. [Reagirão] ao pacto, ao toque, ao contato”, pois, como diria Michel Foucault, pós-modernamente recuperado nas páginas rogelianas, “onde há resistência, há poder”<sup>47</sup>.

Para explicitar o poder dos Numas/*Numes* enquanto tribo não-nomeada — geográfica e literariamente —, nesta narrativa ficcional de múltiplos sentidos, será lícito interagir com o texto-criador, propriamente dito, paralelamente às obras filosóficas de Gaston Bachelard, Michel Foucault e outros pensadores da pós-modernidade. Portanto, por ora, dialogando com alguns parágrafos bachelardianos, nos quais o filósofo analisa/interpreta as obras de Edgard Allan Poe e Paul Claudel, por minha parte, posso assegurar que a substância privilegiada, em *O Amante das Amazonas*, como não poderia deixar de ser, é igualmente a água. A água, no privilegiado imaginário-em-aberto rogeliano também se superlativiza, porque, assim como nos escritos de Poe e Claudel, o que se encontra oculto nela é o *lar secreto*, aquático, da vivência interativa. Se para Bachelard a língua de um grande poeta [de um grande ficcionista] tem uma hierarquia, é justamente graças a essa hierarquia *sui generis* que os Numas ficcionais apresentam uma força excepcional. Os Numas são *Numes* (míticos seres alados) e provêm da “incerteza” e “não-saber” históricos e lendários, “herméticos, multiplicados e fortes”. Afirmou/afirma o narrador do final do século

XX: “Os Numas se submetiam a si mesmos, refugiaram-se em si”, “na multiplicidade de seus pontos de força”, “no imprevisível espaço”, em outras palavras, não se revelaram socialmente e historicamente.

“Estão, a princípio, em toda parte, na exterioridade do poder do Seringal, na rede florestal de fora da dominação”. Dominação de quem? De Pierre Bataillon? Ou de umas poucas narrativas substanciais dogmáticas, paraliterárias, que dominaram o século XX?

Os Numas estão reduplicados a partir de um determinado imaginário incomum, entrópico, estão “na rede florestal” do narrador pós-moderno (aquele que “bem vê/(viu)” e narra/(narrou) a realidade estilhada do caótico século anterior), “fora da dominação” sócio-substancial, daquela anterior e horizontal forma/regência da técnica do “bem narrar”. O “seringal” das normas ficcionais, neste trecho *sui generis*, está cercado pela “expansão desmesurada” dos Numas/*Numes*, os quais serão decodificados (se, no futuro intelectualizado, os analistas/intérpretes assim o quiserem) a partir do simulacro do “bem narrar” à moda tradicional, mas indiscutivelmente alicerçado pelo ato de “bem ver” e “bem repensar” a transitória realidade do século XX e início do século XXI (naturalmente, no futuro, por intermédio de novas críticas literárias, respaldadas por novíssimos juízos substanciais). Os Numas insistindo *em ser*, porque o espaço recôndito, singular, no momento, está ativamente duplicado (reduplicado, triplicado) pelos igarapés singelos e/ou pelas águas volumosas dos caudalosos rios amazonenses, e esses Numas/*Numes*, enquanto divindades aquáticas e/ou aéreas (“frequentemente se assemelhavam às árvores e aos pássaros do céu”), especialmente, fazem parte da *casa primordial* do narrador da pós-modernidade: a Grande Floresta. O Amazonas em sua grandeza geográfica e a mítica Floresta (árvores e pássaros) serão sempre o lar primordial deste incomum narrador. Para ele, não importa que as lembranças dessa *casa* nem sempre sejam boas. O que o atinge criativamente é que por ali existe um *Igarapé do Inferno* a *poluir* a parte exterior “do poder do Seringal”, aquele espaço privilegiado e incomum de seu “verbo original”. Dar vida mítico-ficcional aos Numas/*Numes* é uma “nova experiência onírica”, “imensurável”, para o seu narrador-personagem Ribamar de Sousa.

“Oh, raturas!” Aqueles “seres frios, enevoados por lendas vindas das montanhas”, aqueles “deuses” desceram do Olimpo para “alertar” o Ribamar de Sousa de suas presenças etéreas. Oh, instante de sonhos a deter nas mãos “o direito ambíguo de ver e de não-ver” (daquele que sente e possui o dom de narrar ficcionalmente tal momento grandioso), um direito incerto *sui generis* auxiliado pelo imaginário-em-aberto de uma própria, diferenciada e privilegiada consciência singular.

Esses são os Numas/*Numes* que se confrontarão, intermitentes, *aéreos*, com os Caxinauás, aquela tribo infausta que foi domesticada ficcionalmente por Pierre Bataillon, nas páginas de *O Amante das Amazonas*, e, historicamente, pelo branco europeu aventureiro, e que, ainda hoje (os que sobraram) poderão ser visitados em suas indígenas reservas comunitárias. Assim, do outro lado da competição entre os planos mítico-substancial e sócio-substancial, nesta narrativa ficcional diferenciada, estão os índios caxinauás, os quais foram realmente pacificados em meados do século XIX por aventureiros e exploradores europeus. Os Caxinauás do sub-grupo Pano, atualmente localizados próximos ao Igarapé São José, ainda hoje são uma realidade, mesmo que pequena, na geografia do Estado do Amazonas.

Os Numas, segundo o narrador, “dez anos” depois, voltaram “das montanhas peruanas”, mudando “molecularmente” o cenário do Seringal Manixi. “Com os Numas não”. Pierre Bataillon e seu exército de Caxinauás amansados não puderam domesticá-los. Esses jamais se escravizaram, ou se escravizariam, ou se transformariam em “objetos do Seringal”, assim como acontecera com os próprios Caxinauás, ao longo da narrativa rogeliana e ao longo da história do Amazonas.

Os Numas, posteriormente, a partir de um certo trecho do romance rogeliano, já não se revelarão assim tão mitificados. “Foram dez anos de pesquisa”, diz o criador ficcional. Ficaram imobilizados dez anos em um arcabouço mítico *sui generis*, no entanto, vivos e oportunos. Não que o lendário arcabouço mítico nómico tenha desaparecido para sempre das linhas ficcionais rogelianas, apenas ressurgiu, dez anos depois, transformado, a transmutar os Numas em

distinguidos rapazes, com “os olhos amendoados e escuros” e os “grossos sexos expostos” em seus “corpos de criança graúda”. Mas, ao longo do narrar pós-moderno/pós-modernista de Segunda Geração [os Numas/*Numes*], continuavam/continuararam/continuam/(continuarão?), “sem revolta”, “puros fantasmas”, pois “encantavam-se”/encantam-se em lendas inimagináveis, multiplicando-se, ainda “sem sublevação”, graças à “floresta pré-histórica” (o mito de ontem, de hoje e de sempre) que “os neutralizava” e ainda os neutraliza. “Floresta de ouro, de leite”, de temporário e aéreo contentamento mito-poético. “Oh, ruturas!” Oh, violações! Oh, infrações pós-modernas/pós-modernistas de Segunda Geração modificando o ato de narrar do diferenciado narrador do espectador e entrópico momento pós-moderno. E como há ainda hoje poderosos “seringalistas”/analistas tentando “caçá-los a tiros” com velhas espingardas, resguardados por amansadas tribos e anosas críticas já em desuso. As lendárias e intrépidas amazonas guerreiras, agora definitivamente pós-modernas, deliberaram, em um certo momento narrativo-intuitivo, ostentar suas verdadeiras formas enérgicas.

Tivessem [os Numas/*Numes*] ido embora para sempre”! “Ou [fossem] só vento integrado nas árvores”! Se assim fosse, o regulamento que impõe esquecer os Numas/*Numes* seria o triunfo das imposições do *mercado* ficcional *ardiloso*. Seria mais compensador, pelo ponto de vista da ficção linear, se os Numas fossem apenas personagens de uma narrativa singela, cumprimentada por todos os leitores massificados, personagens-referentes aos tempos heroicos da humanidade guerreira, ou mesmo respeitantes a heróis incríveis, utópicos, irrealis? Mas, não é/será exatamente assim que a narrativa prosseguirá. Eles continuam/continuarão a surgir, ao longo desta ficção pluri-dimensional, “pulverizados, sem unidades individuais”, *reprovados* simulacradora e sublinearmente pelo próprio narrador-personagem Ribamar de Sousa, por enquanto, ainda propenso à representação exteriorizada do narrar histórico, ainda meio que reverente aos conceituais dogmas de sua realidade sócio-substancial. Não. Assim não terei, como teoricamente me impulsiono, uma resposta pós-moderna/pós-modernista, esclarecedora e satisfatória, aos meus argumentos crítico-reflexivos. Eles não foram embora, e retornaram, intermitentes e aéreos, mas, por enquanto, “puros fantasmas”, aguçando

a minha reflexão interrogativa, dissimuladamente travestida em crítica literária. Eles retornaram e invadiram a “casa primordial”, a Floresta do narrador pós-moderno. E esta “construção” está bem sedimentada nas lembranças e nas recordações do anticonvencional ficcionista.

“Oh, ruturas” pós-modernas! Como posso deixar de reverenciar fenomenologicamente/reflexivamente/criticamente a entrópica realidade ficcional de algumas excepcionais narrativas desta minha realidade sócio-histórico-cultural, substancial, e pós-modernista de Segunda Geração? Como posso deixar de honrar esta incomum narrativa se constato aqui o desprendimento de seu narrador, a revelar-me os mais recônditos cômodos de sua “casa primordial”, a insondável Floresta Amazonense? Como posso deixar de acusar e demonstrar o valor imensurável desta obra ficcional que será, certamente, muito bem avaliada pelos analistas e/ou intérpretes do futuro?

A crítica literária fenomenológica e interativa destravou os “impulsos divergentes” atuais, suplantando notavelmente a anterior crítica de base cientificista, propiciando-me a participação nas “sublimações variadas” e levando-me a perceber “as imagens distantes” que deram “impulso à imaginação” *multifacetada* e *aberta* deste narrador ficcional pós-moderno, nesta sua obra-prima inegavelmente original. Se os narradores do passado se submeteram às trilhas ficcionais já abonadas pelas normas linguísticas afins, o(s) narrador(es) rogeliano(s) buscou/(buscaram) os caminhos não-conhecidos da intrincada Floresta Amazônica. “Oh, ruturas”! Oh, infrações *nietzschianas*, *bachelardianas*, *deleuzianas* e seguintes! Oh, necessárias infrações para a eliminação definitiva, neste início de Terceiro Milênio inovador, do narrador ficcional tradicional! Oh, necessárias transgressões formais ficcionais para o estabelecimento de um próximo narrador diferenciado, trazido pela correnteza das águas do pensamento puro, tal qual aconteceu com “Moisés do Egito”, o Ribamar de Sousa, narrador ficcional do verdadeiro narrador pós-moderno.

Pierre Bataillon *avança* “na parte mais secreta da floresta, igarapé acima”. Está penetrando a região dos Numas, evidentemente, de barco (um barco imaginário), “costeando os limites imprecisos da morte”. Assessorada pelo pensamento bachelardiano, esta imagem revelará que uma nova modificação narrativa se fará necessária. Pierre Bataillon, no momento, se transmuta em Caronte, apresentando-se como barqueiro-guardião do mistério nómico.

