



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

MAYARA HAYDÉE LIMA SENA

**A MELANCOLIA EM *REPERTÓRIO SELVAGEM*, DE OLGA SAVARY, E *METADE
CARA, METADE MÁSCARA*, DE ELIANE POTIGUARA**

BELÉM-PA

2023

MAYARA HAYDÉE LIMA SENA

A MELANCOLIA EM *REPERTÓRIO SELVAGEM*, DE OLGA SAVARY, E *METADE CARA, METADE MÁSCARA*, DE ELIANE POTIGUARA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – PPGL, da Universidade Federal do Pará – UFPA, como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de MESTRA EM LETRAS.

Linha de Pesquisa Literatura: interpretação, circulação e recepção.

Orientadora: Profa. Dra. Mayara Ribeiro Guimarães.

BELÉM-PA

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S474m Sena, Mayara Haydée Lima.
A MELANCOLIA EM REPERTÓRIO SELVAGEM, DE
OLGA SAVARY, E METADE CARA, METADE
MÁSCARA,
DE ELIANE POTIGUARA / Mayara Haydée Lima Sena. — 2023.
104 f.

Orientador(a): Prof^a. Dra. Mayara Ribeiro Guimarães
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará,
Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação
em Letras, Belém, 2023.

1. Melancolia. 2. Colonialidade. 3. Literatura indígena. 4.
Amazônias. I. Título.

CDD 869.91

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha irmã e à minha mãe, “grandes mulheres; boas companheiras”, como nos disse Eneida de Moraes.

Agradeço a Deus por segurar minha mão em tantos momentos difíceis;

À minha mãe e irmã, mamaruca e bebê, companheiras de todas as horas;

Ao meu pai que sempre abraçou todos os meus projetos;

À minha avó e a todas as suas orações que me protegeram tanto;

Ao incentivo comunitário de toda a minha família Lima (vovô Edilson, tia Dina, tia Dineia, Evinha, Maressa, Lulu, Fefê, Pitó, todo mundo...;

Ao meu amor, Luiza, que tem vivenciado comigo todas as fases, boas e ruins;

Às minhas melhores amigas, Tatá e Alice, e pela paciência e compreensão de que, mesmo não tendo mais tanto tempo de estar com elas como antigamente, o meu amor continua o mesmo;

Agradeço às minhas meninas, Raylane Benjor e Glenda Lobato, por colorirem o cotidiano das aulas e por todos os trabalhos que escrevemos juntas;

À querida Rosalia, a Balhu, que compartilha comigo a mesma fascinação pela poética de Eliane Potiguara;

À Mayara, minha xará, pela orientação tão afetuosa;

Não poderia deixar de lembrar do meu eterno orientador, André de Aquino, pelo encorajamento, pelo empurrão ao difícil mundo da pós-graduação;

Ao professor Roberto Marques, nossa matinta, pelas artes cênicas;

Ao Matheus Furtado, meu grande amigo, que me presenteou, no começo da graduação, com o livro divisor de águas *Espelho provisório*, de Olga Savary;

*Melancolias, mercadorias espreitam-me.
Devo seguir até o enjojo?
Posso, sem armas, revoltar-me?*

(Carlos Drummond de Andrade)

*[...]
os despojos da vida
revelados
pelas secas marés do Ver-o-Peso...
Que rumor de tragédias soa na maresia?*

(João de Jesus Paes Loureiro)

*[...]
Recírio, chuva e tristeza

Vês o peso da tua falta
Nas velas e barcos parados
Encalhados na saudade
De Val-de-cans ao Guamá*

(Nilson Chaves e Cristóvam Araújo)

*Palavra é o lugar

(Márcia Wayna Kambeba)*

RESUMO

Este estudo centra-se nas imagens da melancolia que emergem no contexto de colonialidade em duas de suas expressões brasileiras: as tristezas indígenas e as amazônicas. As chamadas *tristezas periféricas* são representadas pelos livros *Metade cara, metade máscara* (2004), de Eliane Potiguara, e *Repertório Selvagem* (1998), de Olga Savary, que compõem o *corpus* desta pesquisa. Dessa forma, objetiva-se identificar a melancolia alegorizada como tema fundamental das poéticas de *Metade cara, metade máscara*, de Eliane Potiguara, e de *Repertório Selvagem*, de Olga Savary. Outrossim, como objetivos específicos, anseia-se discutir algumas relações entre colonialidade do saber e o silenciamento das *tristezas periféricas*, não canônicas, brasileiras e amazônicas; identificar a melancolia indígena, metonimizada na obra de Eliane Potiguara; além de investigar imagens da melancolia à sombra da floresta amazônica no livro de Olga Savary. O trabalho recupera autores canônicos dos estudos sobre a melancolia, como Sigmund Freud (2013), Julia Kristeva (1989), Giorgio Agamben (2007), Susan Sontag (2022), Jean Starobinski (2016), Susana Kampff Lages (2007), Luiz Costa Lima (2017), Maria Rita Kehl (2015), entre outros; dialoga com a perspectiva decolonial de pensadores como Aníbal Quijano (2005), Enrique Dussel (2005), Walter Dignolo (2017), María Lugones (2014); com estudiosos das questões amazônicas, como Neide Gondim (1994), Ana Pizarro (2012), Carlos Walter Porto Gonçalves (2023), Eidorfe Moreira (1958) e João de Jesus Paes Loureiro (2001); e com pensadores indígenas como Graça Graúna (2013), Trudruá Dorrico (2017), Davi Kopenawa (2015), Jaider Esbell (2020), Ely Makuxi (2018), Ailton Krenak (2022), Olívio Jekupé (2019), Daniel Munduruku (2012), entre outros. Assim, constata-se a necessidade de um debate mais específico sobre a experiência brasileira do mal-estar, atravessado pela colonialidade e que, portanto, distingue-se das compreensões eurocentradas da tristeza e suas representações literárias. Nesse sentido, a partir do percurso interpretativo dos poemas, reconhece-se que a literatura indígena de Eliane Potiguara e a onipresença da floresta amazônica, na obra de Olga Savary, colocam outros personagens e territórios no repertório dos estudos da melancolia na contemporaneidade, fora da hegemônica melancolia das grandes cidades europeias. As contribuições poéticas das autoras são fundamentais para a visibilização das tristezas periféricas, criando uma contranarrativa que desafia a colonialidade do saber sobre a melancolia. Na poética de Savary, as Amazônias, no que tange ao seu conceito fitogeográfico (MOREIRA, 1958), são inscritas sob o signo da perda; bem como, no testemunho poético de Eliane Potiguara, revela-se que não se pode pensar a colonialidade sem o reinado da tristeza.

Palavras-chave: Melancolia; Colonialidade; Literatura indígena; Amazônias.

ABSTRACT

This study focuses on the images of melancholy that emerge in the context of coloniality in two of its Brazilian expressions: indigenous and Amazonian sadness. The so-called peripheral sadnesses are represented by the books *Metade cara, metade máscara* (2004), by Eliane Potiguara, and *Repertório Selvagem* (1998), by Olga Savary, which make up the corpus of this research. The aim is to identify allegorized melancholy as a fundamental theme in the poetics of Eliane Potiguara's *Metade cara, metade máscara* and Olga Savary's *Repertório selvagem*. Furthermore, the specific objectives are to discuss some relationships between the coloniality of knowledge and the silencing of peripheral, non-canonical, Brazilian and Amazonian sadness; to identify indigenous melancholy, metonymized in Eliane Potiguara's work; and to investigate images of melancholy in the shadow of the Amazonian forest in Olga Savary's book. The work recalls canonical authors of studies on melancholy, such as Sigmund Freud (2013), Julia Kristeva (1989), Giorgio Agamben (2007), Susan Sontag (2022), Jean Starobinski (2016), Susana Kampff Lages (2007), Luiz Costa Lima (2017), Maria Rita Kehl (2015), among others; dialogues with the decolonial perspective of thinkers such as Aníbal Quijano (2005), Enrique Dussel (2005), Walter Dignolo (2017), María Lugones (2014); with scholars of Amazonian issues, such as Neide Gondim (1994), Ana Pizarro (2012), Carlos Walter Porto Gonçalves (2023), Eidorfe Moreira (1958) and João de Jesus Paes Loureiro (2001); and with indigenous thinkers such as Graça Graúna (2013), Trudruá Dorrico (2017), Davi Kopenawa (2015), Jaider Esbell (2020), Ely Makuxi (2018), Ailton Krenak (2022), Olívio Jekupé (2019), Daniel Munduruku (2012), among others. Thus, there is a need for a more specific debate on the Brazilian experience of malaise, which is crossed by coloniality and therefore differs from Eurocentric understandings of sadness and its literary representations. In this sense, based on the interpretative path of the poems, it is recognized that the indigenous literature of Eliane Potiguara and the omnipresence of the Amazon rainforest in the work of Olga Savary, place other characters and territories in the repertoire of melancholy studies in contemporary times, outside the hegemonic melancholy of large European cities. The authors' poetic contributions are fundamental to making peripheral sadness visible, creating a counter-narrative that challenges the coloniality of knowledge about melancholy. In Savary's poetics, the Amazons, in terms of their phytogeographic concept (MOREIRA, 1958), are inscribed under the sign of loss; as well as in Eliane Potiguara's poetic testimony, it is revealed that coloniality cannot be thought of without the reign of sadness.

Keywords: Melancholy; Coloniality; Indigenous literature; Amazon.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. COLONIALIDADE DO SABER MELANCÓLICO	18
2.1. SATURNO NOS TRÓPICOS	28
3. AMAZÔNIA CRIADA	32
3.1 “DE TANTO PERSEGUIR-TE MATO A DENTRO”: IMAGENS DA MELANCOLIA NAS AMAZÔNIAS DE OLGA SAVARY	43
4. “A VIOLÊNCIA E A ANGÚSTIA DOS TRÓPICOS”	49
4.1. “BEBE DESSA FONTE QUE TE ESPERA, MINHAS PALAVRAS...”	57
4.2. “A AGONIA DOS SÉCULOS” EM <i>METADE CARA, METADE MÁSCARA</i>, DE ELIANE POTIGUARA	66
5. FLORESTA GRANÍTEA.....	67
6. CONCLUSÃO.....	90
7. REFERÊNCIAS	99

1. INTRODUÇÃO

A pensadora feminista chicana Gloria Anzaldúa, em uma de suas muitas revelações às mulheres escritoras do terceiro mundo, confessou: “o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no mundo” (2000, p. 232). Assim, em *Metade Cara, Metade Máscara* (2004), de Eliane Potiguara, e *Repertório Selvagem* (1998), de Olga Savary, apresentam-se os poemas: entre representações de pesares que contornam perdas. Ora no desmascaramento de inúmeras perdas experienciadas em uma conjuntura opressora, testemunhada na escrita literária – e não literária – de uma mulher indígena que revela sua condição de *desaldeada, desplazada*, e de uma população “órfã de país” (POTIGUARA, 2018, p. 37); ora na erupção de imagens de perdas que se relacionam com cenários e personagens da floresta, os quais convocam debates sobre as Amazôniaas.

Diante de duas criações que, à primeira vista, só se corresponderiam por seu caráter inigualável, este trabalho centrar-se-á em uma manobra que as conecta: as imagens da melancolia que emergem fora da experiência e da produção de saberes unicamente eurocêntricos. Já alertava Luiz Costa Lima, em *Melancolia* (2017), que, “enquanto fenômeno de mil faces, a melancolia admite abordagens bem distintas” (p. 10), entre elas, a literatura. Nessa perspectiva, dentro das originalidades poéticas de cada obra, ainda mais rostos desse abatimento se descortinam, revelando as múltiplas possibilidades de representação do mal-estar brasileiro.

A literatura indígena brasileira, de Eliane Potiguara, e a onipresença da floresta na obra de Olga Savary colocam outros personagens e territórios no repertório dos estudos da melancolia na contemporaneidade, fora da hegemônica melancolia das grandes cidades europeias, tão explorada por Walter Benjamin (2000) na poesia de Chales Baudelaire. As contribuições poéticas das autoras aqui estudadas são fundamentais para a visibilização de tristezas não canônicas, criando uma contranarrativa que desafia a colonialidade do saber melancólico.

A produção literária indígena brasileira, na qual se inserem as criações de Potiguara, ressoa obstinada, desde meados da década de 1990, no sentido contrário à eurocentrada experiência discursiva de uma modernidade colonial. Em conexão direta com a militância indígena brasileira, “a literatura indígena não é um fim em si mesmo, senão um meio para uma *práxis* político-pedagógica de resistência” (DORRICO; DANNER; CORREIA; DANNER, 2018, p. 12). A produção de Potiguara projeta, desse modo, com suas personagens Cunhataí e

Jurupiranga, um *corpo coletivo*, como conceitua Jaider Esbell (2020), no movimento de “Autodecolonização – uma pesquisa pessoal no além coletivo”. Assim,

Rastrear suas raízes mais profundas é um exercício que se faz quando se decide pela hora de enfrentar de fato as camadas de soterramento que a tentativa de apagamento depositou sobre os corpos coletivos (2020, online).

Ao questionar o eurocentrismo que, para o pensador peruano Aníbal Quijano (2005, p. 115), consiste em “uma perspectiva de conhecimento e um modo de produzir conhecimento que demonstram o caráter do padrão mundial de poder: colonial/moderno, capitalista e eurocentrado”, a literatura de Potiguara se posiciona criticamente frente ao monólogo eurocêntrico, de modo a reescrever, sob perspectiva decolonial, a experiência indígena no processo colonial, bem como uma de suas severas sequelas: o mal-estar dos povos originários.

Eliane Potiguara é poeta, escritora, professora, ativista indígena e contadora de histórias. De origem étnica Potiguara, Eliane é conhecida como a primeira escritora indígena do Brasil, tendo em vista seu poema de 1975, “Identidade indígena”, além da publicação de seu primeiro livro *A terra é a mãe do índio* em 1989. Outrossim, escreveu inúmeros outros livros, entre eles, *Metade cara, Metade Máscara*, marcado pela hibridez de gêneros (poemas, textos políticos, testemunhos, entre outros). O pesquisador Sérgio Medeiros, no que se refere à confluência de gêneros textuais nas obras indígenas, nota que “a chamada ‘narrativa indígena’ é uma incógnita e parece participar de vários gêneros, sem se fixar necessariamente em um deles” (2012, p. 14), o que se evidencia na obra *Metade cara, metade máscara*. A produção multifacetada de Potiguara, dessa forma, segundo o escritor e filósofo indígena Ailton Krenak, “é seu livro totem que veio para firmar a escrita feminina contemporânea indígena” (2018, p. 11). Além disso, Rejane Gehlen afirma que a obra representa a metonimização de um povo por uma mulher indígena (2011, p. 84), a qual, de um lado, trata-se da face Potiguara e, de outro, da máscara indígena imposta pela colonização.

Nessa perspectiva, os poemas do livro, frequentemente, incorporam a trajetória dos personagens Jurupiranga e Cunhataí para contar, metonimicamente, as histórias que não estão na memória oficial: as memórias indígenas. As duas principais personagens dos poemas, bem como suas tragédias étnicas, personificam o massacre colonial à cultura indígena. Vê-se, portanto, que os poemas, como realçou a pesquisadora do povo Makuxi Trudruá Dorrico (2018), “podem ser facilmente compreendidos como a metonímia para o povo indígena no país, enunciam temas que evocam a uma reflexão para os povos originários em situação de exílio físico e epistemológico” (p. 17-18).

As criações poéticas de Eliane Potiguara são compreendidas pela crítica, sobretudo, em

suas relações com a identidade indígena. Embora a célebre obra de Moacyr Scliar, *Saturno nos trópicos* (2003), tenha enfatizado a tristeza indígena como uma expressão imponente da melancolia no Brasil, não há um robusto acervo teórico sobre essas aparições nas literaturas dos povos originários ou mesmo nas obras que possuem personagens indígenas. Desse modo, ressalta-se a pertinência da investigação desse tema na poesia de Potiguara, visto que, ao que se consta, ele é fundamental para a criação poética da autora e, também, para a experiência indígena na modernidade e em sua relação com a colonialidade. Na obra, avista-se o abatimento menos na “conversão do estado amoroso em estado melancólico” (STAROBINSKI, 2016, p. 394) nos poemas que tematizam o romance entre Jurupirange e Cunhataí; e mais na dimensão social da tristeza mediante a perda de terras, vidas e identidades indígenas. Ou seja, a melancolia está mais associada à história de uma negação, uma exclusão, que passa pela história política de um controle do corpo territorial e dos corpos físicos, do que à perda amorosa.

A paraense, Olga Savary, nascida em Belém no dia 21 de maio de 1933, foi poeta, contista, tradutora, jornalista, crítica e escritora. Embora autodeclarada tímida, publicou 20 livros e recebeu várias premiações, a exemplo, do prêmio Jabuti de revelação, da (CBL) Câmara Brasileira do Livro, com o *Espelho Provisório* (1970). Outros livros publicados foram *Sumidouro* (1977), *Altaonda* (1979), *Magma* (1982), *Hai-Kais* (1986), *Linha d'Água* (1987), *Retratos* (1989), *Rudá* (1994), *Éden Hades* (1994), *Morte de Moema* (1996), *Berço esplêndido* (inédito) e *Repertório Selvagem* (1998), livro que reúne quase todas as obras poéticas da autora. Olga também ficou conhecida como a primeira mulher, no Brasil, a escrever um livro de poemas erótico: *Magma*.

A poesia de Olga Savary é reconhecida pela crítica, principalmente, pelo teor erótico e suas correspondências com a Natureza, sobretudo pela repercussão de *Magma*. Diante da vasta produção da poeta, é curioso o desprezo dado a outros temas nas obras, tal como a compreensão da melancolia como linha de força, mesmo com o elo inquebrável entre erotismo e melancolia, já tão difundido nos estudos literários.

O psiquiatra e crítico literário Jean Starobinski (2014) alertou sobre as antigas aparições da doença atrabiliária e de sua capacidade de metamorfosear-se. Nesse sentido, indagou se “a sombra da floresta não é uma impalpável melancolia?” (2016, p. 176). Contudo, as investigações sobre as alegorias selváticas da melancolia não se desenvolveram expressivamente nessa direção. Por consequência, as pesquisas sobre as soturnas florestas savaryanas e suas relações com as Amazônias são inaugurais. A respeito disso, neste trabalho, enfatiza-se a compreensão, como propôs o professor e antropólogo José Sena (2022), de que

Delinear e nomear essas Amazônias é fundamental para fortalecer a agenda política que questiona a visão generalizada promovida pelos centros científico-culturais-midiáticos brasileiros (especialmente da região sudeste) sobre ‘a Amazônia’ (p. 48).

Assim, este estudo corrobora com o desmonte do discurso homogeneizante das Amazônias e atenta para sua multiplicidade e para seus vários conceitos, como sugeriu Eidorfe Moreira (1958). Visto os diversos caminhos possíveis para pensar as Amazônias, o presente trabalho perseguirá principalmente um dos conceitos apontados por Eidorfe Moreira (1958): o fitogeográfico. Nessa perspectiva, mesmo ciente das variadas faces e territórios amazônicos, o que inclui importantes metrópoles, neste estudo, delinear-se-á *menos uma melancolia da cidade e mais uma melancolia da floresta*.

Na leitura das imagens savaryanas, percorre-se, inevitavelmente, pela gritante poética da perda e sua possibilidade de potência criadora de signos, fenômeno advertido pela filósofa Julia Kristeva (1989) em *Sol Negro*. Instaura-se, em muitos poemas, a dialética melancólica, como acentuou o filósofo Giorgio Agamben (2007), a transformação de uma perda em presença. Nessa empreitada, “o seu desejo continua preso àquilo que se tornou inacessível [...] que se comunica com seu objeto sob a forma da negação e da carência” (2007, p. 32).

Diante de duas autoras que inauguraram caminhos na literatura brasileira contemporânea – Potiguara como a primeira mulher indígena escritora, Savary como primeira mulher a escrever um livro erótico –, bem como suas duas obras monumentais, outra poética (ainda invisibilizada) será percorrida: a melancolia, mas aquela que desponta reescrevendo o modo de representar a tristeza, fora dos traços e linhas da experiência unicamente eurocêntrica que a escreveram. Indaga-se se as imagens que emergem dos poemas são melancólicas e se elas se reconhecem face ao espelho eurocêntrico. No que tange a essa superfície refletora colonial, Quijano advertiu que “a perspectiva eurocêntrica de conhecimento opera como um espelho que distorce o que reflete” (2005, p. 116).

Dessa forma, objetiva-se identificar a *melancolia alegorizada* como tema fundamental das poéticas de *Metade Cara, Metade Máscara*, de Eliane Potiguara, e de *Repertório Selvagem*, de Olga Savary. Outrossim, como objetivos específicos, anseia-se discutir algumas relações entre colonialidade do saber e o silenciamento das *tristezas periféricas*, as não canônicas: brasileiras e amazônicas; identificar a melancolia indígena, metonimizada na obra de Eliane Potiguara; além de investigar imagens da melancolia e suas correspondências com a Natureza, evocadas, na obra de Savary, predominantemente, à sombra da floresta em suas relações com o bioma amazônico.

No que se refere ao conceito de alegoria do qual parte este estudo, compreende-se, como

sustenta Maurício Moreira Cardoso em *A alegoria: um berçário de metáforas* (2016), que a alegoria se organiza em um feixe de metáforas e que tal definição

pressupõe essa complexidade, pois as metáforas que compõem o feixe deverão obedecer a algum princípio organizador, que hipotetizamos estar inscrito no próprio texto alegórico como uma narrativa que pode ser sintetizada por meio de uma metáfora (*ibid.*, 169)

Nessa perspectiva, ao fundamentar-se em João Adolfo Hansen (2016), o autor solidifica sua tese de que a alegoria é compreendida como conjunto de metáforas, constatando que a alegorização se organiza também pela repetição, uma vez que

Como simbolismo proposicional analógico, a alegorização se faz, ainda, segundo dupla orientação. No encadeamento do discurso, ela metaforiza uma expansão das analogias: em cada ponto do discurso, repete um significado ausente, orientando-se para ‘fora’ ou para ‘outro’ diverso daquilo que vai sendo exposto. Assim, a alegoria é não só metáfora (substituição) mas também anáfora (repetição) (HANSEN, 2006, p. 82)

Em suma, este trabalho compreende que a alegorização é um “feixe de metáforas” (CARDOSO, 2016, 179) e “se organiza em torno de uma metáfora sintetizante da qual a alegoria se expande” (*ibid.*), de modo que, nas obras de Potiguara e Savary, várias delas organizam-se em torno da noção que, há séculos, tem sido condensada na palavra melancolia. Contudo, embora vasta e amplamente revisitada, o que se costuma denominar melancolia demonstra não abarcar teoricamente todas as especificidades das experiências amazônicas e indígenas. O mal-estar é, sobretudo, visto pelas lentes da lógica moderna/colonial que privilegia os sofrimentos metropolitanos, europeus, brancos, masculinos etc.

A escolha da escritora indígena Eliane Potiguara e do livro *Metade Cara, Metade Máscara*, desse modo, visa ampliar o debate brasileiro sobre os danos coloniais aos povos indígenas, que não se restringem “às relações formais de dominação colonial, mas envolve também as formas pelas quais as relações intersubjetivas se articulam a partir de posições de domínio e subalternidade de viés racial” (HOLLANDA, 2020, p. 16), e, portanto, opera-se com o conceito central de colonialidade. A opção pelo livro *Repertório Selvagem*, de Olga Savary, deu-se pela pertinência de uma poética que contempla espaços amazônicos e, desse forma, disputa, discursivamente, a Amazônia, construída como discurso eurocêntrico (PIZARRO, 2012). Sabe-se que esse território é conceituado como natureza idealizada, sobretudo, pelo imaginário europeu, bem como “é uma região cujo traço mais geral é o de ter sido construída por um pensamento externo a ela” (PIZARRO, 2012, p. 31). Desse modo, o trabalho com uma voz amazônica, uma de muitas que, historicamente, são assoladas pela colonialidade do saber de si, intenta a reconstrução de suas próprias imagens e, no caso desta pesquisa, da representação de suas tristezas. Assim, ao optar por uma autora indígena não amazônica e uma

amazônica não indígena, este trabalho intenta discutir, sob a óptica da melancolia e da colonialidade, as representações das experiências indígena brasileira e do espaço amazônico nas obras.

Nesta empreitada, quatro momentos serão atravessados: inicialmente, em “Colonialidade do saber melancólico”, será discutida a tradição ocidental do pensamento sobre a melancolia mediante autores canônicos como Sigmund Freud (2013), Julia Kristeva (1989), Giorgio Agamben (2007), Jean Starobinski (2016), Susana Kampff Lages (2007), Luiz Costa Lima (2017), Maria Rita Kehl (2015), entre outros; bem como será feita a problematização dessa universalização da experiência europeia, por meio da perspectiva decolonial de pensadores como Aníbal Quijano (2005), Enrique Dussel (2005), Walter D Mignolo (2017), María Lugones (2014), entre outros. Nesse segmento, a discussão se concentrará nas interrelações entre colonialidade do saber e o repertório teórico da melancolia, direcionando-se à necessidade de um debate mais específico sobre a experiência brasileira do mal-estar, a qual é atravessada pela colonialidade e, portanto, distingue-se das compreensões eurocentradas dos sofrimentos e suas representações literárias.

Em seguida, em “Saturno nos trópicos”, a discussão se destina à obra de Moacyr Scliar, *Saturno nos trópicos* (2003), em seu empenho de pensar a melancolia em território brasileiro e na lacuna deixada pela obra, uma vez que nela falta o conceito central de colonialidade, indissociável da história do Brasil.

Ainda com enfoque nas especificidades das tristezas brasileiras, bem como no enfrentamento de concepções eurocêntricas do saber, o segundo capítulo, “Amazônia criada”, caminha na direção da problematização da “Invenção da Amazônia”, como Neide Gondim (1994) e Ana Pizarro (2012) demonstraram, pelos discursos europeus. Além dessas autoras, para pensar as Amazônias, o estudo invoca pensadores como Carlos Walter Porto Gonçalves (2023), Eidorfe Moreira (1958), João de Jesus Paes Loureiro (2001) e revela o trabalho poético de Olga Savary na recriação das imagens das Amazônias. Do mesmo modo, em “De tanto perseguir-te mato a dentro’: Imagens da melancolia em *Repertório Selvagem*, de Olga Savary”, discutirá a respeito das florestas melancólicas de Olga Savary e das representações da perda nesses cenários, incomuns nos estudos sobre a melancolia, como os territórios amazônicos

No capítulo “Violência e angústia nos trópicos”, inicia-se o terceiro momento do trabalho, no qual, em diálogo com poemas de Eliane Potiguara, abordam-se os temas violência e melancolia e seus entrecruzamentos, como afirma Jaime Ginzburg (2017) em *Literatura, violência e melancolia*, na obra e nas experiências indígenas; além de revelar a morte como tópico central na produção de Potiguara. Posteriormente, em “Bebe dessa fonte que te espera,

minhas palavras”, delinea-se o contexto de surgimento da literatura indígena brasileira contemporânea, que se confunde com a própria emergência da literatura de Eliane Potiguara. Do mesmo modo, são abordados alguns dos pressupostos fundamentais do movimento literário indígena, entre eles, o da literatura originária como demarcação mútua do território e da palavra. Para a discussão, serão convocadas as perspectivas de pesadores indígenas como Graça Graúna (2013), Trudruá Dorrico (2017), Davi Kopenawa (2015), Jaider Esbell (2020), Ely Makuxi (2018), Ailton Krenak (2022), Olívio Jekupé (2019), Daniel Munduruku (2012), entre outros. Não obstante, em “‘A agonia dos séculos’ em *Metade cara, metade máscara*, de Eliane Potiguara”, o enfoque será o percurso interpretativo dos poemas de Potiguara e suas representações da melancolia indígena no processo colonial.

Em “Floresta granítea”, além da compreensão da floresta como *locus* da melancolia na obra savaryana e da discussão sobre o tempo deslocado na experiência melancólica e suas correspondências com a experiência amazônica, pontuam-se, a partir dos poemas das duas autoras, os deslocamentos entre floresta e cidade e a oscilação entre os movimentos de *cimentar* e *reflorestar*. Assim, na imagem da “floresta granítea”, manifesta-se um dos paradoxos centrais encontrados nas poéticas de *Repertório selvagem* e *Metade cara, metade máscara: a cidade invade a floresta e a floresta emerge na cidade*.

No que tange à utilização de certos teóricos fora do repertório latino-americano decolonial para dialogar com alguns poemas, este caminho fora traçado mediante a compreensão das importantes contribuições clínicas, políticas, teológicas, históricas e poéticas sobre a melancolia, visto que também estão no repertório brasileiro por via da colonialidade do saber. Faz-se, de certa maneira, também o célebre movimento do modernismo brasileiro de deglutição dessas fundamentações com anseio de compreender até que ponto elas nos contemplam ou nos alienam.

Ao encarar o tema da melancolia é preciso ter em mente que o seu semblante multiforme aponta para muitos caminhos, épocas, abordagens, textos, e que, por isso, também o trabalho dos estudiosos e estudiosas da melancolia pressupõe renúncia, perda. Nesta pesquisa não é diferente, é preciso abdicar de muitas fontes teóricas – mas, também, como forma de abrir espaço para novas vozes. Diante da interdisciplinaridade que compõe o acervo teórico da melancolia, disponibilizando vários rumos para sua compreensão, esta pesquisa priorizará mais o teor social dos pesares, visualizando a melancolia como um dos vários tentáculos da colonialidade.

As imagens das autoras lançam outras vozes e espaços no repertório da melancolia e contribuem, dessa maneira, para a visibilidade de outros modos de representar as tristezas

brasileiras. As incontáveis perdas indígenas na história do Brasil, com Eliane Potiguara, e, com Olga Savary, ao eleger a floresta como protagonista, de certa forma, problematizam sua marginalização, dada como espaço improdutivo pela hegemonia do urbano no capitalismo, no qual a cidade é, como centro do debate científico, o lugar da concentração de todo conhecimento. Como questionou Ailton Krenak, em *Futuro ancestral*, “Como atravessar os muros da cidade?” (2022, p. 64), como reescrever as imagens das Amazônias (nas quais estão presentes cidades e florestas)? Este trabalho opta pelo caminho proposto por Krenak: “Temos que reflorestar o nosso imaginário” (p. 70).

2. COLONIALIDADE DO SABER MELANCÓLICO

É longa a carreira da melancolia, seja nas diversas linguagens artísticas, seja no vasto repertório teórico dos estudos da saturnina. Assim, “a melancolia é talvez o que há de mais característico das culturas do Ocidente”, escreve Yves Bonnefoy (2014, p. 7) no prefácio de *A melancolia diante do espelho* (2014), de Jean Starobinski. Por ser, no mínimo, dupla – tendo em vista sua variante *mania* –, a melancolia é uma condição humana que, através dos séculos, tem sido alvo de interesse analítico de muitos ramos das ciências e das artes. Desse modo, nesta pesquisa, revelou-se a necessidade de se percorrer, em muitos momentos, interdisciplinarmente o mal-estar. Todavia, como pontua Luiz Costa Lima em sua tese central do livro *Melancolia* (2017),

a melancolia encontra seu *locus*, por excelência, na ficção verbal e plástica (para não falar em toda a arte); explicitamente, no *como se*, em que, na expressão, não se submetendo à alternativa do verdadeiro ou do falso, domina a *diferença* -, seria impróprio desenvolvê-la, em abstrato, sem haver considerado a longa história que a melancolia exhibe no Ocidente (p. 16).

Não obstante, não seria possível discorrer sobre um tema tão abundantemente discutido – e nem mesmo problematizá-lo como hegemonia de um discurso universalizante oriundo do eurocentrismo das ciências –, sem levar em consideração sua longa trajetória ocidental.

Em um passeio pela carreira soturna da melancolia através dessa tradição, como sinalizam Jean Starobinski (2016) e Susana Kampff Lages (2007), perambula-se, indispensavelmente, pela Antiguidade Clássica europeia com sua opulência teórica: por via dos escritos de Homero, como o canto VI da “*Ilíada*”; pelas contribuições médicas de Hipócrates; e pela “*Problemata XXX*” de Aristóteles, texto que inaugura a relação entre o gênio e a melancolia. Além disso, no campo da medicina, são basilares os apontamentos de “Celso, Sorano de Éfeso, Areteu da Capadócia e Galeno” (LAGES, 2007, p. 31).

