



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Gabriel Soares Farias

A ECOPOÉTICA E A LUTA POR LUGAR-TERRITÓRIO NO ROMANCE *MARIA
ALTAMIRA*, DE MARIA JOSÉ SILVEIRA

Brasília,
Setembro de 2025

Gabriel Soares Farias

A ECOPOÉTICA E A LUTA POR LUGAR-TERRITÓRIO NO ROMANCE *MARIA
ALTAMIRA*, DE MARIA JOSÉ SILVEIRA

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Práticas Sociais, no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, da Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof. Dra. Regina Dalcastagnè.

Brasília,
Setembro de 2025

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

FF224e Farias, Gabriel Soares
 A ecopoética e a luta por lugar-território no romance
 Maria Altamira, de Maria José Silveira / Gabriel Soares
 Farias; orientador Regina Dalcastagnè. Brasília, 2025.
 125 p.

 Dissertação(Mestrado em Literatura) Universidade de
 Brasília, 2025.

 1. Representação . 2. Literatura brasileira
 contemporânea. 3. Crítica literária feminista. 4. Ecologia
 decolonial. 5. Maria José Silveira. I. Dalcastagnè, Regina ,
 orient. II. Título.

Gabriel Soares Farias

A ECOPOÉTICA E A LUTA POR LUGAR-TERRITÓRIO NO ROMANCE *MARIA
ALTAMIRA*, DE MARIA JOSÉ SILVEIRA

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Práticas Sociais, no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, da Universidade de Brasília.

Aprovado em 01 de setembro de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Dra. Eurídice Figueiredo, UFF (membro externo)

Dra. Virgínia Maria Vasconcelos Leal, UnB (membro interno)

Dra. Regina Dalcastagnè, UnB (orientadora e presidente da banca)

Dr. Pedro Mandagara Ribeiro, UnB (membro suplente)

A meus pais, Eliana e Borges.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à minha orientadora, Regina Dalcastagnè, a qual me acompanhou desde a graduação. Obrigado pela atenção, pela paciência e pela disponibilidade em me orientar. Seu engajamento na pesquisa é exemplar e me serve de inspiração.

Agradeço a todos os membros do Grupo de Literatura Brasileira Contemporânea (GELBC), os quais, durante os eventos do grupo, contribuíram com indicações de leitura e conversas instigantes.

Agradeço aos meus professores das disciplinas que cursei ao longo do mestrado: Gabriel Albuquerque, Gabriel Delgado, Paulo Petronilio, Anderson da Mata, Marília Steinberger, Virgínia Leal e Ana Laura Corrêa. Todos vocês foram essenciais para a minha formação e para a produção desta dissertação com as várias indicações de leitura.

Agradeço aos amigos que fiz durante o mestrado. Agradeço desde os compartilhamentos de referências teóricas e literárias às dores e às alegrias deste processo tão desafiador e enriquecedor que é a pesquisa.

Agradeço a Nathan Felipe e a seus pais, Lindalva e Nei, os quais sempre me apoiaram me dando abrigo e colo. Agradeço principalmente ao Nathan Felipe a revisão deste trabalho. Obrigado pela disposição em me ajudar. Seu companheirismo é apaixonante.

Agradeço, finalmente, à minha família e amigos, os quais me acompanharam e me deram força e incentivo a continuar. Agradeço aos meus irmãos, Gustavo e Graziella, e principalmente aos meus pais, Eliana e Borges, que são os primeiros a torcer por mim. A minha vitória é de vocês também. Obrigado!

*Porque a vida, a vida, a vida,
a vida só é possível
reinventada.
Cecília Meireles*