O poderoso personagem Pierre Bataillon navega na ficcional *canoa carôntica*, “na parte mais secreta da floresta, igarapé acima”, deixando “presentes, miçangas, facas e frutas” para os Numas, e os “Numas nunca tocavam naquilo”. “Onde há resistência, há poder”, afirmou o narrador por via foucaultiana. O narrador-personagem, o Ribamar de Sousa, ainda está no comando do pós-moderno narrar mítico-ficcional. É ele, exclusivamente, que tem a permissão das substâncias conceituais passadistas para se penetrar, junto com o Caronte/Pierre, na floresta e, a partir dessa invasão, descobrir o refúgio dos Numas. Aqui vislumbro alguns avatares alegóricos. Por princípio, o segundo narrador utiliza-se do primeiro para desmistificar o antigo poder instalado na floresta real do Estado Federativo do Amazonas e, concomitantemente, interagir com a representação idealizada de uma floresta especial, mitificada, inquestionável, proveniente das antigas lendas indígenas, copiosas na ficção popular. Simultaneamente, o personagem, que no momento centraliza o capítulo, no caso, o Pierre Bataillon, *avança*, “rio acima”, para oferecer a representação mental de um outro personagem (ou outros), muito bem *dissimulado* no teor narrativo. Este personagem *camuflado* poderá ser um representante mítico-histórico do barqueiro Caronte, aquele que levava as almas para o Hades grego (o rio infernal), mas, poderá ser também o plenipotenciário do próprio narrador, enquanto personalidade indissolúvelmente participativa do lugar. Por este prisma bachelardiano diferenciado, e pensando exclusivamente pela segunda via, na verdade, quem está *avançando de canoa* “igarapé acima” é o “inconsciente” *fervilhante* (o bachelardiano “repouso ativado”) do segundo narrador, “marcado” indelevelmente “pela água” lendária dos caudalosos rios amazonenses e pelos silenciosos, misteriosos, igarapés mitificados daquela realidade sócio-substancial.

Para o entendimento de uma narrativa diferenciada, exige-se um pensamento interpretativo teoricamente não convencional. Para a compreensão do ficcional Igarapé do Inferno, há a exigência de se “restituir ao seu nível primitivo todos os valores inconscientes acumulados em torno dos funerais pela imagem”, acoplados à “viagem pela água”, à moda mítica, transferindo energias múltiplas a cada dimensão espacial da história narrada. Assim, por um determinado ângulo interpretativo-reflexivo, a partir da História da região assinalada, nem sempre Oficial, há a exigência teórico-interpretativa de se descobrir, ao longo do romance, a origem desse povo mitificado. Logo, surge a pergunta: como surgiu esta designação, nesta obra ficcional extremamente criativa, se não há referências históricas oficiais de tribos com este nome genérico, mesmo de tribos desaparecidas, nos anais da geografia e da história amazonense? Por tal motivo, busquei sondar a *lanugem* que recobre as diversas grafias de denominações de tribos brasileiras, do passado e do presente, sobretudo as que se localizaram/localizam por ali nas imediações do Manixi narrado.

À vista disso, imponho-me declinar, por um ângulo extremo e interpretativo, a origem sócio-histórica e mítico-histórica dos Numas ficcionais, *remexendo* as nomenclaturas oficiais e não-oficiais que se referem aos nomes das diversas tribos indígenas do Brasil, incluindo algumas próximas às fronteiras do Peru e Bolívia, tribos estas historicamente misturadas com as tribos do lado brasileiro-amazonense, aquela superfície geográfica do Amazonas registrada algures por antigos cronistas. Assim, por via não-oficial, (o que se constataria como informação perigosa, se este diálogo com a obra ficcional rogeliana fosse exclusivamente científico), repito, assim por via não-oficial, uma vez que me movimentei por um ano naquelas paragens amazonenses e escutei muitas histórias interessantes, os Numas assinalados poderiam provir ficcionalmente de uma tribo afeita à guerra, possivelmente extinta desde o século XVIII, conhecida pelo nome de *Náuas*. Assim como os Numas/*Numes* desta narrativa pós-moderna, os lendários *Náuas* habitavam a região onde atualmente se localiza o Estado do Acre, nas imediações da planície do Rio Juruá, rio este assinalado, entre muitos outros rios da região, no romance *O Amante das Amazonas*.

Segundo informações locais, esses *Náuas* tornaram-se lendários, pois, aparentemente exterminados pelo branco colonizador, ao decorrer do tempo, os históricos aventureiros afirmaram, por via de oralidade, sem deixar registro escrito, que um grupo conseguira se refugiar em um lugar indeterminado da floresta e, dali, passara a exercitar o instinto da vingança contra os invasores de suas terras. De tal sorte, mesmo deixando de serem vistos historicamente, a fama guerreira dos *Náuas* continuou intacta, assombrando àqueles que se aventuravam nas imediações de sua antiga concentração geográfica. Os *Náuas* desaparecidos foram mitificados por intermédio das fábulas fantásticas da transmissão oral amazonense, representando alegoricamente a luta do homem primitivo e da natureza indômita contra os valores corrompidos do branco colonizador. Possivelmente, e informalmente, os índios Numas/*Numes* desta narrativa em particular — “imprevisíveis” —, sejam mítico-ficcionais “parentes” desses lendários *Náuas* guerreiros, pois, temidos, são nomeados também, no romance, como agentes da *morte*.

A narrativa ficcional *O Amante das Amazonas* é demonstrativa de “uma fúnebre travessia”, seja ela por caminhos sólidos, nas trilhas do pensamento da matéria terra ativada, ou em uma ficcional barca carontiana pós-moderna. Então, quem está no comando? Quem na verdade está no comando da *travessia* é o *inconsciente* fervilhante do dono do ato de narrar subjugado ao terceiro cogito de uma indiscutível *consciência singular*, transmutativa. Se o simbolismo da barca carontiana se sobressai, isto quer dizer que alguém irá morrer no decurso ficcional. Em verdade, muitos personagens irão morrer ao longo da narrativa. O próprio Seringal Manixi também perecerá, enquanto lugar de atividade extrativa da árvore da seringa, enquanto ocupação sócio-substancial. Se o Seringal permanecer vivo e atuante, não será pela via histórica do capitalismo selvagem de base *familiar*; permanecerá ativo graças ao poder ficcional do escritor pós-moderno aqui realçado. A gloriosa cidade de Manaus do princípio do século XX, com a sua posterior e riquíssima Zona Franca, por via ficcional, também perecerá, ao longo desta história incomum.

Quem se encarregará das diversas mortes? Quem se encarregará de denunciar essas mortes? As lembranças da “fresta negra” e dos vorazes, famintos, “ratos” (os quais engordaram aos custos de muitas vidas que pereceram ingloriamente), repito, as lembranças desses *ratos* da página 89, capítulo oito, ainda estão estimulantes, cálidas, *roedoras*, em meu íntimo reflexivo-interpretativo. E os diversos mortos desta incomum ficção? Não posso, racionalmente, “confiar” “ao túmulo ou à pira” os personagens que irão morrer, a começar dali, daquele místico capítulo TRÊS: NUMAS, ou seja, a partir desta “travessia” rogeliana/*carontiana* impecavelmente instigante. Assim como o narrador Ribamar de Sousa e o personagem Pierre Bataillon, terei de me *camuflar* também em Caronte/Intérprete; terei de *atravessar* o significado do *rio infernal*, deste Igarapé do Inferno, e me apropriar de todas as lendas desta fúnebre travessia, para enfim compreender o que este diferente narrador quis revelar aos seus leitores, tanto os do presente quanto os do futuro, nestas suas páginas diferenciadas.

O(s) narrador(es) (s) atravessou/ (atravessaram) a terra (dimensão histórica), atravessou/(atravessaram) o fogo (fogo real e fogo mítico), e agora sua(s) alma(s) chegou/(chegaram) “à beira d’água” dos pensamentos eternos. A imaginação dilatada, enquanto predisposição material — a escrita ficcional — necessitou “que a *água* [tivesse] sua parte na morte; ela [teve] necessidade da água para conservar o sentido de viagem da morte”, das diversas mortes sub-anunciadas na frase “pelos limites imprecisos da morte”, denunciando “os valores inconscientes acumulados em torno dos funerais” aquáticos, nitidamente resguardados nas lembranças imperecíveis de quem narra. “Oh, raturas!” Oh, relato! Quantos inocentes foram tragados pelo Rio das Mortes localizado na Floresta Imensurável do Estado do Amazonas, próximo à cidade de Manaus? O fatídico Rio Urubu. Algum amazonense se recorda dele? Eu me recordo, porque morei em Manaus em 1996. Eu conheci este rio da morte, repleto de perigos inimagináveis, o rio-túmulo de muitos náufragos, os quais no passado não puderam se salvar dos grandes acidentes fluviais e pereceram por obra e graça de piranhas vorazes. Por tal necessidade, e a partir da profunda imaginação do ficcionista pós-moderno, visualiza-se, aqui, um Caronte mítico travestido em personagem ficcional, o Pierre Bataillon.

Então, quem é este Pierre Bataillon (aquele que tem consciência de que “um dia” pagará “muito caro” por retirar da Amazônia o seu “sangue” precioso), enquanto “barqueiro-guardião de um mistério”? Seria ele o Caronte/Guardião das antigas verdades impenetráveis, ou o Caronte/Guardião das diversas mortes ficcionais que estão a se avizinhar ao longo da narrativa? Por que o “simbolismo de Caronte” apareceu nestas páginas incomuns? Por que o narrador-personagem diz que “entre o Seringal e os Numas não havia canal”? E por que havia “entre a tropa de guerra [tropa de guerra de Pierre Bataillon: os Caxinauás domesticados] e a floresta dos Numas uma reciprocidade tática de respeito e de raivas”?

Para que eu possa responder aos meus questionamentos interativos, os quais direcionam esta reflexão teórico-interpretativa, terei de compreender o simbolismo do *além narrativo*, ou *extraficcional*, destas páginas peculiares. E para evitar complexas e desavisadas argumentações contrárias, e possíveis rejeições teóricas (evidentemente, de meus pares), recorro novamente à filosofia de Gaston Bachelard.

A barca do Caronte/Narrador Ribamar de Sousa vai singrando desafiadoramente em direção ao Igarapé do Inferno. Que é o Igarapé do Inferno? Seria o rio/“Inferno” de Dante Alighieri localizado no Amazonas? Seria um rio-Inferninho localizado nos limites do fim do mundo da floresta amazonense? Uma região do *deus-me-livre* onde nenhum humano conseguiu colocar os pés, a não ser o personagem ficcional Pierre Bataillon e sua família, os seus subordinados brancos, caboclos, bugres e índios, acrescentando o contra-ponto das visitas esporádicas de Frei Lothar, representante de uma religiosidade cristã há muito afastada das primitivas leis disciplinatórias da Igreja de Cristo?

De acordo com a minha assertiva anterior, o Caronte/Pierre Bataillon (assim como o Ribamar de Sousa) é o barqueiro-guardião do mistério nômico. Para solucioná-lo, Pierre Bataillon (acompanhado pelo narrador Ribamar de Sousa, momentaneamente atingido pelos valores do inconsciente do narrador principal) *avançou* “na parte mais secreta da floresta”, penetrou a região dos Numas, de barco (imaginário que

seja), costeou “os limites imprecisos da morte”, ofereceu miçangas e outros objetos aos Numas e estes não aceitaram a oferenda (ritual mítico-religioso), e, assim, os Numas continuaram *Numes* (seres espiritualizados), e Pierre, apesar da recusa numística, postou-se poderosamente humanizado, tornou-se o guardião de um segredo concernente ao homem da floresta — o índio, o retirante nordestino, o caboclo e o bugre — enquanto personalidade ativada.