Do grego *μελαγχολία*, significando bÍlis negra, a melancolia é embasada na teoria humoral na antiguidade europeia. Os quatro humores naturais responsáveis pelo equilíbrio humano e que compõem esse princípio são: sangue, bile amarela, pituíta e bile negra. A presença patológica do humor negro revelava-se na condição de uma alteração na bile negra, denunciada, sintomaticamente, pela tristeza excessiva e o medo constante. Os quatro humores estavam em equivalência e harmonização com diversos componentes simbólicos. A disposição melancólica – ou melhor, a indisposição melancólica – era regida pelo planeta Saturno, relacionado ao deus grego Cronos; no contexto das estações do ano, é associada ao outono; e, em relação aos elementos, à terra (STAROBINSKI, 2016; LAGES, 2007).

Ao revisitar as fundamentais contribuições médicas de Galeno nos estudos sobre a melancolia, Luiz Costa Lima (2017) relembra que as colaborações teóricas da medicina “da Idade Média, do Renascimento e do Barroco são, em larga medida, paráfrases da sistematização do grego Galeno” (p. 21). Nessa perspectiva, Lima classifica três categorias em que se apresentam a melancolia como doença do corpo:

(1) localizada no cérebro; (2) decorrente de a bÍlis negra passar a se encontrar em todo o corpo; (3) originando-se na região estomacal, localiza-se nos órgãos digestivos e provoca a hipocondria (*ibid.*, p. 22)

Outrossim, em Robert Burton na obra *A anatomia da melancolia* (1621), as três faces melancólicas permanecem, todavia, enfatiza-se ainda a melancolia amorosa e a religiosa, sendo a última muito visibilizada no período medieval (LIMA, 2017). A melancolia em suas relações com a religiosidade cristã e, portanto, ultrapassando as compreensões unicamente corpóreas – ou seja, transcendendo a prevalência hipocrática de doença “compreendida em termos puramente fisiológicos” (*ibid.*, p. 18) – revela-se como nova atribuição da melancolia como enfermidade não só do corpo, mas também da alma (*ibid.*, p. 25).

O filósofo italiano Giorgio Agamben, no livro *Estâncias* (2007), atenta à perambulação histórica da palavra e de seu fantasma no Ocidente. Assim, focalizando a Idade Média, afirma que esta época experimenta “um flagelo pior do que a peste que infesta os castelos” (p. 21), conhecida pelos Padres da Igreja como *acídia*. Um dos pecados capitais – hoje concebidos como sete, mas que, na época, eram oito – que se manifesta, resumidamente, na tristeza e no desespero. O acidioso é aquele que, apesar de sua indisposição visceral, ainda deseja a salvação, mas se perde no caminho para alcançá-la.

Em seus efeitos, a melancolia meridiana, diferentemente de apenas manifestações fisiológicas como pensavam os escritos hipocráticos, ergue a discussão sobre as sequelas à saúde da alma (LIMA, 2017).

Associado à *tristitia*, que deve ser entendida como de ordem profunda, ao *tedium vitae*, a acídia fazia suas primeiras vítimas entre os ascetas, os monges que optavam pelo deserto, estendendo-se depois a toda a comunidade cristã, atingida pela tentação do demônio. A melancolia, portanto, não só conduzia ao descaso da atenção devida ao divino, ao ceder à tentação da carne, como, necessariamente, era tomada como um pecado grave. Tudo, por certo, derivava da *tristitia* paralisadora (LIMA, 2017, p. 24).

A acídia, desse modo, foi uma das faces da melancolia que consistia em um estado de violação às leis eternas, em que o sujeito encontrava-se em posição pecaminosa. No período seguinte, o qual corresponde ao Renascimento, tem-se destaque a figura de Marsilio Ficino e da ênfase às correspondências astrológica, que não significa “que a função concedida à astrologia se ao excesso ético-religioso medieval, conquanto também lhe desse putra inflexão (LIMA, 2017, p. 33).

Analisado por Moacyr Scliar em *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil* (2003), o Renascimento é o ponto de partida para se pensar a invasão melancólica em territórios brasileiros. Sinteticamente, o autor compreende a melancolia emergente, no Brasil, no contexto do processo colonial. No mesmo período, no cenário europeu, em paralelo ao novo surto da Peste que devastou a Europa, a *melancolia renascida* é vista em termos da *A anatomia da melancolia* (1621), de Robert Burton; e ambas têm correspondências:

A peste, doença transmissível, dissemina-se pela população. A melancolia também pode disseminar-se – uma espécie de contágio psíquico –, dominando o clima de opinião e a conjuntura emocional em um grupo, uma época, um lugar [...] seria o livro de Burton a ponta do iceberg emocional, o reflexo de uma conjuntura emocional e filosófica? [...] Qual a relação, por exemplo, entre a melancolia e a chegada dos colonizadores ao Brasil, ocorrida quase exatamente no meio do período histórico considerado? (SCLIAR, 2003, p. 9)

A partir da compreensão da melancolia no Renascimento, o autor começa, então, a questionar, entre outros pontos, em que conjuntura melancólica se encontrava a Europa e como teria iniciado o ingresso dessa soturnidade no contexto colonial brasileira. Nesse período em que, na Europa, tem-se uma reviravolta socioeconômica, o capitalismo é um imponente gerador de ansiedade desde sua ascensão: “A imagem do labirinto é muito ilustrativa de uma época em que os antigos referenciais socioeconômicos desaparecem, dando lugar a dúvidas, dilemas, inquietações” (*ibid.*, p. 17). Com as novas transformações, o renascimento cultiva o individualismo, a solidão,

O indivíduo passa a sentir-se ‘essencialmente só’, possuído pela sensação de existir em isolamento – como se fosse uma estátua pensante [...] incapaz de estabelecer contato com outras estátuas falantes, ou com o mundo como um todo, do qual está separado pelo abismo da incomunicabilidade (ELIAS, 1982, p. 86-97 *apud* SCLIAR, 2003, p. 18).

A atuante versão dos humores, de herança hipocrática, dá lugar, então, à ênfase ao caráter sócio-histórico e ao psicopatológico da melancolia. Nessa perspectiva, a psicanalista e escritora brasileira Maria Rita Kehl (2015), atentando ao vaguear desse abatimento na modernidade do centro do capitalismo, em seu ensaio *A melancolia em Walter Benjamin e em Freud*, relembra a imponente correspondência, desde a problemata XXX de Aristóteles, entre os saturninos e a criação estética, fluxo que estagnaria com os apontamentos psicanalíticos de Sigmund Freud. Para compreender uma das manifestações desse mal, a autora recorre às reflexões do filósofo Walter Benjamin, o qual associa “o desencanto e a falta de vontade do melancólico diretamente ao efeito de um desajuste ou mesmo de uma recusa quanto às condições simbólicas do laço social” (KEHL, 2015, p. 254). E é na obra do poeta francês Charles Baudelaire, encarnação da melancolia na modernidade europeia, que Benjamin encontra os caminhos para suas considerações sobre o teor social do mal estar ocidental. O

sujeito baudelairiano é marcado pelo deslocamento, invocado pela figura vagante do *flâneur*, efeito da fratura social, resultante de insucessos revolucionários de uma época de desesperança e sem horizontes (KEHL, 2015). As compreensões sobre a incidência da melancolia das grandes cidades antecedem às concepções da psicanálise freudiana do século XX, uma vez que

o objeto da melancolia ainda não havia se privatizado. Seria um objeto perdido, sim, tal como Freud viria a descrever no século seguinte – porém, um objeto cuja natureza ainda dizia respeito a representações e sentimentos que relativos à vida pública (em oposição à privacidade familiar) (KEHL, 2015, p. 255).

Na poesia de Baudelaire, o *flâneur*, esse sujeito devastado pelo *spleen* (palavra inglesa que se confunde com melancolia), é, para Benjamin, assombrado pelo tédio existencial e pelo desânimo inconsolável. O spleenético perambula pela multidão, “mistura-se a ela intimamente, para, inopinadamente, arremeçá-la no vazio com um olhar de desprezo” (BENJAMIN, 2000, p. 121).

No movimento chamado por Kehl (2015) de *privatização da melancolia*, tem-se a imponência do ensaio *Luto e Melancolia* (1917), no qual Sigmund Freud retoma o tema, mas de modo mais sincrônico. Ali, “não faz nenhuma referência, nem à tradição médica anterior, nem à forte tradição pictórica e literária que tematizou de inúmeras maneiras o assunto” (LAGES, 2007, p. 58). O psicanalista austríaco compara a melancolia ao luto e compreende apenas o último como não patológico. Sintomaticamente, ambos apresentam

um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e rebaixamento do sentimento de autoestima (FREUD, 2013, p. 28).

Somando-se a estes, a melancolia manifesta, também, alterações na autoestima, “autorecriminações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição” (*ibid.*, p. 28). Nessa circunstância de perda, em que, diferente do enlutado que sabe o que perdeu, o melancólico não sabe o que perdeu e não realiza o luto esperado pela perda do objeto, ocasionando um empobrecimento do ego. Para Freud, a autocrítica violenta confessa acusações ao objeto amado que se voltam para o próprio ego. Dessa forma,

[...] essas acusações dirigem-se a outra pessoa que é, foi, ou deve ser ou ter sido amada pelo melancólico. Entretanto, ele as dirige contra si mesmo, em função de um processo de identificação narcisística com um objeto, cuja relação sofreu algum tipo de abalo ou frustração, e pelo qual ele passa a nutrir; em decorrência disso, sentimentos ambivalentes de amor e ódio, inconscientemente (LAGES, 2007, p. 60)

A escolha objetal aponta para uma fase introdutória: a identificação narcísica. No processo da melancolia, a identificação narcísica interfere no investimento amoroso induz a regressão à fase oral da libido, ao narcisismo. Tem-se, portanto, “um movimento de regressão a estágios primitivos do psiquismo do sujeito, a uma fase em que as primeiras identificações se

realizam – o estágio do assim chamado narcisismo primário” (LAGES, 2007, p. 61).

Se, por um lado, há o retorno do investimento amoroso na identificação narcísica, por outro, à sombra da ambivalência amorosa (ponto nodal do ensaio), tem-se o sadismo. Nesse movimento, a autopunição nada mais é do que uma “satisfação de tendências sádicas e de tendências ao ódio relativas a um objeto, que por essa via sofreram um retorno para a própria pessoa” (FREUD, 2011, p. 34). O desejo inconsciente de vingar-se do Outro (amado, odiado) manifesta-se na autodepreciação, na autopunição e, se a melancolia atingir seu último estágio, no suicídio. Sucintamente, o processo melancólico incorpora traços importantes do luto e apresenta aspectos da regressão narcísica.

Sabe-se que não é inaugural a atenção dedicada, pelos estudiosos e estudiosas da melancolia, à relação entre melancolia e tempo. A velocidade da contemporaneidade e seus efeitos nocivos aos seres humanos têm fomentado importantes reflexões nos estudos da melancolia e, também, da crescente depressão. No campo psicanalítico, Maria Rita Kehl, em *O tempo e o cão: a atualidade das depressões* (2015), evidencia a autoridade da velocidade na contemporaneidade e seus ecos na relação entre o tempo e as depressões, tão frequentes e, habitualmente, restritas à psiquiatria.

Vivem em outra temporalidade os remanescentes dos antigos melancólicos, equivalentes aos depressivos de hoje. Sofrem do sentimento do tempo estagnado, desajustado do tempo sôfrego do mundo capitalista (p. 17)

Tanto na afecção melancólica quanto nas atuais depressões, tem-se a experiência de disfunção temporal e, desse modo, a inadequação à velocidade capitalista. Nesse sentido, o capitalismo, com sua rapidez e competitividade, fabricaria aflições. Lima (2017), em interpretações sobre a abundante pesquisa enciclopédica que foi *A anatomia da melancolia* (1621), de Robert Burton, afirma que “a variedade de nomes e passagem de séculos não abala a extrema proximidade da melancolia com o que os psiquiatras hoje costumam entender como modalidades depressivas” (p. 47). Contudo, é preciso compreender que, embora hajam sintomas similares, a depressão e a melancolia são significativamente distintas quanto suas estruturas psíquicas (KEHL, 2015). Além disso, ao refletir sobre as chamadas depressões atuais, Kehl (2015) compreende-as como *sintoma social*: “ocupam o lugar de sinalizador do ‘mal-estar na civilização’ que desde a Idade Média até o início da modernidade foi ocupado pela melancolia” (p. 22). No processo freudiano de *privatização* da antiga melancolia, no qual as compreensões do mal-estar empenham-se no campo relacional íntimo e mais introdutório do âmbito psíquico do sujeito – harmonizada com os ideais burgueses da época –, “talvez de maneira inadvertida, a melancolia, depois de Freud, veio a perder seu antigo potencial de sintoma do mal-estar na

civilização” (KEHL, 2015, p. 49).

Arelado à emergência das tristezas no contexto capitalista, registrada por Kehl (2015), este trabalho pensa o mal-estar também como sintoma social, mas da colonialidade. Na Modernidade, que foi inaugurada com a colonialidade (MIGNOLO, 2017), a tristeza é incabível, o desalento não se excita com o consumo e a inércia não compete. O olhar alado dos antigos melancólicos não acompanha às frenéticas informações das várias telas. Não há mais tempo para os cabisbaixos, como disse Moacyr Scliar: “Saturno é um planeta lento demais para os tempos do Prozac” (2003, p. 245).

A história da melancolia é indissociável da história das sociedades ocidentais e, aparentemente, como se viu, o mal-estar é uma das maiores particularidades dessas culturas (BONNEFOY, 2014). Os escritos acerca dessa condição humana iniciam-se, como foi exposto,

com os textos hipocráticos, cinco séculos antes da era cristã; prolonga-se e transforma-se até os nossos saberes e as nossas perplexidades sobre as diversas formas da depressão (STAROBINSKI, 2016, p. 144).

Contudo, diante desta breve condensação histórica, enseja-se, principalmente, problematizar o hegemônico eurocentrismo na produção dos conhecimentos sobre a melancolia. Embora haja um grande acúmulo teórico neste repertório, sabe-se que “a colonialidade do poder desempenhará um papel de primeira ordem nessa elaboração eurocêntrica da modernidade” (QUIJANO, 2005, p. 114). Nesse sentido, lê-se a colonialidade do saber como criadora de uma das muitas perdas brasileiras: a supressão das epistemologias locais.

As compreensões sobre a colonialidade do saber, das quais partem este estudo, baseiam-se, principalmente, nas contribuições teóricas do grupo Modernidade/Colonialidade (M/C), o qual surge na década de 1990 e revoluciona epistemologicamente a produção científica da América Latina, propondo “a radicalização do argumento pós-colonial no continente por meio da noção de ‘giro decolonial’” (BALLESTRIN, 2013, p. 89). No contexto histórico do surgimento dessa epistemologia insubmissa, o chamado pós-colonialismo antecede o movimento pós-colonial, do qual o coletivo Modernidade/Colonialidade propõe a radicalização (BALLESTRIN, 2013).

Uma das principais colaborações do grupo M/C para os estudos decoloniais latino-americanos é a categoria Colonialidade do poder, do sociólogo peruano Aníbal Quijano, na qual se compreende que, no contexto da constituição do novo padrão de poder mundial – que se iniciou com a invasão da América e o estabelecimento do capitalismo colonial/moderno e eurocentrado – dois processos históricos foram indispensáveis para que emergisse a

colonialidade como um novo padrão de poder: a inserção da categoria raça e o predomínio do capitalismo como domínio das formas de controle de trabalho. Nessa perspectiva, cria-se também uma nova intersubjetividade mundial, em que

A incorporação de tão diversas e heterogêneas histórias culturais a um único mundo dominado pela Europa, significou para esse mundo uma configuração cultural, intelectual, em suma intersubjetiva, equivalente à articulação de todas as formas de controle do trabalho em torno do capital, para estabelecer o capitalismo mundial (QUIJANO, 2005, p. 110).

Nesse sentido, o eurocentrismo surge, para Quijano (2005), operando para legitimar o padrão mundial de poder capitalista colonial/moderno e eurocentrado e é indispensável para a formação e propagação da colonialidade do saber. Desse modo, o eurocentrismo não seria uma referência geográfica, e sim a imposição dos saberes hegemônicos produzidos em grego e latim, bem como pelo imperialismo linguístico das seis línguas europeias (MIGNOLO, 2008).

A elaboração intelectual do processo de modernidade produziu uma perspectiva de conhecimento e um modo de produzir conhecimento que demonstram o caráter do padrão mundial de poder: colonial/moderno, capitalista e eurocentrado. Essa perspectiva e modo concreto de produzir conhecimento se reconhecem como eurocentrismo (QUIJANO, 2005, p. 115)

Assim, como oposição a essas imposições coloniais, a decolonialidade emerge como “o terceiro elemento da modernidade/colonialidade” (BALLESTRIN, 2013, p. 105). Nessa perspectiva, Nelson Maldonado-Torres foi o primeiro teórico a conceituar o chamado *Giro decolonial*, o qual se baseia em um “movimento de resistência teórico e prático, político e epistemológico, à lógica da modernidade/colonialidade” (*ibid.*, p. 105). Outrossim, a opção decolonial remeteria à mobilização que Mignolo (2008) chama de desobediência epistêmica.

O presente trabalho, na mesma direção, propõe-se a introduzir outros modos de pensar as especificidades dos sofrimentos brasileiros. Nessa empreitada, contudo, é indispensável compreender que há a sobreposição de uma História Mundial em que, de acordo com filósofo argentino Enrique Dussel (2005), “a diacronia unilinear Grécia-Roma-Europa é um invento ideológico de fins do século XVIII romântico alemão; é então uma manipulação conceitual posterior do ‘modelo ariano’, racista” (p. 24). Nas muitas invenções do eurocentrismo, portanto, tais culturas são eleitas como eixo central dessa versão única da história. Além disso, “a ‘centralidade’ da Europa Latina na História Mundial é o determinante fundamental da Modernidade (*ibid.*, p. 27). Dussel, nesse sentido, contrapõe a noção tradicional de “modernidade”, da Europa moderna, como distinta das experiências culturais da América Latina, além de identificar que

empiricamente nunca houve História Mundial até 1492 (como data de início da operação do ‘Sistema-mundo’) [...] Esta Europa Moderna, desde 1492, ‘centro’ da História Mundial, constitui, pela primeira vez na história, a todas as outras culturas

como sua ‘periferia’ (p. 27)

Com efeito, institui-se também uma experiência e teoria, predominantemente, eurocêntrica da melancolia, mesmo com as incontáveis manifestações do mal-estar em outros contextos, como o brasileiro; estas, todavia, quando visibilizadas, são lidas sob a ótica de epistemologias alicerçadas na colonialidade. Por consequência, não são canônicas as que aqui estão sendo chamadas de “outras tristezas” ou de “tristezas periféricas”, como é o caso das tristezas amazônicas e indígenas, “en las zonas más periféricas de la economía-mundo capitalista” (QUIJANO; WALLERSTEIN, 1992, p. 585).

Em relação às conceitualizações de colonialidade, os feminismos latino-americanos têm reinterpretado e ressignificado seus textos fundantes. Feministas como a socióloga argentina María Lugones (2014) reclamam a intersecção de outras formas de opressões da modernidade colonial, as quais não se limitam apenas ao marcador de raça, como pensou Quijano, mas também a sexualidade e o gênero. O que Lugones chama de *lógica categorial dicotômica e hierárquica* é basilar para a modernidade colonial e capitalista que domina não só a raça, mas o gênero e a sexualidade. Ao propôr a categoria *Colonialidade do gênero*, a autora se baseia na compreensão de Quijano sobre a colonialidade do poder, contudo,

Ao pensar a colonialidade do gênero, eu complexifico a compreensão do autor sobre o sistema de poder capitalista global, mas também critico sua própria compreensão do gênero visto só em termos de acesso sexual às mulheres. Ao usar o termo colonialidade, minha intenção é nomear não somente uma classificação de povos em termos de colonialidade de poder e de gênero, mas também o processo de redução ativa das pessoas, a desumanização que as torna aptas para a classificação, o processo de sujeitificação e a investida de tornar o/a colonizado/a menos que seres humanos (LUGONES, 2014, p. 939)

A categoria gênero entra neste estudo, dessa forma, como marcador da diferença que se manifesta nos diversos sujeitos poéticos das duas obras, mas que, no caso dos poemas de Eliane Potiguara, parte das representações de corpos políticos que interseccionam, como na figura de Cunhataí, as categorias de gênero, raça e etnia. O ato de sublinhar essas intersecções é um importante compromisso, na militância indígena, a qual a literatura se conecta (DORRICO; DANNER; CORREIA; DANNER, 2018), bem como na *práxis* da opção decolonial, com o reconhecimento de um corpo em que se entrecruzam ainda mais violências. Nesse sentido, a análise se complexifica com a intersecção de sistemas de opressões, centrando-se na “na subjetividade/intersubjetividade para revelar que, desagregando opressões, desagregam-se as fontes subjetivas-intersubjetivas de agenciamento das mulheres colonizadas” (LUGONES, 2014, p. 941).

Lugones (2014), ao mover-se metodologicamente da perspectiva de mulheres de cor para a experiência da colonialidade, marca “uma forte ênfase no terreno, em uma

intersubjetividade historicizada, encarnada” (p. 240). A territorialidade passa, então, a ser uma das questões centrais para seu pensamento feminista e que, neste trabalho, também conecta as perspectivas poéticas, pois são vozes que estão dentro do contexto de um *locus fraturado*.

E, desta maneira, quero pensar o/a colonizado/a tampouco como simplesmente imaginado/a e construído/a pelo colonizador e a colonialidade, de acordo com a imaginação colonial e as restrições da empreitada capitalista colonial, mas sim como um ser que começa a habitar um *locus fraturado*, construído duplamente, que percebe duplamente, relaciona-se duplamente, onde os “lados” do *locus* estão em tensão, e o próprio conflito informa ativamente a subjetividade do ente colonizado em relação múltipla (LUGONES, 2014, p. 942)

Na experiência da diferença colonial, mediante o *locus fraturado*, é possível resistir à colonialidade de gênero, “respaldado pela fonte alternativa de sentido que torna possível elaborar respostas” (*ibid.*, p. 949), assim, a possibilidade de superação viabiliza-se a partir do posicionamento subalterno. Desse modo, o que a autora chama de colonialidade de gênero é a compreensão da opressão de gênero racializada e capitalista, cujo enfrentamento só seria possível com o *feminismo decolonial*. Portanto, na resistência a um *mundo destro*, ao qual se referia Anzaldúa (2000), lido como epistemologias colonizadoras, não se enfrenta só uma categorização de todos os povos do mundo apoiada na ideia de raça, como compreendeu Quijano (2005), mas uma hierarquia também de gênero, bem como de outros sistemas de opressões.

Na compreensão das poéticas como representações dessas posições subalternas que se interseccionam nas várias experiências de colonialidade, a este trabalho interessa pensar as tristezas dessa *sub-humanidade* que está na borda do mundo, como conceituou Krenak (2019; 2020), a qual não se reconhece no *espelho eurocêntrico* erguido pela colonialidade. No sentido decolonial, intentou-se aqui fazer o primeiro dos dois movimentos fundamentais do trabalho: identificar o eurocentrismo dos estudos sobre a melancolia que se alinham, predominantemente, à experiência europeia da tristeza.

O segundo movimento deseja compreender as duas obras, de Eliane Potiguara e Olga Savary, como representações das tristezas periféricas. Essa categoria se encaixa no pressuposto de que há uma ocultação da melancolia do sul global, dos territórios que passaram pelo processo de colonização, na colonialidade do saber sobre a melancolia, a qual elege o Norte global como centralidade investigativa. Contudo, por falta de compreensão das incontáveis outras experiências coloniais do sul global, este trabalho centra-se na brasileira – que também é interminavelmente múltipla. As tristezas indígenas, negras, emigrantes, latino-americanas, como foram brevemente comentadas por Moacyr Scliar (2003), mas, ainda, as tristezas amazônicas. Contudo, em razão da imensa tarefa de pensar as tristezas periféricas brasileiras –

que estão atravessadas pela colonialidade e pelas diversas intersecções (raça, etnia, classe, território, gênero etc.) – este estudo se restringe às representações da tristeza indígenas e da que está sob a sombra das florestas amazônicas, por intermédio das poéticas de Eliane Potiguara e Olga Savary. Assim, indaga-se: como alguns dos mais pungentes pesares indígenas se traduzem na poética de Potiguara? Ou como a floresta amazônica alegoriza a melancolia na obra savaryana?

2.1. SATURNO NOS TRÓPICOS

Em *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil* (2003), Moacyr Scliar compreende a melancolia, no que tange a sua história social, “que pode ser recuperada através da arte, da literatura, das manifestações culturais em geral” (p. 242), na esfera do pensamento, dividida em três grandes períodos. A Grécia clássica inaugura o primeiro, marcado principalmente pela medicina hipocrática dos humores. O segundo momento é o paradoxal período moderno, época da Peste, do luxo, da vaidade (espelho), da gula, da atenção ao tempo (relógio), do “progresso científico, intelectual e artístico de um lado, credice, guerras e doenças de outro” (p. 242). O terceiro período é, finalmente, o da melancolia brasileira

Na virada do século XIX e começos do século XX. Um período de grandes avanços no mundo: extraordinário progresso da ciência, industrialização. Como no início da modernidade (e como, já antes, na Grécia clássica), novos horizontes se abrem – também à custa de um preço. A pobreza é grande, nas cidades que crescem as doenças se disseminam (p. 244)

Nesse último momento, em que não faltariam razões para tristezas, “um motivo social, histórico: o genocídio indígena, a escravatura negra, as pestilências, a pobreza” (p. 244), o autor refere-se à fase do fim do colonialismo e da continuidade da colonialidade – porém, esta última noção não é conceituada pelo autor.

O discurso médico de Scliar enfatiza que as doenças podem redefinir a História. Nessa perspectiva, o livro é composto por dois grandes capítulos, “O renascimento da melancolia” e “A melancolia chega aos trópicos”: o primeiro inicia-se com o surgimento da peste na Europa; e o segundo conta a história do desembarque da febre amarela em Salvador, Bahia, transportada por um navio de *New Orleans e Havana*, chamado *Brazil* (2003, p. 169). Visualiza-se, portanto, como as patologias transportadas pelos invasores – e uma delas, metaforicamente, a contagiosa melancolia – foram disseminadas no processo colonial. Além disso, curiosamente, dois notáveis livros são lançados após surtos de doenças: “Peste e febre amarela são doenças transmissíveis, epidêmicas. E melancolia, ou tristeza, é dominador entre *A anatomia da melancolia e Retrato do Brasil*” (2003, p. 170), ou seja, as obras de Robert Burton, de 1621, e de Paulo Prado, de 1928. “Burton fala do tema da melancolia de maneira geral; Paulo Prado concentra-se no Brasil” (2003, p. 171) e, assim, também se organiza o livro de Scliar, entre as tristezas da Europa e do Brasil.

Nesse sentido, Scliar revela, recuperando e problematizando algumas questões do livro *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira* (1981), de Paulo Prado, algumas faces da tristeza brasileira: a indígena, a lusa, a negra, entre outras. A experiência das infelicidades

brasileiras, estendida à América Latina, é sublinhada, além de outras fisionomias, nas representações da melancolia dos trópicos na literatura. Como exemplo, destaca os personagens Jeca Tatu e Macunaíma, os quais “traduzem uma visão desanimada, pessimista, antiufanista e até irritada, do brasileiro interiorano, rural [...] Os dois, sobretudo, não agem – e agir é, na modernidade, a palavra-chave” (p. 237). Além das inúmeras doenças de Macunaíma, tem-se a figura da lentidão na sua preguiça – que pode ser lida também pela ótica de uma resistência à ética do trabalho capitalista¹; e, no Jeca, o desânimo sintomático da verminose. “Pouca saúde e muita saúde, os males do Brasil são” (ANDRADE, 2019, p. 80), como destacou Scliar ao recuperar o trecho de Macunaíma.

Outras célebres personagens acionadas por Scliar para refletir sobre as representações saturninas na literatura brasileira são Policarpo Quaresma e o doutor Bacamarte, dos livros *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto e *O Alienista*, de Machado de Assis, nos quais figura “a alternância entre melancolia e mania” (SCLIAR, 2003, p. 244). Além da retirante nordestina Macabéa, ilustre personagem principal de *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, a qual a felicidade mecânica moderna é sintomática: “‘vazia, vazia’, ela não consegue sequer sofrer. Não se trata de fome, não se trata de doença. Trata-se de uma forma extrema de alienação” (*ibid.* p. 231).

A imagem da perambulação de Macabéa, para Scliar, metaforicamente, corresponde ao percurso histórico da América Latina, no qual as “marginalizadas populações confiam num futuro melhor, como a rejeitada Macabéa confiou nas previsões da vidente; e, como Macabéa, são atropeladas por um luxuoso automóvel” (2003, p. 245). Embora o atropelamento de Macabéa como resultado metafórico dos danos aos povos latino-americanos tenha sido uma meticulosa interpretação, falta ao livro de Scliar o conceito central de *colonialidade*, sem o qual não se chega à compreensão efetiva da modernidade – alegorizada na imagem do “luxuoso automóvel”. É preciso compreender que “não há modernidade sem colonialidade” (Mignolo, 2017, p. 2) e que, na colisão colonial, tem-se, como desfecho, danos incalculáveis para as populações invadidas. Desse modo, esta pesquisa caminha no sentido decolonial, pois “[...] la conceptualización misma de la colonialidad como constitutiva de la modernidad es ya el pensamiento de-colonial en marcha (MIGNOLO, 2008, p. 249)

É imprescindível, nesse sentido, repensar/descortinar as tristezas brasileiras pela ótica

¹ Segundo Agamben (2007), a psicologia moderna altera os sentidos medievais da *acídia*, associando-a à preguiça como uma transgressão ao trabalho no sistema capitalista. “Não é certamente mera coincidência se, paralelamente ao disfarce burguês da acídia como preguiça, a preguiça [...] se converte aos poucos em emblema que os artistas opõem à ética capitalista da produtividade e do útil” (p. AGAMBEN, 2007, 26-27).

da colonialidade, visto que

A analítica da colonialidade (o pensamento descolonial) consiste no trabalho inexorável de desvendar como a matriz funciona, e a opção descolonial é o projeto inexorável de tirar todos da miragem da modernidade e da armadilha da colonialidade (MIGNOLO, 2017, p. 10).

O movimento de alargar as imagens da melancolia na modernidade pretende visibilizar as representações de sofrimentos que foram suprimidos pela colonialidade do saber, a qual, segundo Porto-Gonçalves, é “um legado epistemológico do eurocentrismo que nos impede de compreender o mundo a partir do próprio mundo em que vivemos e das epistemes que lhes são próprias” (2005, p. 3)

Em termos gerais, a contribuição notável do livro *Saturno nos trópicos* é, sobretudo, a exposição de algumas consequências do colonialismo para as tristezas brasileira e latino-americana, além de algumas das suas representações literárias, complexificando a eclipsada discussão, a partir do resgate do trabalho de Paulo Prado em *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. Contudo, o conceito fundamental de colonialidade – que, muito antes de 2003, quando foi lançado o livro de Scliar, já transitava pelos escritos de teóricos como Aníbal Quijano, nas discussões do grupo M/C, entre outros – tão valioso para uma análise dos pesares brasileiros, não é empregado. Além disso, tem-se o uso inadequado de termos como “descobrimto”, “primeiros povoadores”, “mulatas” etc. e de uma atenção extensiva às melancolias europeias.

A distinção lexical entre colonialismo e colonialidade é fundamental para trilhar os caminhos decoloniais, visto que

Enquanto colonialismo denota uma relação política e econômica de dominação colonial de um povo ou nação sobre outro, a colonialidade se refere a um padrão de poder que não se limita às relações formais de dominação colonial, mas envolve também as formas pelas quais as relações intersubjetivas se articulam a partir de posições de domínio e subalternidade de viés racial. (HOLLANDA, 2020, p. 16).

Assim, esta investigação, ao contrariar a colonialidade do saber, empenha-se na tentativa de escancarar a herança de mascaramento dos sofrimentos da periferia do capitalismo, – mais precisamente, no Brasil – nas representações literárias, a qual é atravessada pela intrusão colonial e não pode ser visualizada pelas lentes da experiência europeia da modernidade. A experiência indígena, na obra de Eliane Potiguara, bem como a experiência amazônica, a partir da poética de Olga Savary, revelam a inscrição de duas vozes ignoradas pelo roteiro da História brasileira.