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar a ecopoética, isto é, a construção estética com perspectiva ecológica sensível, na representação da luta por espaço enquanto lugar-território no romance *Maria Altamira* (2020), de Maria José Silveira. O romance dá um tratamento ficcional aos desdobramentos socioambientais da construção da hidrelétrica de Belo Monte, localizada na cidade de Altamira, no estado do Pará. A base teórica utilizada se fundamenta nos estudos sobre representação de Regina Dalcastagnè (2012; 2021), na crítica literária feminista sintetizada na obra de Eurídice Figueiredo (2020), nas contribuições da filosofia ecoanimal de Marta Tafalla (2019), na perspectiva da ecologia decolonial de Malcom Ferdinand (2022) e dos estudos ecocríticos. Por meio de uma leitura cerrada do texto literário, verificamos como a autora desenvolve um argumento ecológico que busca trazer alternativas para a relação entre humanos e natureza para além de uma perspectiva utilitarista do capitalismo ocidental. Entre as estratégias formais que se utiliza para isso está a descrição das sensações corporais na apreciação da natureza, com a qual se deseja (r)estabelecer uma relação de reciprocidade. Além disso, defende-se que problemas socioambientais afetam sobremaneira grupos marginalizados, principalmente aqueles ligados ao processo da colonização e escravidão. Ao trazer as perspectivas desses grupos, a obra de Maria José Silveira tece denúncias acerca da negligência do Estado brasileiro em relação às condições materiais para a vida de minorias sociais, como as populações tradicionais e os migrantes, privilegiando os interesses das elites econômicas. Ao focarmos na relação entre espaços e personagens, principalmente das protagonistas, Alelí e Maria, observamos também como o patriarcado e o autoritarismo são elementos que atravessam seus corpos. Diante disso, o romance vocaliza a busca por justiça social, sugerindo atitudes políticas da coletividade na defesa dos direitos humanos e da natureza em direção a uma “Ecologia-do-mundo” (Ferdinand, 2022).

Palavras-chaves: Representação; Literatura Brasileira Contemporânea; Ecologia decolonial; Crítica literária feminista; Maria José Silveira.

ABSTRACT

This study aims to analyze the ecopoetics — that is, the aesthetic construction from a sensitive ecological perspective, in the representation of the struggle for space as place-territory — in the novel *Maria Altamira* (2020), by Maria José Silveira. The novel fictionalizes the socio-environmental developments surrounding the construction of the Belo Monte hydroelectric dam, located in the city of Altamira, in the state of Pará, Brazil. The theoretical framework is based on studies of representation by Regina Dalcastagnè (2012; 2021), feminist literary criticism as synthesized in the work of Eurídice Figueiredo (2020), contributions from Marta Tafalla's ecoanimal philosophy (2019), and the perspective of decolonial ecology by Malcom Ferdinand (2022), along with ecocritical studies. Through a close reading of the literary text, the analysis demonstrates how the author develops an ecological argument that seeks alternatives for the human-nature relationship beyond the utilitarian outlook of Western capitalism. Among the formal strategies employed is the description of bodily sensations in the appreciation of nature, through which the text aims to (re)establish a relationship of reciprocity. Furthermore, the study argues that socio-environmental issues disproportionately affect marginalized groups, particularly those historically subjected to colonization and slavery. By incorporating these perspectives, Silveira's work denounces the Brazilian state's neglect of the material conditions necessary for the lives of social minorities — such as traditional communities and migrants—while privileging the interests of economic elites. By focusing on the relationship between space and characters — especially the protagonists Alelí and Maria — the analysis also reveals how patriarchy and authoritarianism are inscribed on their bodies. Accordingly, the novel gives voice to the pursuit of social justice, advocating collective political action in defense of human and environmental rights, in the direction of a “World-Ecology” (Ferdinand, 2022).

Keywords: Representation; Contemporary Brazilian Literature; Decolonial Ecology; Feminist Literary Criticism; Maria José Silveira.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. ÓRFÃOS DE ÁGUA, ÓRFÃOS DE TERRA	17
1.1. Espaço e outros conceitos fundamentais	17
1.2. A representação da natureza para além do antropocentrismo.....	23
1.3. Grandes construções e racismo ambiental.....	33
1.4. Urbanização insustentável	43
2. CORPO BANZEIRO.....	51
2.1. A jornada de Alelí: Solastalgia e outros traumas	52
2.2. Apreciação estética pelo corpo como argumento ecológico	63
2.3. O corpo feminino e a violência do patriarcado.....	70
3 - XINGU VIVO PARA SEMPRE.....	79
3.1 A representação do indígena	80
3.2 A migração e a luta por moradia	93
3.3 O grito por justiça.....	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	113
REFERÊNCIAS.....	117

INTRODUÇÃO

Os brancos dormem muito, mas só conseguem sonhar com eles mesmos.
Davi Kopenawa e Bruce Albert, A queda do céu.