Então, vou ao mistério: Pierre Bataillon dominava o homem da floresta (o povo silvícola subjugado residente no Manixi), mas não pode dominar os Numas enquanto seres espiritualizados. E eis a pergunta a incomodar a História do grandioso Amazonas, a História do imenso Brasil, a incomodar principalmente o(s) narrador(es) ficcionais pós-modernos: Como um pequenino estrangeiro europeu, pode dominar a nação Caxinauá (nação silvícola brasileira) e não conseguiu dominar os Numas/*Numes* (espaço universal)? “Entre a tropa de guerra [os Caxinauás domesticados de Pierre Bataillon] e a floresta dos Numas se estabelecia uma reciprocidade tática de respeito e de raivas”. A “tropa de guerra” já não possuía a floresta como lar, seus componentes, os Caxinauás domesticados, submissos a um tirano pré-capitalista, eram a milícia da “floresta”/prisão de Pierre Bataillon. “Os Numas, não”. Os voluntariosos Numas ainda tinham a Floresta do Fim do Mundo como lar, pois eram livres. Por tais motivos, não havia *canal* entre o Manixi social e os Numas/*Numes*, enquanto dimensões substanciais diferentes, alternadas e não compatibilizadas.

Eis aí o espaço da ficção traduzido como a barca de Caronte a carregar o “coração triste” de quem narra, juntamente com os “mortos” de sua história extrassensorial. Mas não é simplesmente uma “água melancolizante”, como a de Edgar Alan Poe, que preside a obra assinalada; é antes de tudo a atormentada água do sofrimento do povo primitivo do Amazonas, aquela que marcou a gênese de sua própria realidade sócio-espiritual (do povo primitivo, bem entendido). O narrador pós-moderno, em sua ativada solidão cidadina, intelectualizada e contemplativa, socialmente distanciado do viver primitivo, meditou os “rios de sangue” que compuseram a realidade histórica do Amazonas. E, pela meditação, eis aí/aqui a mitológica barca de Caronte navegando

insolitamente e ficcionalmente em direção a um espaço ensoberbecido — o Manixi — e ao seu rio da morte, o Igarapé do Inferno.

“A morte está nela”, na barca de Caronte. “A água leva para bem longe, a água passa como os dias”, diz Gaston Bachelard. A água mítica de Ribamar (do ribeiro ao Oceano), o primeiro personagem-narrador, para se livrar definitivamente de sua histórica dor — “matar” a dor que o consumia —, obrigou-se a ir ao fim do mundo, daquele mundo mítico onde se localizava o Igarapé do Inferno. Eis aqui o verdadeiro embate, embate infernal, para enterrar os mortos dignamente, fossem eles índios ou brancos ou mestiços, enterrar para sempre um passado histórico desvalorizado. Oh, “terra sem história”, como disse Euclides da Cunha. Mas, Euclides da Cunha não conheceu a dor de quem mergulhou a própria “taça de prata dourada na fonte que borbulhava” e viu “ela se encher de lágrimas”, se encher de “sangue”. “Quando o coração está triste, toda a água do mundo se transforma em lágrimas”, disse Gaston Bachelard. A narrativa ficcional pós-moderna, entrópica, é demonstrativa da tristeza que assolava o narrador do final do século XX, século de guerras e mortes inglórias, mas levando seus “mortos” em uma “barquinha de nada”, à moda daquele “filho” roseano, de “A terceira margem do rio”, que carregou, durante toda a sua existência, o seu velho pai/Sertão no coração.

A narrativa, *O Amante das Amazonas*, é uma singular barca “carregada de almas”, e, a cada página, o seu *timoneiro*-narrador pós-moderno/pós-modernista de Segunda Geração se percebe na iminência do enfrentamento de infinitos perigos. Nela *viajam* todos os antigos “mortos” atestados pelos reais relatos, “almas culpadas” dos inúmeros genocídios que marcaram a verdadeira história de dominação silvícola, naquele Estado Federativo do Brasil. Nela *viajam* todos os “mortos” brasileiros e/ou universais de um passado bélico, de dominação, de miséria e tortura, os inesquecíveis “mortos”, inomináveis “mortos” neo-reconhecidos; principalmente, os desassombrados “mortos”, dignatários, poderosos, repletos de culpas históricas, gerenciadores de um rico passado de prosperidade e magnificência, e “mortes”. Eles, os “mortos”, reconhecidos ou não, repletos de indelévels culpas patriarcais.

“A morte é uma viagem que nunca acaba, é uma perspectiva infinita de perigos. Se o peso que sobrecarrega a barca é tão grande, é porque as almas são culpadas”, diz Gaston Bachelard. É verdade. Há culpas político-patriarcais nesta terra histórico-ficcional (na destruição sem retorno vital e espiritual da flora e da fauna), no fogo sócio-ficcional e/ou mítico-ficcional (que devastou/devasta a floresta), no ar e nos rios do Seringal Manixi verdadeiro (poluídos pelos males do capitalismo sócio-substancial, dilatado, sem limites, impessoal, o capitalismo selvagem das grandes indústrias multinacionais), além dos perigos reais e irrealis que estão por ali, insólitos, a inspecionar preconceituosamente a mítica e intrépida nação Numa.

Mas, quem é este personagem Pierre, o barqueiro/Caronte que por ora singra “igarapé acima, costeando os limites imprecisos da morte”? Seria ele um dos antigos *proprietários* do Amazonas?

Neste capítulo teórico-reflexivo, sobre esta obra ficcional de invulgar criatividade, não é o poder capitalista primitivo *familiar* de Pierre Bataillon (aquele poder histórico-político visto páginas atrás), que se encontra aqui em exercício teórico-especulativo. Não. O que me movimenta analítico e fenomenologicamente é a imagem secreta, sublimada, elevada, posicionada ao mais elevado grau do pensamento mítico-ficcional, do Caronte/Pierre Bataillon e/ou Caronte/Narrador Ribamar de Sousa. Sim. Aqui, o Pierre Bataillon incorporou a figura do lendário Barqueiro das regiões infernais, o mensageiro das tristes notícias e timoneiro dos mortos. Mas, da mesma forma, o narrador Ribamar de Sousa também poderá ser interpretado. Por que será?

Penso que vale meditar o espaço sócio-substancial do Manixi em confronto com a outra face fabulosa do mesmo Manixi, acrescentando um juízo mais elaborado sobre aquele estranho e longínquo Seringal Manixi e seu Igarapé do Inferno enquanto “limite do fim do mundo” e cemitério lendário. Para tal exigente exame analítico-fenomenológico, busco, em princípio, a dimensão verticalizante, interativa, do Manixi ficcional rogeliano.

Desçamos agora a este mundo ignoto.

Entre os moradores do Manixi, “além de Maria Caxinauá, morava o bugre Paxiúba”, o detentor de uma das poderosíssimas *chaves* para se penetrar no entrelhamento da floresta mítico-substancial desta narrativa ficcional do narrador pós-moderno. Sobre Paxiúba, não obstante o anterior capítulo VI, a ele dedicado, há ainda muito a se examinar, analítica e reflexivamente. Entretanto, por agora, move-me um interesse maior em refletir os papéis femininos da índia maacu Ivete (belíssima) e de Maria Caxinauá (a figura da morte), nas páginas desta entrançada rede de conhecimento, que é este singular romance. Assim, digressivamente, estarei ocupada em reconhecer os desempenhos ficcionais destas importantes personagens femininas, aqui dignificadas.

E eis a maacu Ivete se aproximando do advogado Antônio Ferreira, “agente e sucessor dos negócios” do sogro, no momento, fazendo-se convidar para o almoço no Palácio, uma vez que fora visitar Pierre Bataillon com a intenção de propor-lhe a compra do Manixi.

“Bruscamente”, brilhantemente valorizada, aparece Ivete a copeira do Palácio, a índia maacu. Ela aparece em todo o seu esplendor jovial para se contrapor à figura desprotegida, rebaixada, da índia Maria Caxinauá, uma personagem feminina marcada pelo sofrimento de seu povo. A deslumbrante índia Ivete não pertence à linhagem dos Caxinauás, ela representa a beleza selvagem de uma outra etnia, dispersada atualmente por algumas regiões do Amazonas — Alto Rio Negro, Yauareté, Pari Cachoeira, Papuri, Tiquié e outras localidades adjacentes — conhecida hoje como Macu-Hupdah (Macu-Yuhupdeh ou Uaupés-Japurá ou Nadahup). Por que uma representante feminina dos índios Maacus aparece divinizada, nesta enigmática narrativa, se todos os índios do Seringal são escravos de Pierre Bataillon? A designação tribal Macu, segundo informes indígenas, quer dizer “bichos”, ou índios que falam uma língua até bem pouco tempo ágrafa (um dialeto indígena colombiano). Possivelmente, a maacu Ivete se encontra ali como simples serviçal do Palácio Manixi, e não como plenipotenciária de tribos espoliadas. Ou, os Maacus, assim como os Caxinauás, foram/são escravos do Coronel, mas, por obra e graça do Destino Grego, a maacu Ivete conseguiu, com o seu belo semblante mítico e suas telúricas

formas, fingir seu adversário? Seria porque os Maacus também são originários das mitologizantes e iluminadas reservas colombianas de pescadores indígenas, indígenas estes que em outros tempos se posicionaram como culturalmente nômades? A maacu Ivete (uma índia nômade?) possui um porte nobre. É uma “deusa” naquele fabuloso recinto. Os Palácios míticos grandiosos, por exigências históricas, foram/são moradias de deuses ou de demônios. Ou moradas de culpados espíritos vagantes. A índia maacu Ivete por enquanto é uma das deusas do séquito do supremo caudilho-mandatário Pierre Bataillon, no momento personagem mitificado. Ivete é uma deusa solar à moda das silvícolas antilhanas, reinando em cenário europeizado, mas, não será para sempre. A índia Maria Caxinauá também já foi uma entre as muitas beldades imensuráveis desta dimensão extrarreal, apenas, por um triste motivo inafiançável, caiu em desgraça, envelheceu precocemente, e perdeu o brilho. Entretanto, as duas índias representam um drama: “o drama do dia e da noite”, se me vejo aqui às voltas com as inferências filosóficas de Gaston Bachelard.

O *instante* narrativo do narrador pós-moderno, por ora, exige o aparato do brilho mítico. A maacu Ivete, a copeira da bandeja de prata incandescente, como deusa propensa a reinar em todos os elementos, recebeu uma alegre “auréola” temporária, e uma ígnea matéria (temporariamente apaziguada, não letal), para iluminar um trecho de uma narrativa repleta de sofrimentos históricos. Ela irrompeu “com fúria e fulgor”, exigindo para si um contraponto, apenas para realçar aviltadamente a figura lunar de Maria Caxinauá. Todas as palavras do parágrafo, valorizando a índia Ivete e valorizando o ambiente sexualizado, foram “pescadas” cuidadosamente dos míticos rios diurnos, com suas águas ensolaradas, porque, a noturna figura feminina, principal, há muito, já caíra em ostracismo, já habitava a “meia-noite psíquica” do narrador reflexivo, necessitando, por tal motivo, de um sol extraordinário que a iluminasse. A maacu Ivete foi instada, no trecho narrativo, a ser esse sol, foi convidada a “participar da alegria divina da ação diurna que é sempre uma ação brilhante”. O dia estava apazível, magnífico, e Antônio Ferreira, o comensal solicitado para o régio almoço de Bataillon, merecia, no ato, uma visão/aparição fulgorosa. Foi então que a índia Ivete apareceu. Não é o fogo mítico um sinal de

transformação narrativa? O sol não é, portanto, um poderoso símbolo do fogo mitificado? “O igarapé esmalta em velocidade invisível”, porque o Sol, “o Febo no horizonte”, está ali, naquele momento, a iluminar-lhe.