O fato de não haver um acervo expressivo sobre os estudos que discutam as tristezas periféricas brasileiras, como se verifica nesta síntese que se restringe às obras *Saturno nos*

trópicos e Retrato do Brasil, não está associado à inexistência de sofrimentos, mas o que se constata é o abafamento dessas vozes marginalizadas, de modo que uma *cura pela fala* não é possível sem escuta. Os dois personagens principais das poéticas das autoras, o indígena e a Amazônia, como se sabe, são marcados, violentamente, pela imposição do silêncio e dos discursos eurocêntricos e colonialistas. Entre as consequências desses mecanismos coloniais, tem-se a tutela do Estado Brasileiro no que se refere aos povos originários e às Amazônias. Julie Dorrico, Fernando Danner e Leno Francisco Danner (2020, p. 8) demonstram como a noção de minoridade político-cultural e as imagens folclorizadas dos indígenas se relacionam com a ideia de não civilização atribuída aos povos originários, os quais necessitariam da tutela, da voz, da representação dos brancos. Do mesmo modo, o geógrafo Carlos Walter Porto Gonçalves (2023) relembra que, em vários momentos históricos, a Amazônia também esteve sob tutela do Estado brasileiro. Assim, as obras representam a retomada de autonomias historicamente silenciadas pelo Estado como extensão da lógica colonial (SEGATO, 2012).

Metade cara, metade máscara e Repertório Selvagem, neste estudo, representam esses outros, não vistos e não ouvidos, e são apenas duas de muitas obras que alegorizam as tristezas brasileiras, as tristezas periféricas, estas que despontam obscurecidas à luz das “conquistas” europeias.

3. AMAZÔNIA CRIADA

A Amazônia, desde as primeiras invasões, é delineada por discursos do Outro europeu. Neide Gondim, em *A invenção da Amazônia* (1994), compreende a região amazônica como um resultado discursivo, um “mundo intacto, mundo aquático e verdejante [...]; mundo insalubre para os povos civilizados e os animais superiores” (p. 76). Do mesmo modo, Ana Pizarro (2012), em *Amazônia, as vozes do rio: imaginário e modernização*, revela que a alteridade erguida pelos europeus diante da Amazônia é, na verdade, uma *alteridade funcional*, pois servia “aos interesses europeus coloniais, à sua necessidade de poder político, civil ou eclesiástico, de riqueza, de autoafirmação, de luta pelos mercados” (p. 33). Assim, desde as intromissões europeias, a Amazônia tem sido concebida como reflexo desses discursos históricos e deles tem-se apenas o acesso a visões parciais, as eurocêntricas (PIZARRO, 2012). Em síntese, as imagens amazônicas correspondem à “construção desses discursos e com a forma como eles expressam a relação do homem com a natureza, com o meio ambiente” (*ibid.* p. 35).

Contra o delineamento que, sob moldes da colonialidade do saber, contrói uma face amazônica por concepções que vem de fora dela (PIZARRO, 2012), esta pesquisa, como o trabalho de muitos estudiosos e estudiosas amazônidas – a exemplo, o recente livro *Etnografias da Amazônia* (2022) – faz

uma crítica ao imaginário colonial que ainda sustenta uma interpretação que exalta a fauna e a flora da região, como uma região desabitada à espera do tal ‘progresso’, mas não como um território com uma formação histórica e social particular e rica, que pensa e se relaciona com o mundo nos seus próprios termos (PINHEIRO; CORRÊA; PEREIRA, 2022, p. 2)

Desse modo, ao pensar a poética da paraense Olga Savary, este estudo visa contribuir na reescrita das imagens das Amazônias – movimento que vem, cada vez mais, fortificando-se por meio de vozes amazônidas – sob perspectiva de uma autora que insistiu na representação poética dessa região. Acentua-se, outrossim, o uso do plural político, Amazônias, defendido por José Sena (2022), para enfatizar as faces plurais dessa região. Na obra *Repertório selvagem*, o espaço urbano existe em figurações da cidade, principalmente, nos capítulos finais; mas a floresta é uma das protagonistas mais atuantes da obra. Ressalta-se que a complexidade amazônica abarca vários territórios, nos quais se incluem também grandes metrópoles, todavia, pela recorrência das imagens florestais no livro, o estudo partirá, principalmente, de um dos vários conceitos de Amazônia, como pensou Eidorfe Moreira (1958), o chamado fitogeográfico, para pensar a floresta amazônica como tema indissociável do *Repertório*.

Embora muito se tenha imaginado e capturado sobre as Amazônias, as tentativas de

definição são atravessadas pela alta concentração de sentidos que se aglomeram, primeiramente, em seu nome, pois, segundo Moreira (1958, p. 11), tem-se “a plurivalência do sentido do termo que a nomeia, que tanto pode significar uma bacia hidrográfica como uma província botânica, um conjunto político como um espaço econômico”. A hesitação na conceitualização provoca “certa margem de imprecisão e até mesmo de incerteza no que respeita os seus limites e à sua extensão” (*ibid.*, p. 11). Nesse sentido, as Amazônias, bem como as representações de suas tristezas, são temas abundantes e complexos que não se fecham na poética savaryana e no espaço brasileiro, visto as inúmeras experiências no território espacial amazônico – que inclui países como Peru, Bolívia, Colômbia, Venezuela, Suriname, Guiana, Guiana Francesa e Equador.

Carlos Walter Porto Gonçalves (2023), no livro *Amazônia, Amazônias*, ao revelar algumas “Imagens amazônicas”, sobretudo as construídas por perspectivas externas, tenta desfazer os discursos homogeneizantes sobre a região.

A imagem que normalmente se tem a respeito da região amazônica é mais uma imagem *sobre* a região do que *da* região [...] Sua população é vista como primitiva, indolente e preguiçosa e, assim, incapaz de ser portadora de um projeto civilizatório que a redima da situação de subdesenvolvimento à qual se acha secularmente submetida. Mesmo uma outra visão, aparentemente mais generosa, que reconhece a brutal exploração que se estabeleceu sobre as populações da região, ao acentuar o nível de embrutecimento a que foram submetidos os índios e os caboclos, parece indicar que eles não seriam capazes de reverter sua situação de subdesenvolvimento. **Estaria a região, de um modo ou de outro, condenada pelo passado** (p. 12, grifo nosso)

Entre as visões hegemônicas sobre a Amazônia, tem-se a de que ela é “o outro da cultura – a natureza; o outro da modernidade – a tradição” (*ibid.*, p. 65), em que, como demonstrou Gonçalves (2023), por meio do domínio cultural do Ocidente, configura-se a natureza como passiva, sujeita à dominação, e a cultura como “o sujeito ativo” (p. 20). A Amazônia, portanto, emerge, em termos do imaginário moderno, como um outro radical da modernidade capitalista, sustentado pela tradição epistemológica ocidental que prega a cisão entre cultura e natureza.

No que se refere ao atraso atribuído à Amazônia, investe-se na modernidade, no desenvolvimento, no progresso como imposições à região, o que equivale, no bojo do eurocentrismo, a uma nova espécie de catequização, como a vista no período colonial. A diferença, desse modo, precisa ser aniquilada para o alcance de um modelo universal europeizado (GONÇALVES, 2023). Nesse sentido, se, como retratou Carolina Maria de Jesus (2014), a favela é um quarto de despejo da cidade moderna; a Amazônia, mediante o destaque dado somente à natureza, é “como se fosse um quintal nos fundos do país” (*ibid.*, p. 39). Assim, como periferia da periferia (GONÇALVES, 2023), a Amazônia se apresenta como um outro do outro.

O inerente “atraso” amazônico, associado à concepção ocidental de natureza intrínseca à região, segundo Gonçalves (2023), cria duas perspectivas acerca da Amazônia:

[...] a primeira, até aqui dominante, de que, sendo a região assim caracterizada, ela precisa ser desenvolvida o que, de certa forma, significa *des-envolvida*, isto é, que seja quebrado o seu envolvimento para que ela se abra ao mundo, incorporando os padrões de progresso. Assim, des-envolver significa tirar daqueles que são do lugar o poder de decidir sobre o seu destino. Significa, enfim, deslocar. E esse desenvolvimento terá que vir de fora, de algum agente externo civilizador, já que essas populações não se mostraram capazes de sair do estado de natureza e/ou do atraso. [...] Uma segunda visão, que cresce sobretudo nos últimos anos com o debate ecológico, vê essa condição de populações vivendo mais próximas da natureza como ‘ecologicamente corretas’ e que, por isso, devem ser mantidas no seu contexto socioecológico-cultural. É um pouco a atualização do velho mito do ‘bom selvagem’ daquele que, exatamente por ter permanecido no estado de natureza, não teria cometido o ‘pecado original’ da civilização (p. 21).

Contudo, o autor ressalta que justamente essa perspectiva que compreende a região amazônica sob um viés de “natureza imaginária” é o que dificulta a percepção das proporções sócio-culturais da região e suas populações. A natureza ocupa espaço no imaginário ocidental e as populações amazônicas, invisíveis, são ignoradas, o que cria a ideia de “vazio demográfico (e cultural)” (GONÇALVES, 2023, p. 38). Nessa lógica, a região, diante da modernidade, é sempre um lugar perdido no tempo, radicalmente deslocado da atualidade, e que, tendo em vista o seu “subdesenvolvimento”, está tanto “condenada pelo passado” (p. 12) quanto

[...] nunca é o presente, mas sempre o futuro que será redimido pelos seus recursos imensos reais e imaginários. Assim a Amazônia nunca é; é sempre o *vir a ser*: E esse *vir a ser* nunca é o vir a ser das suas populações que, na região, constroem no seu dia a dia suas vidas, suas histórias, seus espaços, suas culturas. Ao contrário, é o *vir a ser* daqueles que veem a região pelo seu potencial de exploração futura. É, na verdade, uma reserva de recursos. (p. 25)

Contra essa imposição discursiva, os sujeitos amazônicos hoje, acentuando o presente, o passado e o futuro amazônico, têm recontado suas verdadeiras histórias, de modo que também eles estão entre as principais vozes dos discursos e das imagens sobre as amazônicas, como é o caso da poética de Olga Savary.

A natureza, como tema fundamental na obra *Repertório Selvagem*, manifesta-se, predominantemente, nas representações da floresta. Desse modo, este é um dos principais pontos de encontro entre a poética de Olga Savary e as Amazônicas, em virtude do seu conceito fitogeográfico, pois, sabe-se que “A floresta amazônica com efeito, é a maior e mais exuberante manifestação da vida vegetal no continente e no Globo, ou, como já se disse, o seu clímax biológico” (MOREIRA, 1958, p. 14). Todavia, a natureza da poética savaryana não se apresenta como apartada da cultura, intocada, desabitada, virgem, como a tradição epistêmica ocidental

costuma desenhar, mas sim em permanente interação² com os humanos. Dessa forma, a interação entre humano e natureza surge como um dos temas centrais não só nos estudos atuais sobre as amazônias, mas também é uma questão fundamental na poesia de Olga Savary em *Repertório*.

Além de seu protagonismo na obra, a floresta se expressa similarmente ao que Patrick Pardini (2020) chamou de “Floresta-sujeito”, uma vez que

A esta Floresta-sujeito, sensível e inteligente, termo de uma relação profundamente ética e poética, contrapõe-se a visão ocidental da floresta como natureza, meio ambiente ou paisagem, isto é, ‘objeto’ do nosso olhar estético-cultural, das nossas representações artísticas, do nosso conhecimento científico e das nossas leis de proteção. A ‘paisagem’ depende do nosso olhar, enquanto a ‘mãe-terra’ ou ‘terra-floresta’ é o que sustenta a existência humana. (p. 4-5)

A floresta, como personagem recorrente no livro, surge em diversos poemas e de diferentes formas: “a sombra vindo da floresta” (SAVARY, 1998, p. 113), no poema “Inventário; “aqui é uma floresta sombria” (*ibid.*, p. 178), em “Lavra”; “esta palavra amor andava pela relva/como serpente sacudindo o guizo” (*ibid.* p. 189), em “Claro enigma”; “faz soar meus passos mudos/como em floresta dormida” (*ibid.*, p. 131), em “*Pituna-Ara*”; “Busco a paisagem/do que há em mim:/viagem na mata” (*ibid.*, p. 146), em “Linving”, entre outros. A floresta revela-se em 15 poemas nos vocábulos “floresta”, “mata”, “selva” ou “mato”; sem contar com a predominância da palavra “verde” e as frequentes aparições das “folhas”, “raízes”, “relva”, “flor”, “fruto” e outras. Contudo, o que se propõe nesta pesquisa é enfatizar a alegorização melancólica da floresta na obra.

No poema “Écloga”, a identificação com a floresta – que é como duplo do sujeito – emerge em espaços não florestais. Desse modo, embora o poema não alegorize elementos da melancolia, ele ergue a tensão floresta x cidade, tópico que se mostra pertinente à pesquisa.

Tantos metais na cidade,
monóxido de carbono,
gás neon, não te poluem.

Raízes e folhas vivem
ao teu corpo aderidas
e a água é teu disfarce,
tua sócia e sócia, ilha.

Para uma tal realeza agreste
reinventas com teu corpo,
na cidade, a floresta (SAVARY, 1998, p. 137)

Ressalta-se, nitidamente, que a força telúrica não se apaga na cidade. O poema revela

² Segundo o escritor e professor João de Jesus Paes Loureiro (2001), na região amazônica, num movimento recíproco, o humano governa e é governado pela natureza.

um reflorestamento, como propôs Krenak no movimento de *reflorestar o imaginário* e, assim, “reaproximar de uma poética de urbanidade que devolva a potência da vida [...] Afinal, a vida é selvagem e também eclode nas cidades” (2022, p. 71). O corpo, no poema, perpetua a experiência florestal na urbanidade. As imagens da cidade não contaminam a potência silvestre, marcada pelo deslocamento e pela solidão – sinalizados pelo isolamento da palavras “ilha” na segunda estrofe. Tem-se também a identificação com a água, que é seu duplo, anexado às palavras “sócia” e “sósia”, tensionando ainda mais, diante da imersão citadina, as relações entre cidade e floresta.

A primeira estrofe ergue os elementos urbanos (metais, monóxido de carbono, gás neon); a segunda, o despertencimento e contraste desse corpo com os componentes metropolitanos ao seu redor. A terceira estrofe corporifica as ideias – que se assemelham ao de muitas culturas indígenas – de rejeição da hegemonia do humano e de integração humana à natureza.

Fomos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos a humanidade e nos alienamos desse organismo de que somos parte, a Terra, passando a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo que exista algo que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza (KRENAK, 2020, p. 83).

A “reinvenção” do poema, ao desfocar o antropocentrismo, baseia-se em reconectar o humano, mesmo no urbano, à natureza. Essa reintegração é marcante também em muitas culturas e estéticas amazônicas que, segundo Loureiro, contam com a influência indígena e cabocla e, ainda, com a relação campo x cidade:

Uma cultura que apresenta a fisionomia intelectual, artística e moral da Amazônia, singular e ao mesmo dissonante dos cânones dominantes da herança social brasileira, pela presença marcante da influência indígena e cabocla na primeira e pelo binômio cidade versus campo na segunda. Nela se percebe que a peculiar relação com a natureza e o isolamento construíram o *ethos* revelador de uma esteticidade que particulariza sua identidade (2001, p. 401).

O comparecimento de culturas indígenas e a relação campo x cidade, próprias das imagens amazônicas, estendem-se pelo livro *Repertório Selvagem*. Inúmeros títulos de poemas são escritos em língua dos povos originários. Como a própria Savary declarou em uma carta à escritora Deolinda Marques:

E que eu saiba e pelo que diz crítica e imprensa sou o único poeta – entre mulheres e homens – a utilizar poemas com títulos e palavras em *Tupi*, o *Nheengatu*, a língua boa dos nossos indígenas, sempre, em poesia, em ficção e no que escrevo em crítica e ensaio, na vida toda (SAVARY, 2011 *apud* DEOLINDA, 2020, online)

Nos capítulos do livro, como em “Semidouro”, tem-se o título do poema “*Pituna-ara*³”;

³ “Do Tupi: Noite-dia” (SAVARY, 1998, p. 131)

em “Altaonda”, “*Xe Maenduará*”⁴ e “Nheengare-i”⁵; em “Magma”, “*Ycatu*”⁶; em “*Hai-kais*”, “*Amandaba*”⁷, “*Teipó*”⁸, “*Enuçaua*”⁹, “*Uaruá/Caapura*”, “*Umbueçaua*”¹⁰, “*Mairamé*”¹¹, “*Amurupe*”¹², “*Iaraqui*”¹³, “*Uíre*”¹⁴, “*Aetecupi*”¹⁵ e “*Catuana*”¹⁶; em “Linha d’água”, “*Maíua*”¹⁷, “*Yruaia*”¹⁸, “*Çaiçuçaua*”¹⁹, “*Iraruca*”²⁰, “*Uquiririnto*”²¹ e “*Cateretê*”²²; em “Retratos (amor à gente)”, “*Rudá*”²³ e “*Igaratim*”²⁴; em “Repertório selvagem”, “*Auá*”²⁵ “*Neputira, Paem*”²⁶ (*Polivalência*), “*Umuçarae*”²⁷ e “*Tetamauara*”²⁸. O movimento de aproximação da fala dos povos originários figura a tentativa, pela linguagem, de uma reconexão com uma “poética esquecida”, como revela Krenak, para introduzir o pensamento da *florestania*, em *Futuro ancestral*.

Como a ideia de que a vida é selvagem poderia incidir sobre a produção do pensamento hoje? É uma convocatória a uma rebelião do ponto de vista epistemológico, de como colaborar com a produção da vida. Quando eu falo que a vida é selvagem, quero chamar atenção para uma potência de existir que tem uma poética esquecida, abandonada pelas escolas que formam os profissionais que perpetuam a lógica de que a civilização é urbana, e tudo que está fora das cidades é bárbaro, primitivo e a gente pode tacar fogo. (2022, p. 63-64)

Ao convocar, para sua poética, outras perspectivas, outras imagens, outras línguas e outros personagens, como o boto encantado, em “*Maíua*”, Savary também estampa o apagamento desses outros saberes e, desse modo, convida à reflexão desse histórico epistemicídio²⁹. Pode-se pensar a nomeação dos títulos poéticos em *Tupi* e em *Nheengatu*, ao

⁴ “Do Tupi: A lembrança de mim, minha lembrança” (*ibid.* p. 145)

⁵ “Do Tupi: Cantiguinha” (*ibid.*, p. 154)

⁶ “Do Tupi: Água boa” (*ibid.*, p. 168)

⁷ “Do Tupi: Circular” (*ibid.*, p. 204)

⁸ “Do Tupi: Finalmente” (*ibid.*, p. 204)

⁹ “Do Tupi: Postura” (*ibid.*, p. 205)

¹⁰ “Do Tupi: Aula” (*ibid.*, p. 211)

¹¹ “Do Tupi: Quando” (*ibid.*, p. 211)

¹² “Do Tupi: Diferente” (*ibid.*, p. 212)

¹³ “Do Tupi: bebida inebriante” (*ibid.*, p. 213)

¹⁴ “Do Tupi: Vir à tona” (*ibid.*, p. 214)

¹⁵ “Do Tupi: Assim sim” (*ibid.*, p. 215)

¹⁶ “Do Tupi: Paz” (*ibid.*, p. 219)

¹⁷ “Do Tupi: Bicho do fundo do rio, boto encantado” (*ibid.*, p. 226)

¹⁸ “Do Tupi: Canal que não seca” (*ibid.*, p. 230)

¹⁹ “Do Tupi: Amor, amado” (*ibid.*, p. 232)

²⁰ “Do Tupi: Casa de mel” (*ibid.*, p. 233)

²¹ “Do Tupi: Mudez, sem falar, silêncio” (*ibid.*, p. 237)

²² “Do Tupi: O que é muito bom” (*ibid.*, p. 239)

²³ Como o próprio poema diz: “Rudá, em tupi, o nome/do amor de que se nasce,/amor do qual se morre” (*ibid.*, p. 257)

²⁴ “Do Tupi: canoa onde o chefe índio viaja na proa” (*ibid.*, p. 258)

²⁵ “Do Tupi: quem” (*ibid.*, p. 325)

²⁶ “Do Tupi: Tua amada, tudo” (*ibid.*, p. 328)

²⁷ “Do Tupi: Brincar” (*ibid.*, p. 330)

²⁸ “Do Tupi: Terra estranha” (p., 331)

²⁹ Segundo Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses (2009), essa hegemonia epistemológica “suprimiu todas as práticas sociais e conhecimento que contrariassem os interesses que ela servia” (p. 8).

invés do hegemônico português, também, como problematização da hierarquia das línguas europeias, a qual Mignolo (2011) chama de hierarquia linguística, que inferioriza outras línguas, ou na *colonialidade da linguagem*, que, de acordo com Gabriela Veronelli,

argumenta que existe um vínculo entre, por um lado, a desumanização das populações racializadas e o concomitante desprezo das suas linguagens como simples expressão de sua ‘natureza’ inferior, e por outro, uma ideologia linguística - entendida como monolínguar - que oculta a opressão colonial, dialógica e discursivamente (2021, p. 82)

No processo colonial, a perda da língua esteve estreitamente ligada à perda do sagrado indígena, como apontou Silviano Santiago (1978) ao investigar dois polos culturais que se chocaram na colonização, na qual “na nova terra descoberta o código linguístico e o código religioso se encontram intimamente ligados [...] Evitar o bilinguismo significa evitar o pluralismo religioso e significa também impor o poder colonialista” (p. 16).

As Amazônias, embora sejam ovacionadas, como já foi sublinhado, predominantemente pela diversidade da fauna e da flora, são, também, um território cultural heterogêneo que inclui uma variedade de línguas indígenas. A imposição linguística que segue o projeto colonial é a principal responsável pela ameaça de extinção dessas línguas originárias. Segundo o recente estudo dos pesquisadores da Universidade de Brasília (UnB) Ademar dos Santos Lima, Rosineide Magalhães de Sousa e Antonio Augusto Souza Mello (2022),

há 36 famílias linguísticas e das 718 línguas indígenas que havia na Amazônia brasileira, apenas 26 são, ainda, faladas fluentemente e de forma interrupta por cerca de 5 mil ou mais falantes dentro de cada etnia, 438 foram extintas, 3 estão mortas e possuem apenas registros escritos, 243 estão debilitadas e são faladas por pequenos grupos e pessoas mais idosas, geralmente, acima dos 40 anos e 8 foram revitalizadas (p. 133)

Assim, na vasta extensão do território amazônico, verifica-se que há uma complexa construção de imaginários distintos, em que as várias línguas indígenas e as das urbes marcam, “entretanto, a constituição de um imaginário com articulações comuns. Estas articulações têm a ver, tradicionalmente, com uma vida em permanente diálogo com o meio ambiente (PIZARRO, 2012, p. 24).

Destaca-se ainda uma referência extratextual sobre a utilização de línguas indígena por Savary, em entrevista à pesquisadora Claudia Pastore (2004) – e em muitos outros momentos em que a poeta fala sobre suas origens – Olga Savary reafirma sua descendência indígena e atribuí a isto seu empenho na utilização de línguas indígenas em suas obras: “Tudo que eu falo na minha poesia, em tupi, é porque minha bisavó era índia” (p. 217). A presente pesquisa não pretende entrar nas discussões sobre literaturas escritas por descendentes³⁰, o que se enfatiza

³⁰ Sobre esta questão, indica-se as considerações de Lúcia Sá (2012) e Cláudia Neiva de Matos (2010).

com a referência é como a textualidade de Olga Savary realça os sujeitos indígenas como um dos temas do livro, não somente na utilização de línguas indígenas, mas também na presença dos próprios povos originários nos poemas. Como afirma a pesquisadora Andrea Leitão a respeito da obra de Savary, “Seu projeto poético põe-se à escuta da existência na precisão das imagens e das referências indígenas” (p. 12).

Os sujeitos indígenas aparecem nos poemas “*Nheengare-ĩ*”, na figura de um *curumi*, em *Miraiúú*, que significa “Gente de flecha, índio” (p. 238), no livro *A morte de Moema*, além de surgirem em outras imagens, como o arco e a flecha no poema “Liberdade condicional” (p. 240) ou mesmo em “Os Selvagens”, escrito em 1967, em que a poeta ressignifica os sentidos do termo construído colonialmente. Neste último, o poema revela sua importância para a obra na utilização de um de seus versos para nomear seu primeiro livro *Espelho provisório* (1970) (“[...] Seus corpos são mágicos espelhos provisórios/na tranquila desordem de planta inapreendida./Peixes olham para eles como se os conhecessem/sempre//Aqueles que são selvagens não têm pressa/porque inauguram o tempo [...]”) (p. 92). Assim, o poema, além trazer para o primeiro plano a noção de integração entre humano e natureza – nas identificações entre humano e vegetal e humano e animal –, desafia, com a noção de “espelho provisório”, a posição soberana da humanidade e revela que, para esses “selvagens”, a posição de sujeito é móvel. Além disso, os versos finais tematizam uma das questões centrais para a experiência indígena: o deslocamento diante de uma modernidade colonial.

Outrossim, a personagem indígena tupinambá Moema, da obra *Caramuru*, de Santa Rita Durão, também é reescrita em *Morte de Moema*, poema que corresponde a um capítulo do livro de Olga, no qual é recontado o episódio do afogamento da personagem que entra no mar em busca do navio em que partira o branco português. Todavia, a elegia dramática não se detém à narrativa de Durão em si, em que se distorce as imagens dos povos originários, pois, como destaca Graça Graúna (2013), “o personagem foi construído para honra e glória de Diogo Álvares, um colonizador travestido de Caramuru: deus do trovão” (p. 48) e “resta a imagem do índio perdedor” (*ibid.*). No poema de Savary, contudo, a centralidade está no episódio da morte da indígena tupinambá, de modo que não há o protagonismo de outros personagens humanos, há apenas Moema, Tupã e a natureza – e esta é erguida nas imagens das águas, da mata e das aves –, bem como lê-se a morte da personagem indígena como a morte da própria natureza (“No ar consternado/da praia deserta/agora é só sombra/a natureza/antes em festa/e adeja a gaivota/na orgia da morte”) (SAVARY, 1998, p. 309). Conforme realça Savary em nota sobre a obra, “A Morte de Moema é um pretexto para declaração minha de amor ao Brasil” (1998, p. 310). Desse modo, a morte da indígena tupinambá Moema, neste estudo, é lida como a imagem sacrificial

que ergue o Brasil sobre fósseis dos povos e das culturas indígenas.

De modo geral, pode-se afirmar que a poética de Savary se empenha em realçar as imagens de integração entre humano e natureza, a qual é encontrada nas cosmologias ameríndias, mas também nas de outros povos amazônidas, revelando-se compatível ao que Loureiro (2001) chama de *poética do imaginário* na cultura amazônica. Contudo, o autor detecta que, atualmente, na região, instaura-se “um espaço fraturado, num tempo deslocado” (2001, p. 403), fenômenos derivados da proliferação do capitalismo, o qual resulta na cultura de exclusão, substituindo a cultura poética. O conglomerado de, pelo menos, dois mundos, de múltiplas temporalidades passa a atormentar o caboclo e a cabocla amazônidas “e esse desalojamento de seu presente pela compulsão de um outro agora, considerado moderno, torna-se um desalojamento de si mesmo e da cultura” (p. 403).

Nessa perspectiva, a condição amazônica de múltiplas temporalidades coincide com a condição da experiência do tempo difuso da melancolia, pois, na assincronia melancólica, “o melancólico perde o sentimento de correlação entre seu tempo interior e o movimento das coisas exteriores” (STAROBINSKI, 2014, p. 59). Do mesmo modo, nas múltiplas temporalidades amazônicas, verifica-se uma desarmonia entre a poética do imaginário amazônico e a *modernidade compulsória*,

uma cultura de exclusão, que se nutre de uma racionalidade linear e prática, em lugar da cultura fundada no poético [...] caboclo é bruscamente ‘desalojado de seu presente’ cultural ainda fundado nas relações de um mundo que é seu, que de repente passa a parecer-lhe fictício enquanto se lhe impõe (LOUREIRO, 2001, p. 403)

Portanto, a concentração de temporalidades destoantes, sob esta óptica, é visceral para uma leitura do contexto amazônico na modernidade e da condição melancólica. O tempo para muitos povos amazônidas, diante da lógica colonial moderna e capitalista, traduz-se em: nunca o hoje dos sujeitos amazônicos, pois eles estão em busca do passado perdido e o desejo (futuro) é dos outros – não amazônidas. Assim, radicalmente deslocada, a poética de Olga Savary também expõe esse duplo desalojamento acrônico que é a experiência melancólica e amazônica (o que será melhor discutido na próxima sessão).

As “Imagens amazônicas”, como destacou Gonçalves (2023), não se restringem mais à natureza exuberante, idealizadas por perspectivas de fora; mas há também outras, experienciadas pelos sujeitos amazônidas, como as de violências, de pobreza e da exploração da natureza. Desse modo, para muitos sujeitos amazônidas “que precisam ficar agarrados nessa terra” (KRENAK, 2019, p. 11), como indígenas, caboclos, ribeirinhos, quilombolas e outros, a modernidade, sob lógica capitalista, tem fabricado mal-estar. Os desmatamentos, a mineração, os conflitos de terra, os grandes projetos de “desenvolvimento” em terras amazônicas, entre

outras brutalidades capitalistas, desse modo, são exemplos de uma das perspectivas centrais para se pensar as amazônidas na modernidade colonial: a de *produção de perdas*.

O poema “Mineração da água”, por exemplo, intitulado com uma das maiores violências modernas que atinge às populações pobres da Amazônia, sugere que os sentidos não se fecham apenas em uma leitura precipitada da perda amorosa humana.

Antes
rondei a casa das sombras, a morte.
Agora
rondo a ferocidade dos poemas
que gritam este furor que te adora.

Amor, assim subverto a vida
que bebo de tuas entranhas
quando a fome se faz pasto
de tudo quanto é fome. Assim amo.
Mas odeio amar o que não vejo
de todo, o que não entendo.
Posso amar a água toda limpa
com algum limo no fundo,
não a água toda visgo
toda lodo, toda lama. (SAVARY, 1998, p. 225)

No poema, compreensões tradicionais da melancolia amorosa, ocidentalmente construídas, são incorporadas aos versos, visto que se tem a reação à perda do objeto amado (FREUD, 2011), a ênfase à simbolização (KEHL, 2013; KRISTEVA, 1989) e o estratagema do sujeito melancólico de vincular-se ao perdido por meio da perda (AGAMBEN, 2007). Nessa perspectiva, o poema recorre ao campo dos signos para recuperar o perdido (“rondo a ferocidade dos poemas”), convocando a presença do sujeito amado por meio do engenho da perda. Assim, a relação é experienciada em um cenário de ausência, como foi tão amplamente debatida por Giorgio Agamben em *Estâncias* (2007) e pelos estudos sobre o advento da *acídia* meridional. Contudo, outras imagens – não somente as que o Ocidente elege para simbolizar a melancolia – são incorporadas ao poema, como as que integram a alegoria da mineração e a aparição da falta (figurada pela “fome”) como “pasto”, cenário que, historicamente, assola os territórios amazônicos. Em nota técnica do IPAM – Instituto de Pesquisa Ambiental da Amazônia, Salomão *et al.* (2021) compreende, considerando dados históricos entre 1997 a 2020, que “Das áreas desmatadas em florestas públicas não destinadas, cerca de 75% viraram pasto e se mantiveram assim após dez anos da conversão” (p. 1). Isto é, a pecuária, sobretudo na implementação dos pastos, tem sido uma das práticas mais devastadora em terras amazônicas.

Do mesmo modo, no que se refere à alegoria da mineração, tem-se a intransparência da água como impasse na conexão com o outro (“Mas odeio amar o que não vejo/de todo, o que não entendo.”). Assim, a degradação da água se apresenta como estorvo à fluidez da relação,

do mesmo modo que a própria água se revela como o perdido “(Posso amar a água toda limpa/com algum limo no fundo,/não a água toda visgo/toda lodo, toda lama)”. A exploração mineral, como se sabe, é um dos maiores desafios não somente para povos da floresta, mas também para os das cidades amazônicas. A “lama”, ou “lama vermelha” – a exemplo do que ocorreu recentemente com as populações tradicionais de Barcarena e com os rios, como o Mucurupi e o Pará, e em incontáveis outros territórios amazônicos – é uma das sequelas da mineração. As tragédias sócio-ambientais causadas pela exploração de minérios têm produzido uma nova imagem da Amazônia e dos seus rios, como demonstrou precisamente o recente documentário “Amazônia, a nova Minamata?” (2022), de Jorge Bodanzky, em que o cineasta expõe as consequências do garimpo ilegal de ouro nos rios, nas terras e no povo Munduruku.

O poema, desse modo, em uma conjuntura de perda, não se encerra no campo amoroso, individual, em uma melancolia privatizada (KEHL, 2015), mas, junto a isso, inserem-se novas imagens amazônicas, projetadas pelo capitalismo moderno colonial, as quais são marcadas pela exploração humana e da natureza e, portanto, emergem como representação de um sintoma social (KEHL, 2015), coletivo.