A literatura brasileira contemporânea tem sido cada vez mais um lugar de exploração, via ficção, de temas e assuntos pertinentes acerca da realidade brasileira, a qual é marcada pela história recorrente da violência como instrumento de dominação do capitalismo, o que, na região da América Latina, configura-se como aspecto constitutivo da colonização na formação do Estado brasileiro. Artistas brasileiros têm representado algo dessa realidade em suas obras utilizando, para tanto, perspectivas que foram por vezes obliteradas do discurso oficial da nação, justamente por serem encaradas como insignificantes. Insignificantes porque não são relevantes para os interesses da elite ou porque, de algum modo, atrapalham o pleno andamento dos projetos neoliberais em curso. Trazer para a ficção o discurso daqueles que são silenciados pode, portanto, ampliar a percepção sobre a realidade e, de algum modo, servir tanto de meio informativo para o leitor, como também um instrumento de identificação para aqueles que se veem em situações de aviltamento de seus direitos, de modo a propor, no plano estético, possibilidades de ação que visam a uma atitude política.

Como Regina Dalcastagnè (2012; 2021) argumenta, a produção literária contemporânea vem sendo tomada pelos pontos de vista daqueles que eram apenas objeto da representação, cujas vozes eram negligenciadas: a população mais pobre, os indígenas, os negros, os quilombolas, os dissidentes sexuais e de gênero, entre outros grupos identitários marginalizados da própria representação. Essa ampliação da perspectiva possibilitou revisar as representações anteriores, desafiando o status universal do sujeito ocidental. Nesse contexto, Rita Terezinha Schmidt destaca que, pela produção artística, é possível:

Discernir nos textos as diferentes formas de imaginar a experiência de vida humana, na sua dimensão social, política e ecológica é reconhecer o poder simbólico-cognitivo das imagens no sentido de um saber que, potencialmente, se contrapõe aos reducionismos sistêmicos de práticas econômicas, políticas, sociais e culturais. (2015, p. 21)

A inserção dessas outras vozes permitiu também que formas alternativas de pensar a relação do humano com a natureza fossem evidenciadas, ainda mais em um contexto atual de aceleração das mudanças climáticas, ocasionadas pela ação indiscriminada da exploração dos

recursos naturais. Os povos indígenas, por exemplo, desde a colonização até os dias atuais, sofrem com a invasão dos seus territórios e com a destruição de suas tradições devido ao avanço dos grandes latifúndios, dos garimpos e de grandes empreendimentos que visam ao desenvolvimento da economia nacional. Utilizando métodos como o “correntão”¹, em que tratores arrastam uma corrente pela floresta, derrubando as árvores e matando a fauna nativa, milhares de hectares de terra são ocupados indevidamente e toda biodiversidade vai se perdendo. A produção artística e intelectual de vários autores e autoras indígenas, assim, revela denúncias sobre como eles são afetados nesse cenário de tanta violência e sugere uma relação de reciprocidade com a natureza, usufruindo dela sem a maltratar.

É pensando na urgência desse debate e como ele é representado no texto literário que a pesquisa desta dissertação se origina. Nesse anseio, o romance *Maria Altamira* (2020), de Maria José Silveira, foi o objeto escolhido porque nele se percebeu uma inquietação semelhante por parte da sua criadora. Maria José Silveira é uma escritora brasileira contemporânea cujas obras se caracterizam por enredos em que se revisita a história brasileira explorando o ponto de vista dos grupos marginalizados e assumindo uma postura crítica diante das injustiças cometidas contra eles (Figueiredo, 2020). Ao trazer como pano de fundo histórico a construção da usina hidrelétrica de Belo Monte na cidade de Altamira, no interior do Pará, ela assume também um compromisso com a pauta ecológica, haja vista todas as controvérsias socioambientais em que esse empreendimento está envolvido. Da leitura atenta do romance, surgiu, então, as perguntas norteadoras deste estudo: como a autora articulou preocupação social e consciência ambiental na tessitura do seu texto literário? Quais estratégias formais e de conteúdo servem para a construção de sua eco-poética? A hipótese inicial partiu da importância do espaço como principal meio para evidenciar, esteticamente, seu discurso. Todavia, ao compreender o espaço de maneira relacional, uma vez que “ele sempre é espaço de alguma coisa, uma relação (espaço-temporal) informada e/ou preenchida por outra presença” (Goetz, 2011, p. 89 *apud* Dalcastagnè, 2015, p. 87), buscou-se verificar como ele é construído em relação às personagens no romance, afinal há no texto a representação de disputas sociais que revelam maneiras distintas de se relacionar com o lugar-território.