E eis a índia Maria Caxinauá, o contraponto infelicitado da maacu Ivete, se aproximando, como se fosse uma personagem das trevas, para servir o almoço ao convidado Antônio Ferreira.

A Lua, em qualquer de suas aparições semanais, insólita, noturna e representativa de mistério, poderá ser refletida como “a figura da morte”. Não é a Maria Caxinauá a “figura da morte”? Não é a noturna Lua que tem suas fases distintas, às vezes se esconde, às vezes aparece pela metade, outras vezes, revela-se em todo o seu esplendor, quando iluminada inteiramente pelo diurno Sol? Não são suas pupilas, digo, as pupilas de Maria Caxinauá (“dadas por incompreensível aura branca”) referentes lunares? Não é a Lua o signo incontestado dos lunáticos? Maria Caxinauá, por ventura, não poderá ser interpretada como referencial mítico-lunar? Não é a assombrada noite, dignificada pela Lua Cheia principalmente, um reposteiro de ódio, medo e incontrolável pavor? Maria Caxinauá é o símbolo do ódio reprimido das inúmeras tribos tragicamente pacificadas por europeus, naqueles sítios amazonenses, símbolo do “exército de massas proletárias”, originárias de todos os “índios massacrados no Brasil” (os verdadeiros donos deste imenso país). E eis novamente a minha apreciação teórico-reflexiva aderindo-se às “lágrimas”/palavras de um especial narrador: “vinte milhões de índios massacrados no Brasil se corporificavam ali, no gesto cego de Maria Caxinauá”<sup>48</sup>. Mas, por enquanto, surgem perguntas: Qual é o papel de Maria Caxinauá nesta narrativa rogeliana? A representação de uma “multidão inumerável de índios [amazonenses] massacrados”? As respostas virão em seu devido tempo.

De Maria Caxinauá, assim como de Paxiúba, há muito para refletir. Entretanto, lembro-me, neste *instante dinamizado* (à moda bachelardiana) de que há outros personagens importantes, sitiados naquele “limite do fim do mundo”. Dali, todos escaparam para a “ilimitação” da esfera universal, um deles foi o Benito Botelho, filho de

Isaura, a cozinheira do Palácio. Pelo altíssimo valor ficcional de Benito, busco a importância da cozinheira Isaura, no entrelaçar narrativo.

Eis a grande importância da cozinheira Isaura: ser a mãe do maior intelectual de Manaus, a Isaura cozinheira, aquela que também residiu nas delimitações do Igarapé do Inferno. Benito nasceu ali, dentro dos limites do Seringal Manixi, enquanto lugar infernal. Mas, no preciso momento narrativo, o Benito, aquele que “foi o maior intelectual amazonense”, estava a residir em Manaus, longe das terras de Pierre Bataillon e de seu Igarapé do Inferno. Mas, quem é o Benito Botelho? Como Pierre Bataillon pode permitir a saída do filho de sua escrava-cozinheira dos limites de suas terras e, com isto, proponho a se tornar “o maior intelectual de Manaus”? Comentarei a sua importante atuação posteriormente. Por ora, outro habitante ficcional do Manixi e seu Igarapé infernal exige a minha atenção. Necessito conhecer um outro digno morador da prisão-reserva de Pierre Bataillon: o índio Arimoque.

O índio Arimoque — possivelmente, um passageiro personagem ficcional — é citado apenas uma vez na extensão geográfico-narrativa do Seringal Manixi, mas sua presença lendária realça-se imensuravelmente, alcançando o plano ilimitado das palavras não-ditas. A sua rápida aparição põe-se em evidência justamente porque, assim como um meteoro brilhantíssimo passando pela terra, a lembrança de seu halo monumental continua a iluminar o espaço narrado. Por que um índio lendário, poderoso, se tornou “prisioneiro” dos fúnebres limites do Seringal? Seria ele também um representante da tribo dos Caxinauás pacificados? Se existiu realmente, sua fama ficou reservada por via oral apenas para privilegiados amazonenses. Nas lendas indígenas, conhecidas textualmente, não há o nome deste índio, assinalado rapidamente no romance *O Amante das Amazonas*.

O índio Arimoque só aparece neste parágrafo. No entanto, posso afirmar que sua rápida menção possui importância capital no desenrolar narrativo. Diz o narrador: “Suas histórias fantásticas circulam até hoje pela região”. Com a permissão do relato, vou buscá-las por meio de uma aproximação histórica intuitiva, não autorizada cientificamente.

Examinando informações generalizadas sobre os diversos nomes de tribos da região amazônica mencionadas nesta obra ficcional do final do século XX — principalmente das que se assemelhassem à possibilidade de o nome do índio Arimoque ser um patronímico, denunciando assim a sua origem genética — e procurando semelhanças fonéticas entre as grafias encontradas, avistei alhures uma referência aos índios Aruaques (comedores de farinha), também conhecidos por *Kali'na* ou *Caraíbas*. Esses Aruaques (ou *Aruakes* ou *Arahuaco* em espanhol), mesmo fazendo parte dos grupos indígenas do Brasil, são oriundos de outras localidades tais como Flórida (atualmente, região comandada pelos Estados Unidos da América do Norte), Porto Rico, Cuba, Antilhas, Bahamas, na cadeia secundária da Cordilheira dos Andes, e outros tantos e inúmeros locais da América do Sul. Os Aruaques são lendários, por isto obriguei-me a sinalizar uma aproximação genética deles com o índio Arimoque, da narrativa ficcional aqui assinalada. Possivelmente, o narrador optou por espécie de corruptela semântica para nomeá-lo rapidamente, em um criativo simulacro linguístico. Não é a ficção pós-modernista a arte de imaginar o real? E, por ventura, a crítica literária não deveria se posicionar de acordo com o objeto estudado?

Os Aruaques, historicamente, foram os primeiros silvícolas que tiveram contato com o branco europeu. Eram índios pacíficos e, ao longo da história da colonização europeia, das três Américas, desde a incursão de Colombo, em terras americanas do norte e da colonização dos espanhóis e portugueses, em terras americanas do Sul e América Central, foram transformados em cativos e muitos foram exterminados, por vias de genocídios e doenças do homem branco invasor. Entretanto, por meio de diáspora gentílica, tornaram-se lendários ao longo do segundo milênio. Assim reflito o personagem Arimoque, “cujas estórias fantásticas ainda circulam até hoje pela região”: por intermédio de corruptela linguística, os variados nomes indígenas *Aruaque*, *Aryauak*, *Arimaque* poderiam significar também o Arimoque rogeliano, ou seja, o apelido fixado no romance, e, interativamente, se associarem ao patronímico aqui realçado. Eis uma nomeação ficcional de capital importância. Por intermédio dela, busquei o reconhecimento de um dos maiores ramais indígenas do Brasil e adjacências.



Nas últimas linhas do capítulo ONZE: RIBAMAR, quem se apresenta é o segundo narrador (aquele que somente agora se manifesta, para falar sobre o primeiro). Este segundo narrador é o verdadeiro *narrador* do chamado romance pós-moderno, ou seja, aquele que ficou incógnito nos movimentados bastidores ficcionais de *O Amante das Amazonas*, enquanto o primeiro personagem-narrador Ribamar de Sousa, representante dos oprimidos retirantes, fugitivos da seca nordestina e escravizados por classes sociais e políticas poderosas, contava a sua própria história: da saída de Patos, Estado de Pernambuco, ao emprego no Palácio Manixi, em um Seringal perdido do Amazonas, como secretário particular de D. Ifigênia Vellarde.

O primeiro personagem-narrador, o Ribamar, por enquanto, não poderá seguir como o condutor do relato, pela simples razão de que agora ele se postará como o personagem principal, submetido ao olhar perscrutante do segundo e genuíno narrador pós-moderno/pós-modernista de Segunda Geração.

O que ocorreu nesta terceira fase do romance foi simples e criativo: o Narrador principal precisou de uma *nova chave* para penetrar às fortificações da Cidade e, logo a seguir, percorrê-la. Ora, este novo invólucro ficcional já não era um espaço autenticamente mítico, portanto, as anteriores *chaves* já não se encontravam disponíveis. Os “parentes” de Ribamar já estavam mortos e o lendário bugre Paxiúba ficara temporariamente para trás. A diretriz ficcional pós-moderna/pós-modernista de Segunda Geração determinou um segundo narrador (aquele que buscou/buscará esta necessária chave, para finalizar o relato), narrador “este” que esteve sublinearmente influente desde o início do romance. A assertiva rogeliana “conforme o digo, este Narrador” não deixa dúvida quanto à renovada determinação de transformação narrativa. Para o correto entendimento do que desejo a partir daqui refletir, busco outras palavras explicativas, ou seja, para que o Ribamar de Sousa, submetido a uma diferenciada fase de transição, pudesse continuar atuando, agora como personagem-representante da burguesia manauara pós-borracha, outro narrador (“este narrador”) teria de falar por ele, mesmo que aparentemente duplicado nas linhas finais,

com a impressão ficcional de junção de ambos, como se fossem apenas um único narrador, propiciando a despedida do primeiro.

Entretanto, antes de minha reflexiva incursão nos bastidores sócio-políticos da Cidade envolvendo-me, por meio do relato pós-moderno/pós-modernista de Segunda Geração, com a já aproximada — e instigante — elevação sócio-política do neo-Ribamar de Sousa, necessito reconhecer esta efetiva voz narrativa que se apresenta. Quem é “este” novo narrador? Quem é “este” narrador diferenciado (que seria *um personagem como outro qualquer*, como diria Roland Barthes, se eu não pensasse o contrário), o qual, ao falar de D. Maria de Abreu e Souza, a personagem feminina que, no momento, centraliza o capítulo, o faz com elevada reverência?

“Quando se sonha com a casa natal”, “participa-se desse calor inicial, dessa matéria bem temperada do paraíso material”. O início do capítulo é, com certeza, um testemunho respeitoso às regras pretéritas, e é também um retorno à *casa primordial* e à *casa onírica*. O segundo narrador, neste renovado interregno, antes de reencontrar a “casa onírica”, sai em busca da “casa primordial” (“sai em busca do tempo perdido”) e, por um momento, vai ao encontro da casa da infância e adolescência. O narrador deseja “suspender o voo do tempo”, reencontrar a “personagem” sublimada, “dominante”, mas não poderá ser recebido como a um filho pródigo, simplesmente porque sua face ficcional se disfarça com a aparência subserviente de seu duplo. A representante da figura matriarcal não o reconheceu. (“Quando D. Maria viu aquilo empertigou-se, mas fez-se muito cortês ao responder, pois era assim que tratava aos que lhe ficavam abaixo de sua condição social”). Dona Maria foi muito cortês e ofereceu-lhe o direcionamento pedido (“ao lado”), mas não o convidou a reentrar na *casa primordial*, porque, verdadeiramente, o *narrador* Ribamar de Sousa foi designado pelo segundo narrador para substituí-lo na recuperação de sua outra casa apreciável, *onírica*, a Cidade (segunda etapa da narrativa) que, no momento, já sofria os estragos da decadência pós-borracha. Por tal motivo, o personagem Ribamar fez/fará a aproximação do segundo narrador, primeiramente com a Grande Mãe (destaque da “Casa Primordial”) e, posteriormente, com a Casa do Pretérito (a Cidade), a

“Casa Onírica”, permitindo-lhe a necessária retomada, para que páginas adiante pudesse interagir com o meio sócio-político do lugar.