3.1 “DE TANTO PERSEGUIR-TE MATO A DENTRO”: IMAGENS DA MELANCOLIA NAS AMAZÔNIAS DE OLGA SAVARY

Quando invocada em um poema, a inclinação saturnina, pode incorporar inúmeras formas. Starobinski (2014) pontua que, historicamente, as aparições melancólicas surgem em inimagináveis aspectos,

a melancolia alegorizada não animava apenas certas figuras antropomórficas, ela se inscrevia igualmente em objetos, aspectos do mundo. Vale lembrar que, para Charles d’Orléans, ela é o ‘vento’ frio do inverno, a ‘prisão de Dédalo’, o ‘bosque’ em que vive o ermitão, o ‘poço profundo’ em que a ‘sede do Consolo não tem como saciar” (p. 18-19)

Para Savary, por exemplo, ela se manifesta na encarnação de importantes figuras clássicas da melancolia – investigadas pelo robusto acervo teórico e artístico sobre a melancolia nas culturas ocidentais–, como a estátua e a petrificação, no poema “Medusa, o nome mágico (um exorcismo)”; como a sósia do próprio eu em “Abstrata”; e como o espelho, em “Narciso”, entre muitos outros, em um denso acervo de imagens melancólicas no livro *Espelho provisório* (1970)³¹. Contudo, em *Repertório selvagem*, livro que reúne quase todas as obras poéticas de Savary, além das tradicionais alegorias, são frequentes as manifestações selváticas do mal-estar.

No que tange à antiga correlação entre objetos e a melancolia, tem-se o espelho e sua tão revisitada noção de reflexo. Um dos marcos teóricos sobre o tema é a contribuição de Jean Starobinski em *A melancolia diante do espelho* (2014), na qual o crítico suíço, ao investigar as relações especulares em *As Flores do Mal*, de Charles Baudelaire, corresponde-as a algumas das representações artísticas da melancolia, tradicionalmente vinculadas ao espelho.

É bom lembrar que, por vezes, a tradição iconológica associou à melancolia o espelho e o olhar voltado para a imagem refletida. O espelho é acessório indispensável do coquetismo e emblema da verdade, mas não por isso devemos pensar que seja empregado com menos conveniência quando está sob os olhos de um melancólico (STAROBINSKI, 2014, p. 19)

As inter-relações entre melancolia e espelho são tão estruturais que ressoam até na psicanálise freudiana do século XX, mesmo que, em *Luto e Melancolia*, Freud não retome explicitamente a imensa tradição artística e médica acerca do complexo melancólico (LAGES, 2007). Contudo, conforme Starobinski (2016, p. 142), em Freud, sabe-se que o objeto é selecionado narcisicamente, que há o recalçamento libidinal no ego e que este se identifica com o objeto que se perdeu. “O objeto, ainda que narcisicamente escolhido, não terá sido mais que um *falso espelho*: a *libido*, não podendo se fixar nele, retorna ao nível de sua fonte.

³¹ Esses são alguns dos resultados da monografia de minha autoria *As imagens da melancolia em Espelho provisório, de Olga Savary*.

Obscuramente, ela agora só se mira em si mesma em sua substância anterior” (*ibid.* p. 142). A noção especular é, desse modo, também intrínseca ao complexo melancólico psicanalítico proposto por Freud em *Luto e Melancolia*.

O espelho ou/e o espelhamento, associado ao mal-estar melancólico, em muitos poemas do livro, manifesta-se de diferentes formas, ora apresetando o conhecido objeto da tradição ocidental, ora surgindo em infrequentes superfícies refletoras. Como objeto, o espelho aparece em poemas como “*Pituna-Ara*”, “[...] como a paisagem no espelho/espantado no chão? [...]” (SAVARY, 1998, p. 131), em “*Sétima Camoniana*”, “Nos lances de espelhos, a garra do medo:” (*ibid.*, p. 136), em “*Narciso*”, “Olhar um espelho/e ao se ver não amar senão/rútilo reflexo” (*ibid.*, p. 250), entre muitas outras manifestações. Em outras superfícies refletoras, a ideia de reflexo surge, principalmente, vinculada às águas, como em “*Os selvagens*”, “[...] do rio/Seus corpos são mágicos espelhos provisórios” (*ibid.*, p. 92); em “*Claro Enigma*”, “[...] do te ver, a quem de si não sabe/por buscar na água só a tua imagem” (*ibid.*, p.189); em “*Lavra*”, “[...] ou uma pele de água/espelho és de mim mesma/e sombra//Súbito/aqui é uma floresta sombria” (*ibid.*, p. 178); em “*Balanço*”, “Olho teu rosto como imagem/para um instante/refletida no profundo fundo/de um poço. [...]” (*ibid.*, p. 112), entre outras. Assim, ressalta-se a imponência dos sentidos atribuídos ao espelho na poética savaryana, que chega a nomear um de seus livros – o primeiro – com o vocábulo: em *Espelho provisório*.

No poema “*Vida,*”, assim como em vários outros da poeta, a figura de Narciso aparece evocando a noção especular.

asa de águia, inútil
atribuir-te o rapto da alegria.
Cravaste garras em Narciso
nesta margem, na outra
desfiaste seu sorriso
e viraste pedra na terceira
empedernindo a lida. Agora
alegria da infância onde?
Asa de águia a velejar a alma
poitaste vida interrompida:
terceira margem. (SAVARY, 1998, p. 287)

O poema savaryano coloca-se em constate diálogo com a tradição da literatura ocidental. Diante dessa herança epistemológica, o poema retoma não só o mito clássico de Narciso, mas traz, mediante a imagem de uma ave, a águia, uma correspondência com o albatroz do poeta francês Charles Baudelaire. Nessa perspectiva, “o príncipe da altura” (BAUDELAIRE, 1986, p. 111) baudelairiano, ou a “Asa de águia”, de Savary, tematizam a experiência desses sujeitos alados que caminham com dificuldade pela vida comum (“poitaste vida interrompida:”), mas que também são capazes de “velejar a alma”. Dessa forma, desde o título do poema, “*Vida,*”,

há a suspensão de uma existência costumeira, marcada pela vírgula, pontuando, assim, a experiência daqueles que, na tradição Ocidental dos estudos sobre a melancolia, costumam ser chamados de “sujeitos de exceção”, ou “gênio”, lido aqui no horizonte do trabalho de criação poética.

O sujeito melancólico é, como lembra Maria Rita Kehl (2013), desde Aristóteles, caracterizado como “ser de exceção”. Segundo a autora, a partir da bile negra, a predisposição de estar entre o quente e o frio suscita a habilidade “de habitar extremos que torna o melancólico aberto à criação poética.” (p. 18). Do mesmo modo que o sujeito melancólico é esse que se destina a se recompor no campo dos signos, uma vez que ele tende a perder-se socialmente (*ibid.*).

Essa perda de lugar gerava no melancólico uma necessidade excepcional de refletir ou de criar uma obra capaz de reinventar a ordem do mundo, para que contemplasse sua excentricidade. A reflexão clássica sobre a melancolia é indissociável de uma reflexão sobre a *poiesis*; na atualidade, traria também questões a respeito do que chamamos de sintoma social. (p. 18-19)

O poeta como sujeito alado é uma imagem clássica dos estudos sobre a melancolia. A habilidade de coabitar as extremidades é o que ergue o gênio (KEHL, 2013), mas também o mal-estar humano (“o rapto da alegria”, “desfiaste seu sorriso”, “alegria da infância onde?”). Nesse sentido, a capacidade de alcance de saberes inacessíveis aos sujeitos comuns, a “terceira margem”, não se dá sem a tristeza.

Além disso, no poema, essa via de acesso à “terceira margem” convoca, inevitavelmente, a imagem do clássico conto “Terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa. Na leitura do conto feita por Leila Perrone-Moisés, a autora aproxima o conto às compreensões freudianas e foucautianas e, a partir delas, discorre sobre o tema da loucura. Na obra de Rosa, que Perrone-Moisés compara à “Nau dos loucos” das obras meridiana,

O pai encomendou uma canoa, despediu-se da família e foi para o meio do rio, onde ficou. O rio real era ‘largo, de não se poder ver a forma da outra beira’. Não é, porém, para essa ‘outra beira’ (a loucura, a morte, o nada) que o pai se dirige. ‘Ele tinha ido a *nenhuma parte*. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais’. Esse lugar nenhum é a ‘terceira margem’. (ROSA, 1962 *apud* PERRONE-MOISÉS, 2002, p. 214, grifo do autor)

O que se realça, neste estudo, a partir do diálogo com a obra de Guimarães Rosa, é que esse *não lugar*, a “terceira margem” – que, nos estudos psicanalíticos, pode ser lido como inconsciente –, é para onde se encaminha o sujeito alado do poema e para onde o acompanha a perda da alegria, (“Cravaste garras em Narciso/nesta margem, na outra/desfiaste seu sorriso/e viraste pedra na terceira”). Outrossim, nesse curso, além da localização em *lugar nenhum*, simultaneamente, o sujeito situa-se em várias bordas, “nesta margem, na outra”, na experiência

do *entre* do sujeito melancólico que habita vários mundos e nenhum. Além disso, no que tange à travessia, evoca-se a petrificação – inclusive o empedramento do empenho, “empedernindo a lida.” –, imagem que, há muito, entende-se como face da melancolia; assim como é via para um profundo autoconhecimento (“Asa de águia a velejar a alma”). É, nessa perspectiva, que se direciona uma das perguntas mais emblemáticas de Freud em *Luto e melancolia*: no que se refere ao autoconhecimento do sujeito melancólico, “por que é preciso adoecer para chegar a uma verdade como essa” (p. 30).

Se os ‘loucos’ servem para demonstrar as incertezas do senso comum, os poetas servem para abalar as certezas da ciência e para ampliar o saber do inconsciente. Graças a eles, temos notícias de verdades que estão para além da razão, em alguma terrível ou maravilhosa continuação. Graças a eles, ‘entendemos que’. (PERRONE-MOISÉS, 2002, p. 217)

Ainda no que tange à potência especular no livro de Olga Savary, outra aparição inaugura uma alegoria refletora, a floresta, que se revela com efeitos labirínticos no poema “Uaruá/caapura”, o qual o título significa, em Tupi, respectivamente, “Espelho/Dentro do Mato”:

De tanto perseguir-te mato a dentro
o que deixo de meus passos pela trilha
é confundir meu rastro no teu rastro (SAVARY, 1998, p. 207)

No poema, o sujeito do amor se confunde com o objeto em um cenário nitidamente florestal, erguido pela variante “mato”. O poema recorre ao campo semântico da melancolia “Uaruá”, espelho, mas em língua dos povos originários, no Tupi.

Nos reflexos da mata do poema “Uaruá/Caapura”, narcisicamente, procura-se um Eu que está no Outro. Nas palavras de Susan Sontag, em *Sob o signo de Saturno* (2022), “A marca do temperamento saturnino é a autoconsciência e a relação implacável com o eu, que nunca pode ser tido como algo óbvio. O eu é um texto - precisa ser decifrado” (p. 114). O ofício de autodecifração surge no poema como uma perseguição irrefreável até nos indícios – narcísicos – do objeto. Nesse movimento, há uma ferrenha busca pelo objeto – que se confunde com o Eu – num emaranhado especular. Para a teoria psicanalítica, mais precisamente, em *Luto e Melancolia*, de Sigmund Freud, a identificação narcísica faz parte do processo de escolha do objeto do amor. Consequentemente, sabe-se que “a perda do objeto se transformou numa perda do Eu” (FREUD, 2010, p. 133). A perseguição frenética pelo Outro por meios dos rastros do Eu – ou a perseguição do Eu pelos rastros do Outro –, no poema, figura *A melancolia diante do espelho*³², ou, como preferiu Savary: *A melancolia diante do espelho da mata*.

³² A expressão faz referência à clássica obra de Jean Starobinski (2014), *A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire*.

A natureza inalcançável do objeto de amor é um dos conceitos-chave para o poema e para o filósofo Giorgio Agamben na compreensão do amor em *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental* (2007). No livro, Agamben, em uma viagem no tempo, aponta a correspondência entre os achados da psicanálise do século XX e a escritos sobre a *acídia* dos Padres da Igreja na Idade Média. No campo psicanalítico, Freud, no ensaio *Luto e Melancolia*, ao que tange a perda melancólica, sublinha que, diferente do enlutado que sabe o que perdeu, o sujeito melancólico não sabe o que perdeu e não realiza o luto esperado para perda do objeto. A retração da libido na melancolia, apontada por Freud no ensaio, segundo Agamben, demonstra os mesmos mecanismos da indisposição acidiosa descrita pela tradição patrística medieval, ocasionada pela

excitada exarcebação do desejo, que torna inacessível o próprio objeto na desesperada tentativa de proteger-se dessa forma da sua perda e de aderir a ele pelo menos na sua ausência [...] a melancolia não seria tanto a reação regressiva diante da perda do objeto de amor, quanto a capacidade fantasmática de fazer aparecer como perdido um objeto inapreensível (AGAMBEN, 2007, p. 44-45)

O que o poema traduz, e o que também pode ser pensado pelas contribuições de Agamben (2007), é a astúcia da melancolia na criação de artifícios, ou de “trilhas”, para relacionar-se, a qualquer custo, com um objeto que nunca foi e nem poderá ser possuído. Forja-se uma perda. A artimanha é tramar a única apropriação possível: a perseguição da ausência onipresente, a caçada a um objeto que, na verdade, nunca poderia ser apossado, uma eterna “perseguição mato a dentro”.

Nessa encenação, *a floresta é um espaço de alegorização da perda* – fenômeno que se manifesta em outros poemas do livro. Diante de uma floresta especular, o sujeito lírico, narcisicamente, *perde-se no caminho ao objeto*³³. Nunca seria verdadeiramente possível alcançar o objeto, pois

A perda imaginária que se apodera tão obsessivamente da intenção melancólica não tem objeto real algum, porque sua fúnebre estratégia está voltada para a impossível captação do fantasma. O objeto perdido não é nada mais que aparência que o desejo cria para o próprio cortejo do fantasma, e a introjeção da libido nada mais é do que uma das faces de um processo, no qual aquilo que é real perde sua realidade, a fim de que o irreal se torne real (AGAMBEN, 2007, p. 53)

Tal processo fantasmático elege a floresta como lugar de descaminho ao objeto, na qual a procura por esse outro é sempre um *voltar-se a si*. Diferentemente da noção de retração do acidioso frente à perda (AGAMBEN, 2007), o poema propõe um movimento de perseguição,

³³ Como pensou Giorgio Agamben em *Estâncias: a palavras e fantasma na cultura ocidental* (2007), ao recuperar as compreensões sobre a *acídia* medieval. Nelas, a retração do sujeito acidioso diante da salvação espiritual não seria uma perda do desejo: “Se, em termos teológicos, o que deixa de alcançar não é a salvação, e sim o caminho que leva à mesma, em termos psicológicos, a retração do acidioso não delata um eclipse do desejo, mas sim o fato de tornar-se inatingível o seu objeto” (p. 29)

mas que é um eterno andar em círculos, um *eterno retorno* a si.

No segundo verso, o sentido oscila (sonoramente) entre “perseguir-te mato” e “perseguir te mato”, figurando a ambivalência amorosa freudiana³⁴ – alternância entre amor e ódio –; e entre “a dentro” e “adentro”, criando uma dinâmica variável, e até penetrável, que bambeia entre dentro e fora. Dessa forma, complexifica-se os significados da perda propostos pelo poema, uma vez que as significações hesitam. Realça-se, assim, a natureza labiríntica da mata e o seu papel representativo de alegoria da melancolia.

Assim, embora os poemas de Olga Savary retomem clássicas referências do pensamento ocidental sobre a melancolia, como o espelho, o mito de Narciso, o sujeito alado, a ambiguidade amorosa, a perda imaginária, entre outros; há também, como demonstra o poema “*Uaruá/Caapura*”, a inserção de outros elementos e espaço, como é o caso da língua dos povos originários e, principalmente, *a floresta como lócus da melancolia*.

³⁴ (FREUD, 2011)

4. “A VIOLÊNCIA E A ANGÚSTIA DOS TRÓPICOS”

“Como considerar uma história de pátria no meio deste cemitério continental?”, questionamento de Ailton Krenak (2022), em *Futuro Ancestral*, que introduz e mobiliza a hipótese desta pesquisa de que a violência da colonialidade resulta, sob a retórica da modernidade, entre outros males, em uma especificidade do mal-estar nos territórios colonizados. Alguns grupos experimentam mais brutalmente as mazelas da colonialidade, entre eles, as populações indígenas.

A modernidade, segundo Enrique Dussel (2005), é o argumento utilizado para uma “*práxis irracional de violência*” para com as culturas periféricas e, desse modo, constrói-se o *mito da Modernidade*:

A civilização moderna autodescreve-se como mais desenvolvida e superior (o que significa sustentar inconscientemente uma posição eurocêntrica). 2. A superioridade obriga a desenvolver os mais primitivos, bárbaros, rudes, como exigência moral. 3. O caminho de tal processo educativo de desenvolvimento deve ser aquele seguido pela Europa (é, de fato, um desenvolvimento unilinear e à européia o que determina, novamente de modo inconsciente, a ‘falácia desenvolvimentista’). 4. Como o bárbaro se opõe ao processo civilizador, a *práxis* moderna deve exercer em último caso a violência, se necessário for, para destruir os obstáculos dessa modernização (a guerra justa colonial). 5. Esta dominação produz vítimas (de muitas e variadas maneiras), violência que é interpretada como um ato inevitável, e com o sentido quase-ritual de sacrifício; o herói civilizador reveste a suas próprias vítimas da condição de serem holocaustos de um sacrifício salvador (o índio colonizado, o escravo africano, a mulher, a destruição ecológica, etcetera). 6. Para o moderno, o bárbaro tem uma ‘culpa’ (por opor-se ao processo civilizador) que permite à ‘Modernidade’ apresentar-se não apenas como inocente mas como ‘emancipadora’ dessa ‘culpa’ de suas próprias vítimas. 7. Por último, e pelo caráter ‘civilizatório’ da Modernidade’, interpretam-se como inevitáveis os sofrimentos ou sacrifícios (os custos) da ‘modernização’ dos outros povos ‘atrasados’ (imaturos), das outras raças escravizáveis, do outro sexo por ser frágil, etcetera (DUSSEL, 2005, p. 29)

Desse modo, tendo em vista a *práxis* da violência que foi disseminada pelo processo colonial, este trabalho parte da compreensão de que o sacrifício colonial tem como um de seus efeitos o mal-estar nos mundos periféricos. Todavia, pela complexidade do tema, este estudo parte de algumas das representações de *tristezas periféricas* brasileiras, a amazônica e a indígena – ciente também do modesto recorte feito, pois são apenas duas vezes entre incalculáveis experiências dentro dessas categorias. Dessa forma, este capítulo empenha-se em discutir as relações entre violência do colonialismo e da colonialidade como fundamentais para a perduração das tristezas indígenas que se revelam na obra de Eliane Potiguara.

A violência persegue a história da humanidade e, conseqüentemente, a história da literatura. Tendo em vista a relação entre literatura e violência, algumas importantes obras literárias brasileiras, segundo o professor e pesquisador Jaime Ginzburg (2016), abordam esse tema, tais como: *O navio negreiro*, de Castro alves (1868), *Memórias póstumas de Brás Cubas*,

de Machado de Assis (1881), *Os Sertões*, de Euclides Cunha (1902), *A rosa do povo*, de Carlos Drummond de Andrade (1945), *Infância*, de Graciliano Ramos (1945), *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa (1956), *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós (1977), entre muitas outras. No livro *Literatura, violência e melancolia* (2017), Ginzburg afirma que as criações literárias também podem algo contra essa cotidiana naturalização de brutalidades. Nessa perspectiva, o autor discorre, entre outras questões, sobre a violência e seus desdobramentos, revelando duas perspectivas de sua obra:

A primeira é a de que a violência é constante no campo da experiência humana. É um fenômeno comum pessoas provocarem danos físicos em outras pessoas. A segunda, de que essa constância deve ser submetida a uma percepção pautada pelo estranhamento (p. 23)

Sob óptica desse estranhamento, Ginzburg incorpora a melancolia, a qual é compreendida como efeito de uma perda (afetiva), podendo ser de um companheiro(a), de alguém da família, de um conjunto de pessoas, de um tempo perdido etc. (*ibid.*, p. 24). Nesse sentido, as relações propostas entre violência e melancolia permitem repensar o lugar da vítima nas reflexões sobre a violência, “seu impacto nos modos de constituição do sujeito” (*ibid.*, p. 25), colocando em questão o conceito de empatia. Além disso, o autor atenta para as chamadas *culturas melancólicas*, “em que obras de arte se pautam por tristeza, em capacidade direta com a incapacidade das sociedades de interromperem suas escaladas de destruição” (*ibid.*, p. 26).

Nessa lógica, esses dois componentes, a violência e a melancolia, são compreendidos, na presente pesquisa, como temas centrais da composição poética da obra de Eliane Potiguara, *Metade cara, metade máscara*. “A violência e a angústia dos trópicos” (POTIGUARA, 2018, p. 81), como o poema “Terra Cunhã” revela, entrecruzadas em muitos poemas do livro.

Violência e melancolia articulam o campo da estética em torno da perda, da dissociação e, muito frequentemente, da morte. A figura exemplar desse campo é o corpo cadavérico. A estética da violência trabalha com o movimento tenso entre a vida e a morte, que admite recursos como a fragmentação, o grotesco, o abjeto e o choque (GINZBURG, 2017, p. 44)

O tema da morte é insistente na obra de Eliane Potiguara, além de ser uma das faces camufladas que se constrói com a modernidade econômica e epistemológica (MIGNOLO, 2017). Assim, compreendendo a colonialidade como face oculta da modernidade (MIGNOLO, 2017), estas encontram-se também expressas no livro de Potiguara, pois, ao denunciar os pesares indígenas, o livro revela as tragédias resultantes do padrão mundial de poder colonial. Sabe-se que, “ocultadas por trás da retórica da modernidade, práticas econômicas dispensavam vidas humanas, e o conhecimento justificava o racismo e a inferioridade de vidas humanas, que eram naturalmente consideradas dispensáveis” (*ibid.*, p. 4). Nesse processo de intrusão colonial, os invasores, que, para Daniel Munduruku (2018), são “caçadores de riquezas e de almas”,

Passaram por cima da memória e escreveram no corpo dos vencidos uma história de dor e sofrimento. Muitos dos atingidos pela gana destruidora tiveram que ocultar-se sob outras identidades para serem confundidos com os desvalidos da sorte e assim sobreviver. Esses se tornaram sem-terras, sem-teto, sem-história, sem-humanidade. Tiveram que aceitar a dura realidade dos sem-memória, gente das cidades que precisa guardar nos livros seu medo do esquecimento (p. 82)

A história de dor e sofrimento que se inscreve sobre os vencidos – os povos indígenas, para o autor –, é a história da invasão colonial, a qual é escrita sob o signo da perda, que se propaga em várias instâncias: perda de vidas, identidades, territórios, memórias, história etc. À sombra da Modernidade, portanto, está a perda como experiência imposta aos povos originários.

No que tange à literatura brasileira, a articulação entre morte e melancolia é um tema crucial. Nas análises dos romances *São Bernardo* (1989), de Graciliano Ramos, *Grande sertão: veredas* (1978), de Guimarães Rosa, e *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar, Ginzburg, entre outras correspondências, identifica um movimento comum:

A leitura dos romances leva a observar que é, em cada um deles, a morte da personagem feminina o acontecimento de impacto que motiva, como alavanca incontornável, o ato de narrar [...] Há um elemento de inconclusão, de incompletude nessas perdas. O suicídio de Madalena, a visão do cadáver de Diadorim e a visão do golpe em Ana têm componentes de impacto não superado, que constituem perspectivas melancólicas nas condições de narração dos romances (2017, p. 76-77)

Na recorrente manifestação ritualística de morte de uma personagem com destino à ascensão de um narrador, para reverberação do passado, Ginzburg, categoricamente, identifica que há “um percurso fantasmagórico, em que a destruição é condição para a constituição de um trabalho de construção de memória” (*ibid.*, p. 78). Assim, é possível visualizar que, metonimicamente,

[...] o que está em pauta nesta fantasmagoria é uma série histórica. As mortes da formação deste país, silenciadas, sem voz, sem narração. Por massacres, por genocídios, por ocupações perseguições políticas, machismo, racismo, interesse econômico (*ibid.*, p. 79)

A morte indígena na poética de Eliane Potiguara, nessa perspectiva, além de ser um insistente tema que mobiliza *Metade cara, metade máscara*, que se inclina ao passado e, nesse sentido, remonta à memória, também configura um enfoque melancólico da escrita da obra. As incontáveis perdas testemunhadas, na produção de Potiguara, inscrevem-se no movimento de reescritura da história brasileira, em que “É preciso escrever – mesmo com tintas do sangue – a história que foi tantas vezes negada (MUNDURUKU, 2018, p. 82).

A experiência lutuosa perpassa diversos poemas do livro. Destaca-se, por exemplo, a representação da perda da própria vida e de como é construída esta passagem mortuária no poema “Essência indígena”, no qual a morte surge acolhedora:

Um dia
 Esse corpo vai apodrecer
 E eu vou ser verdade...
 Então eu vou ser feliz. (p. 63)

No projeto funerário melancólico, tem-se a imagem tranquilizadora da morte na possibilidade de uma felicidade póstuma. Concomitantemente, nota-se a convivência entre a relação territorial e sagrada com a terra, a metamorfose corporal e a projeção de uma insatisfação pelo presente tangível. Nesse ponto, o insistente desencontro entre o tempo presente e a felicidade revela-se como tema que acompanha não só este poema, mas todo livro. O passado, a ancestralidade, as memórias, a identidade indígena surgem, na obra, como guardiões da felicidade perdida; enquanto o futuro, como sugere o poema, é a possibilidade fantasiosa de um cessar de sofrimentos. O entrelugar da temporalidade – frequente na melancolia – revala uma fixação no passado, uma resistência ao presente e uma ansiosa espera pelo futuro na obra de Potiguara.

Na relação entre deteriorização do corpo e “ser verdade”, o aniquilamento é proporcional à autenticidade do ser, dessa forma, a “essência indígena” está para além da vida mortal e do tangível, assim como manifesta a perda de si no tempo vigente. Contudo, o que mais se sugestiona, no poema, é o pensamento que desmonta a ideia colonial de separação entre natureza e humano, uma vez que o encontro com a terra, que surge com a ideia de morte no verso, “Esse corpo vai apodrecer”, é harmonioso e acompanhado da perspectiva de “ser feliz”. A exemplo dessa imposição colonial que marca a ruptura teórica entre natureza e humanidade, Mignolo (2017) relembra o caso latino-americano da marginalização do conceito de *pachamama*, que hoje é símbolo de movimentos ecológicos:

Primeiro, quando em 1590 o padre jesuíta José de Acosta publicou a *Historia natural y moral de las Índias*, a ‘natureza’ era, na cosmologia europeia cristã, algo para conhecer; entender a natureza era igual a entender o seu criador, Deus. Mas os aimarás e os quíchuas não tinham essa metafísica; por conseguinte, não havia conceito comparável ao conceito europeu de ‘natureza’. Em vez disso, eles dependiam da *pachamama*, conceito que os cristãos ocidentais desconheciam. A *pachamama* era o modo como os *amauta* quíchuas e os *yatiris* aimarás [...] entendiam a relação humana com a vida, com a energia que engendra e mantém a vida, hoje traduzida como mãe terra. O fenômeno que os cristãos ocidentais descreviam como ‘natureza’ existia em contradistinação à ‘cultura’; ademais, era concebida como algo exterior ao sujeito humano. Para os aimarás e os quíchuas, fenômenos (assim como os seres humanos) mais-que-humanos eram concebidos como *pachamama*, e nessa concepção não havia, e não há ainda hoje, uma distinção entre a ‘natureza’ e a ‘cultura’. Os aimarás e os quíchuas se viam *dentro* dela, não *fora* dela. Assim, a cultura era natureza e a natureza era (e é) cultura. Assim, o momento inicial da revolução colonial foi implantar o conceito ocidental de natureza e descartar o conceito aimará e quíchua de *pachamama*. Foi basicamente assim que o colonialismo foi introduzido no domínio do conhecimento e da subjetividade (p. 6-7)

Tal imposição do saber ocidental que, sob retórica da modernidade, carrega consigo a

cisão entre humano e natureza não se restringe à experiência de epistemicídio sofrida pelos aymarás e os quíchuas, atinge, na verdade, incontáveis grupos étnicos. Nesse sentido, o poema, assim como ressalta Ailton Krenak quando diz que “Tudo é natureza” (2020, p. 83), reintegra o corte colonial e se conecta ao *Futuro ancestral* das lutas indígenas atuais. Assim, diante de um presente moderno no qual o sujeito do poema não se reconhece, a decomposição atua como uma negação dessa realidade e a “essência indígena” é o autoconhecimento de ser natureza.

Outrossim, na compreensão de que uma etapa póstuma seja a possibilidade de supressão de sofrimentos, incorpora-se, no poema, um tema frequente nos estudos melancólicos e no sofrimento indígena: o suicídio. Na teoria psicanalítica, se a melancolia atingir seu último estágio, tem-se o suicídio (FREUD, 2011). A ambivalência amorosa, da qual Freud (2011) chama atenção, sob identificação narcísica e tendências sádicas, em sua

‘instância crítica’, que dará origem mais tarde ao conceito de superego, como denominado por Freud, entra em luta com a outra parte do ego que, modificada pela identificação, é habitada pelo objeto [...] A importância deste aspecto é iniludível, pois permite dar conta da tendência ao suicídio, que se insere entre as terríveis consequências da melancolia (MOREIRA, 2002, p. 47)

Em síntese, na teoria freudiana, a melancolia integra elementos do processo luto e manifesta a regressão narcísica. A morte do sujeito, portanto, poderá ocorrer, mediante deslocamento da libido para ego e da supremacia do objeto sobre o ego, nessa tentativa de vingar-se do outro. Contudo, o que se almeja ao convocar a teoria psicanalítica para discutir sobre o suicídio é a compreensão de uma frequência do tema nos vários campos em que a melancolia foi objeto, e não centralizar o estudo na perspectiva freudiana, pois, como já foi mencionado, anseia-se percorrer pelas vias sociais das representações desse mal-estar.

No que refere aos povos originários, segundo a própria Eliane Potiguara em *Metade cara, metade máscara*, “Durante o processo de escravidão indígena, muitos pais e famílias realizavam o suicídio em massa contra essa forma de opressão. Despençavam dos penhascos. Isso era um ato de resistência” (2018, p. 23). Assim, o suicídio não expressava simplesmente um ato de desistência, como frequentemente é descrito; mas sim simbolizava uma oposição radical à escravização indígena no período colonial.

Nesse âmbito, embora não haja uma quantidade expressiva de pesquisas relacionadas às altas taxas de suicídios entre indígenas brasileiros, há estudos pertinentes que abordam o tema. Em um trabalho que objetivou detectar o número de mortes por suicídio de indígenas e não indígenas, intitulado “Caracterização da mortalidade por suicídio entre indígenas e não indígenas em Roraima” (2017), Maximiliano Loiola Ponte de Souza e Ricardo Tadeu da Silva Onety Júnior identificaram que existem “especificidades étnico-raciais na mortalidade por

suicídio; entre os indígenas, as taxas foram mais elevadas” (p. 887). No artigo “Suicídio e povos indígenas brasileiros: revisão sistemática”, Souza, Oliveira, Alvares-Teodoro e Teodoro (2020) analisaram 111 publicações brasileiras que tematizavam o suicídio indígena e concluíram que “pobreza, desvantagem socioeconômica, fatores históricos e culturais, baixos indicadores de bem estar, desintegração das famílias, vulnerabilidade social e falta de sentido de vida e futuro” (p. 6) são as causas mais comuns para o suicídio dessas populações. Nessa perspectiva, Machado e Santos (2015) atribuem ao alto índice, entre outros fatores, ao

processo de desvalorização da cultura indígena ao longo da história do Brasil, com a exaltação de um modo de vida cada vez mais tecnológico e capitalista, pode ter contribuído para a elevação dessas taxas [...] O ‘não espaço’ na sociedade pode afetar psicologicamente, aumentando o sentimento de não pertencimento ao local e à sociedade onde vivem (p. 51)

De modo geral, estudos em outros países e no Brasil demonstram que as mortes por suicídio são maiores entre os indígenas em comparação às demais populações. No livro de Eliane Potiguara, a temática é abordada em vários poemas, mas também está presente em textos não literários. Em “O feminino e a força do conhecimento ancestral”, por exemplo, a autora revela que

No período das colonizações portuguesa e espanhola, no Brasil, os homens indígenas conduziam toda a sua família ao suicídio coletivo, contra a escravidão, e, conseqüentemente, à destruição cultural. Nos tempos atuais, o suicídio, a submissão, o alcoolismo, a desesperança e a fome têm sido sintomas da opressão colonizadora decorrentes da violência aos direitos humanos fundamentais dos povos indígenas e que afetam as mulheres mais diretamente. O empobrecimento econômico de nossas vidas, o racismo, a intolerância, o desequilíbrio da nossa biodiversidade em todos os sentidos são fatores que provocam timidez, conformismo, baixa autoestima, sentimento de culpa, infelicidade, angústia, insatisfação constante e concessão ao dominador, além de cooptação política (p. 90)

Ressalta-se que, mesmo que este trecho – e outros – não contenham o famoso nome “melancolia”, esta tem sido uma *palavra provisória*, compreendida como resultante de uma perda afetiva³⁵, que demonstra maior flexibilidade para abranger manifestações pungentes como as descritas acima por Potiguara. Embora frequentemente não apareça nomeada com o vocábulo decretado pelas culturas ocidentais, a obra de Potiguara reverbera um mal-estar que coincide com muitas das representações desse sofrimento tantas vezes descrito. Nessa perspectiva, como observou Starobinski (2014), Charles Baudelaire também foi um poeta que propôs “deslocamentos lexicais” para falar sobre o temperamento melancólico:

Dizer a melancolia, sem pronunciar demais o termo: é forçoso recorrer aos sinônimos, aos equivalentes, às metáforas. Trata-se de um desafio ao trabalho poético. Deve-se operar deslocamentos. Em primeiro lugar, de ordem lexical (p. 15).