Mas, antes de avançarmos para a discussão sobre o romance em tela, cabe fazer um panorama sobre a obra da escritora e a sua fortuna crítica consultada nesta dissertação. Maria José Silveira é uma escritora, tradutora e editora brasileira, nascida em 1947, em Jaraguá, Goiás.

¹ Sobre essa prática, consultar: <https://g1.globo.com/profissao-reporter/noticia/2023/07/12/como-funciona-o-correntao-tecnica-utilizada-na-maior-parte-do-desmatamento-no-cerrado-veja-video.ghtml>. Acesso em julho de 2025.

Tem formação em Comunicação, em Antropologia e mestrado em Ciência Política. Lançou seu primeiro romance *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas* em 2002, o qual recebeu o prêmio de revelação da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) no mesmo ano. Publicou também os romances *Eleanor Marx* (2002), *O fantasma de Luís Buñuel* (2004), *Guerra no coração do cerrado* (2006), *Com esse ódio e esse amor* (2010), *Pauliceia de mil dentes* (2012), *Maria Altamira* (2020), *Aqui neste lugar* (2022) e *Farejador de águas* (2023). Além dos romances citados, também publicou o livro de contos *Felizes poucos* (2016), crônicas, peças de teatro e diversos livros infantojuvenis. Como se observa, a artista já conta com uma extensa produção, participando ativamente do campo literário e sendo reconhecida por ele, haja vista as premiações em que participou e que chegou a ser finalista, como é o caso de *Maria Altamira* (2020) nos prêmios Jabuti e Oceanos.

Apesar desse engajamento, a escritora não possui uma fortuna crítica da mesma proporção: do levantamento feito, os quatro primeiros romances receberam mais atenção dos estudos literários, os quais incluem, majoritariamente, dissertações de mestrado e artigos em periódicos. Encontraram-se três teses de doutorado, as quais enfatizam a importância que a autora dá para a representação das mulheres. Na tese de Gisele Cruz (2014), comparam-se os romances históricos *Guerra no coração do cerrado* (2006), de Maria José Silveira, *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz* (1997), de Heloisa Maranhão, *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves. Na tese de Silvanna Oliveira (2022), a autora compara *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas* (2002), *Eleanor Marx, filha de Karl* (2002) e *Pauliceia de mil dentes* (2012). Por fim, na tese de Ivanete Alves (2024), compararam-se os romances *Maria Altamira* (2020) e *Na sombra do mundo perdido*, do escritor búlgaro Ilko Minev, para analisar a representação da Amazônia. Eurídice Figueiredo (2020)², em seu livro *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras*, reserva uma parte das suas discussões sobre a obra de Silveira, focando nos romances *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas* (2002) e *O fantasma de Luís Buñuel* (2004). Neste último, a pesquisadora enfatiza a importância do texto como um arquivo da geração que vivenciou as perseguições da ditadura empresarial-militar brasileira. Sobre *Maria Altamira* (2020), encontram-se também dois artigos: “A violência sexual contra a mulher na obra *Maria Altamira* (2020)” (2023), de Luana dos Santos Santanna e Alexandre Silva da Paixão, e “*Maria Altamira*: uma história de despejo na América Latina” (2023), de Fernanda Dusse e Nicole Dias. Tanto a tese como esses artigos também mencionam a centralidade da figura feminina no romance analisado nesta dissertação.

² A autora também publicou o livro *Mulheres contra a ditadura: escrever é (também) uma forma de resistência* em 2024, em que faz uma análise sobre o romance *Maria Altamira*.

Como dito anteriormente, a narrativa que é objeto de estudo desta dissertação volta-se à história recente do país em que se verifica a ação violenta de um projeto exterminador da diferença, como foi a construção da hidrelétrica de Belo Monte, localizada no município de Altamira, no sudeste do estado do Pará, na Amazônia Brasileira, às margens do rio Xingu. O projeto da usina data da década de 70, durante a ditadura, regime que, além de perseguir e assassinar muitos daqueles que questionavam o autoritarismo vigente, foi responsável por vários outros projetos de devastação ambiental em prol dessa ideia de desenvolvimento “a qualquer custo”. Desde então, o projeto sofreu várias alterações devido ao caráter destruidor socioambiental que detinha; todavia, em 2016, foi efetivamente inaugurado, passando por cima de muitas revoltas e protestos. É a maior hidrelétrica³ 100% brasileira e a quarta maior do mundo, atrás apenas de duas chinesas e da usina de Itaipu. Juntamente a todo o avanço de fornecimento de energia para o país, principalmente para a indústria, a mineração e a agropecuária, a hidrelétrica trouxe vários impactos socioambientais sem precedentes: alagou cerca de 516 km² de floresta nativa, matando inúmeras espécies de plantas e animais típicos da região, remanejando várias comunidades ribeirinhas e indígenas, que têm o rio Xingu como fonte de alimento e de subsistência, e trazendo um crescimento urbano descontrolado à cidade de Altamira. Sendo assim, o progresso nacional tão almejado teve como consequência a desestruturação dos modos de vida daqueles que “atrapalhavam” esse desenvolvimento voraz.