Oh, raturas! Dona Mariazinha de Abreu e Souza (a dona da casa ficcional), certamente, é proprietária também de uma *casa* jamais olvidada nas lembranças e recordações de quem narra (“tinha sempre muito que fazer naquela casa”). D. Mariazinha de Abreu é uma das inúmeras vozes narrativas que, nesta terceira fase do romance, colaboraram com o narrador principal, incluindo evidentemente a já assinalada Sabá Vintém, a manicure, aquela que “sabia de todos os escândalos da cidade, da vida íntima de todas as famílias” do lugar. Na *casa* digna de ser lembrada, *com seus personagens e recantos secretos*, como diria Gaston Bachelard, D. Mariazinha ocupava lugar de destaque.

Bachelard sonhou, em Paris, com uma casa da região vinícola de Champagne, sua indelével terra natal. O escritor João Guimarães Rosa, nascido em Cordisburgo e cidadão do mundo, sonhou com o Sertão de Minas Gerais, sua incomum *casa onírica*. Juan Carlos Onetti criou uma entrópica cidade, Santa Maria, para representar os problemas citadinos de seu país, o Uruguai. O segundo narrador rogeliano sonhou e sonha no Brasil e em suas viagens pelo mundo com os monumentais Palácios da Era da Borracha (recriou-os ficcionalmente por intermédio do Palácio Manixi), onde se condensaram/condensam *os mistérios* de uma antiga *felicidade*”. A casa ficcional de D. Mariazinha de Abreu é mais do que a *casa* primitiva, é representante da Cidade íntima, a *casa onírica*, a casa dos sonhos (felizes e/ou infelizes), “onde se condensam os mistérios da felicidade” (ou os mistérios dos momentos infaustos). Esta “casa” se revela por intermédio de “inspirações inconscientes profundas”, originárias de antigas vivências ou de externa realidade angustiante, ainda presentes no século XX. “O onirismo arraigado assim localiza de algum modo o sonhador”, e este sonhador não poderá se revelar apenas como *um narrador, que, ao longo da narrativa, se posiciona simplesmente como um personagem como outro qualquer* (Roland Barthes). Este segundo narrador não será jamais um personagem como outro qualquer. Ele é o porta-voz de uma *consciência interativa*. No capítulo ONZE: RIBAMAR, o mundo sócio-substancial e o mundo mítico-substancial se desvanecem para cederem o lugar à

referida *casa onírica* do narrador aqui reverenciado. Esta casa diferenciada, edificada nos domínios de um singular imaginário-em-aberto, foi um poderoso alicerce para a posterior realidade ficcional, entrópica, da ficção pós-modernista de Segunda Geração.

Para mostrar a decadência da Cidade e provar que os “ratos” do capitalismo selvagem a invadiram, a corroeram, levando-a ao isolamento, à falência, tornou-se necessário, ao segundo narrador, apresentar, aos leitores, primeiramente, a sua indiscutível formosura. Não havia/há limites geográficos para a situação desta *casa* (“morava na Rua Barroso, numa casa cujos fundos davam para o Igarapé do Aterro”), porque a casa, da Rua Barroso, era ampla e bem arrumada (para conservá-la, sua proprietária contava com “uma legião de empregadas”), portanto, é representativa do local da *casa primordial* e de todas as ruas da cidade ficcional. Os fundos da casa “dava para o Igarapé do Aterro”, um símbolo de projeção social, já que foi nomeado. Certamente, o local do Igarapé do Aterro, à época, não era simplesmente um lugar comum. “Para os valores inconscientes em imagens da volta à terra natal”, no mencionado Igarapé se concentram todos os outros que se entrelaçam pela cidade de Manaus.

A prosa ficcional, repleta de matéria lírica (atenção: “matéria” lírica, não pertence ao Gênero Lírico), *reanimou intimidades e recobrou a grande segurança* da continuidade narrativa. Desse modo, pelo meu ponto de vista, acrescido das informações filosóficas bachelardianas, a partir da casa da Rua Barroso se dilatou/se dilata todo o sentimento do narrador do século XX por sua cidade imaginária. Para recuperar ficcionalmente a *chave* e penetrar no recinto sagrado da Cidade original (infelizmente, já em decadência), o ficcionista obrigou-se a pedir licença ao arquétipo maior do lugar, a Grande Mãe. Pois a Mãe, em sentido mítico, reinava na mítico-ficcional Cidade. (“Era a senhora mais fina, mais elegante e mais bonita da época, sim, que é assim mesmo, conforme o digo, este narrador”). Para falar ficcionalmente com o *ícone* cultuado, o Ribamar de Sousa, tirou o chapéu, em sinal de respeito ao símbolo maior da anterior duração. Para retornar à “casa” do passado, a Cidade/Floresta (a Casa/Cidade estava fechada), o narrador pós-moderno primeiramente buscou a vital proteção de uma imagem

maternal. Por um momento, a belíssima aparição do universal arquétipo maior *quase* apagou a vida dos outros personagens. Foi por um triz.

É a Cidade/Floresta insondável, no sentido universal, a verdadeira “habitação onírica” do segundo narrador, “a casa de intimidade absoluta, a casa onde [ele] adquiriu o sentido da intimidade”. Por isto, todos os personagens do lugar têm algo a narrar: a bibliotecária Estela de Sousa, a manicure Sabá Vintém (representante de todas as manicures do mundo, aquelas que sabiamente sabem conviver com suas poderosas e luxuosas clientes), o homossexual Fernandinho de Bará (o conhecedor dos *pecadilhos* sexuais dos “burgueses cheios de culpa que [o] frequentaram”<sup>49</sup>), e Benito Botelho, “o maior intelectual de Manaus”, o filho da cozinheira Isaura, aquele que, algures, estará, à moda de detetive de novela policial, às voltas com o sumiço de Zequinha Bataillon —, ansioso por descobrir o mistério de seu desaparecimento. Todavia, se houve cooperadores importantes, para o desenvolvimento criativo do relato ficcional, certamente, nesta terceira parte do romance, a colaboração da manicure negra Sebastiana Vintém propaga-se como uma das mais relevantes.

Os segredos foram revelados ao segundo narrador, com certeza, por intermédio da *poderosa* Sabá Vintém, “o porta-voz municipal”. No entanto, em todas as *Urbes* do *Orbe*, há muitos *influentes* porta-vozes municipais. Quem seria então a poderosa Sebastiana Vintém, esta passageira habitante da *casa onírica* do narrador da pós-modernidade? Generalizando, não seria ela o somatório de todas as *mexeriqueiras* de qualquer parte do mundo dito social (portanto, uma personagem universal)? Por qualquer motivo, só do conhecimento de quem narra, a manicure tem a sua importância no desenrolar narrativo, pois, além de demonstrar, por contraste, a elevada posição social de D. Mariazinha, a sua presença ficcional permitiu a exteriorização de dois essenciais ambientes da “casa imaginária”: o *interior* (a principal casa do pretérito) e o *exterior* (a cidade de Manaus).

Neste terceiro momento do romance *O Amante das Amazonas* — narrativa pós-moderna/pós-modernista de Segunda Geração —, a *casa onírica* necessitou do elemento *terra* acasalado à *água* e dos *devaneios do repouso aliados aos devaneios da vontade (ação)* para se manifestar

e apresentar aos leitores todos os seus recantos até então insondáveis. Quem seria melhor do que D. Mariazinha de Abreu para permitir a abertura da porta da Cidade ao ex-retirante nordestino Ribamar de Sousa (ao primeiro narrador telúrico), oferecendo-lhe a possibilidade de galgar futuramente os degraus da consideração social (universal)? A *porta* principal da Cidade estava ali, bem pertinho, “ao lado”. A casa dela, além de ficar situada na Rua Barroso, certamente um endereço importante, “os fundos davam para o Igarapé do Aterro”, um sinal de que, por enquanto, o elemento que irá comandar o relato é a *terra* (por intermédio do Igarapé do Aterro), mas não uma terra firme, sólida, inquebrantável, mas sim uma terra (elemento firme) acasalada à água (elemento fluido, desordenado, entrópico, pós-moderno). A terra, como produtora de devaneios sócio-políticos, certamente unida à água (matéria eleita), direcionará, futuramente, a visão interativa do criativo sonhador mítico-ficcional das águas amazonenses. Ao longo de sua ficção, ele necessitou de outros elementos além da terra e da água, tais como o fogo e o ar, para demonstrar, a partir das questões propostas e/ou intuídas, a sua incomum apreciação pelo elemento aquático. Naturalmente, ainda verei, em seus dinâmicos aspectos interativos, *profundos*, fundamentais, as intromissões desses dois elementos alternadores — o fogo e o ar — até ao final do relato.

Inicialmente e rapidamente a *terra* do Estado de Pernambuco se fez presente no romance *O Amante das Amazonas*: Ribamar saíra da povoação de Patos, Pernambuco, “na madrugada do Natal de 1897”, levando na “mala de amarrado” apenas duas mudas de roupa, “com um Cosmorama onde se avistavam as paisagens de Manaus, Belém, Paris, Londres, Viena e São Petersburgo”<sup>50</sup>. A palavra “madrugada”, no princípio da narrativa, assinala uma futura vida de realizações e glórias; o “Cosmorama”, representativo de uma *Saga do Universo* determinou o desejo de dilatação ficcional universal. Mas, houve a necessidade de se escalar a Serra da Borborema (ainda o elemento terra obstaculizante) para atingir a finalidade do relato, ou seja, para futuramente interagir com a *profunda* materialidade aquática da terra revigorada e elevá-la ao panteón literário. Até chegar a uma experiência ficcional positiva com a matéria eleita, tão “inconsistente e móvel”, muitos foram os obstáculos. Para que, ao final do relato, pudesse apresentar aos leitores as

inconformadas decadências histórico-sociais da extração da árvore da borracha e da Cidade assinalada, o narrador obrigou-se a uma interação profunda com as matérias compostas de sua primitiva realidade. Todas “reclamavam ser imaginadas em profundidade”, mas a matéria água exigiu um esforço maior. A “mala de amarrado” do primeiro Ribamar, encharcada de água de chuva e de lágrimas do narrador, transformou-se gradativamente em “mala de madeira”. Ao chegar em Manaus, o Ribamar de Sousa já trazia uma “mala de madeira enrolada na mão”, porque já não era um simples retirante, mas um *Brabo* Homem/ (Personagem) da Floresta em busca de colocação na Cidade de Manaus (o representante ficcional daquele que saiu da Floresta para buscar colocação na Cidade Grande, no Mundo).

A partir dali, o Ribamar teria/terá de *desenrolar* a sua “mala de madeira” e transformá-la em *arca de tesouro*. Para esta repentina transformação, para esta diferenciada incursão ficcional nas defesas da Cidade, para a elevação social do personagem coadjuvante, o segundo narrador levou os passos de sua criatura ficcional até à soleira da porta de D. Mariazinha, a única que poderia permitir-lhe a entrada triunfal no reduto do passado.