³⁵(GINZBURG, 2017)

Na obra de Potiguara, todavia, a poeta indígena não só trabalha sob ordem do desvio lexical, ela, decolonialmente, integra personagens e experiências esquecidas e reconta a história brasileira desde os destroços coloniais. Não é somente um conjunto seletivo de intelectuais melancólicos que padece psiquicamente, são várias as etnias que são atravessadas pela colonização e seus impactos irrefreáveis na vida de gerações.

Nesse alargamento da história, mediante a multiplicidade de formas de sofrimento revelados pela obra de Potiguara, nem é possível dizer ao certo se o conceito de melancolia abarca todos esses pesares. Todavia, por falta de um termo mais justo – e também como modo de questionar hegemonia eurocêntrica dos estudos sobre a melancolia – este trabalho opera com este gasto vocábulo, mas cômico da possibilidade de insuficiência, uma vez que *a palavra melancolia talvez não suporte as dores indígenas*.

No que se refere ainda à morte que persegue os povos originários desde as invasões coloniais até os dias atuais, tanto o genocídio quanto o suicídio, na obra de Potiguara, são temas fundamentais, principalmente, nos primeiros capítulos do livro. Do mesmo modo, Moacyr Scliar, no capítulo “a tristeza indígena”, em *Saturno nos trópicos*, relata como a brutalidade da intrusão portuguesa ocasionou inúmeras tragédias, entre elas, a insistente melancolia dos povos originários. Nesse sentido, o autor denuncia essa epidemia materializada no fenômeno do suicídio indígena dos guaranis,

visto por guaranis como resultado de ‘feitiço’, ou seja, morte provocada pelo inimigo mas que é consequência da miséria, da anomia, da desorganização resultante da aculturação. O suicídio é consequência da depressão, à qual os indígenas, obviamente, não eram, e não são, imunes (2003, p. 196).

No contexto brasileiro, eclodem razões para a tristeza: “um motivo social, histórico: o genocídio indígena, a escravatura negra, as pestilências, a pobreza” (*ibid.*, p. 244). A poética de Potiguara, sublinhando os sofrimentos indígenas, revela que a máscara colonial também esconde a face melancolia.

Se junto à modernidade surge a colonialidade como seu lado obscuro (MIGNOLO, 2017) e esta modernidade só pôde irromper como novo modelo histórico, de produção de saber, religioso com a invasão do Atlântico (DUSSEL, 2005), “A América Latina entra na Modernidade (muito antes que a América do Norte) como a ‘outra face’, dominada, explorada, encoberta” (*ibid.*, p. 28). Esse caráter *outro* das culturas latino-americanas, constitutivo do padrão de poder hegemônico, mas essencialmente periférico, revela-se como essa face ocultada – modernamente reprimida – da qual fala Eliane Potiguara em *Metade cara, metade máscara*.

Nesses territórios, ainda encontram-se as poéticas esquecidas³⁶, como as originárias. Com *a cara e a coragem*, Potiguara revela que a intrusão portuguesa aguilhoa o Brasil sob as correntes do desamparo. A tristeza é uma das garras da colonialidade.

³⁶ (KRENAK, 2022)

4.1 “BEBE DESSA FONTE QUE TE ESPERA, MINHAS PALAVRAS...”

Os sujeitos originários e suas histórias, no que se refere à história oficial brasileira, foram, primeiramente, descritos (escritos) por um *narrador onisciente intruso europeu*³⁷. Posteriormente, no campo literário, os povos indígenas foram, por muito tempo, apenas matéria-prima³⁸ amplamente utilizada por escritores não indígenas no Brasil. Em *Textualidades indígenas no Brasil* (2010), Cláudia Neiva de Matos chama atenção para o fato de que os relatos, minuciosamente descritivos, de cronistas, viajantes e missionários europeus deixam, curiosamente, as textualidades indígenas de fora de seus escritos, ou seja, “sua fala, sua palavra autenticada, seu nome próprio” (p. 436) não interessavam à curiosidade colonial.

Espectáculo prioritariamente visual, apreendido muito mais pelo olhar que pelo ouvido, o índio do Brasil apresentou-se desde o início, e durante muito tempo, como figura muda. Apesar do grande interesse que lhes suscitava o chamado gentio e do empenho de pesquisa e pedagogia de jesuítas e outros desbravadores das línguas autóctones, não pareciam estes propriamente interessados no que o índio pudesse ter a *dizer* (p. 435)

Assim, a voz aparece também como uma das várias perdas das populações originárias. Em consequência da tríade eurocentrismo, colonialismo e racismo, segundo Dorrico, Danner, Danner (2020), cria-se a menoridade político-cultural indígena e sua noção “folclórica”, de modo que “como povo-sujeito pré-civilizacional, deve ser tutelado, outros – os brancos [...] devem representá-lo, falar por ele, orientá-lo (*ibid.*, p. 8).

Do mesmo modo, os povos indígenas aparecem “narrados” ao longo da literatura brasileira canônica; em contrapartida, “os povos e sujeitos originários foram exilados à margem da sociedade, quase como se o fato de viver à margem do rio renunciasse seus próprios destinos.” (DORRICO; DANNER; DANNER, 2020, p. 238). Nessa perspectiva, se, por um lado, o contexto de colonização e colonialidade no Brasil impediu que a produção literária indígena se difundisse antes das últimas décadas do século XX, por outro, personagens e tradições indígenas foram amplamente utilizadas na literatura brasileira, mas sob moldes europeus. Em outras palavras, a existência de personagens indígenas – inclusive, protagonistas de narrativas – na literatura brasileira canônica não implica a escuta de suas vozes.

³⁷ O conceito joga com a tradição dos estudos da narrativa para problematizar o foco narrativo eurocêntrico. Nesse sentido, o narrador onisciente intruso é “[...] o narrador que adota um ponto de vista divino, para além dos limites de tempo e espaço. Tal narrador cria a impressão de que sabe tudo da história, das personagens, do encadeamento e do desdobramento das ações e do desenvolvimento do conflito dramático. Ele usa preferencialmente o sumário, suprimindo ou minimizando ao máximo a voz das personagens. (FRANCO JÚNIOR, 2003, p. 41 *apud* FRIEDMAN, 1955).

³⁸ Conceito expresso por Lúcia Sá em *Literaturas da Floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana* (2012), no qual a autora propõe-se a “questionar o discurso econômico de toda uma tradição crítica que tem insistido em tratar os textos indígenas como matéria-prima, que só podem passar à categoria de arte quando devidamente trabalhados pelas mãos engenhosas de intelectuais não indígenas” (p. 85)

No Indianismo romântico, a criação artística brasileira, e, principalmente, a literatura, associa o elemento indígena a uma visão e expressão do mundo poéticas, situando na ascendência autóctone um lastro fundamental para a construção de uma auto-imagem sedutora da nação e da alma nacional. Poetas, romancistas e críticos elaboram o mitema da poeticidade indígena, projetado em heróis cantores, capazes de perceber e expressar as harmonias profundas entre a alma humana e a virgem e mãe Natureza. Mas a essa extrema literarização do índio no Romantismo, com seus acentos nostálgicos, corresponde o pressuposto de sua exclusão da história presente e futura (MATOS, 2010, p. 438).

A literatura brasileira, dessa forma, foi cúmplice de um projeto de Estado-nação que visava o apoderamento das terras originárias com o extermínio dos povos indígenas (DORRICO, 2021). Nessa empreitada colonial, “Ambos os projetos, indianista e modernista, colaboraram para recrudescer políticas indigenistas que atacavam a humanidade, a identidade e o direito à cidadania indígena” (*ibid.*, p. 107). Compreende-se, nesse sentido, que a literatura brasileira, em sua canonicidade, esteve, por muito tempo, no ritmo da colonialidade do saber, visto que sua atuação se direcionava à manutenção de saberes hegemônicos oriundos de uma matriz colonial. Os protagonistas Peri, de *O Guarani* (1857), de José de Alencar, e *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, entre muitos outros, são exemplos dessa distorção colonial (DORRICO, 2021)

Peri, protagonista do romance *O Guarani* (1857), de José de Alencar, é o ‘bom selvagem’. Ele exerce servidão voluntária e rende-se à beleza europeia, levando o leitor a crer que há uma beleza e postura superiores identificáveis apenas no colonizador europeu [...] – Ai que preguiça! É uma frase conhecidíssima na literatura brasileira. Pronunciada pelo anti-herói Macunaíma, do escritor modernista Mário de Andrade. A indolência foi amplamente utilizada como argumento racista para justificar a escravização dos povos indígenas nos redutos jesuítas (DORRICO, 2021, p. 105-106)

Assim, as personagens de consagradas produções literária de escritores não indígenas sustentaram – e ainda sustentam – preconceitos e disseminam a inferiorização dos povos originários. Segundo a escritora indígena Graça Graúna, da etnia Potiguara, em *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil* (2013), a literatura brasileira canônica contribuiu para a imagem estereotipada e marginalização dos indígenas.

Os discursos equivocados a respeito dos povos indígenas reportam-nos à literatura dos jesuítas, aos diálogos de Ambrósio Fernandes Brandão, às crônicas de Pero de Magalhães Gândavo, à poesia bucólica de Basílio da Gama e de Santa Rita Durão e aos romances de José de Alencar, entre outros exemplos que se seguem; em que o índio é visto superficialmente em sua identificação étnica. Sempre um marginalizado. (p. 44)

Dessa forma, no que se refere ao conceito de literatura, que é, historicamente, um tema permeado de debates, Graúna (2013) afirma que as concepções acerca da criação literária indígena se defrontam com debates sobre reconhecimento, bem como no preconceito literário, o que resulta na ausência dessa literatura no cânone brasileiro, “Poucos se dão conta de sua

pulsação” (p. 55).

Nesse sentido, na compreensão marxista de Terry Eagleton (2011), as manifestações artísticas – compreendidas aqui como as que estereotipam os sujeitos indígenas – marcham junto à ideologia, que está integrada a superestrutura, e corroboram com a classe dominante. Todavia, existem obras que podem se afastar dessa ideologia capitalista, “a ponto de nos permitir ‘sentir’ e ‘observar’ a ideologia de onde surge” (EAGLETON, 2011, p. 39). Entre essas literaturas contra-hegemônicas – ou, como está sendo nomeada neste estudo, decoloniais – tem-se a literatura dos povos indígenas que faz parte de um movimento fomentado pela identidade indígena e é de cunho estético-político (DORRICO, 2021).

Na reescritura da história, a literatura indígena brasileira contemporânea surge, no ritmo da militância indígena, como contranarrativa que recusa a versão única e eurocentrada da história. Nessa empreitada, essas literaturas vêm criando sua própria teoria (GRAÚNA, 2013). Também chamada de nativa, essa criação originária, de acordo com pensador Makuxi Ely Ribeiro de Souza (2018), é “poesia-práxis”, pois, além de servir como artifício para demandas políticas, “tem possibilitado atualização de nossos códigos culturais, construindo novas compreensões e novos enredos” (p. 51).

“Ao escrever,/dou conta da ancestralidade;/do caminho de volta,/do meu lugar no mundo”, como expressa Graúna (2020, p. 19) no poema “Escrevivência”, que, nesse sentido, ressalta a função da palavra como via à ancestralidade. A literatura indígena, portanto, também aponta sentidos que encaminham a um reencontro com a identidade indígena. Segundo o indígena Daniel Munduruku (2012), apesar de tão diversificadas etnias, “há um ponto comum que norteia a construção do ser pessoal e que cria uma relação de resistência que vai além do desejo individual: a Memória” (p. 18). Desse modo, por meio das tecnologias da memória, a atualização, pelos indígenas, das formas culturais permite que se mantenha viva a Tradição. A literatura indígena, nessa perspectiva, emerge como uma dessas tecnologias, a qual nasce da oralidade, mas tem-se metamorfoseado em escrita nos últimos tempos (MUNDURUKU, 2012).

Talvez possamos pensá-la num movimento de transição em que oralidade e literatura criaram uma simbiose tamanha incapaz de haver separação ou anulação de uma pela outra. Quero dizer com isso que a literatura não apaga a oralidade ou vice-versa. As duas se completam, se fundem no mesmo movimento do espiral que junta passado e presente como um método pedagógico que se atualiza constantemente [...] a escrita como uma arma capaz de reverter situações de conflito, denunciar abusos internos e externos, mostrando que a literatura – seja ela entendida como se achar melhor – é, verdadeiramente, um novo instrumental utilizado pela cultura para atualizar a Memória ancestral (p. 22)

A palavra indígena, assim, nesse novo movimento proposto pelos povos originários, mediante uma escrita que se confunde com a oralidade, é uma das trilhas à memória, à

identidade, à ancestralidade. Do mesmo modo, essa *voz-práxis*, e *pensamento-práxis* (DORRICO, DANNER, DANNER, 2020), ao não se desmembrar da militância indígena, reivindica seu lugar discursivo e territorial. Assim, a literatura indígena

é um lugar utópico (de sobrevivência), uma variante do épico tecido pela oralidade; um lugar de confluência de vozes silenciadas e exiladas (escritas) ao longo dos mais de 500 anos de colonização (*ibid.*, p. 15)

O território, por conseguinte, é um tema fundamental para essas vozes que confrontam a colonialidade, reivindicando também o lugar da palavra, a qual precisa ser demarcada “nesta terra que é o livro” (DORRICO, 2023, p. 7). Nesse sentido, “Palavra e terra, em suma, são dois direitos pelos quais os escritores indígenas lutam para conquistar a autonomia” (DORRICO, DANNER, DANNER, 2020, p. 255). O movimento de retomada indígena, neste estudo, é visto a partir da obra *Metade cara, metade máscara*, na qual se manifesta a luta pela palavra para a reescrita da história.

Metade cara, metade máscara é um espaço de plurissignificação que nos leva, de imediato, a uma reflexão acerca de sua estreita relação entre poesia e história, entre o real e o imaginário, o sagrado e o profano, o individual e o coletivo e outros elementos caracterizadores da obra literária. Nesse campo de multissignificação, estabelece-se o caráter emblemático que vem do próprio título do livro, como alusão à identidade. (GRAÚNA, 2013, p. 98)

Como “espaço de plurissignificação”, como pontuou Graça Graúna, ou como corpo-território que se reparte colonialmente na imagem cindida de *Metade cara, metade máscara*, de todo modo, a poesia de Potiguara reivindica o direito ao território: da palavra e do lugar. O título do livro, dessa forma, além de incitar as noções de fronteira, de transculturação, de entrelugar lugar indígena, entre outros, incorpora a ideia de cisão, de rasgo e, portanto, de perda.

A literatura indígena emergente, neste estudo que tem como referência a obra de Potiguara, sinaliza a “demarcação já!”; assim como as vozes indígenas que resistem, por exemplo, nas incontáveis manifestações atuais pelo Brasil, ao Projeto de Lei do Marco Temporal (PL nº 2903/2023). A poética de Eliane Potiguara, afinada com o movimento literário indígena no Brasil – e, portanto, com o próprio movimento indígena brasileiro –, propõe novas linhas que desafiam os limites territoriais e discursivos coloniais.

Assim, além de lançarem imagens próprias que ecoam de culturas apagadas da literatura brasileira, as literaturas indígenas contemporâneas – que integram o livro *Metade cara, metade máscara* – têm uma tarefa revolucionária de caráter educativo. Nessa perspectiva, realça-se o caráter de “práxis político-pedagógica de resistência” (DORRICO; DANNER; CORREIA; DANNER, 2018, p. 12) da literatura de autoria indígena – também emergente na poética de Eliane Potiguara. Do mesmo modo, expressa-se como crítica à modernização (DORRICO; DANNER; DANNER (2020) e intenta recompor a história prescrita colonialmente. Outrossim,

a poética de Potiguara, como tem-se evidenciado no estudo, traz as marcas coloniais em um *corpo coletivo* (ESBELL, 2020), mesmo que se apresente mediante vozes de sujeitos poéticos em suas individualidades, como é o caso de Jurupiranga e de Cunhataí.

A militância poética dessas literaturas atua semelhante ao que pensou Celso Braidia (2014) na ressignificação do conceito de arte, movimentando-se como “um deslocamento do centro da esfera semântica da palavra ‘arte’, aproximando-o do conceito primário de ato (ação) e afastando-o em relação ao sentir (estética) e ao dizer (significação)” (p. 24). Nesse sentido, a poesia de Eliane Potiguara – o que equivale dizer, também, as poéticas indígenas contemporâneas – é compreendida, neste estudo, como ação que se materializa no dizer, bem como viabiliza, no ato de ficcionalização, a criação de mundos diferentes.

No que tange à história das manifestações dessas literaturas indígenas no Brasil, Graúna (2013) afirma que há dois períodos: o clássico, “referente à tradição oral (coletiva) que atravessa os tempos com as narrativas míticas” (p. 74); e o chamado momento contemporâneo,

(de tradição escrita individual e coletiva) na poesia e na ‘contação de histórias’ com base em narrativas míticas e no entrelaçamento da história (do ponto de vista indígena) com a ficção (em fase de experimentalismo). (*ibid.*, p. 74).

Nesse segmento, a pesquisadora brasileira Eurídice Figueiredo (2018) reitera, outrossim, a confluência das duas manifestações no repertório das textualidades indígenas: tanto as chamadas literaturas orais, as quais acabam sendo publicadas principalmente por “mediadores”; quanto as publicações individuais de obras indígenas “que se encontram na confluência da tradição ocidental e da tradição ameríndia, ensejando, assim, o surgimento de uma nova tradição literária” (p. 292). Há, de acordo com a estudiosa, dois pontos decisivos para o crescente surgimento dessas literaturas originárias, “a criação das Escolas da Floresta, nos anos 1980; e a aprovação da Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008, que estabeleceu o ensino obrigatório das culturas ameríndias. (*ibid.*, p. 293).

A década de 1970 foi o período em que o movimento literário indígena emergiu no cenário brasileiro, bem como foi neste período que a poeta indígena Eliane Potiguara entrou em cena, à margem da poesia marginal no Brasil e estreando a chamada literatura indígena brasileira contemporânea (GRAÚNA, 2013).

Na década de 1970, uma geração de poetas brasileiros foi rotulada de marginal por contestar o marasmo ou o mar asmático das academias e de outras representações do meio literário, digamos, dominante. À margem desse movimento de vanguarda, a escritora indígena Eliane Potiguara mostrou também a ‘cara’ da poesia indígena no Brasil. Na época, muitos dos parentes de sua etnia e de etnias diferentes ignoravam e alguns desconhecem, ainda hoje, a existência de sua poesia. Contudo, a história de resistência de sua família e de outros parentes indígenas e índios-descendentes foi a gota d’água para Eliane Potiguara expor o poema ‘Identidade indígena’, escrito em 1975. É possível dizer que o referido poema inaugurou o movimento literário indígena contemporâneo no Brasil e continua sugerindo um grito indígena em meio aos

contrapontos da palavra em 1975: ano da morte do jornalista Vladimir Herzog e da primeira manifestação pública de contestação depois do AI-5. Partindo desse panorama, em plena ditadura militar, a poesia de Eliane Potiguara pode e deve ser considerada como a 3ª margem da chamada poesia marginal e de outros movimentos libertários que propiciam o surgimento de novos leitores e poetas independentes (GRAÚNA, 2013, p. 78-79)

O poema “Identidade indígena”, seguido da inscrição “Em memória de meus avós, escrito em 1975 (Versão indígena)”, como rememora Alberto Pucheu (2020), transforma-se em “Em memória do índio Chico Solón” em outras publicações. Na obra *Metade cara, metade máscara*, o importante poema surge como último do capítulo “4. Influência dos ancestrais na busca pela preservação da identidade: a importância da família, dos avós e dos antepassados indígenas”, integrando-se ao contexto do capítulo de discussão sobre identidade.

Do mesmo modo, a emancipação dos povos originários – ou autonomia, como enfatiza Dorrico, Danner e Danner (2020) – está como uma das prioridades na agenda política da literatura indígena contemporânea no Brasil. Eliane Potiguara, ao atuar diretamente nessa mobilização literária, utiliza diversos estratagemas poéticos em sua poesia-práxis, a exemplo,

[...] o verso livre como forma de expandir sua liberdade de expressão em defesa dos direitos humanos, do direito à vida. Essa atitude diante do texto literário incorpora-se à dramaticidade dos fatos que os jornais não contam, mas que a poesia denuncia [...] O projeto estético de Eliane Potiguara é uma forma de enfrentamento das situações em que os povos indígenas, via de regra, são os mais prejudicados (GRAÚNA, 2013, p. 108)

Além disso, no capítulo “3. Ainda a insatisfação e a consciência da mulher indígena: revolta e desespero de Cunhataí”, em que as questões indígenas se concentram, principalmente, à experiência das mulheres, o poema “Mulher!” apresenta a literatura indígena como convocação da voz de outras mulheres.

Vem, irmã
 bebe dessa fonte que te espera
 minhas palavras doces ternas.
 Grita ao mundo
 a tua história
 vá em frente e não desespera.

Vem, irmã
 bebe da fonte verdadeira
 que faço erguer tua cabeça
 pois tua dor não é a primeira
 e um novo dia sempre começa.

Vem, irmã
 lava tua dor à beira-rio
 chama pelos passarinhos
 e canta como eles, mesmo sozinha
 e vê teu corpo forte florescer.

Vem, irmã
 despe toda a roupa suja

fica nua pelas matas
vomita o teu silêncio
e corre – criança – feito garça.

Vem, irmã
liberta tua alma aflita
liberta teu coração amante
procura a ti mesma e grita:
sou uma mulher guerreira!
sou uma mulher consciente! (POTIGUARA, 2018,
p. 83)

A palavra-fonte originária surge acolhedora, mobilizando a libertação das mulheres indígenas. O convite à imersão na ancestralidade contidas nessas palavras, “bebe dessa fonte que te espera/minhas palavras doces ternas”, é um chamado ao levante das vozes das mulheres indígenas – que também pode ser lido como um levante da própria literatura indígena³⁹. “Grita ao mundo/a tua história”, portanto, estimula e encoraja as mulheres originárias a contarem suas próprias narrativas.

O poema enfatiza a integração das palavras dos povos indígenas, dos animais e da floresta, de modo que, ao banhar-se na palavra-terra ancestral, o canto indígena se funde ao dos pássaros, “chama pelos passarinhos/e canta como eles”, além de incorporar-se à floresta, “despe toda a roupa suja/fica nua pelas matas/vomita o teu silêncio”. Ademais, neste último verso, a imagem da expulsão de um amordaçamento imposto colonialmente ressalta o tema fundamental do poema – e, talvez, um dos mais importantes de todo livro – a retomada da voz das mulheres originárias.

No livro, Potiguara defende o reacender da “chama do conhecimento ancestral” (2018, p. 89) nas mulheres indígenas, uma vez que “Receber a herança ancestral de nossa família ou de uma cultura é uma missão a cumprir, isso é praticamente obrigatório dentro da *anima*. Mas levar adiante essa herança é *Sabedoria*” (POTIGUARA, 2018, p. 89). Desse modo, às mulheres indígenas é confiada essa função fundamental, pois, como reforça Potiguara ao invocar as palavras do cacique Xavante Aniceto, “A palavra da mulher é sagrada como a Terra” (p. 88).

[...] a mulher é uma fonte de energias, é intuição, é a mulher selvagem não no sentido primitivo da palavra, mas selvagem como desprovida de vícios de uma sociedade dominante, uma mulher sutil, uma mulher primeira, um espírito em harmonia, uma

³⁹ Neste estudo, ao pensar a literatura indígena, compreende-se, como fez Trudruá Dorrico em *A oralidade no impresso: o ‘eu-nós lírico-político’ da literatura indígena contemporânea* (2017), que essas expressões estão para além da configuração escrita. A autora afirma que manifestações estéticas de cunho oral dos povos originários podem ser aquilo que comumente vem, há séculos, sendo chamada de literatura. Nesse sentido, “[...] pensar a literatura apenas nos suportes do livro, de modo impresso, desqualifica outros tipos de expressões, quando, na verdade, vemos na oralidade diferentes formas de manifestações estéticas que podem ser denominadas como literatura, não tomando como parâmetro a ocidentalizada, mas aquela que tem na sua expressão uma assertiva cultural ligada à tradição oral e às práticas ritualísticas (portanto, não somente sob a forma impressa, livresca)” (p. 218)

mulher intuitiva em evolução para com sua sociedade e para com o bem-estar do planeta Terra. Essa mulher não está condicionada psicológica e historicamente a transmitir o espírito de competição e dominação segundo os moldes da sociedade contemporânea. O poder dela é outro. Seu poder é o conhecimento passado através dos séculos e que está reprimido pela história. A mulher, intuitivamente, protege os seios e o ventre contra seu dominador e busca forças nos antepassados e nos espíritos da natureza para a sobrevivência da família. Todos esses aspectos foram mais preservados do que no homem. (p. 46)

No poema, o banho nas palavras das mulheres indígenas, “lava tua dor à beira-rio”, enraíza-se na ideia de corpo-território indígena, de modo que o movimento de mergulhar nas falas indígenas resulta em ver “teu corpo forte florescer”. Em termos da literatura indígena escrita por mulheres, pode-se compreender, portanto, que as palavras das mulheres indígenas são uma tecnologia da memória, uma via de acesso à Memória ancestral (MUNDURUKU, 2012).

Nesse sentido, se essas literaturas encontram, mediante a ancestralidade, o teor da sua expressão e, na violência histórica, o de sua resistência (DORRICO, 2017, p. 217), o signo da perda, neste estudo, é compreendido como efeito dessa violência colonial, inerente à literatura indígena brasileira contemporânea. Jaime Ginzburg já demonstrou como o enlace *Literatura, violência e melancolia* (2017) se articula no que se refere a tragédias históricas. O que este trabalho faz, contudo, a partir desse entrecruzamento, é demonstrar que, *além de poéticas de resistência, também é preciso ler a literatura indígena como histórias de perdas*, “pois tua dor não é a primeira”, como sinaliza o poema.

“A nossa literatura contemporânea é um dos instrumentos que dispomos também para refletir acerca das tragédias cometidas pelos colonizadores contra os povos indígenas” (2012, p. 275), já alertava Graúna. Essa literatura nativa mobiliza, desse modo, como apenas um de seus efeitos, uma espécie de “Literatura de informação” às avessas; mas também, para além disso, como é o caso de *Metade cara, metade máscara*, com seus hibridismos, auto-histórias, tem-se apresentado como poesia-crítica às formas canônicas circunscritas nos gêneros literários.

Na tipologia do gênero (ocidental), a noção de auto-história (extraocidental) tende a configurar um recorte do híbrido, isto é, uma categoria à qual pertencem ou nela estão inseridos os ensaios, os textos autobiográficos, os artigos, os depoimentos, os relatos, as entrevistas, as cartas, as ilustrações, até os e-mails e outras formas de expressão que os(as) escritores(as) indígenas e descendentes utilizam para falar das diferenças culturais, imprimindo vez e voz aos seus personagens, a sua indianidade (GRAÚNA, 2013, p. 70)

Além disso, se, no texto publicado originalmente em 2005, Cláudia Neiva de Matos “na verdade, não se tem ainda um conceito firmado do que seja uma expressão poética indígena” (2012, p. 448), hoje, a partir do próprio movimento literário indígena, teorias sobre essas

literaturas têm sido construídas. Em termos de conceitualizações atuais para este movimento literário – ou melhor, verso-conceito em que a literatura escreve a teoria (GRAÚNA, 2013) –, destacam-se os versos de Márcia Wayna Kambeba (2020a), do povo Omágua/Kambeba: “Minha flecha é a palavra” (p. 26), do poema “Uyca tyera (Coração forte)”, ou “Palavra é o lugar” (2020b, p. 126), do poema “O olhar da palavra”. Os versos sintetizam como, mediante a literatura indígena brasileira contemporânea, emerge a luta e a retomada da palavra e do território como direitos que, historicamente, foram desmembrados dos povos indígenas.

Nas palavras de Eliane Potiguara,

A literatura indígena, na verdade, nunca existiu. Ela não existe, é apenas uma estratégia de luta, um instrumento de libertação, de conscientização. Eu sempre considero que a gente precisou partir para a literatura porque não tinha outros espaços. Estava todo mundo ocupando nossos espaços. Eu vi centenas de pessoas escreverem sobre as lendas indígenas, alterando o conteúdo do texto, o final da história. Escritores que não eram indígenas, que pegavam um mito e alteravam para um texto escrito. Muda tudo. Não pode ser mudado. Aquilo é feito por indígena, alguém tem de defender esse território também (POTIGUARA, *apud* PUCHEU, 2020, s/p)

A literatura indígena, nessa perspectiva, aparece como um território em disputa que necessita urgentemente ser demarcado. A luta atual dos indígenas escritores individuais/coletivos, como o caso da Eliane Potiguara, estes que concentram veias originárias e sofrem interferências ocidentais, vem rasgando páginas. Tenciona-se a reinvenção daquilo que se conhece como literatura, despida de moldes coloniais. Portanto, se a literatura indígena não existe, como ressalta Potiguara, não é só porque ela ficou para o lado de fora dos livros de teoria e de história da literatura, mas porque sua realidade não se encontra nas medidas conceituais prescritas ocidentalmente.

Nesse sentido, o processo colonial fabricou o modo de se fazer hoje literatura originária, como uma *contraliteratura*, nas palavras de Graúna (2013), pois ela encontra “na violência histórica a matéria para resistência” (DORRICO, 2017, p. 217) – assim como “na ancestralidade a matéria para expressão” (*ibid.*). É possível pensar, dessa forma, que a literatura indígena (do modo que os não indígenas a conhecem hoje) talvez realmente não existisse fora do contexto de tragédia colonial.

4.2 “A AGONIA DOS SÉCULOS” EM *METADE CARA, METADE MÁSCARA*, DE ELIANE POTIGUARA

A literatura indígena “Diferencia-se de outras literaturas por carregar um povo” (KAMBEBA, 2018, p. 49), não se conforma com o imobilizante conceito estético, por exemplo, é um “movimento da memória para apreender as possibilidades de mover-se num tempo que a nega e que nega os povos que a afirmam. A escrita indígena é a afirmação da oralidade” (MUNDURUKU, 2018, p. 83). As personagens Jurupiranga e Cunhataí, atuantes nos poemas de Eliane Potiguara, dessa forma, metonimizam etnias e gerações indígenas.

Jurupiranga e Cunhataí são dois personagens do texto *Ato de amor entre povos*, de minha autoria, reproduzido nas próximas páginas, que sobreviveram à colonização e, poeticamente, vão nos contar as suas dores, lutas e conquistas. Esses personagens são atemporais e sem locais específicos de origem. Eles simbolizam a família indígena e o amor, independentemente de tempo, local, espaço onírico ou espaço físico; eles podem mudar de nome, ir e voltar no tempo e no espaço (POTIGUARA, 2018, p. 31)

Os protagonistas, deslocados, mas também como viajantes do tempo e do espaço, com suas potencialidades metonímicas, portanto, agrupam *memórias subterrâneas*⁴⁰ de muitas famílias e gerações indígenas, memórias que foram abafadas pela memória oficial brasileira. A exemplo, segundo Ana Lúcia Liberato Tettamanzy, Eliane Potiguara, com a presença de Cunhataí no livro, “defende a capacidade de liderança e a sabedoria das mulheres ao guiar e unir as comunidades” (2018, p. 21). A personagem aglutina, simbolicamente, incontáveis narrativas que a retórica da modernidade classificou como inenarráveis. Assim, quando Potiguara relata sobre “O segredo das mulheres”, no terceiro capítulo – intitulado “Ainda a insatisfação e a consciência da mulher indígena: revolta e desespero de Cunhataí” –, e elege Cunhataí como a voz poética de todos os poemas desse capítulo,

Na realidade, a simbologia de Cunhataí demonstra o compromisso que ela tem com todas as mulheres indígenas do Brasil. Sua dor, sua insatisfação e consciência de mulher é a mesma trazida pelas mulheres guerreiras dos tempos atuais, que agora se organizam. [...] Cunhataí vislumbra o novo, apesar de sua angústia, e quer saber onde está o seu amor, desaparecido por ação do colonizador (POTIGUARA, 2018, p. 76).