Ribamar “tirara o chapéu para falar com ela”. Este diálogo entre Ribamar (d’Aguirre) de Sousa e D. Maria de Abreu finaliza o capítulo ONZE: RIBAMAR, distinguido como homenagem à *casa* primordial e à sua lembrada proprietária. Contudo, significa, também, a apresentação do novo personagem Ribamar de Sousa, agora ostentando um original apelido (sobrenome) socialmente mais condecorado, um diferenciado “d’Aguirre”, onomatopaicamente representativo de um “ânimo belicoso”, propenso a lutas titânicas ao longo do caminho da independência financeira. A “mala de madeira enrolada na mão” de Ribamar de Sousa ainda levaria/levará algum tempo para transformar-se em *arca de tesouro*. Ribamar teria/terá ainda de trabalhar bastante, tornar-se sócio de Juca das Neves, tornar-se um representante da burguesia manaura, casar-se com a rica Diana d’Artigues, tornar-se político influente, para, a partir de todas essas mudanças de vida, alcançar, nos capítulos finais, a *novidade* da riqueza.

No capítulo seguinte DOZE: MANAUS, o Ribamar foi ao encontro de seu grandioso futuro destino, mas o “Juca das Neves não estava” em casa, naquele momento, estava no “Armazém das Novidades”, espaço ainda desconhecido ao novo personagem itinerante.

“Ribamar desceu a Rua Barroso”, “desceu a rua 24 de Maio”, mas, “em vez de se sentir só, estava leve e aberto às múltiplas possibilidades daquela cidade. Tudo dentro dele dizia que ele pisava aquele solo para vencer”. Oh, raturas! Quantas e inúmeras vezes, *depois de cansativas subidas íngremes*, o narrador viu-se descendo algumas ladeiras do Mundo, em direção ao Centro de si mesmo, “leve e aberto às suas múltiplas possibilidades” e consciente, apesar dos inúmeros obstáculos, de que estava pisando vitoriosamente o solo universal.

No capítulo DOZE: MANAUS, o segundo narrador, enquanto excepcional *consciência interativa* (mas, felizmente, com uma criativa *consciência não-vigiada*), devaneando em seu mundo profundo, conduz seu personagem pelas ruas [*entranhas, labirintos*] de Manaus. Por sua vez, o Ribamar, *descendo* as Ruas de Manaus, secundado pelo segundo narrador, proporciona ao segundo narrador e sua “consciência *não-vigiada*” (apesar de sua importante e fenomenológica “consciência literária”), um interativo retorno ao seu *longínquo* passado. Submetido à “criatividade singular” de quem narra, e que conhece cada recanto da Cidade, o Ribamar terá de “descer” algumas das pouquíssimas ruas íngremes, sombreadas por “mangueiras colossais” (“que ali estavam desde há muitos anos”, “que davam sombra verde-claro”, mas “que foram cortadas cinquenta anos depois”). Ele terá de descer acoplado ao segundo narrador, repito, para reconhecer o íntimo espaço onírico (o diferenciado interior da *Casa Onírica*) daquele que é realmente o dono do ato de narrar; terá de descer “devaneando, em um mundo de profundidade”, porque, no momento, esse mundo especial estará/está representando o seu recente invólucro de atuação ficcional (agora simplesmente como personagem).

“Sem pai nem mãe, nem parente algum de que tivesse notícia”. Em um dia qualquer do presente histórico (“como se tudo tivesse bem pensado”, muito consciente de que a grandeza imperial do Manixi “não

mais existia”, consciente de que “o Palácio onde ele agora morava”, em seus sonhos de “meia-noite psíquica”, “estava em ruínas”), o neo-personagem Ribamar de Sousa se vê afastado do posto de primeiro narrador, submete-se a um segundo narrador (que contará aos leitores a sua ascensão e glória na Grande Cidade), e, atendendo a um pedido de Maria Caxinauá, resolve mudar-se para Manaus.

Neste ponto do relato, o(s) narrador(es) (s) sofre(m) o que Gaston Bachelard denomina “endosse do devaneio e das lembranças”<sup>51</sup>, o que configura a necessidade de voltar(em)-se para dentro, protegido(s) *por uma membrana ou placa porosa* (de acordo com os ensinamentos da Física), em outras palavras, um renovado desenrolar ficcional entre duas matérias líquidas (ambas propensas à profundidade) de espessuras corpóreas diferentes.

No início do romance, o primeiro narrador Ribamar de Sousa apresentou a sua trajetória ficcional *de dentro para fora* (a técnica do olhar), buscando, por meio de *simulacro* narrativo (marca das narrativas pós-modernas), retomar a própria história de vida do segundo narrador pós-moderno/pós-modernista de Segunda Geração e a história sócio-mítico-substancial do Estado do Amazonas. O ato de narrar *de dentro para fora*, resguardado pelo aparato histórico e pelo arcabouço mítico particular e/ou universal, ao mesmo tempo em que revelava um passado de glórias (de luxo e de riquezas), provindos da extração da árvore da Seringa, desenvolveu-se muito bem camuflado, propiciando ao primeiro narrador a exterior explanação de verdades não-autorizadas pela consciência intelectualizada do segundo narrador.

Aquele caminhar ficcional *de dentro para fora*, aquele percorrer pelos *infernais e mortíferos* caminhos fluviais do Amazonas (um Caronte pós-moderno), que custou ao escritor dez anos de pesquisas históricas e reformulações narrativas, para a elaboração de sua proposta de criação ficcional (sem nenhuma dúvida, uma diferenciada criação ficcional), favoreceu ao narrador principal, aquele que viria em seguida, a possibilidade de singular rendimento ficcional e de fixar as bases verossímeis de seu ato de narrar, para, com este favorecimento ímpar, convencer o leitor do valor de sua Verdade.

No segundo *instante* metafísico, *suspensão entre o antes e o depois*<sup>52</sup>, no momento de um segundo renovado impasse narrativo (o primeiro foi depois da morte dos “parentes” e o surgimento de Paxiúba, o conhecimento do arcabouço mítico silvícola e universal, *de dentro para fora*), surge o comando de Maria Caxinauá, enviando-o para Manaus (o retorno *de fora para dentro*). O Manixi ficcional já estava em ruínas, acenando para a possibilidade de um final narrativo não condizente com as propostas criativas do segundo narrador. O acionamento da figura mítica de Maria Caxinauá foi de fundamental importância, porque foi, por intermédio dela, que o narrador principal intuiu/intui a finalização de seu romance. Neste segundo e último impasse narrativo, novamente evidencia-se a extraordinária força do arcabouço mítico (repite, agora *de fora para dentro*). A deusa lunar Maria Caxinauá reenviou o personagem Ribamar até às cidadinas dimensões interiorizadas e ensolaradas de Manaus (a guardiã das trevas do Manixi, a plenipotenciária das mortes dos algozes de seu povo, os seus próprios crueis carcereiros, a poderosa agenciadora da destruição do Manixi — destruição da dimensão infernal da Floresta —, cuja missão mítico-ficcional foi/é representar seu povo, dominado por potências estrangeiras, e destruí-las), foi exatamente ela a induzir o personagem-narrador a buscar “o dinamismo dos corredores e dos labirintos da imaginação dinâmica”<sup>53</sup> de quem narra.

Por que Maria Caxinauá incentivou Ribamar de Sousa a mudar-se para Manaus? Não há como negar o fato de que ela, a Maria Caxinauá, escolheu o seu máximo vingador. E este rigoroso vingador teria de ser um representante do povo (o primeiro narrador-personagem), o *ungido*, o *assinalado* pelo narrador principal para destronar as *familiares* potências capitalistas estrangeiras que sugaram as reservas produtivas do Estado do Amazonas (e, por extensão, do Brasil, e dos Países do chamado Terceiro Mundo) e, assim, por acréscimo, teria de ser ele, o Ribamar de Sousa, o representante da burguesia manauara da segunda metade do século XX, o escolhido para reerguer a moral de seus desesperançados e escravizados parentes retirantes e dos indígenas martirizados, fossem eles Caxinauás ou não. No titânico e histórico duelo entre classes sociais discordantes, o

representante do povo — dos subjugados retirantes nordestinos e dos índios dizimados — haveria de sair vencedor, de acordo com as novas leis da recente pós-modernidade socialista.

“Um dia, como se tudo tivesse bem pensado, lhe disse a Caxinauí: — Agora você vai para Manaus.” (Lembro-me agora de que, em certo dia do passado histórico dos brasileiros não-abonados, uma desprotegida mãe pernambucana disse a seu filho caçula: “— Agora nós vamos para São Paulo, você vai estudar na Escola Técnica, para ser metalúrgico, e vencer na vida”. E este filho se tornou, em duas seguidas vitórias eleitorais, Presidente do Brasil. E venceu por seu próprio mérito). E, naquele instante dinamizado, “tudo dentro dele dizia (àquele futuro Presidente) que ele pisava aquele solo (do Estado de São Paulo) para vencer”.

Repenso agora o Ribamar: “Ribamar desceu a Rua Barroso”. Ficcionalmente, poderia ter *subido* a Rua assinalada e permanecido por lá (a residência de João das Neves era vizinha a de D. Maria de Abreu), se o poder monetário de João das Neves estivesse firmemente se estabelecido no alto. O poder seja de que ordem for se estabelecerá sempre nas alturas, e no Centro, mesmo que o ambiente revele degradação social. Mas, a subida exige esforço físico, trabalho árduo, e um personagem, *descendo*, já não visualiza trabalho pesado, apenas mental. Descer a ladeira da rua comodamente, e ao longo da descida adquirir uma sólida riqueza (e o tesouro de Maria Caxinauí era sólido, não era roubado, era realmente dela e de Ribamar — ou seja, dos índios dominados e dos retirantes nordestinos escravizado — e não de Ifigênia Vellarde) e um papel de destaque no mundo político, seria mais prazeroso. A estadia no Seringal Manixi, como atencioso secretário de Ifigênia Vellarde, abriu-lhe as comportas do conhecimento monetário (e político). Não é por ventura uma função do secretário assessorar e resguardar a fortuna de seu patrão? E, por osmose, não é a partir de tal emprego que se aprende a *arte* de ganhar dinheiro e socializar-se, ao intermediar as transações pecuniárias do patrão? No entanto, graças ao segundo narrador, antes da aprazível “descida”, o Ribamar de Sousa teria de conhecer e demarcar seu novo ambiente social, o qual já sofria a “estagnação da crise econômica” pós-borracha.

Ribamar “se admirava da bela rua, porque Manaus era bela. Calma, profunda, na estagnação da crise econômica”. “Manaus era uma espécie de cidade-fantasma, minimetrópole esquecida, batida pela claridade de um sol esplendidamente brilhante”. Reflito as informações sócio-ficcionais, mas necessito investigar a *descida* do personagem Ribamar pela rua de Manaus (ou seja, ao profundo mundo do segundo narrador), auxiliada pela filosofia bachelardiana.

Ribamar (depois da ascensão e queda do Seringal Manixi, buscando uma *casa onírica* que difunda uma luz incomum em seu diferenciado *crepúsculo* existencial) se sente “feliz”, a caminho de “sua vitória” sócio-político-ficcional, porque o segundo narrador iluminou-lhe o atual itinerário narrativo, uma vez que *este* segundo se sentia seguro, abrigado nos sonhos de sua própria intimidade, como profundo conhecedor daquelas imediações citadinas. Refletindo esta Casa/Cidade “esplendidamente brilhante”, ainda posso recuperar uma outra assertiva bachelardiana. A Casa/Cidade iluminou-se, quando da entrada de Ribamar, porque, naquele preciso instante (*instante metafísico*), ela era “uma ilhota de luz no mar das trevas” do narrador pós-moderno (trevas representativas do abandono da terra primordial), e em sua “memória, uma lembrança isolada em anos de esquecimento”<sup>54</sup>. Em verdade, quem está descendo comodamente e criativamente a Rua Barroso (um dos labirintos em declive, para o fundo, da *inesquecível* Casa/Cidade) é o dono do relato ficcional. Quem gostaria de reerguer a Cidade, “esquecida, abandonada, mas solene”, é o segundo narrador. Quem está, em um presente histórico resgatado da própria *casa onírica*, a se sentir feliz, “como se estivesse no início do caminho de sua vitória”, avaliando a beleza da Cidade, é o narrador dos sonhos profundos aninhados nos íntimos segredos de sua “meia-noite psíquica onde germinam virtudes de origem”<sup>55</sup>. O sonhador está a vaguear suas lembranças pelas ruas da cidade. É ele quem está a descer devagar a Rua Barroso, “passa pela portada da capela de Santa Rita”. É ele quem percebe solitariamente que a rua está deserta e é também o que enxerga todas as casas com as portas e janelas fechadas (fechadas para quem?).

No entanto, “que belo lugar”! Tão “limpo”! “Lembrava Paris”. O Ribamar até então era apenas um “caboclo mal vestido, calças de brim, camisa de algodão cru de dura goma, chapéu de palha na cabeça e mala de madeira enrolada na mão”. Quem estava a se lembrar de Paris ao apreciar a Cidade? O primeiro ou o segundo narrador? Ou um terceiro viajante-narrador, profundo conhecedor da Cidade de Paris? Como poderia o Ribamar de Sousa da “mala de madeira enrolada na mão”, ou mesmo o segundo narrador, lembrar-se de Paris? Seria a Paris decalcada no “Cosmorama”, aquele interessante *aparelhinho* ótico que o acompanhou quando de sua peregrinação até ao Seringal Manixi?

Diz o narrador, ao refletir ficcionalmente o declínio sócio-econômico da Cidade de Manaus: “Tudo o que era sólido se desfazia no ar e ruía como um castelo de cartas. O Teatro Amazonas foi abandonado, transformado em depósito de borracha velha. O que sobrou foi muito pouco, mas era o que eu mais amava”. O Teatro Amazonas, mesmo transformado em depósito de borracha velha, era o local que o narrador “amava”. O Teatro Amazonas, o símbolo da Cidade manauara, se estabeleceu no alto, como marca do poder da era da borracha. Posteriormente, “em ruínas”, significou a decadência de um primitivo Império capitalista, o de base familiar. Uma outra forma de Capitalismo *Selvagem* estava a surgir no mundo: o Capitalismo sem freios das multinacionais estrangeiras. Naquele instante universalmente dinamizado, o Teatro tornou-se um artigo sem serventia para os manauaras, um monumento do passado em ruínas, abrigado em uma Cidade em ruínas sócio-financeiras. No entanto, para o narrador-cidadão do mundo, ainda era o lugar mais “amado” (não seria de se admirar o fato de que, no momento, neste ano de 2008, o narrador aqui realçado esteja a escrever um romance chamado *Teatro Amazonas*).

O segundo narrador, ao contato com a “endosse do devaneio e das lembranças” (como se “a endosse do devaneio e das lembranças” fosse “um sangue nas veias” e a película que recobre o sangue das veias simbolicamente e dinamicamente separasse o interior do exterior), buscou, em princípio, as descidas de sua antiga morada. Em um primeiro momento interativo, o personagem Ribamar foi ao encontro de antigas impressões sobre a Cidade. A Casa/Manaus

impunha ser revisitada, e exigia uma descida às profundezas das lembranças (memória) e das recordações (lirismo). Durante a renovada visita, o personagem subiu e desceu, para, posteriormente, subir como um vitorioso, as poucas ruas íngremes. (Não há morros em Manaus. Os limites do olhar dependem da Floresta).

O segundo narrador ultrapassou a história de sua anterior realidade sócio-mítico-substancial (“a história sempre demasiado contingente dos seres que a sobrecarregaram”) e encaminhou o personagem Ribamar de Sousa até ao profundo espaço de solidão do plenipotenciário do ato de narrar. O Ribamar, por sua vez, levou o segundo narrador ao porão da casa de Juca das Neves. O porão não era grande, “era um cômodo sem janela, debaixo da escada, e ali dentro sentia-se muito calor, umidade e mofo”, mas, para Ribamar, “era um luxo”. Era “um luxo” porque se substancializou como o lugar preferido d’*O Amante das Amazonas*, depósito “atravancado de coisas” — saberes recebidos e saberes adquiridos — indispensáveis àquele que soube tão bem saborear “os silêncios tão especiais dos diversos abrigos do devaneio solitário”, ao decorrer de sua própria existência. Ao longo da descida (ao porão dos “belos fósseis de duração concretizados por longas permanências” reflexivas, lembrou-se das palavras de Maria Caxinauá: “— Agora você vai para Manaus...” Agora sim, o Ribamar teria de *dessocializar-se das históricas grandes lembranças* e atingir o espaço da solidão do segundo narrador. O personagem Ribamar aceitou a intimação, no lugar do outro, aquele que realmente o conduzia, pois sabia que em Manaus iria vencer (o seu guia ficcional, o “outro eu”, o *narrador* principal, qualquer que seja a nomenclatura para revelá-lo, já era um vencedor). Mas, antes do triunfo, seu guia ficcional o obrigou a visitar o porão de sua “casa onírica”. O porão também estava indelevelmente conservado no segundo narrador, “como um fragmento” de antiga construção a ser desvendada. A casa de Juca das Neves se mostrou/se mostra também como uma extensão da “casa onírica” algures assinalada. Algum poderoso Ribamar do passado histórico certamente a habitou. Na terceira fase do romance, todas as casas compõem apenas uma casa, Manaus, com seus corredores (ruas), suas escadas (as imponentes e artísticas escadarias dos Palácios e as poucas ruas de ladeiras) e seus diversos cômodos (as casas). Cada cantinho da

cidade formaliza a “casa onírica” do principal narrador. Tudo está disperso e, paradoxalmente, ligado. “Parece que o sonhador está pronto para as mais longínquas identificações”. Fechado nele mesmo, graças àquele movimento ficcional “para dentro”, por enquanto, o personagem Ribamar terá de conhecer o porão, o “canto escuro” e sagrado de quem realmente narra. O segundo narrador encaminhou os passos de Ribamar até à sua própria *gruta de solidão* (à gruta de iniciação religiosa, à *gruta dos mistérios* insondáveis). Bachelard explica tal procedimento: “Há uma raiz onírica única na origem de todas essas imagens”<sup>56</sup>.

“Aquele era um cômodo sem janela, debaixo da escada, e ali dentro sentia-se muito calor, umidade e mofo”. “Para Ribamar, um luxo”, porque era pensado por um narrador pós-moderno/pós-modernista de Segunda Geração em “um tempo abstrato privado de qualquer espessura”. A seguir, guiado pelo segundo narrador, Ribamar vai conhecer a Cidade, a extensão inolvidável do pequeno/dilatadíssimo porão de quem realmente conhece o próprio espaço “de intimidade” a ser ficcionalmente apresentado.

E é graças a essa “dialética de intimidade e de expansão”, cujo plenipotenciário é o segundo narrador, por sua vez recortado em material opaco, que Ribamar sai do porão da casa de Juca das Neves para o sucesso no Orbe sócio-político de Manaus. E ainda graças a essa “dialética de intimidade e de expansão”, o humilde caboclo malvestido, o nordestino da cidade de Patos, Pernambuco, provindo agora do Seringal Manixi, pode “transcender” as anteriores “formas desenhadas”, formas históricas, e se desenvolver exuberantemente, graças aos “valores da intimidade” de um diferenciado narrador.

“Naquele dia, Ribamar conhecera o Hotel Cassina, em decadência, a se transformar no Cabaré Chinelo”, conheceu também “a Livraria Royal”, conheceu os “valores da intimidade” de quem nasceu para desfrutar os essenciais prazeres da vida, do luxo (hotel de luxo) ao conhecimento (livraria), mas que, momentaneamente, se encontrava a vivenciar algumas perdas materiais (a perda do nome, da importância social). A partir da *endosmose* do segundo narrador, o agora personagem Ribamar de Sousa, que, no momento, está a centralizar o

romance pós-moderno/pós-modernista, pode instalar-se no porão da casa de Juca das Neves para, posteriormente, intuir, com acuidade, “o apagar do apogeu capitalista” de base familiar no Estado do Amazonas (“o Hotel Cassina a se transformar no Cabaré Chinelo”) e, conseqüentemente, a desestabilização sócio-econômica de sua Capital centralizadora, Manaus (até hoje, a sua única cidade maior).

Em um parágrafo, à moda pós-moderna/pós-modernista, o narrador resume a catástrofe que se abateu sobre aquela região do Amazonas, sobre sua raiz sócio-familiar, sobre sua própria dinâmica de vida, depois dos chamados *anos dourados* de meteórica riqueza. “Meio século” durou a crise econômica. “As famílias ricas” partiram para a Europa; “fortunas colossais se reduziram a pó”; “mulheres ficavam viúvas” e “passavam a costurar, para sobreviver”; “joias eram vendidas a qualquer preço”, e, inclusive, “Maurice Samuel, um dos ricos”, “perdeu até os móveis de sua casa, penhorados, e mudou-se para pequena casa alugada na Silva Ramos”. A Cidade estava abandonada, *desgovernada*. Os laços familiares estavam destruídos. Os filhos, abandonando os pais, as raízes, em busca de outras regiões financeiramente mais compensadoras. Inúmeros Ribamares saindo de Manaus, *com tigelinha de flandres na mão* em busca de serviços bem remunerados (ou não) nas capitais de outros Estados do Brasil. E as perguntas não obtinham respostas: Por que o capital desaparecera da Cidade e tudo que era sólido, desfizera-se no ar e ruíra como um castelo de cartas?

*Era impossível salvar o Armazém das Novidades, do qual só restavam móveis velhos, um luxo fora de moda. Apesar de tudo, Ribamar abria diariamente a loja. O patrão não aparecia, para não se humilhar junto aos credores. Abatido, prostrado, quase sempre bêbado, se escondendo em casa como se uma doença o tivesse aprisionado. Juca das Neves envelheceu logo. Era um homem aniquilado? O dinheiro começava a faltar para a alimentação. Ele vendia objetos e joias para poder ir ao mercado. Naquele dia se vencia uma das letras que ele não podia saldar. Por isso estava afundado na cama, à espera da morte.*

Mas Ribamar apareceu no limiar da porta.<sup>57</sup>

“Era impossível salvar o *Armazém das Novidades* do qual só restavam móveis velhos, um luxo fora de moda. Apesar de tudo, Ribamar abria diariamente a loja”, pois dela dependia a sua futura projeção social. Juca das Neves, “um dos ricos” que ficara pobre, à época da recessão, “envelheceu logo”, “era um homem aniquilado”. “Naquele dia se venciam uma das letras que ele não podia saldar. Por isso estava afundado na cama, à espera da morte”. “Mas Ribamar apareceu no limiar da porta”, acenando-lhe com a possibilidade de recuperação financeira e social.