Na figura de Cunhataí e em seus descaminhos, visto sua representação como mulher indígena em uma conjuntura moderna/colonial, apresentam-se muitas histórias que foram

⁴⁰ Conceito elaborado por Michel Pollak (1989) que “Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à “Memória oficial”, no caso a memória nacional. Num primeiro momento, essa abordagem faz da empatia com os grupos dominados estudados uma regra metodológica e reabilita a periferia e a marginalidade. Ao contrário de Maurice Halbwachs, ela acentua o caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional. Por outro lado, essas memórias subterrâneas que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados. A memória entra em disputa.” (p. 4)

condenadas à mudez – o que acontece também com seu companheiro Jurupiranga. Do mesmo modo, a faceta plural do livro se manifesta nas várias etnias indígenas citadas em poemas, como em “A perda dos Yanomami”, “Tamoios e Tukanos”, “Agonia dos Pataxós”, “Pankararu”, “A chegada do Potiguary ancestral”, entre outros. Nesse sentido, ergue-se uma voz coletiva na obra, como enfatiza o trecho do poema “Identidade indígena”:

[...]
 Mas não sou eu só
 Não somos dez, cem ou mil
 Que brilharemos no palco da História.
 Seremos milhões, unidos como cardume [...] (POTIGUARA, 2018, p. 113)

A voz comunitária traduz-se nas vozes de Cunhataí e Jurupiranga, pois não há apenas um eu lírico, como os estudos tradicionais da literatura classificam a voz do poema, ouve-se o “coletivo lírico” na poesia indígena de Potiguara – ou na perspectiva metamórfica do poema, o cardume lírico. Condensa-se, no sujeito poético, queixas e dores seculares, mesmo nos enunciados cômicos das especificidades culturais das etnias.

Outro tema estruturante do livro é a identidade indígena, bem como sua perda, a desolação diante dessa ausência e, nos capítulos finais, as tentativas de recuperação. Por esse ângulo, Ely Makuxi (2018), ao pensar os povos indígenas na contemporaneidade brasileira, insere-os dentro das dinâmicas interculturais que

proporcionaram trocas, apropriações, empréstimos culturais, redefinindo-se, adaptando-se ou acomodando-se, construindo novas identidades, novas referências culturais que atendessem suas necessidades pela manutenção da vida e de seus ecossistemas (2018, p. 56).

Diante dessa inserção intercultural de muitos dos povos originários que estão em convívio com inúmeros outros grupos nos territórios brasileiros, Ely, ao refletir sobre a literatura de autoria indígena e seus outros modos de circulação ancestrais e sua atual recepção, os quais não se limitam ao tradicional suporte, o livro, elucida que

não podemos pensar a literatura indígena como única, falar de uma é falar de todas. Lembrando que os povos indígenas, ao seu modo e mundo, sempre escreveram e registraram suas histórias, presentes nos grafismos, desenhos, monumentos, instrumentos que remontam tempos imemoriais, presentes nas artes rupestres, nos vestígios arqueológicos, e que hoje são atualizadas em nossa cultura material e espiritual, ornamentos, nos rituais e danças (p. 56-57)

Assim, embora o corpus desse estudo, no que tange à literatura indígena, limite-se à produção literária indígena de Eliane Potiguara em *Metade cara, metade máscara*, sabe-se que, desde Maurice Halbwachs, em *A memória coletiva* (1990), “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva” (p. 51). Na poesia de Potiguara, a exemplo do poema “No dia em que mataram Marçal Tupã-y (ou no dia em que mataram nossos avós ou quando eles desapareceram)”, dedicado “às viúvas indígenas”, em expressão lutuosa, mediante a

memória individual anunciada por um episódio histórico de um assassinato indígena, tem-se a representação do massacre dos povos indígenas brasileiros, a versão silenciada da História.

A minha tristeza é cor de prata
 E o sol que bate no mar de suor e lágrimas
 Refletido o amor doído
 O amor impossível
 Um amor das matas.
 A minha tristeza é cor de prata
 São teus olhos que procuro nas águas
 Nas ondas do infinito azul
 Enquanto ouço tua voz veloz
 Trazida pelos ventos ardentes.

Vai-te sol vermelho
 Rasgando o meu coração indefeso
 Leva pro lado de lá
 Meu amor
 Uma mensagem de Paz
 Um amor ingênuo, puro
 Eternamente cândido
 E jamais te esquece.

Vai-te sol vermelho
 Furando as nuvens em raios prepotentes
 Quebra as ondas
 E gritas se poderes
 Que nessa margem de cá
 Existe uma mulher amante, só
 CONSCIENTE
 Que jamais se cala...
 Mesmo se lhe arranquem os dentes
 ou se lhe cortem a garganta gritante! (POTIGUARA, 2018, p. 78-79)

A tristeza tonalizada de capital, do interesse econômico capitalista, na figuração da prata, é escancarada na representação do assassinato que ocorreu em 1983, a mando de grandes latifundiários brasileiros, da liderança indígena Guarani Ñandeva, Marçal Tupã-y, que lutava pelo direito às terras indígenas brasileiras. O poema tematiza uma questão central para os povos originários, a luta pela terra e a violência gritante – e silenciada – dos conflitos nesse campo.

Sabe-se que o capitalismo, que é colonial/moderno e eurocentrado em seus primórdios, emerge, junto à invasão da América, como padrão de poder mundial (QUIJANO, 2005). Nesse contexto, segundo a pesquisadora indígena Pankararu, Elizângela Cardoso de Araújo Silva (2018), diante da expansão desse sistema no cenário campesino brasileiro, “a relação entre indígenas, lavradores, quilombolas vive constantes ameaças de expropriação e reprodução das formas de rompimento com seu principal meio de reprodução da vida: a terra” (p. 483). Nesse sentido, a autora compreende que a terra, sagrada para os povos originários, transforma-se em mercadoria no contexto da expansão do capitalismo no campo. “O incessante interesse do

grande capital continua a ameaçar as vidas dos povos das florestas [...] que vivem uma relação com a terra-natureza não mercadológica (*ibid.*, p. 486). Nesse segmento, a imposição do latifúndio, a qual atinge intensamente os territórios indígenas, é um marcador fundamental da violência do sistema capitalista e “É também a base da violência social, desagregação, desaldeamento e superexploração das massas pobres trabalhadoras do campo, indígenas e negras do nosso país” (p. 483-484).

Na mesma perspectiva do poema, que se insere numa conjuntura brasileira de necropolítica dos povos originários, uma vez que estampa o assassinato (marcado pela impunidade) de um defensor dos direitos indígenas, o pesquisador Manoel Oliveira (2021) compreende que a territorialização e a desterritorialização funcionam como tecnologias dessas políticas de morte, nas quais se objetiva a morte das populações originárias. Não obstante, o pesquisador afirma que a invasão colonial só pôde ser assegurada por um efetivo “projeto governamental necropolítico, pautado no racismo e na territorialização, conforme proposto na teoria de Achille Mbembe” (OLIVEIRA, 2021, p. 110). Nesse âmbito, os chamados necroterritórios, segundo o autor, funcionariam como um lugar de genocídios dos povos originários. Assim, na contemporaneidade, um novo imponente veiculador da necropolítica dos povos originários no território brasileiro seria o agronegócio, que atua “em torno do extermínio dos povos indígenas que sobreviveram ao genocídio do período colonial” (*ibid.*, p. 113) – como retratou o poema na tragédia do homicídio da liderança indígena Guarani Ñandeva.

O poema se volta ao passado, à memória, precisamente, “No dia em que mataram Marçal Tupã-y (ou no dia em que mataram nossos avós ou quando eles desapareceram)”, como declara o título. Todavia, os verbos ao longo do poema estão presentificados, confessando que esse dia, na verdade, nunca teve fim; assim como representa a perpétua experiência traumática de perda dos povos indígenas. Dessa forma, na imagem de uma viuvez, que se estende, mediante a voz de Cunhataí, tem-se também a representação de gerações de mulheres que perdem seus companheiros que vão em luta pelos seus direitos.

O sujeito, já na primeira estrofe do poema, depara-se com a imagem do sol nos reflexos das águas, isto é, este sol que, ao decorrer dos versos, simbolizará a perda, “E o sol que bate no mar de suor e lágrimas/Refletido o amor doído”. Em seguida, com o recurso da repetição, “O amor impossível” se amalgama a “Um amor das matas”, construindo sentidos que podem ser lidos, tendo em vista a imposição capitalista que contextualiza o poema, na perspectiva da *perda amorosa como perda da terra*.

O que se busca incessantemente no mar, ainda na primeira estrofe, é, na verdade, o que se perdeu, “são teus olhos que procuro nas águas/Nas ondas do infinito azul”. O olhar que para

sobre as águas especulares não deseja contemplar a si, pois, numa alegorização *antinarcísica*, o que se persegue é o perdido, este que é marcado pela fugacidade encenada pelos sons fricativos e ritmo dos versos “Enquanto ouço tua voz veloz/Trazida pelos ventos ardentes.

O incessante “sol vermelho” no poema, que é interlocutor do sujeito poético, é a alegorização de uma perda, um processo lutuoso, decorrente do desaparecimento do objeto amado que, neste caso, parte de uma perda pautada em uma realidade histórica. O poema é um diálogo com a melancolia, “Vai-te sol vermelho/Furando as nuvens em raios prepotentes”, em que, não obstante, a própria palavra “tristeza”, clássica dos discursos melancólicos, insere-se no bojo semântico do poema.

A imagem do sol vermelho também funciona como um canal de comunicação que interliga o eu ao objeto, “Leva pro lado de lá/Meu amor/Uma mensagem de paz”. Na categorização de Agamben (2007), a perda funciona como um artifício para uma possível interação com o objeto, uma “capacidade fantasmática de fazer aparecer como perdido um objeto inapreensível” (p. 44-45). O diálogo entre o sujeito lírico e seu interlocutor manifesta-se verticalmente, “sol”, “sol vermelho”, “Furando as nuvens em raios prepotentes”; e, também, horizontalmente, “Leva pro lado de lá”, “Que nessa margem de cá”, configurando a extensão onipresente da alegoria dialógica da melancolia.

Embora apresente noções de petrificação – as quais carregam consigo ideias de lentidão e imobilidade –, “Furando as nuvens em raios prepotentes/Quebra as ondas”, o poema não se limita aos sentidos de inação, próprios da afecção melancólica, mas propõe-se, em seus versos finais, semelhantemente ao que pensou Benjamin (1987), à *lírica política*. Segundo o autor, esta não se declina a uma melancolia de esquerda que se ausenta do posicionamento político, mas sim dirige-se à denúncia, “Que jamais se cala”, como diria o poema, nessa tentativa ferrenha de significação não só do mal-estar pelo signo – de uma *cura pela fala* –, mas também de uma insubmissão ao sistema.

As marcas da colonialidade são assinaladas pelo violento genocídio indígena, bem como pelos danos intersubjetivos que se manifestam nas queixas da viuvez indígena. Em “Existe uma mulher amante, só”, potencializa-se o efeito do desamparo e da solidão da perda, como revela o poema, evidenciando também a adesão à clássica perspectiva amorosa da melancolia, assim como no emprego do sinal de pontuação. O gênero é um marcador social da diferença fundamental do poema e o mesmo ocorre no capítulo inteiro, pois, neste terceiro momento do livro, intitulado “3. Ainda a insatisfação e a consciência da mulher indígena: revolta e desespero de Cunhataí”, é da perspectiva poética de Cunhataí que se anunciam os nove poemas. A voz da mulher indígena, assim como sua interdição, é um dos impulsos temáticos estruturantes não só

desse poema e desse capítulo, mas de toda obra de Potiguara. O movimento de libertação discursiva revela-se equivalente ao que propôs a feminista decolonial Gloria Anzaldúa em *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo*: “Desenterrem a voz que está soterrada em vocês” (2000, p. 235). No texto, a autora sugere que o *mundo destro*, que pode ser lido como o sistema de opressões da colonialidade de gênero, precisa ser combatido com a voz das mulheres do terceiro mundo (*ibid.*); e, no poema, o sujeito poético também não se desvia deste confronto, “Mesmo se lhe arranquem os dentes/ou se lhe cortem a garganta”.

Em síntese, é preciso compreender que o poema traz o inerente vínculo entre a melancolia e o capitalismo, “A minha tristeza é cor de prata”. A proliferação capitalista, a qual o dinheiro é a bússola, no poema marcada pela figuração da prata, é potencializada, no verso seguinte, pela reluzente imagem “É o sol que bate no mar de suor e lágrimas” que provoca, com sua ostentação ofuscante, desolações. A prata e o sol são duas potências cintilantes que alegorizam a melancolia e o capitalismo. Desse modo, se a perda amorosa, no poema, pode ser lida também como perda de terras, como foi visto, o poema não revela apenas a perda amorosa como experiência individual; mas, também, as perdas de vidas e de territórios como experiências coletivas.

Se, como pensou Márcio Seligmann-Silva, “a memória do trauma é sempre uma busca de compromisso entre o trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade” (2008, p. 67), na escrita literária de teor testemunhal (SARMENTO-PANTOJA, 2021) de Eliane Potiguara em *Metade Cara, Metade Máscara*, ouve-se, mediante a voz de um sujeito poético, as histórias dos povos indígenas no Brasil e, enfaticamente, das mulheres indígenas.

O projeto literário parte de modo consciente da vida pessoal e também coletiva de Eliane Potiguara. Pessoal porque é desde sua bisavó, Maria da Luz, e de sua vó, Maria de Lourdes que a família da autora se encontrará em trânsito migratório da Paraíba ao Rio de Janeiro. E é coletiva posto que é no movimento de resgate das tradições ancestrais e também das raízes da família que Eliane empreende uma luta em favor das mulheres indígenas do Brasil. Marias, mulheres, indígenas que experienciaram as mazelas da sociedade paraibense e carioca, mas que, no entanto, souberam manter vivas as tradições ancestrais, a cosmologia e a herança espiritual (DORRICO, 2018, p. 17).

Assim se mobiliza a produção híbrida – mas, sobretudo, vista, neste estudo, pela faceta literária – de Eliane Potiguara, na qual se ouve, por intermédio do *eu-nós lírico-político*, como ressalta Trudruá Dorrico (2017), a história dos povos indígenas no Brasil.

A noção de eu-nós lírico-político, desenvolvida por Dorrico, entra em diálogo conceitual com o campo dos estudos da memória, tendo em vista que, em ambos, opera-se com as noções de memória individual e memória coletiva. Segundo a pesquisadora (2017), o eu-nós é a inter-

relação entre voz individual e a voz comunitária que habita nas textualidades indígena, nas quais se ergue a *alteridade indígena*. “Em síntese, o conceito do eu-nós trata-se de perceber que a história pessoal e o destino coletivo são a matéria para a *voz-práxis* indígena via literatura” (p. 226). Do mesmo modo que

O termo lírico-político é um conceito formulado a fim de captar a expressão adveniente dos próprios indígenas que, buscando na ancestralidade a matéria para expressão e na violência histórica a matéria para resistência, marcam a cena literária na contemporaneidade pela conjuntura cultural e específica que apresentam. ‘Lírico-político’, portanto, é a expressão da memória e da alteridade sob o signo de resistência (DORRICO, 2017, p. 226)

À vista disso, por meio da perspectiva individual indígena em que a memória comunitária se revela, na obra *Metade cara, metade máscara*, manifesta-se o processo colonial como o principal produtor das experiências traumáticas dos povos indígenas. Dessa forma, se os poemas do livro integram as histórias de Cunhataí e Jurupiranga para, metonimicamente, narrar as histórias dos povos originários do Brasil, é sobre a herança de violência colonial (e, portanto, de perdas) que a obra concentra boa parte de sua expressão.

Ressalta-se que relação entre perda e testemunho, como demonstrou Seligmann-Silva (2003), aponta para o inverossímil.

Se o testemunho apresenta a história de uma perda, o essencial não pode ser apresentado de modo direto; o testemunho é a apresentação de um desaparecimento e a sua leitura, a busca de traços que indiquem tal ‘falta originária’. Não há presença originária a ser representada, mas falta, ausência, perda (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 20-21).

No repertório teórico dos estudos sobre memória, compreende-se que a narrativa de teor testemunhal é “uma alternativa de sobrevivência para quem viveu uma experiência limite” (SARMENTO-PANTOJA, 2019, p. 6) e que a necessidade/impossibilidade tensionam a viabilidade do relato. Em outras palavras, diante de episódios traumáticos, as tentativas de representação da violência esbarram na necessidade de significar o inimaginável e na impossibilidade de revelar o intraduzível. Do mesmo modo, em *Metade Cara, Metade Máscara*, a demanda irreprimível do testemunho que colide na tarefa impraticável estão incorporadas, respectivamente, por exemplo, nos poemas “Na trilha da Mata” e “Mulheres do futuro”:

Não me importa
Se o que escrevo
São ilusões
Não me importo
Se o que escrevo
Não são versos
Rimas
Redondilhas,,
Não me importo
Se dizem que não trabalho
Sou vagabunda da vida

E ela é minha amante

Juntos, temos que contar (POTIGUARA, 2018, p. 66).

Enquanto ela geme calada
 Não mais teme a solidão
 Corroída e amofinada
 Vence o câncer que a maltrata.
 Anda só em pele e osso
 Com vergonha da agonia
 caladinha seca o olho
 Das lembranças e da ironia

Se querem cortem logo sua língua
 Se querem injetem logo essa morfina
 Porque pra ser mulher determinada
 O sorriso aparece na verdade
 Mas a tristeza está sempre presente. [...] (POTIGUARA, 2018, p. 82).

Se o primeiro poema demonstra a indispensabilidade da narração indígena; o segundo evidencia a impraticabilidade dessa narração. “Juntos, temos que contar” revela natureza eu-nós lírico-político da *voz práxis* indígena (DORRICO, 2017); bem como o verso “Com vergonha da agonia/caladinha seca o olho” enfatiza o silêncio diante de uma realidade intragável.

Para além dos dois poemas, a oscilação entre o compromisso com a memória e a frustração diante da irrepresentabilidade de caráter traumático aparece como um dos temas do livro. Assim, entoa-se a paradoxal a condição melancólica dos povos indígenas brasileiros: os quais foram emudecidos pela catastrófica colonização – e a ainda tão atual colonialidade –, mas que necessitam narrar suas histórias.

A tensão entre o ficcional e a realidade, que se manifesta na representação poética da história indígena brasileira, é ainda mais tonificada pelo hibridismo textual que erige o livro, percorrendo a poesia, textos políticos, testemunhos, ensaios etc. Contudo, neste trabalho, que reflete sobre esta obra que paira entre *metade ficção*, *metade realidade*, a discussão se concentra no campo da representação, mas acentua-se que algumas passagens não literárias do livro também fortificam o argumento de que um dos temas centrais da obra é a presença de *memórias indígenas como memórias de perdas*.

São muitos os motivos sociais para as tristezas brasileiras, como pontuou Scliar (2003). Quando a tristeza é pensada na experiência indígena, também não são raras, no livro e nos discursos dos povos originários, as descrições de pesares como sequelas do processo colonial. Potiguara, além das imagens melancólicas dos poemas, narra, em inúmeras passagens do livro, a melancolia como um sintoma social da invasão colonial. Tem-se, por exemplo, no capítulo “Invasão às terras indígenas e a migração”:

As invasões trouxeram também distúrbios como a loucura, o alcoolismo, o suicídio, a violência interpessoal, afetando consideravelmente a autoestima dos seres humanos indígenas. Podemos perceber claramente que todos esses sintomas são causados pelo racismo subliminar do poderio do Estado e pelas reações discriminatórias subliminares da sociedade brasileira, oriunda da miscigenação entre brancos e negros, índios e brancos e negros e índios. O desejo de ascensão da população miscigenada e/ou branca é construído com base no racismo implícito e no processo de escravidão, semiescravidão e exploração da mão de obra barata dos mais oprimidos segmentos da sociedade, como os miseráveis, pobres, negros e a população indígena (POTIGUARA, 2018, p. 43)

No texto “Mulher indígena: mãe, mulher e professora”, em que a intersecção raça-gênero é demarcada por Potiguara, ao revisitar a obra *Os condenados da Terra*, de Frantz Fanon, a autora compara os pesares da população argelina ao sofrimento Guarani:

[...] o processo de violência, tortura, repressão e opressão deixou o povo argelino anestesiado, cabisbaixo, triste, infeliz e até louco, na luta pela libertação nacional, na década de 1960. O mesmo aconteceu com os povos da Missões Guarani. Existiu, de 1610 a 1768 - portanto, durante um século e meio -, um tipo de sociedade chamada República Cristã dos Guarani ou República dos Guarani, envolvendo os estados do Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Mato Grosso do Sul e uma parte do Paraguai, Argentina e Uruguai. [...] Conta-se que os sobreviventes desse projeto, quando iam para a lavoura, permaneciam cabisbaixos, não mais produziam, recusavam-se à reprodução humana e, melancólicos, não mais cantavam (*ibid.*, p. 46)

Outros exemplos aparecem no texto “O feminino e a força do conhecimento ancestral”, em que, à sombra da colonialidade, os povos indígenas sofrem os piores tormentos, tendo que enfrentar mais um inimigo, o interno.

[...] começamos a reconhecer a sombra negativa da nossa *psique*, o predador natural, os aspectos negativos de nosso comportamento, o nosso inimigo interno; e, nesse processo, começamos a reagir contra a opressão, o racismo e a destruição causados à nossa *persona*. Os aspectos negativos de nosso interior vão se somando a milhares de mentes do planeta Terra, atrelando-se a outras mentes, também vítimas da opressão e, dessa forma, sedimentam o grande contingente que hoje é chamado ‘Terceiro Mundo’. Diante disso, temos de lutar contra o inimigo interno (*ibid.*, p. 89)

Desse modo, outros gêneros textuais, como já mencionado, bem como os poemas, manifestam a experiência melancólica dos povos originários no processo colonial. No livro de Potiguara, há 7 capítulos: “1. Invasão às terras indígenas e a migração”, “2. Angústia e desespero pela perda das terras e pela ameaça à cultura e às tradições”, “3. Ainda a insatisfação e a consciência da mulher indígena”, “4. Influência dos ancestrais na busca pela preservação da identidade”, “5. Exaltação à terra, à cultura e à espiritualidade indígenas”, “6. Combatividade e resistência” e “7. Vitória dos povos”. Nos três primeiros, a melancolia é pungente, pois a obra faz um percurso identitário: desde a perda da identidade, memórias, vidas, ancestralidade, terras etc. com a invasão colonial, o que resulta em “angústia e desespero”, até, finalmente, o reencontro com a “Identidade indígena” (POTIGUARA, 2018, p. 113). Portanto, a melancolia como tema fundamental é encontrada, principalmente, em poemas dos três primeiros capítulos do livro.

A perda surge insistente, outrossim, em nomeações de poemas, como “A perda dos yanomami”, “Perda da essência da mulher”, “Identidade perdida”, “Fim da minha aldeia”, “Partida do guerreiro em luta”, “Órfã”, “No dia em que mataram Marçal Tupã-Y”, entre outros. Além disso, tem-se, na nomeação do livro, uma aparição que, para a tradição ocidental dos saberes melancólicos, é simbólica e imponente, principalmente no Romantismo – europeu e brasileiro – a máscara. Multifacetada, a máscara é também associada à ideia de culpa e vergonha pelo pecado original “estendida ao próprio rosto” (STAROBINSKI, 2016, p. 308), assim como a inautenticidade do Eu. Nesse sentido, “a máscara aprisiona, e ela não é um meio de libertação” (STAROBINSKI, 2016, p. 308). E esse caráter de aprisionamento é metaforizado no título *Metade cara, Metade Máscara*, para o qual Rejane Gehlen (2011) chamou atenção, pois, de um lado, trata-se da face Potiguara, a verdadeira; de outro, o disfarce, a máscara indígena implantada pela devastação colonial.

Outro objeto conhecido e emblemático nos canônicos estudos melancólicos é o espelho. Jean Starobinski (2014), em *A melancolia diante do espelho*, dedica uma atenção privilegiada a esse protagonista da história do humor negro europeu. Segundo o crítico literário, “não há melancolia mais ‘profunda’ que aquela que se ergue, diante do espelho, face à evidência da precariedade, da falta de profundidade e da Vaidade irremediável” (p. 19). Os sentidos melancólicos atribuídos ao espelho têm sua gênese no mito de Narciso e na noção de reflexo. “Ao invés do jogo amoroso da reciprocidade, Narciso põe cruamente em jogo a lógica da reflexividade, da confluência sobre si do sujeito e do objeto, encerrando-se em uma circularidade mortífera” (AZEVEDO, 2004, p. 33).

Contudo, a experiência colonial indígena diante do espelho é mais complexa e carregada de estereotipações, como o mito da docilidade indígena na troca da exploração de sua força de trabalho pelo objeto. Nas palavras de Ailton Krenak, quando reflete sobre o princípio de sua *práxis* no movimento indígena, “‘ô, cara, essa figura que você está vendo no espelho não sou eu não, é você, esse espelhinho que você está me vendendo não sou eu, isso é um equívoco?’” (2015, p. 239); lê-se, nesse sentido, o resgate e a ressignificação do objeto para a reconstrução da identidade arrancada. De modo geral, ampliando os sentidos para a América Latina, já alertava Quijano: “a perspectiva eurocêntrica de conhecimento opera como um espelho que distorce o que reflete” (2005, p. 116). Há, portanto, uma distorção da latino-américa diante do *espelho eurocêntrico*.

Ainda no contexto especular, o poema “Agonia dos Pataxós”, figura outra autêntica melancolia diante do espelho eurocêntrico:

Às vezes

Me olho no espelho

Tão fora de contexto!

Parece que não sou daqui

Parece que não sou desse tempo. (POTIGUARA, 2018, p. 63)

O ato reflexivo de pôr-se ao espelho atua, no poema, na evidenciação de um desmoronamento do Eu. Nessa experiência de inadequação temporal e espacial, visto a condição de “desaldeamento”, metonimizado na agonia dos Pataxós, além de projetar a imagem da suspensão temporal e estagnação diante da vida, é um traçamento marcante da perda do si – ou da perda do corpo coletivo (ESBELL, 2020), que representa a experiência dos povos originários.

“O tempo é a atmosfera que envolve a melancolia”, como atenta Luiz Costa Lima em *Melancolia* (2017, p. 15), e a experiência da disjunção temporal é “um descompasso em que deveria realizar-se uma certa experiência e seu efetivo cumprimento” (*ibid.*, p. 15). O sujeito, no último verso, depara-se com esse desencontro do tempo pessoal com o tempo dominante, o tempo do mundo ao seu redor.

Tem-se a agonia, nesta experiência de deslocamento espacial e temporal, da inadequação diante do espelho eurocêntrico, este objeto que marca o imaginário nacional sobre a exploração dos povos indígenas. No poema, o não reconhecimento de si diante do espelho é o não reconhecimento indígena diante da modernidade, a qual não existem sem a colonialidade (MIGNOLO, 2017). O sujeito é assolado pela desterritorialização, inclusive a de si mesmo.

Vê-se emergir, nessa experiência de despertencimento do mundo e do “clube da humanidade”, como pensou Ailton Krenak em *A vida não é útil* (2020) e em *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), a categoria da sub-humanidade, na qual os povos indígenas estão inclusos, “gente de fora desse balaio civilizatório, pessoas que não estão engajadas no consumo planetário” (2020, p. 41). A chamada “periferia da humanidade” (2019, p. 12), uma classe que experimenta o deslocamento:

[...] esquecidos pelas bordas do planeta, nas margens dos rios, nas beiras dos oceanos, na África, na Ásia ou na América Latina. Esta é a sub-humanidade: caiçaras, índios, quilombolas, aborígenes. Existe, então, então, uma humanidade que integra um clube seletivo que não aceita novos sócios. E uma camada mais rústica e orgânica, uma sub-humanidade, que fica agarrada na Terra. Eu não me sinto parte dessa humanidade. Eu me sinto excluído dela. (KRENAK, 2020, p. 47)

É desarraigada, no poema, a vivência na Modernidade/Colonialidade, na qual se aniquilam as diferentes formas de ser e de viver: “Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida (KRENAK, 2019, p. 13). Essa perda de sentido e de si é uma das experiências melancólicas de

supressão evidenciadas pelo ensaísta Jean Starobinsk que, de modo geral e fora do contexto indígena, é denominada desamparo de si. Esse mal se manifesta como “tormento de quem abandonou seu verdadeiro eu ou por ele foi abandonado” (2016, p. 309), um “estado de sombra” (*ibid.*, p. 309), no qual se apresenta como uma sensação de que “a verdadeira vida está ausente” (*ibid.*, p. 309). Partindo dessa interpretação, o desalento indígena – do contexto ficcional e real do livro (alcançados pela hibridez de gêneros) –, pode ser visualizado, como no poema “Identidade perdida”, do mesmo capítulo, na imagem da perda de identidade e na agonia de se “viver na inércia da própria existência” (POTIGUARA, 2018, p. 61)

Amanhã é o último dia que venho aqui
 Vou prestar as contas
 Vou tirar essas roupas sujas
 E vou lavar minha alma
 Acho que vou ser feliz
 Ou então vou viver na inércia da própria existência (*ibid.*, p. 61)

A perda é o que roteiriza o poema, a ausência da própria identidade. O deslocamento espacial é introduzido no referencial “aqui”, manifestando o despertencimento do eu ao lugar que está inserido. O não reconhecimento de si ante a modernidade/colonialidade e a busca da identidade perdida são etapas que se articulam com os sentidos que se desenvolvem nos 7 capítulos do livro; diante da metade que se impõe colonialmente e a metade que indígena que sobrevive à colonialidade.

Na imagem de uma despedida, o sujeito poético compromete-se com elucidações, na alegoria de uma explicação sobre transações econômicas, no “prestar as contas”, além de anexar ao poema a face da economia. Rejeita-se, na retirada das roupas sujas, a imposição colonial que não cabe mais, manifestando, na renúncia desse figurino, uma insubmissão florescente. Outra referência ao discurso colonial é a presença da alma, a qual, para os invasores, os povos originários não possuíam.

A letargia que envolve o último verso rompe com o crescente movimento de entusiasmo que surge desde o primeiro. A repetição eufórica do “vou”, do segundo ao quinto verso, esbarra no “não vou” e na imobilidade do verso derradeiro: oscilação entre a mania e a melancolia, clássica dos conhecimentos melacólicos. A possibilidade de “ser feliz” choca-se com “inércia da própria existência”. A inação é resultado da dolorosa perda de identidade. Como disse Scliar, “Saturno é um planeta lento demais para os tempos do Prozac” (2003, p. 245). O poema encontra-se entre a euforia, acelerada pelos versos curtos; e o marasmo do longo e último verso.

Ao trazer elementos coloniais, recontando esse trauma coletivo que foi a colonização, o

poema reafirma o anseio do testemunho em casos de traumas históricos. Assim, se, para Márcio Seligmann-Silva (2008), “Narrar o trauma, portanto, tem em primeiro lugar este sentido primário de desejo de renascer” (p. 66), no poema, tal percurso não suprime a retração melancólica (acidiosa) frente a essa “salvação” (AGAMBEN, 2007), à opção decolonial. Renascer, desse modo, como deseja o poema e o livro, sem a metade máscara da colonialidade e revelar-se como face originária.

5. FLORESTA GRANÍTEA

“Por que todas essas estátuas nas paisagens da melancolia?” (2016, p. 375). Assim, Jean Starobinski inicia o capítulo “O olhar das estátuas” no livro *A tinta da melancolia: Uma história cultural da tristeza*, instigado pelas aparições frequentes dessa personagem, principalmente, no campo da pintura e da poesia nas culturas ocidentais. “Essas pinturas e esses poemas são as *vanitas* da arte de nosso século” (*ibid.*, p. 375), anuncia o autor, aludindo à vida e seu caráter findável e transitório que, nas artes, atrela-se à vaidade.

Na tradição ocidental, a escultura teria sua fonte no mito de Pigmalião que “não deseja sair de si” (STAROBINSKI, 2016, p. 379) e, por não lhe agradar as mulheres de sua região, teria criado a obra perfeita em marfim que ganharia, das mãos de Vênus, o direito à vida. A narrativa ficou conhecida pela versão de Ovídio e, segundo Starobinski, “é obra de um desejo desviado, deferido, transferido: é o desejo que deseja se realizar sem ter de conhecer o pavor de encontrar o desejo de um ser diferente de si” (*ibid.* p. 378). O que interessa a esta pesquisa não é o mito europeu em si, mas o poder de *transfiguração* que se associa à figura da estátua. Além disso,

[...] os personagens em torno das estátuas preenchem, por isso, papéis impostos; ao lado delas, tornam-se devotos meditativos ou colecionadores, artistas ou passantes efêmeros. E, sobretudo, a imagem de pedra estabelece com as imagens de carne um contraste em que está inevitavelmente implicado um pensamento da vida, da morte e da sobrevivência (*ibid.* p. 376).

Realça-se o deslocamento que se apresenta aos espectadores e espectadoras – ou interlocutores e interlocutoras –, entre vida e morte/carne e pedra. Nas obras *Metade cara, metade máscara* e *Repertório Selvagem*, essa tensão também se revela nos movimentos de reflorestar e petrificar, radicalmente antagônicos, mas que se conglomeram em espaços urbanos e florestais. Em muitos momentos, os sentidos tradicionalmente opostos vida e morte, reflorestar e cimentar, cidade e floresta coabitam a mesma imagem de modo a pôr em relevo a pluriversalidade⁴¹, tendo em vista as múltiplas experiências diante da modernidade – a partir da região amazônica, mas também para além. Assim, se, para a tradição da melancolia, a petrificação se apresentam como signo da inação e da imobilidade; o reflorestamento, como retomada no urbano, nos poemas, convoca a biodiversidade do pensamento.

No livro *Espelho provisório* (1970), o primeiro de Savary, os sentidos da petrificação evidenciam-se em poemas como “Mito” e “Medusa, um nome mágico (Um exorcismo)”, que carregam elementos da petrificação e despersonalização e os mitos de Pigmalião e Medusa. Ademais, o poema “Inventário” manifesta um contraste intenso entre vida e morte em um

⁴¹ (MIGNOLO, 2017)

espaço infrequente nos estudos sobre a melancolia: a floresta. No poema, a floresta, a qual é indissociável da potência de vida e da biodiversidade, amalgama-se com a marca pétrea da melancolia, que se associa à morte, na imagem da “floresta granítica”.

Eu cautelosa, com pés de bronze,
provo uma floresta granítica
- cristalização de meus mitos.

E porque não me tenho,
estando assim dividida,
solidão, então me invento

no limpo quartzo do dia.
E caminho na manhã
- maresia da aurora -
espiando um mar de vidro
e devorando o seu mito.

Onda então me submerge
e conta todos meus ossos.
Solidão, então que faço
assim tão impresentida?

Percorro todos caminhos
e os venenos antigos
e agora com armas prontas,
digo a mim mesma: tranquila.

Solidão, aqui é meu reino,
aqui levantei meus muros,
aqui plantei minhas telhas,
aqui demarqueei meu chão.

Solidão, então me invento?
Tramo sólidos fantasmas
povoando meu musgo
e invento minha alegria

- alegria que tão busca
e tão sofrida, enfim
sitiada em alegria,
solidão, então me invento. (SAVARY, 1998, p. 113)

A *leveza* – cautelosa –; e o *peso* da vida, a lentidão, intensificado pelas vírgulas “dos pés de bronze”: inicia-se, assim, uma *marcha fúnebre*. O peso sempre foi uma carga da melancolia e a leveza já foi apontada por Italo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio* (1990), como uma das faces do abatimento, “A gravidade sem peso” (p. 32). Dois lados opostos que Starobinski chama de “Exaltação e abatimento: essa dupla virtualidade pertence a um mesmo temperamento [...] a tristeza estéril e a meditação fecunda, entre a prostração do vazio e a plenitude do saber” (2014, p. 45). Nessa perspectiva, o caráter dúplici do mal-estar, herdado das representações artísticas e literárias tradicionalmente hegemônicas, neste poema, manifesta-se inscrito em território florestal como abatimento petrificante e faculdade da criação.

Primeiramente, é preciso notar que, neste poema e em outros do *Repertório*, a floresta é o *locus* da melancolia. Em “Inventário”, esse lugar surge como *zona de estagnação*. A petrificação é o emblema dessa “floresta granítica”, mas esse efeito solidificador também se manifesta em vários outros versos do poema: “[...] pés de bronze”, “ – cristalização de meus mitos”, “no limpo quartzo do dia.”, “espiando um mar de vidro”, “aqui plantei minhas telhas”, “Tramo sólidos fantasmas”. Dessa forma, o influência pética⁴² sobre todos esses elementos incorpora o mesmo objetivo: o de lançar o efeito da imobilidade e do peso. No caso da floresta, a oposição de sentidos atinge um alto grau, pois ela implica abundância de vida, diversidade biológica; em contrapartida, a imagem da morte ergue-se com o processo de empedramento. Outra curiosa imobilização surge no verso “espiando um mar de vidro”, inclusive com indícios especulares, no qual “A vitrificação é uma variante da petrificação” (STAROBINSKI, 2014, p. 34).

Ao revisitar a *Origem do drama barroco alemão*, de Walter Benjamin, sob luz de uma teoria da melancolia, Susan Sontag retoma uma associação antiga do mal-estar, na qual se considera a fidelidade do sujeito melancólico mais a coisas do que a pessoas (2022, p. 116). “Inerte em face da calamidade inanimada” (*ibid*, p. 117), ou, como no caso do poema, a floresta inanimada é a imagem do pleno oximoro, na qual convivem, na mesma alegoria, a morte e a vida. O movimento de desvitalizar pode ser compreendido como “a tendência do temperamento melancólico de projetar para fora seu torpor interior, como a imutabilidade de seu infortúnio, experimentado como ‘maciço, quase inanimado’” (SONTAG, 2022, p. 116).

Se “No plano pictórico e literário, a paralisia interna e a incapacidade de agir, típicas da vivência melancólica, foram simbolizadas pela escultura e pela pesada imobilidade da pedra” (VIDAL, 2016, p. 500), no poema, o processo de solidificação aparece também em contraste com a mobilidade que se propõe no decorrer dos versos: “Eu cautelosa, com pés de bronze,”, “E caminho na manhã”, “Percorro todos os caminhos”. Desse modo, o jogo com os sentidos constrói a imagem de uma caminhada, mas lenta, arrastada a pesados passos, resultante de uma prostração que quase estagna totalmente a jornada. E, há muito, sabe-se que a lentidão é uma das expressões saturninas (SONTAG, 2022).

A lentidão, o torpor estão entre os atributos mais constantes da personagem melancólica, quando esta não é votada à imobilidade completa. Em inúmeros textos anteriores, o passo lento é um dos grandes sinais do habitus melancólico (STAROBINSKI, 2014, p. 17).

⁴² “Mas entre os velhos símbolos da melancolia, salvos por essa gravura e pelas especulações da época, existe um que parece ter passado despercebido, e que escapou, também, à atenção de Giehlow e outros pesquisadores. É a pedra. Seu lugar no inventário dos símbolos está assegurado.” (BENAJMIN, 1984, p. 176)

No que se refere ao título “Inventário”, entre os significados da palavra, está o de “Catálogo, registro, rol dos bens deixados por alguém que morreu”, segundo o Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa (2018, online), e, nesse sentido, o vocábulo aciona a morte, como um *poema póstumo* que deixa de herança uma história de busca e perda de si. A morte também surge na imagem mórbida de um afogamento, “Onda então me submerge/e conta todos os meus ossos”. Todavia, essa perda de si, “E porque não me tenho”, resulta em criação, “solidão, então me invento”. No que diz respeito à faculdade de criação, sabe-se que, na tradição ocidental, o melancólico é vinculado ao gênio inventivo, uma vez que ele seria “um sujeito que teria perdido seu lugar no laço social e sente necessidade de reinventar-se, no campo da linguagem” (KEHL, 2013, p. 18). Deslocado, o sujeito lírico tem uma única interlocutora, a solidão, frequente vocativo de vários versos do poema.

Assim, a perda de si permite criar-se: “E porque não me tenho,/estando assim dividida/solidão, então me invento”. Dessa forma, expropriado de si mesmo, o sujeito é um espectador, apenas “espiando” o próprio sofrimento, e recorre à invenção para combater a fragmentação do eu, bem como a mobilidade – quase estacionada – dos maciços passos relaciona-se com a faculdade de criação como traço melancólico.

A invenção surge como a única possibilidade de contentamento, mesmo inautêntico, “– alegria que tão busca/e tão sofrida, enfim”. O poema, como busca, persegue uma alegria inalcançável, desde a primeira estrofe, num vagar sobrecarregado. A felicidade, tão solicitada em tempos de entusiasmo capitalista, encurrala o sujeito lírico na última estrofe. Sob assédios da alegria, já que não se pode “desafinar/o coro dos contentes”, como diriam os versos de Torquato Neto, a criação é a única possibilidade do sujeito aproximar-se da felicidade. *A perda recorre à criação e a criação evoca o que se perdeu*. Como sintetizou a filósofa Julia Kristeva (1989), “não, não perdi; eu evoco, significo, faço existir pelo artifício dos signos para mim mesmo o que se separou de mim” (p. 29).

Destaca-se como a floresta é um espaço cifrado que manifesta, no poema, pelo menos duas funções: a de efeito pétreo e a de potência criadora, dois polos centrais e dissonantes que se condensam no repertório teórico ocidental da melancolia. Ao experimentar essa mata e a perda de si, o sujeito lírico recorre à criação de outros mundos possíveis e, nesse sentido, o poema toca na antiga associação entre melancolia e criação, mas também traz um novo espaço para alegorizar o mal-estar, a floresta.

A estátua e outros vocábulos que carregam a mesma carga de sentidos dessa imagem da melancolia, como peso, imobilidade, petrificação, lentidão etc., manifestam-se também em poemas como “Altaonda”, “[...] estátua banhada por águas incançáveis,/tigre saltando o

escuro/nos degraus da escada, apenas pressentido, [...]” (SAVARY, 1998, p. 163); “Sétima Camoniana”, “[...] A solidão nos pés, eu (auto-cariátide)/pressentia a vida sem vivê-la. [...]” (*ibid.*, p. 136); “Vida,” “[...] e viraste pedra na terceira/empedernindo a lida. Agora/Alegria da infância onde? [...]” (*ibid.*, p. 287); “Rio Quente”, “[...] O poço de pedra finge útero [...]” (*ibid.*, p. 228), entre outros. Nota-se, desse modo, que o efeito petrificante é uma manifestação latente na poesia savaryana, de modo que ele se revela também na estagnação temporal. No poema “Ária”, por exemplo, tem-se a representação da suspensão temporal, bem como figurações florestais:

O que havia era fúria no toque,
nos corpos um elo desconhecido,
arquetípico anterior.

Desejo que se faz magma nas entranhas
como os igarapés que de repente em convulsões
de fúria deflagrada de assalto nos tomassem.

Palavras não nos faziam falta,
palavras para nós dois eram demais
se em ti findam meus itinerários

A eternidade do instante é que é minha bandeira
afeita ao pastoreiro da minha solidão
e voando para morte é que eu estava viva

Teu rosto e corpo a que me acostumo lento
mais é belo desenho do que corpo e rosto.
Sou caça sim mas também caçador solitário.

E o mato cresceu ao redor, ao redor, ao redor. (SAVARY, 1998, p. 183)

O tempo disforme é um tema que transpassa a experiência do sujeito poético. A inclinação ao passado está em primeiro plano no poema e na afecção melancólica. A memória – e a fixação nela – figuram as primeiras aparições temporais do poema, contudo, a partir da quarta estrofe, tem-se a petrificação do instante passado em um descompasso temporal. Os verbos anteriores ao décimo verso, “A eternidade do instante é que é minha bandeira”, estavam em pretérito imperfeito, “havia”, “faziam”, “eram”, “estava”, prevalecendo um passado que nunca finda definitivamente, incessante. No entanto, depois da imortalização do momento na quarta estrofe, todos os verbos se presentificam, “faz”, “acostumo”, o gerúndio “voando”, estagnando a experiência em um passado imortal. Outrossim, tem-se o “pastoreio da minha solidão”, em uma imagem de um eu despossuído de si, contemplativo, em que se ergue o duplo da melancolia, o melancólico vislumbra mais seu pesar do que o vivencia (STAROBINSKI, 2016).

O sujeito do poema apresenta sentidos contrastantes entre o “Desejo que se faz magma

nas entranhas”, que se mantém subterrâneo em altas temperaturas; e os “igarapés que de repente em convulsões/de fúria deflagrada de assalto nos tomassem”. Nessa cena do desejo como “magma” e “igarapés”, fogo e água, os elementos antagônicos confundem-se nas “núpcias dos contrários” (PAZ, 2015, p. 49). As imagens inversas arquitetam a natureza inigualável da relação amorosa e, assim, verifica-se a constatação de Starobinski: “o terreno da melancolia é sempre dos constrários surpreendentes” (STAROBINSKI, 2016, p. 491).

Na penúltima estrofe, o sujeito poético fascina-se mais pela representação do rosto e do corpo amado, pelo signo, do que por eles na realidade: “Teu rosto e corpo a que me acostumo lento/mais é belo o desenho do que o corpo e rosto”. A desaceleração temporal chega ao nível de suspensão que culmina em pura contemplação, bem como na ênfase à simbolização, as quais são aspirações melancólicas, em que o distanciamento do mundo real é resultado de uma experiência deste que se perde do laço social e precisa recriar-se pelos signos (KEHL, 2013). A aderência ao signo, para o melancólico, significa “converter a ausência de futuro numa multiplicidade de vocábulos distintos, é *transformar a impossibilidade de viver em possibilidade de dizer* (STAROBINSKI, 2016, p. 494-495, grifo nosso). Desse modo, as palavras, antes desprezadas, “Palavras não nos faziam falta,/Palavras para nós dois eram demais”, convertem-se, após a perda, em propensão à simbolização que desponta no deslumbramento pela imagem do desenho.

A solidão é uma condição inerente ao sujeito do poema, reverberação que fica evidente desde o título do poema, “Ária”, que remete a um canto solitário. Em “Sou caça sim mas também caçador solitário”, manifesta-se a condição de presa e perda; em contrapartida, na figura da solidão do predador, apresenta-se uma ausência de via ao objeto, mas não a perda do desejo (AGAMBEN, 2007), pois, mesmo em isolamento, a caçada ainda continua.

O jogo de sentidos entre vida e morte, que é atuante nos poemas de Savary, evidencia-se principalmente no verso “e voando para a morte é que eu estava viva”, mas, também, é criptografado na imobilização que se ergue num tempo desvitalizado. Nos primeiros versos, que configuram memórias, o tempo ainda não é estagnado, é corrido na “fúria no toque”, progredindo em “como os igarapés que de repente em convulsões/de fúria deflagrada de assalto os tomassem”. Contudo, no decorrer dos versos, tem-se o início da desaceleração progressiva, “em ti findam meus itinerários.”, “A eternidade do instante”, “pastoreio da minha solidão”, “Teu rosto e corpo a que me acostumo lento”. A lentidão crescente esbarra no último verso, “E o mato cresceu ao redor, ao redor, ao redor”, em uma alegorização do tempo melancólico que é incorporado a uma imagem florestal.

O verso que representa mais nitidamente a passagem temporal, “E o mato cresceu ao

redor, ao redor, ao redor”, é, na verdade, um conhecido trecho do imaginário coletivo brasileiro, pertencente a uma cantiga popular chamada “A linda rosa juvenil”. Realça-se que o verso, na canção, é antecedido pela passagem “E o tempo passou a correr, a correr, a correr”. Com efeito, a supressão do verso complementar da estrofe da cantiga popular, inevitavelmente, no poema, sugere uma ausência da passagem do tempo. Desse modo, tematiza-se uma das mais conhecidas questões da melancolia, a experiência temporal irregular do sujeito melancólico que não se encontra no ritmo do mundo. Não obstante, além da disfunção do tempo cronológico em relação ao da realidade, tem-se a ideia fixa amorosa, a inclinação ao passado, a desaceleração e a lentidão da experiência subjetiva que também são atribuídos à experiência saturnina.

No que tange à floresta em *Repertório Selvagem*, em várias passagens, ela revela-se como a mais imponente alegoria da melancolia na obra. Neste trabalho, entende-se que as imagens florestais dos poemas em questão podem ser compreendidas como representações do bioma amazônico. A correspondência deu-se pela aparição de inúmeras indicações, entre elas: a utilização frequente de titulações em *Nheengatu*, conhecida como língua geral amazônica, derivada do Tupi antigo, também utilizado pela poeta; os espaços tipicamente amazônicos, a exemplo dos igarapés e da própria floresta; a aparição de muitos animais que fazem parte da fauna amazônica; termos amazônicos como “visageando” (p. 28) e outros; e até um componente extratextual, a naturalidade amazônica paraense da poeta, os quais fomentam a interpretação da Amazônia como um tema da poética savaryana.

No que concerne às imagens da melancolia, sobretudo herdadas das culturas ocidentais, a poética savaryana integra-as ao universo amazônico, além de inserir mais elementos simbólicos à galeria da melancolia, como a floresta. O jogo com os sentidos referentes à floresta e à petrificação – e suas variantes lentidão, inação, vitrificação etc. –, como observou-se, está presente na obra de Olga Savary. Assim, a “floresta granítica”, que concretiza a ideia, manifesta-se como uma das integrantes do paradoxo central encontrado nas poéticas de *Repertório selvagem* e *Metade cara, metade máscara: a cidade invade a floresta e a floresta emerge na cidade*.

O poema “Consciência Tikuna”, de Eliane Potiguara, nesse sentido, dialoga com a experiência florestal e a cidadina.

Sou um cachorro raivoso e irado
 E minhas garras cortam as gargantas
 Das feras, nos portões de ferro do mundo.
 Não me venham com análises
 Porque não sou louco.
 Sou lícido, tanta lucidez
 Que sangro e consigo engatilhar meu coração

E explodo nos ares.
 Aí, cato meus pedaços E saio pelas ruas
 Avenidas, matas
 Florestas e espaço...
 Procurando a verdade. (POTIGUARA, 2018, p. 38)

Realça-se que o animal “raivoso e irado”, a voz indígena, e as “feras”, como não indígenas, manifestam aspectos semelhantes, indicando uma correspondência entre aqueles que historicamente foram considerados contrários. Diante de semelhanças, então, o poema também expressa as diferenças na rígida separação imposta pelos “portões de ferro do mundo”. No verso em questão, nota-se que se apresenta uma divisão entre o “mundo”, marcado a ferro; e esse outro *não lugar* em que se encontra o sujeito indígena. Apartada dessa nação férrea – que é compreendida aqui como cidade, da plataforma do capitalismo (KRENAK, 2022) –, está uma sub-humanidade⁴³ indígena que fica de fora do clube da humanidade⁴⁴. Com efeito, o aprisionamento que é introduzido pelos “portões do mundo” revela um deslizamento de sentidos em que não se sabe para que lado do portão estão os confinados.

Em termos clássicos das definições da melancolia ocidental, tem-se a imagem do cão como predominante em *A origem do drama barroco alemão* (1984), de Walter Benjamin,

A teoria da melancolia cristalizou-se em torno de grande número de antigos símbolos, que no entanto só foram interpretados segundo a imponente dialética daqueles dogmas graças à incomparável genialidade exegetica da Renascença. Entre os acessórios que ocupam o primeiro plano da ‘Melencolia’ de Dürer está o cão (p. 174)

Para além da compreensão benjaminiana, a experiência ameríndia ressignifica os sentidos ocidentais a respeito do cão melancólico no poema, uma vez que se insere o sentimento de indignação (raivoso e irado), contrariando a apatia e a indiferença saturnina. A melancolia dos cães, como demonstrou Maria Rita Kehl (2015) em *O tempo e o cão*, aparece

como spleen que nos transmitem certos cães e certas gentes – suspirosos, pensativos, resignados à espera de um afago, de uma ordem ou sabe-se lá do quê. A espera de um sinal do Outro que lhe indique o desejo a que ele deve responder (p. 17)

Todavia, o poema não se encerra em uma letargia imobilizante, e sim em uma conscientização e revolta, que pode ser lido como a própria resistência indígena.

Ailton Krenak (2022), ao refletir sobre a separação entre as experiências da floresta e as da cidade, compreende que as cidades

se configuram como uma continuidade das pólis do mundo antigo, com gente protegida por muros, e o resto do lado de fora — que pode, inclusive, tanto ser bichos selvagens quanto indígenas, quilombolas, ribeirinhos, beiradeiros (p. 52-53)

⁴³ Conceito desenvolvido por Ailton Krenak (2019) para designar uma categoria subalternizada da humanidade, na qual inclui as populações indígenas.

⁴⁴ (KRENAK, 2019)

No que tange à matéria férrea que marca a separação do mundo e do não lugar indígena no poema, sublinha-se as correspondências entre ela e as observações de Krenak, o qual ressalta ainda que, na experiência urbana da modernidade, há o predomínio de matérias não renováveis, como o ferro.

A arquitetura moderna ampliou a máxima de que a civilização precisa de cimento e ferro. Esse é um pensamento que se relaciona com o mundo nos termos de consumo de matérias não renováveis: usou ferro, acabou; usou cimento, acabou. Se você faz um projeto que precisa de cimento, pedra, ferro, vidro e o escambau, isso é a mesma coisa que usar combustível fóssil. Eu não conheço nenhuma montanha que volte a produzir cimento e pedra depois de extraídos do corpo dela. (p. 59)

O rosto sólido que marca as cidades modernas, programadas pelo capitalismo, está para além de apenas um enfoque arquitetônico, apresenta-se como a ideia de cimentar a experiência selvagem, da qual brota a “potência de vida”.

Temos que parar com essa fúria de meter asfalto e cimento em tudo. Nossos córregos estão sem respirar, porque uma mentalidade de catacumba, agravada com a política do marco sanitário, acha que tem que meter uma placa de concreto em cima de qualquer correteiro, como se fosse uma vergonha ter água correndo ali. As sinuosidades do corpo dos rios é insuportável para a mente reta, concreta e ereta de quem planeja o urbano. (p. 66)

Em termos históricos, a centralização mundial da cultura, da subjetividade e do pensamento, ou a mente em linha reta, como preferiu Krenak, estabeleceu-se a partir do domínio europeu nas Américas (QUIJANO, 2005). “Com efeito, todas as experiências, histórias, recursos e produtos culturais terminaram também articulados numa só ordem cultural global em torno da hegemonia européia ou ocidental” (*ibid.*, p. 110). Nessa perspectiva, a solidez, que é a fisionomia do metropolitano, bem como o império de uma intersubjetividade mundial da modernidade/colonialidade⁴⁵, conseqüentemente, evocam imagens imobilizantes: a homogeneização de uma identidade brasileira, o epistemicídio, o branqueamento racial, a imposição do impresso, a fixação da razão cartesiana moderna etc. “Na álgebra do conquistador, a unidade é a única medida que conta. Um só Deus, um só Rei, uma Língua: o só verdadeiro Deus, o verdadeiro Rei, a verdadeira Língua” (SANTIAGO, 1978, p. 16).

Ainda na primeira estrofe do poema, o tema da loucura irrompe incitando sua relação com a clausura dos versos anteriores. “Não me venham com análises/ Porque não sou louco”, por exemplo, retrata como esse “sujeito suposto saber” da razão ocidental impõe diagnósticos. O que se estabelece, na verdade, é a prescrição de uma intersubjetividade mundial (QUIJANO, 2005), na qual quem propõe um outro modo de vida, ou seja, quem é incompatível à lógica moderna, é considerado “irracional”. Em seguida, a afirmação da lucidez contrasta com a cena

⁴⁵ O uso da barra nos conceitos de Modernidade/Colonialidade está em consonância com o pensamento do grupo M/C que compreende a Colonialidade como face oculta e indissociável da Modernidade (MIGNOLO, 2017).

surreal que se segue “Sou lúcido, tanta lucidez/Que sangro e consigo engatilhar meu coração//E explodo nos ares”. A ironia surge, dessa forma, não apenas criticando os altos índices de sofrimento psíquico das populações indígenas, mas, ao recorrer ao campo sobrenatural, de certo modo, ela denuncia a realidade inverossímil da violência sobre os povo originários.

O sofrimento psíquico já foi apontado como uma das consequências de uma experiência de falta de pertencimento a lugares que, colonialmente, foram impostos aos povos originários⁴⁶. Nesse segmento, o poema narra essa condição de desmembramento do corpo-território⁴⁷, “Aí, cato meus pedaços E saio pelas ruas/Avenidas, matas/Florestas e espaço.../Procurando a verdade”, em que os deslocamentos entre cidade e floresta marcam a perda/busca da identidade indígena, do eu-nós⁴⁸, da “Consciência Tikuna”. A “Escrevivência indígena”, nesse sentido, como pontua Graúna (2020, p. 19), é uma das manifestações dessa procura, em que a literatura indígena emerge como um dos caminhos à ancestralidade.

No poema, a loucura é um tema fundamental, bem como em diversos momentos do livro *Metade cara, metade máscara*. Em suas aparições na obra, a loucura surge, sobretudo, como consequência psíquica da colonização e/ou da colonialidade. No tópico em que discute “ Migração e racismo”, por exemplo, Potiguara enfatiza que “As invasões trouxeram também distúrbios como a loucura, o alcoolismo, o suicídio, a violência interpessoal, afetando consideravelmente a autoestima dos seres humanos indígenas” (2018, p. 43). Em “Depois da angústia e do desespero, o ato de criação: o começo da cura”, a escritora indígena afirma que “Nos tempos atuais, é hora do desafio. Extirpar o monstro que nos mata dia a dia é dura tarefa. Primeiro se sofre calado. Há os que se acostumam com a dor, a opressão e a repressão social e política, desembocando no desequilíbrio ou na loucura” (*ibid.*, p. 57). Em outras palavras, o sofrimento psíquico, além de ser apresentado como efeito do colonialismo, sustenta-se, ainda hoje, como uma das sequelas da colonialidade.

A leitura que se propôs, neste capítulo, incitada pelos deslocamentos entre floresta e cidade que se apresentam nos poemas, atenta para a consequência semântica dessa oscilação: os movimentos de *cimentar* e *reflorestar*. Se, de um lado, há a petrificação florestal, bem como a inscrição da melancolia no bioma amazônico na obra de Savary; de outro, na perspectiva indígena de Potiguara, manifesta-se a perda e a caçada da verdade no meio de uma cidade

⁴⁶ Ver o livro *Sufrimento mental de indígenas na Amazônia* (2014), de Renan Albuquerque Rodrigues.

⁴⁷ Conceito utilizado, frequentemente, pelo feminismo comunitário, a exemplo, Lorena Cabnal (2010), feminista comunitária, indígena maya-xinka, Guatemala Amismaxa, que propõe o encadeamento “corpo-território-terra” como corpo, historicamente, expropriado.

⁴⁸ Categoria teorizada por Julie Dorrico (2017) em que há “uma intrínseca relação de alteridade que une à voz e à autoria individual, o ‘eu’ enquanto sujeito histórico, o ‘nós’, a memória coletiva/mítica da tradição ancestral comunitária.” (p. 226)

selvática. O que se conclue, provisoriamente, é que, além da manifestação daquilo que se costuma chamar *melancolia*, as duas vias poéticas, como ponto de partida, propõem a experiência de florestania, contrariando o asfaltamento da modernidade.

6. CONCLUSÃO

O movimento de revisitar a história da melancolia nas artes, na filosofia, no hegemônico pensamento Ocidental intencionou revelar por qual óptica tem sido escrita a história cultural da tristeza.⁴⁹ O espelho eurocêntrico do qual falava Quijano (2005) não só nos distorce epistemologicamente, como, diante dele, evidencia-se o mal-estar latino-americano. Se, como declarou Mignolo (2011), pensar a colonialidade já é se movimentar decolonialmente, somente face à face com colonialidade é possível chegar ao autoconhecimento da nossa própria tristeza.

Assim, no sentido de compreender a literatura como um lugar que a melancolia encontra para sua expressão, este estudo vislumbra que

a melancolia pode provocar um espaço criador [...] a falta de sentido para o mundo e para a vida pode estimular a sensibilidade do paciente – ou o candidato a paciente, isto é, de toda a humanidade – para *dar corpo* ao que não tem sentido e não deixa por isso de permanecer *sem sentido* (LIMA, 2017, p. 54-55)

De certa forma, a perda de sentido, imposta colonialmente, convoca à reescrita da realidade, a criação de novos sentidos, estes que tanto fazem falta no mundo moderno. Recompôr o mundo a partir desse deslocamento empurrado à *Abya Yala* é o que mobiliza as poéticas de Eliane Potiguara e Olga Savary. Além disso, do ponto de vista da emergência da literatura indígena contemporânea no Brasil, sob voz de Eliane Potiguara neste estudo, ressalta-se também a luta pelo lugar (discursivo e territorial), colonialmente expropriado dos povos originários.

As obras, ao conceder voz a outros sujeitos que foram atravessados pelos processos coloniais, rejeitam a história única brasileira. O protagonismo histórico nunca foi indígena nem amazônico, o sujeito da história, desde a penetração europeia na América, segundo Francesca Gargallo Celentani (2014), é

[...] es un ser antinatural, antipopular, misógino y racista que ha pasado por el disciplinamiento de la razón contra el cuerpo [...] que no es naturaleza, que no es bestia (con el que identifica también al pueblo o, más bien, a los ‘pobres’, y a los ‘indios’), sino un ‘yo’ o individuo de la sociedad mercantilista, competitiva y masculino-centrada (p. 25)

Esse narrador único, patriarcal, racista e eurocentrado silenciou todas as outras histórias e criou um nova intersubjetividade mundial (QUIJANO, 2005), “equivalente à articulação de todas as formas de controle do trabalho em torno do capital, para estabelecer o capitalismo mundial” (p. 110). Todavia, nesse novo padrão de poder mundial, não se contava, por exemplo, com “o fato de o povo indígena não admitir a propriedade privada como fundamento”

⁴⁹ Fazendo referência ao subtítulo do clássico livro de Jean Starobinski *A tinta da melancolia* (2016).

(KRENAK, 2020, p. 63), razão pela qual Krenak acredita que os povos originários incomodem tanto os brancos; ou que os sujeitos amazônidas pudessem, eles mesmos, criar os discursos e as imagens sobre as Amazônias. Dessa forma, as poéticas indígenas e amazônicas das autoras demonstraram, contrariando a colonialidade do saber, um genuíno saber de si – seria esse um autoconhecimento típico do sujeito melancólico?

A densa saturnidade das imagens invocadas nos poemas conglomeram as incontáveis perdas. Na escrita literária, curva-se ao passado perdido, atravessa-se um presente insatisfatório e deseja-se um futuro fantasioso⁵⁰. Adere-se à criação como suplementação das perdas na insistência melancólica ao mundo dos signos⁵¹. Na leitura das imagens da obra de Olga Savary, a melancolia da floresta, a criação, a disfunção temporal melancólica e amazônica, o *Nheengatu*, o duplo como espectador do próprio sofrimento, o fascínio pela representação e o *Uaruá* (espelho em Tupi), entre outras, são só algumas das faces saturnais em suas relações com a Amazônia – que, neste trabalho, partiu principalmente de um dos conceitos de Amazônia apontado por Eidorfe Moreira (1958): o fitogeográfico.

Na manobra de escancarar a colonialidade, a literatura indígena de Eliane Potiguara, em harmonia com a militância indígena, desempenha um papel indispensável na reescritura da história brasileira. Nesse movimento, Potiguara desencova as chamadas *memórias subterrâneas*, segundo o conceito de Michel Pollak (1989). O livro *Metade Cara, Metade Máscara* descortina algumas “zonas de sombras, silêncios e não-ditos” (POLLAK, 1989, p. 8) da memória oficial que, no contexto brasileiro, é atravessada pela modernidade colonial. Como seqüela, tem-se, segundo María Lugones (2014), a *colonização da memória*

e, conseqüentemente, das noções de si das pessoas, da relação intersubjetiva, da sua relação com o mundo espiritual, com a terra, com o próprio tecido de sua concepção de realidade, identidade e organização social, ecológica e cosmológica (2014, p. 938).