Por mais que me apegue à filosofia bachelardiana, para refletir e/ou teorizar sobre a *endomose* do segundo narrador rogeliano, levando o seu primeiro narrador à condição de personagem ficcional sem poder narrativo, e, com isto, impelindo-o a interagir com o recanto mais profundo de sua própria “casa onírica”, não posso deixar de perceber que “este” mesmo narrador possui conhecimento histórico-político de elevadíssimo nível. Assim, este parágrafo reflete, neste instante ficcional e metafísico, um interessante momento paradoxal. Ao mesmo tempo em que o primeiro narrador se transforma em importante personagem (de fora para dentro), visitando os recantos íntimos da “casa onírica” do segundo, “este” segundo narrador passa a desenvolver um novo “olhar de dentro para fora”, avaliando, inclusive, a derrocada financeira das influentes famílias da cidade, naquelas antigas fortificações amazonenses. Os anos de perdas sócio-financeiras foram drásticos para muitas importantes famílias, muitas de origem judaico-francesa. Os brilhos dos sobrenomes notáveis — quase todos estrangeiros — já não causavam reverência à nova sociedade que estava surgindo, provinda das camadas populares. Aquele fora o momento do seringueiro escravo, do retirante nordestino que, durante anos, muito lutou pela vida, naqueles entrançamentos da Floresta, “a ferir a árvore da borracha, a defumar o látex, a empilhar as pélas de borracha, a ouvir aquele permanente ruído de gorgulho oleoso do acotovelamento das águas escuras do Igarapé do Inferno”<sup>58</sup>, pois os poderosos seringalistas estavam acuados pelos novos rumos da política monetária. Juca das Neves estava vivendo o seu tempo *azarado* de bancarrota, mas, a ele

estava destinado um *anjo salvador*. Foi aí que Ribamar de Sousa apareceu “no limiar da porta”. O herdeiro de fato do “ontem eterno” sócio-político, ou seja, o segundo narrador, não poderia buscar para si a honraria de salvar o *Armazém das Novidades*, e, por consequência, a Cidade. As entrópicas transformações sócio-políticas contrárias às Leis Políticas anteriores, naquele momento, determinavam as novas direções partidárias. Aquele era um instante de impasse histórico, a privilegiar o oprimido em detrimento do opressor.

Ribamar apareceu resguardado pelo poder ficcional do segundo narrador. Este segundo, como representante legal do antigo poder *em decadência*, como representante daqueles que perderam o *nome ilustre do passado* (sobrenome), não se viu no direito de, para si mesmo, reivindicar uma demanda para um renovado poder sócio-político na Cidade de suas inspirações maiores. A população, até aquele momento, inferiorizada, menosprezada socialmente e politicamente, começava a reagir contra os abusos do antigo poder dos tiranos magnatas, naquele *agonizante momento* de impasse político.

Nas páginas finais do romance o personagem (anteriormente, primeiro narrador) passa a representar a burguesia manauara pós-borracha, ou seja, será ele o representante da burguesia comercial da Zona Franca, a qual, já naquele momento, estava também, por sua vez, em decadência. Em verdade, o representante de fato da decadente burguesia comercial manauara é o personagem Juca das Neves, o falido proprietário do “Armazém das Novidades”. Penso que o Ribamar (d’Aguirre) de Souza vai além, como representante da burguesia comercial e política de uma diferenciada sociedade manauara (um novo rico; um paupérrimo retirante nordestino que enriqueceu “solidamente” e tornou-se Senador da República).

Assinalo a palavra “solidamente”, porque ela está destacada no romance. A fortuna do personagem ficcional Ribamar de Souza, por vários motivos, é sólida. O dinheiro que amealhou, posteriormente, em Manaus, não poderá ser conceituado historicamente como ilegal. O fato de ter transformado as casas da Rua Frei José dos Inocentes — hipotecadas por Juca das Neves — em “puteiro”, não desmerece

historicamente o talento comercial do personagem. À época, tal comércio, era considerado aceitável. Em verdade, a Rua das Flores — em sua exterioridade, como retrato ficcional da prostituição, ou mesmo interiormente, enquanto criação literária — realça um dos maiores negócios da crise amazonense pós-borracha.

O que ocorreu na tenção ficcional rogeliana: Depois do falecimento de Juca das Neves, Ribamar de Souza, como sócio do patrão, herda as dívidas do velho, resgata as hipotecas e compra os terrenos da Rua Frei José dos Inocentes, transformando-os em “puteiro”. Por meio de uma transação comercial com a dona do prostíbulo de Transvaal, traslada as “meninas” de “D. Conchita” para Manaus. Posteriormente, induzido naturalmente por Maria Caxinauá (que o enviou para Manaus, depois do declínio econômico do Seringal Manixi), casa-se com Diana d’Artigues, neta da Caxinauá, herdando — por intermédio do casamento — a fortuna “roubada” pela índia, e, com isto, tornando-se um dos maiores novos ricos da Cidade.

Páginas atrás, afirmei que não considero a apropriação das libras esterlinas de Ifigênia Vellarde, por parte de Maria Caxinauá, como roubo. Reflito conscientemente que tal fortuna pertencia aos índios caxinauás e aos trabalhadores seringueiros (os quais eram escravizados pelo dono do Seringal), portanto, os verdadeiros fraudulentos que se apoderaram do alheio foram os invasores seringalistas, no princípio, filiados ao iniciante “capitalismo selvagem” de base familiar. Bem enlevada na extremidade de minha binária consciência reflexiva — refletindo os “juízos afirmativos” e os “juízos negativos” de minha própria realidade social, a realidade social deste início de século XXI, e propensa a “juízos de descoberta”, sejam eles vitais ou ficcionais (cf. Gaston Bachelard) —, entendo o “roubo” de Maria Caxinauá, assinalado ficcionalmente, pelo prisma do antigo descamisado e escravizado perdedor e atual ganhador.

Contudo, retomando a questão de difícil explicação — sobre a fortuna do personagem —, graças à sua inteligência comercial e ao casamento com a neta abastada de Maria Caxinauá, o ex-retirante Ribamar de Souza, torna-se uma personalidade no cenário político

manauara, extensivo ao cenário político do Brasil, um momento, certamente e extratexto, de pós-Ditadura Militar (se me apropriou convenientemente das informações sublineares, referentes à passagem do tempo vital, decalcadas no romance). Nas páginas finais, o plenipotenciário da terceira fase da narrativa, aquele que centraliza poderosamente o relato, filia-se a um partido político da região e consegue elevar-se ao cargo de Senador da República, e de modo inclusivo “apontado como uma das figuras mais sólidas de Manaus e inimigo político do Comendador Gabriel e de seu ex-genro”.

Por ser o relato representativo da criativa entropia pós-moderna/pós-modernista dos anos finais do século passado, reflito a atuação do personagem Ribamar, nesta terceira fase desta diferenciada narrativa ficcional — ficção pós-moderna/pós-modernista de Segunda Geração —, como personagem-representante das duas fases do Capitalismo Selvagem aclimatados na Cidade de Manaus — no Brasil — ao longo do século XX. Em um primeiro momento — representativo do capitalismo de base familiar —, atuando como um subordinado; posteriormente, destaca-se como um dos baluartes do capitalismo industrializado, inclusive como representante comercial, no Amazonas, da indústria norte-americana das máquinas de costura Singer.

Nos anos finais do referido século, a ideia de globalização se solidificou no mundo, o que ocasionou, posteriormente, o aparecimento de uma fase de transição comercial, industrial e política mais de acordo com os ideais sócio-históricos da pós-modernidade.

Finalizando, penso — extratexto, certamente, uma vez que a proposição ficcional pós-modernista, reconhecidamente criativa, obsta decodificações vitais — que o personagem em questão, nesta terceira fase do romance, foi baseado possivelmente em alguma figura real da Cidade de Manaus, ou seria ele um somatório dos muitos políticos desta recente pós-modernidade, quase todos provindos de famílias humildes e alcançando o panteón da glória político-social. Como já refleti alhures, já nos anos finais do século XX, os herdeiros de sobrenomes notáveis, herdeiros das anteriores grandes famílias políticas — herdeiros dos “coroneis” do sertão, ou seja, das regiões *of hinterland* do Brasil,

“majores”, etc., todos possuindo títulos honoríficos comprados —, com raras exceções, foram relegados ao ostracismo político, perderam o poder do apelido familiar. Os novos políticos brasileiros, os atuais, poderão ser conceituados *a posteriori* como uma pioneira leva de detentores dos recentíssimos negócios públicos, todos eles almejando o reconhecimento sócio-político de seus sobrenomes familiares, inventados ou não. São eles, esses “humildes” que alcançaram o poder sócio-político, neste início de pós-modernidade, primitivos troncos de um Novíssimo Tempo, e seus herdeiros, em um Futuro Logo-Ali, os que se considerarão os “donos” das novas leis sociais. Enfim, se o aparato mítico tradicional é algo inerente ao ser humano, seja ele primitivo ou civilizado, a temática do intermitente sempre renomeado “eterno retorno” continuará atuando nas gerações futuras.

- 
- 1 BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 1. ed. de 1989. São Paulo: Martins Fontes, 1998: 158.
- 2 Ibidem.
- 3 Idem: 9.
- 4 Idem: 14.
- 5 Idem: 37- 41.
- 6 Idem: 37-38.
- 7 Idem: 39.
- 8 Ibidem.
- 9 Idem: 46 - 47.
- 10 Ibidem.
- 11 SAMUEL, Rogel, 2005: 151.
- 12 Idem: 90.
- 13 TZARA, Tristan. *L'antitête. Lê nain dans soncornet*, p. 44. In.: BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios do Repouso*. 1. ed. brasileira. Tradução: Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990: 15.
- 14 SAMUEL, Rogel, 2005: 89.
- 15 Idem: 138.
- 16 Idem: 160.
- 17 Idem: 47.
- 18 Idem: 77.
- 19 BACHELARD, Gaston, 1991: 160.
- 20 SAMUEL, Rogel, 2005: 35.
- 21 Ibidem.
- 22 Idem: 48.
- 23 SAMUEL, Rogel, 2005: 36.
- 24 BACHELARD, Gaston. 1989: 108.
- 25 VALÉRY, Paul. *Pièces sur l'art*: 13. In: BACHELARD, 1989: 62.
- 26 SAMUEL, 2005: 47.
- 27 BACHELARD, Gaston. 1998: 58.
- 28 Ibidem.
- 29 Ibidem.
- 30 SAMUEL, Rogel, 2005: 37.
- 31 BACHELARD, Gaston. 1998: 8.
- 32 Idem.
- 33 PORTELLA, Eduardo, op. cit., 1974:
- 34 SAMUEL, Rogel, 2005: 151.
- 35 Idem, 2005: 88.
- 36 Idem, 2005: 14.
- 37 BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios da Vontade*. 1. ed. Tradução: Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- 38 SAMUEL, Rogel, 2005: 48.
- 39 FOUCAULT, Michel, 1990: 290.
- 40 Idem: 31.
- 41 SAMUEL, Rogel, 2005: 31.
- 42 Ibidem.
- 43 NIETZSCHE. In.: BACHELARD, Gaston, 1998: 47.
- 44 Cf.: BACHELARD, Gaston. *A Dialética da Duração*. Trad. de Marcelo Coelho. 1. edição brasileira. São Paulo: Ática, 1988.
- 45 BACHELARD, 1998: 47.
- 46 Cf.: VATTIMO, Gianni. *O Fim da Modernidade. Nihilismo hermenêutico na Cultura Pós-Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

---

47 SAMUEL, Rogel, 2005: 25 - 26.

48 Ibidem.

49 SAMUEL, Rogel, 2005: 135.

50 SAMUEL, Rogel, 2005: 9.

51 BACHELARD, 1990: 77.

52 Conferir: BACHELARD, Gaston. *A Dialética da Duração*. Tradução de Marcelo Coelho. São Paulo: Ática, 1988.

53 BACHELARD, 1990: 76.

54 Idem: 88.

55 BACHELARD, Gaston, 1991: 160.

56 Idem, 1990: 78.

57 Idem: 140.

58 Idem: 15.