Desentalar as memórias subterrâneas – ou, *congelada*, nas palavras de Lugones (2014) – portanto, faz parte de um movimento decolonial. Nesse sentido, para combater o mundo destro, como alertou Gloria Anzaldúa (2000), é necessário a escrita das mulheres do terceiro mundo. Assim, a escrita de Eliane, “lavando a memória” (POTIGUARA, 2018, p. 77), metonimicamente, divulga a abafada história dos povos tradicionais: daquelas e daqueles que são “órfãs de país” (*Ibid.*, p. 37). A obra, como a clássica obsessão melancólica, inclina-se ao passado, às memórias para imaginar um futuro, um *Futuro ancestral*⁵², pois, sabe-se: “a pessoa

⁵⁰ (FREUD, 1976)

⁵¹ (KRISTEVA, 1989)

⁵² (KRENAK, 2022)

feliz nunca fantasia, só a insatisfeita”⁵³.

Dessa forma, os dois personagens principais das poéticas das autoras, o indígena e a Amazônia, são estes que, historicamente, estiveram marcados pela tutela do Estado Brasileiro. Além da já tão conhecida tutela do Estado em relação aos povos indígenas no Brasil; Gonçalves (2023) demonstra que, em vários momentos históricos, a Amazônia também esteve subordinada aos poderes do Estado brasileiro, nessa “velha tutela das elites nacionais não amazônidas com relação à Amazônia” (p. 30). Assim, ao reafirmarem as experiências originárias e amazônidas, as obras recuperam vozes historicamente silenciadas pelo “Estado⁵⁴ permanentemente colonizador” (SEGATO, 2012, p. 110).

O que se enfatiza, neste trabalho, é que a melancolia, como vem sendo pensada, sob óptica da história eurocêntrica, desde a chamada antiguidade clássica europeia até os achados psicanalíticos contemporâneos, não contempla a experiência, atravessada pelo processo colonial, da Amazônia e dos povos originários. Nesse sentido, a literatura indígena, no caso de Potiguara, vem criando sua própria teoria (GRAÚNA, 2013); e a poética de Savary também vem reconfigurando discursos impostos colonialmente sobre as Amazônias. Assim, as duas obras têm projetado outras imagens que escapam de amarras coloniais.

A tradição ocidental dos estudos sobre a melancolia, como foi ressaltado, sob moldes coloniais, elege quais tristezas são as canônicas, quais são interessantes pensar, investigar, tratar; sendo elas, majoritariamente, os sofrimentos das grandes cidades, as ansiedades metropolitanas, as tristezas ocidentais. Sabe-se que “O capitalismo precisa de uma plataforma – que é a urbana” (KRENAK, 2022, p. 57) e esta lógica ignora outras experiências comunitárias, das quais se pode citar os povos da floresta ou mesmo os esquecidos do bioma amazônico, como indígenas, ribeirinhos, quilombolas, entre outros, que estão do lado de fora da cidade.

O mascaramento dos pesares brasileiros é erguido pela colonialidade do saber – narcísico eurocentrismo das ciências –, portanto, as tristezas brasileiras e latino-americanas, as periféricas, não estão no repertório canônico da melancolia moderna, do auge do *spleen*, do vagante *flâneur* do centro do capitalismo; porque a preocupação com o tédio existencial das grandes cidades europeias talvez tenha sido, para a Europa do século XIX, mais devastadora do que a escravização negra e indígena latino-americana, os genocídios, a invasão de terras

⁵³ (FREUD, 1976, p. 104).

⁵⁴ Rita Segato (2012) compreende o Estado republicado como uma extensão da lógica colonial, em que “O polo modernizador da República, herdeira direta da administração ultramarina, permanentemente colonizador e intervencionista, debilita autonomias, irrompe na vida institucional, rasga o tecido comunitário, gera dependência e oferece com uma mão a modernidade do discurso crítico igualitário, enquanto com a outra introduz os princípios do individualismo e a modernidade instrumental da razão liberal e capitalista” (p. 110).

originárias etc. A melancolia moderna, marcada fortemente pela face social, antes da privatização freudiana (KEHL, 2015), é mediada, sobretudo, pelas palavras Walter Benjamin, na

solidão numa grande metrópole, à vida agitada de um caminhante sem compromisso, livre para devanear, observar, ponderar, vagar. A mente que havia de associar boa parte da sensibilidade do século XIX à figura do flaneur, personificado pelo melancólico maravilhoso e consciente que foi Baudelaire, teceu boa parte da própria sensibilidade com base na relação sutil, perspicaz, fantasmagórica que mantinha com as cidades (SONTAG, 2022, p. 108-109).

Todavia, este estudo propõe-se a pensar as tristezas periféricas, de poéticas indígenas e de poéticas amazônicas não urbanas, que, por descentralizarem as imagens e discursos hegemônicos, já se mobilizam em perspectiva decolonial.

É preciso, então, “negar a negação do Mito da Modernidade” (DUSSEL, 2005, p. 29) e, desse modo, revelar esta outra face, da qual fala Eliane Potiguara desde a imagem do título do livro *Metade Cara, Metade Máscara*.

[...] a ‘outra-face’ negada e vitimada da ‘Modernidade’ deve primeiramente descobrir-se ‘inocente’: é a ‘vítima inocente’ do sacrifício ritual, que ao descobrir-se inocente julga a ‘Modernidade’ como culpada da violência sacrificadora, conquistadora originária, constitutiva, essencial. Ao negar a inocência da ‘Modernidade’ e ao afirmar a Alteridade do ‘Outro’, negado antes como vítima culpada, permite ‘des-cobrir’ pela primeira vez a ‘outra-face’ oculta e essencial à ‘Modernidade’: o mundo periférico colonial, o índio sacrificado, o negro escravizado, a mulher oprimida, a criança e a cultura popular alienadas, etc. (as ‘vítimas’ da ‘Modernidade’) como vítimas de um ato irracional (como contradição do ideal racional da própria ‘Modernidade’). (DUSSEL, 2005, p. 29).

Desse modo, desde a nomeação do livro, Potiguara revela a metonímia das colônias europeias que se erguem sob autoridade da violência e seu efeito de penúria. A Modernidade é uma máscara que oculta violências e sofrimentos que são impostos pela Colonialidade, um outro modo de dizer (poeticamente) o que Walter Mignolo (2017) tanto enfatizou, e, entre os efeitos do sacrifício colonial, também está a tristeza, como as poéticas das autoras têm demonstrado.

O fato da palavra “melancolia” – ou mesmo “melancólico” –, eleitas pelo Ocidente, aparecerem apenas duas vezes na obra de Potiguara não muda o fato de o livro abordar as tristezas dos povos indígenas, no contexto do colonialismo e da colonialidade, como tema central. O que se revela é que a palavra melancolia talvez não seja a escolhida pelos indígenas para nomear o inverossível dos seus pesares.

Os sujeitos dos territórios invadidos e explorados para a constituição do capitalismo como padrão de poder mundial, o qual é colonial/moderno e eurocentrado em seus primórdios (QUIJANO, 2005), precisam ser vistos pelo ângulo dos danos psíquicos. Se a economia mundial capitalista não existiria sem a América (QUIJANO; WALLERSTEIN, 1992), ou

melhor, sem sua devastação; também não se configurou sem o rastro de desolação subjetiva que ainda se perpetua pela colonialidade. Os pesares da periferia do capitalismo mundial não são ouvidos, pois, como sintetizou Macabéa em *A hora da estrela* (1988): “tristeza também era coisa de rico, era para quem podia, para quem não tinha o que fazer. Tristeza era luxo” (LISPECTOR, p. 52), luxo que o Brasil não dispunha, ainda não dispõe, e muito menos a periferia da periferia: a Amazônia (GONÇALVES, 2023).

Outrossim, uma das condições unânimes que pôde ser visualizada nos poemas abordados neste estudo foi a sensação de desenraizamento do mundo. Sejam nas imagens de desaldeamento ou de ausência de sentido pós-perda, de qualquer modo, as diversas experiências desembocam na dificuldade de conexão entre o sujeito melancólico e o mundo, o que

tanto pode provocar a perda do interesse do mundo ou até o oposto: mesmo porque a vida não mostra sentido, importa ao melancólico *sentir o que, no mundo, o converte em adverso*. Em ambos os casos, a melancolia é o móvel, mas é evidente que só no segundo ela move para uma sensibilidade que conduz à arte (LIMA, 2017, p. 60)

Se a melancolia nasce da falta, como disse Leila Perrone-Moisés (1990), a falta experimentada no mundo real; e a lançada pela própria literatura na ilusão de “suprir a falta por um sistema que funciona em falta, em falso: esse sistema é a linguagem” (*ibid.*, p. 105), as inúmeras supressões causadas no domínio da colonialidade parecem ser uma das origens dessa falta no mundo.

Nesse sentido, tem-se as perdas em *Metade Cara, Metade Máscara*, que são várias, a exemplo, a perda de vidas de indígenas pelo histórico genocídio, das memórias, de identidades, territórios, entre muitas outras. O testemunho de Eliane Potiguara deixa explícito que não se pode pensar a colonialidade sem o reinado da tristeza. Os assombrosos números de suicídios indígenas evidenciam essa fatal correspondência entre colonialidade e melancolia. O mal-estar, como sintoma social decorrente do processo colonial, não pode mais ser mascarado. É esse um dos desmascaramento que Potiguara propõe em *Metade cara, metade máscara*, uma vez que “Fez-se ouvir arranhando a pele das árvores, fazendo da escrita seu campo de batalha (KRENAK, 2018, p. 11).

A tarefa de pensar a poética de Savary como movimentação decolonial é – aparentemente – mais árdua, visto a temática, muitas vezes, amorosa – o que aciona um caráter mais subjetivo e individual. Todavia, o trabalho não pode esquivar-se de indagar por quais razões a floresta, compreendida aqui como a amazônica, foi eleita por Olga Savary como *locus* da melancolia. Por que as imagens da floresta amazônica emanam e alegorizam tristezas na poesia savaryana? É impensável, na verdade, não imaginar motivos para essa alegorização, visto o signo da perda que se transformou a floresta amazônica, efeito da violência, da

devastação em larga escala que o bioma tem sofrido nos últimos anos e do desprezo do Estado diante disso. Ainda que a emergência climática tenha arregalado os olhos do mundo para a Amazônia, não tanto pelos seus seres e suas histórias, sabe-se que, narcisicamente, a grande razão desse interesse direciona-se ao fato dela ser vista como um bioma essencial para um freio nas mudanças climáticas que acometem o mundo. Nesse sentido, o desmatamento irrefreável, a degradação dos rios, as *zonas de sacrifícios*⁵⁵ provocadas pelo avanço do capitalismo na Amazônia, os danos irreparáveis em terras indígenas, como resultados da mineração, da implementação de grandes projetos de desenvolvimento, como as hidrelétricas, e de seu rastro de morte, entre tantos outros problemas, só poderiam, realmente, ser representados por inúmeras imagens de perda.

Ocorre que, para além dessa visão idealizada e ideologizada, existe uma outra visão da realidade amazônica vivenciada por suas populações, que longe está desse retrato de ‘bom selvagem’. É uma realidade dura de miséria e violência e que desafia essa ecologia conservadora a pensar a questão social junto com a questão ecológica. Há milhões de famílias de trabalhadores rurais; as diferentes culturas dos povos da floresta; centenas de milhares de garimpeiros; milhões de habitantes nas suas cidades, onde hoje está a maior parte dos amazônidas, que precisam ser alimentados. (GONÇALVES, 2023, p. 16)

No contexto atual, uma das imagens da Amazônia, além da exuberância da natureza escrita pelos outros, é a da violência e da expropriação da natureza (GONÇALVES, 2023). As imagens da Amazônia sofrem, assim, com a intervenção colonial que, conseqüentemente, projetam sobre a região o signo da perda. A perda, inclusive, do discurso sobre si, das imagens de si, das próprias identidades.

[...] a Amazônia é marcada com critérios ‘de fora’ e os amazônidas seriam, por consequência, os que estão abrangidos por esses limites. Nessa perspectiva não têm identidade própria, são identificados como decorrência de um recorte, enfim, são *uma consequência* de uma identificação efetuada por outrem (*ibid.*, p. 18)

A poética de Savary, portanto, não restringe as amazônidas à exuberância, ao desconhecido inexplorado, ao “vazio demográfico (e cultural)” (GONÇALVES, 2023, p. 38) tão entoadado pelos não amazônidas, mas inscreve as faces do bioma nos próprios sujeitos – ambos atravessados por perdas. Como relembra Gonçalves, a partir da recuperação da fala do jornalista amazônida Lúcio Flávio Pinto, “o maior problema da Amazônia é que o país mais

⁵⁵ “‘Zona de sacrifício’ é um conceito com capacidade analítica para se entender o que ocorre com certos espaços onde a destruição ambiental os torna inviáveis à vida, seja humana ou não humana. Tal noção parte da necessidade de se entender situações novas que aparecem, desde o final do século XX, com o agravamento das condições de vida no planeta, o aumento da desigualdade e das áreas degradadas, processos esses associados ao crescimento de povos destituídos de seus territórios e dos direitos, desterritorializados, de refugiados por conflitos políticos, religiosos ou de outra natureza, de deslocados forçados pelo Estado e por grandes empresas com seus mega projetos de infra-estrutura - construção de hidrelétricas, de diques, de irrigação de grandes áreas, de rodovias e ferrovias, etc.” (CASTRO, 2019, p. 24)

próximo é o Brasil. E, o pior, é que fala a mesma língua” (p. 19). Nesse sentido, o pesquisador conclui que “o Brasil não amazônida, continua a ter uma visão sobre a região como se ela fosse uma colônia, cuja a importância se deve às riquezas naturais que podem ser exploradas (pelo colonizador)” (2023, p. 19).

Sabe-se que, como já foi enfatizado, a floresta amazônica é, na Terra, o clímax biológico (MOREIRA, 1958, p. 14), bem como, sabe-se, que a natureza, já atentava Loureiro (2001), rege o estético e o poético da região. Dessa forma, não é de um todo espantoso que as imagens da melancolia, compreendendo as diversidades espaciais amazônicas, também se manifestem, densamente, nas imagens selváticas. Seja metamorfoseando-se em paisagens florestais incomuns para a tradição urbana dos estudos melancólicos, seja manifestando-se em campos semânticos familiares para crítica, nota-se que a erupção da melancolia alegorizada em imagens selváticas é fundamental para a poética de Olga Savary. Diante do espelho das águas, à sombra das florestas amazônicas, de dentro do mato, emerge uma sigilosa melancolia.

Desse modo, para além dos estudados sofrimentos psíquicos das grandes cidades capitalistas⁵⁶, a floresta, neste estudo, ao se manifestar como *locus* da melancolia, não surge em seus signos originários, em que se compreende como conceito fundamentalmente *relacional* (NASCIMENTO, 2021); mas sim com a intervenção da modernidade, sob desmembramento, desmatamento, desvitalização, como imagem da “floresta granítica”. A floresta, desse modo, é eleita como o lugar de perda primordial na modernidade capitalista, uma perda irreparável que, como efeito, devasta o mundo. Nesse sentido, não haveria *locus* mais significativo, uma vez que, como tem demonstrado a crise ambiental, tem-se atualmente *a perda da floresta como perda da própria da humanidade*.

Assim, as poéticas das autoras também evidenciam o chamado *pensamento vegetal*, que, para o Evando Nascimento (2021), vai na contramão do antropocentrismo ocidental que inferioriza a classe vegetal e destaca uma suposta superioridade humana diante dos outros seres. Nesse segmento, algumas literaturas, as chamadas *literaturas pensantes*, contribuem na desconstrução dessa marginalização vegetal – e, conseqüentemente, florestal –, fomentada pela tradição filosófica ocidental que construiu a ideia de uma falta de existência integral desses seres não humanos.

[...] *literatura pensante*: aquela que nos permite pensar o impensado e até mesmo o impensável da tradição metafísica ocidental. Por exemplo, nossa relação com as plantas, que é bastante distinta das culturas indígenas e também das afrodescendentes do Brasil. Esse acoplamento da letra ao universo vegetal, por meio de um pensamento literário, corresponde ao que hoje se chama de literatura em sentido expandido: não mais a ficção, o drama, o ensaio ou o poema dentro de uma convenção tradicional,

⁵⁶ (KEHL, 2015)

mas sim a textualidade literária se conectando a universos situados muito além do humano. (p. 95-96)

Entre essas literaturas pensantes, este estudo ressalta a importância das criações poéticas de Olga Savary e Eliane Potiguara, que convocam, em suas obras, a floresta e a experiência de florestania, mesmo a cidadina, “de uma poética de urbanidade que devolva a potência de vida” (KRENAK, 2022, p. 71). Desse modo, nesse movimento de contestar uma modernidade compulsória, “como fazer a floresta existir em nós, em nossas casa, em nossos quintais?” (*ibid.*, p. 65). Um dos muitos caminhos pode ser a literatura de Potiguara e Savary, estas que podem “lançar mundos no mundo”⁵⁷, como as representações de experiências não ocidentalizadas de *Metade cara, metade máscara* e *Repertório selvagem*. Afinal, “*Floresta é o mundo e o mundo é relação*. E a literatura representa a floresta por excelência” (NASCIMENTO, 2021, p. 100).

Do mesmo modo, muitas vezes entre a floresta e a cidade, no fluxo demonstrado pelos poemas de Olga Savary e Eliane Potiguara, os intercâmbios de saberes se acentuam. A máscara fixada pelo Ocidente se afrouxa e face originária pode ser vista; bem como propõe-se a demolição dos muros inventados que separam – em termos de cidadania ou florestania – a cidade e a floresta. Assim, as poéticas se mobilizam, como comissão da verdade, para revelar os pontos cegos da modernidade, entre eles, o constante mal-estar dos povos originários. Não obstante, as poéticas enfrentam o *desmatamento do saber* como empreendimento capital da colonialidade, este que, entre seus mandamentos, está o desmembramento do humano e da natureza.

Dessa forma, erguer outras imagens poéticas/políticas, como as amazônicas e indígenas, que estão na periferia da produção do saber e fora da lógica colonial da separação “natureza” e “cultura”, insere-se no pensamento e ação decolonial que rompe com uma colonialidade estética,

Uma hierarquia estética (a arte, a literatura, o teatro, a ópera) que, através das suas respectivas instituições (os museus, as escolas das belas artes, as casas de ópera, as revistas lustrosas com reproduções esplêndidas de pinturas), administra os sentidos e molda as sensibilidades ao estabelecer as normas do belo e do sublime, do que é arte e do que não é, do que será incluído e do que será excluído [...] (Kant, 1960; Mignolo e Tlostanova, 2012; Mignolo, 2012; Tlostanova, 2010a *apud* MIGNOLO, 2011, p. 11).

Assim, este trabalho caminha na direção da tafera política dos que se dedicam aos estudos decoloniais a respeito da questão da colonialidade da natureza, como advertiu Mignolo (2011), é preciso “agir no domínio hegemônico da academia, onde a ideia de natureza como algo fora dos seres humanos foi consolidada e persiste. Descolonizar o conhecimento consiste

⁵⁷Fazendo referência à música “Livros”, de Caetano Veloso.

exatamente nesse tipo de pesquisa” (p. 6). Como alertou o xamã yanomami Davi Kopenawa (2015, p. 65), “Gostaria que os brancos parassem de pensar que nossa floresta é morta”.

7. REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**: a palavras e o fantasma na cultura ocidental. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo. Trad. Édina de Marco. **Revista Estudos Feministas**, v. 8, n. 1, pp.229-236, 2000.
- AZEVEDO, ANA VICENTIN de. **Mito e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.2004
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, nº11. Brasília, maio - agosto de 2013, pp. 89-117.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de Jaime Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In.: **Charles Baudelaire umlórico no auge do capitalismo**. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3º ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BRAIDA, Celso. O descredenciamento filosófico da arte. In.: Celso, Claudia Drucker, Jair Barboza (organização). **Estética e filosofia da arte**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014.
- CABNAL, Lorena. Acercamientos a la contrucción de la propuesta de pensamiento epistemológico de mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya-Yala. In.: **Feminismos diversos: el feminismo comunitario**. ACSUR, 2010, p. 11-25.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. tradução Ivo Barroso — São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARDOSO, Maurício Moreira. A alegoria: um berçário de metáforas. **Revista (Con)Textos Linguísticos**, Vitória (ES), v. 10, n. 17, p. 168-180, 2016.
- CASTILLO, Luís Heleno Montoril Del. Utopia amazônica. **MOARA**, Belém, v. 21, n.21, p. 201-210, 2004.
- CASTRO, Edna. Estratégias de expansão territorial da mineração na Amazônia, desastres socioambientais e zonas de sacrifício. In. CASTRO, Edna; CARMO, Eunápio dutra do. **DOSSIÊ desastres e crimes da mineração em Barcarena, Mariana e Brumadinho**. Belém: NAEA: UFPA, 2019.
- CELENTANI, Francesca Gargallo. **Feminismos desde Abya Yala**. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América. Corte y Confección, Ciudad de México, 2014.
- DORRICO, Julie. A oralidade no impresso: o ‘eu-nós lírico-político’ da literatura indígena contemporânea. **Boitatá**, [S. l.], v. 12, n. 24, 2017, p. 216–233.
- _____; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER,

Fernando (Orgs.) **Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção**. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018.

_____.; DANNER, Fernando; DANNER, Leno Francisco (Orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea: autoria, autonomia, ativismo** [recurso eletrônico]. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020.

_____. A literatura indígena contemporânea no Brasil: a autoria individual de identidade coletiva. In.: **Ensaio Flip: plantas e literatura**. Vianna, Hermano et alii. Paraty: Ministério do Turismo / Associação Casa Azul, 2021, p. 105-113. Disponível em: <https://flip.org.br/2021/wp-content/uploads/2021/12/Ensaio_Flip_livro.pdf>. Acesso em 10 ago. 2023.

_____. **Originárias: Uma antologia feminina de literatura indígena**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2023.

ESBELL, Jaider. Autodecolonização – Uma pesquisa pessoal no além coletivo. **Galeria Jaider Esbell**, 9 ago. 2020. Disponível em: <www.jaideresbell.com.br/site/2020/08/09/autodecolonizacao-uma-pesquisa-pessoal-no-alem-coletivo/>. Acesso em 13 jun. 2023.

_____. Literatura indígena brasileira contemporânea: Autoria, autonomia e ativismo – o que dizer e para quem?. In.: DORRICO, Julie; DANNER, Fernando; DANNER, Leno Francisco (Orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea: autoria, autonomia, ativismo** [recurso eletrônico]. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020. p. 20-25.

FERRARI, Ilka Franco. Melancolia: de Freud a Lacan, a dor de existir. In.: **Latin-American Journal of Fundamental Psychopathology on Line**, V. VI, n. 1, maio/2006. (p. 105-115).

FIGUEIREDO, Eurídice. Eliane Potiguara e Daniel Munduruku: por uma cosmovisão ameríndia. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**. Niterói, n. 53, p. 291-304, jan./abr. 2018.

FRANCO JR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIM, Lúcia. **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: EDUEM, 2003. p. 33-56

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. **Introdução ao narcisismo, Ensaio de metapsicologia e outros textos** (1914-1916). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 12.

_____. Escritores criativos e devaneios. In.: **'Gradiva' de jesen: escritores criativos e devaneios**. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1976. (p.100-110).

GRAÚNA, Graça. **Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

GEHLEN, Rejane Seitenfuss. **Identidade de Eliane: a face Potiguara, a máscara indígena e o eco de vozes silenciadas**. BOITATÁ, Londrina, n. 12, p. 81-103, 2011.

GUINZBURG, Jaime. **Litetratura, violência e melancolia**. Campinas, SP: Autores associados, 2017.

GINZBURG, Jaime . Roteiro para o estudo das relações entre literatura e violência no Brasil. In: João Roberto Faria. (Org.). **Guia Bibliográfico da FFLCH** - online <http://fflch.usp.br/guiabibliografico>. 1ed.São Paulo: FFLCH - USP, 2016, v. 1, p. 1-9.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria – construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Editora Unicamp, 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia**. São Paulo: Marco Zero, 1994.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2014.

KEHL, Maria Rita. Melancolia e criação. In: FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**, São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. A melancolia em Walter Benjamin e em Freud. In.: **Walter Benjamin**: experiência histórica e imagens dialéticas. (org.) Carlos Eduardo Jordão Machado; Rubens Machado Jr., Miguel Vedda. São Paulo: editora unesp, 2015. (p.253-262).

_____. **O Tempo e o Cão**: A Atualidade Das Depressões. 2ª ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

KRENAK, Ailton. **Encontros**. Organização de Sérgio Cohn. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2015.

_____. **Ideias para adiar o fim do mundo**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2019.

_____. **A vida não é útil**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2020.

_____. **O amanhã não está à venda**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2020.

_____. **Futuro ancestral**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2023.

LAGES, Susana Kampff. **Tradução e Melancolia**. 1ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

KRISTEVA, Julia. **Sol negro**. Tradução de Carlota Gomes. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**. Palavras de um xamã Yanomami. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. Prefácio de Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LEITÃO, Andréa Jamilly Rodrigues. **A poética do corpo na obra Linha-d'-água de Olga Savary**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Programa de Pós-Graduação em Letras. Belém, p. 146, 2014.

LIMA, Luiz Costa. **Melancolia**. São Paulo: Unesp, 2017.

LIMA, Ademar dos Santos; SOUSA, Rosineide Magalhães de; MELLO, Antonio Augusto Souza. Amazônia: as últimas línguas indígenas sobreviventes. **Tellus**, v. 22, n. 49, 2022. p. 133–171. Disponível em: <<https://tellus.ucdb.br/tellus/article/view/829>>. Acesso em: 10 out. 2023.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Obras reunidas: poesia I**. São Paulo: Escrituras editora, 2001.

LUGONES, María. **Rumo a um feminismo descolonial**. Estudos Feministas, Florianópolis, 22(3): 320, setembro-dezembro/2014.

MACHADO, Daiane Borges; SANTOS, Darci Neves dos. Suicídio no Brasil, de 2000 a 2012. **J Bras. Psiquiatr.** v. 64, 2015. p. 45-54.

MARQUES, Deolinda. **Carta de Olga Savary – Um privilégio**. Academia de Letras da Região de Picos (ALERP), 18 maio 2020. Disponível em: <www.alerp.com.br/carta-de-olga-savary-um-privilegio>. Acesso em 20 abr. 2023.

MATOS, Cláudia Neiva de. Textualidades indígenas no Brasil. In.: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). **Conceitos de Literatura e Cultura**. 2 ed. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2010. P. 435-464.

MEDEIROS, Sérgio. Apresentação. In.: SÁ, Lúcia. **Literatura da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade (Introdução de The darker side of western modernity: global futures, decolonial options (Mignolo, 2011), traduzido por Marco Oliveira). **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, v. 32, n. 94, p. 2-18, junho 2017.

MOREIRA, Eidorfe. **Conceito de Amazônia**. Rio de Janeiro: S.P.V.E.A., 1958.

MICHAELIS. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. São Paulo: Melhoramentos, 2018. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/inventario>. Acesso em 10 jun 2023.

MUNDURUKU, Daniel. Literatura indígena e as novas tecnologias da memória. In: LEETRA Indígena. Vol. 1, n. 1, São Carlos: SP: Universidade Federal de São Carlos, Laboratório de Linguagens LEETRA, 2012. p. 16-23. Disponível em: <<http://www.leetra.ufscar.br/libraries/view?id=8475379>>. Acesso em: 25 set. 2016.

NASCIMENTO, Evando. Floresta é o mundo: O pensamento vegetal. In.: **Ensaio Flip: plantas e literatura**. Vianna, Hermano et alii. Paraty: Ministério do Turismo / Associação Casa

Azul, 2021, p. 83-102.

OLIVEIRA, Manoel Rufino David de. Necroterritórios: Territorialização e Desterritorialização dos povos indígenas como estratégias necropolíticas. **Margens: Revista Interdisciplinar**. v. 15. n. 24. Jun, 2021. p. 103-122.

PARDINI, Patrick. Amazônia indígena: a floresta como sujeito. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, Belém, v. 15, n. 1, 2020. p. 1-11.

PARMAGNANI, Claudia Pastore. **O erotismo na produção poética de Paula Tavares e Olga Savary**. (Tese Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo, USP, 2004. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-19082022-143326/publico/2004_ClaudiaPastoreParmagnani.pdf> . Acesso em: 05 nov. 2023.

PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil**: ensaio sobre a tristeza brasileira. 2. ed. São Paulo: IBRASA, 1981.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 100-110.

PINHEIRO, M. T. S.; QUINTELLA, R. R.; VERZTMAN, J. S. Distinção teórico-clínica entre depressão, luto e melancolia. In: **Psic. Clin.**, Rio de Janeiro, vol.22, n.2, p.147 – 168, 2010.

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Estudos Históricos**, 2 (3). Rio de Janeiro, 1989.

POTIGUARA, Eliane. **Metade cara, metade máscara**. 3 ed. Rio de Janeiro: Grumim, 2018.

PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil**: ensaio sobre a tristeza brasileira. 2. ed. São Paulo: IBRASA, 1981.

PUCHEU, Alberto. Eliane Potiguara: antes que tudo em mim se transforme em morte. Revista Cult, 2020. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/eliane-potiguaraperfil/> . Acesso em: 21 de out. 2023.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.). Epistemologias do Sul. Coimbra: ALMEDINA, 2009.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In.: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Edgardo Lander (org). Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. setembro 2005.

_____; WALLERSTEIN, Immanuel. **La americanidad como concepto**, o América en el moderno sistema mundial. Revista Internacional de Ciencias Sociales, v. 134, p. 583-592, 1992.

_____. A. O testemunho em três vozes: testis, superstes e arbiter. Literatura e Cinema de Resistência, Santa Maria, n.32: **Manifestações estéticas dissidentes**, jan.-jun, p. 5-18, 2019.

SANTIAGO, Silvano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In._____. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 11-28.

SAVARY, Olga. **Repertório selvagem**: obra reunida. Rio de Janeiro: MultiMais, 1998.

SCLIAR, Moacyr. **Saturno nos trópicos**: a melancolia européia chega ao Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, vol.20, n.1, p.65 – 82,2008.

SONTAG, Susan. **Sob signo de Saturno**. Tradução Rubens Figueiredo. 1º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

SOUZA, Maximiliano Loiola Ponte de; JÚNIOR, Ricardo Tadeu da Silva Onety. Caracterização da mortalidade por suicídio entre indígenas e não indígenas em Roraima, Brasil, 2009-2013. **Epidemiol. Serv. Saude**, Brasília, out-dez 2017. p. 887-893.

SOUZA, Ronaldo Santhiago Bonfim de; OLIVEIRA, Júlia Costa de; ALVARES-TEODORO, Juliana; TEODORO, Maycoln Leôni Martins. Suicídio e povos indígenas brasileiros: revisão sistemática. **Rev Panam Salud Publica**. v. 44, 2020, p. 1-8.

STAROBINSKI, Jean. **A tinta da Melancolia**: uma história cultural da tristeza. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das letras, 2016,

_____. **A melancolia diante do espelho**: três leituras de Baudelaire. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: editora 34, 2014.

VERONELLI, G. Sobre a decolonialidade da linguagem. **Revista X**, v.16, n.1, p. 80-100, 2021.

VIDAL, Fernando, “A experiência melancólica aos olhos da crítica” (posfácio), in.: STAROBINSKI, Jean. **A tinta da melancolia**: uma história cultural da tristeza. Trad. de Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SÁ, Lúcia. **Literatura da floresta**: textos amazônicos e cultura latino-americana. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

SARMENTO-PANTOJA, Augusto Nascimento. Entre frestas: considerações sobre o teor ficcional, o teor de verdade e o teor testemunhal. **MOARA – Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras** v. 2, n. 56, p. 112-139, 2021.

_____. A. O testemunho em três vozes: testis, superstes e arbiter. **Literatura e Cinema de Resistência**, Santa Maria, n.32: Manifestações estéticas dissidentes, jan.-jun, p. 5-18, 2019.

SALOMÃO, Caroline; STABILE, Marcelo; SOUZA, Lucimar; ALENCAR, Ane; CASTRO, Isabel; GUYOT, Carolina; MOUTINHO, Paulo. **Amazônia em Chamas** - desmatamento, fogo e pecuária em terras públicas: nota técnica nº 8. Brasília, DF: Instituto de Pesquisa Ambiental da Amazônia, 2021. Disponível em: <<https://ipam.org.br/wp->

content/uploads/2022/05/Amazônia-em-Chamas-8-pecuária-pt.pdf>. Acesso em: 1 dez. 2023.

SEGATO, R. L. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. **E-cadernos ces**, n. 18, 2012.

SENA, José. Caboko/a: afro-descendente-indígena. In.: PEREIRA, Elmara Costa; CORREA, Ester. PINHEIRO, Diego Alano. **Etnografias da Amazônia**. Santarém – PA, Diego Alan de Jesus Pereira Pinheiro, 2022. p. 47-59.