Todo esse cenário de violência contra a natureza e a diversidade humana é tema do romance, o qual dá voz a personagens que representam as diversas perspectivas das populações locais, principalmente, em relação à construção da hidrelétrica. Estruturado predominantemente em duas linhas narrativas, a história se inicia com um desastre natural na cidade Yungay, no Peru, onde uma avalanche matou toda a família, inclusive a filha de 3 anos, de Alelí, que, totalmente desolada e sem amparo, parte em uma jornada sem rumo por vários países da América Latina. Vítima de várias violências físicas e psicológicas na sua trajetória, a personagem, letárgica, desloca-se portando o seu charango, um instrumento de cordas feito com a carapaça de tatu. Nas suas andanças, vai parar em Altamira, no sudeste do Pará, no Brasil, onde conhece Manoel Juruna, líder da comunidade indígena de mesmo nome que luta contra o avanço do projeto da construção da hidrelétrica na defesa do território do seu povo, que também é alvo de perseguição por parte de madeireiros locais. Eles se apaixonam, e o fruto desse amor é Maria Altamira, que nasce em 1970. Após a morte de Manoel, vítima de um assassinato

³ Informações oficiais sobre a hidrelétrica podem ser conferidas no link: <https://www.norteennergiasa.com.br/pt-br/uhe-belo-monte/a-usina>. Acesso em julho de 2025.

encomendado pelo poder local, Alelí volta às suas andanças, deixando para trás a filha aos cuidados de Chica, ribeirinha que a adotou. A partir de então, acompanha-se a formação de Maria Altamira concomitantemente ao processo de idealização à concretização da usina, a qual é intercalada pelos capítulos nomeados de “Enquanto isso...”, que narram o que acontece com Alelí.

Maria Altamira vive uma infância comum a outras crianças ribeirinhas criadas junto ao rio Xingu, o qual é essencial para as dinâmicas daquela comunidade. Chica a cria tal como os demais filhos, Avenor e Avelino, sem mentir para Maria sobre suas origens. A menina conhece os parentes indígenas e a história sobre o assassinato do pai, por quem ela promete vingança. Já em relação à mãe, Maria guarda ressentimento e não compreende o abandono. Ao longo da sua adolescência, junto aos amigos Saião, Biu, Bice e Curau, Maria vai tomando consciência acerca dos impactos da construção da hidrelétrica. Destemida como o pai, a personagem coloca-se à frente da luta contra o empreendimento. Nesse ínterim, sofre um estupro, o que a motiva a ir para São Paulo para se reestabelecer. Lá, junta-se a um movimento de ocupação de um prédio abandonado. Além de compreender a importância da coletividade, a personagem também reacende o desejo de reafirmar-se enquanto indígena. Depois de quatro anos, volta para Altamira, onde sabe mais sobre os impactos da hidrelétrica e assume a responsabilidade de colaborar com seus parentes para evitar mais prejuízos socioambientais. No arco final do romance, ela retoma a ideia de fazer justiça pela morte do pai, indo no encalço do pistoleiro que o assassinou.

Alelí, por sua vez, segue seu caminho a ermo, lidando com seus traumas. Portando seu charango, sua faca e seu manto andino, lembrança da filha morta em Yungay, a personagem vaga pelo norte do país, mais especificamente no Pará, em carrocerias de caminhões que transportam madeira proveniente do desmatamento da floresta amazônica. Chega a parar em garimpos, em restaurantes à beira da estrada, na casa de uma curandeira, Cutute, até juntar-se à multidão nômade que já havia encontrado em terras bolivianas. Aprendendo a proteger-se e a proteger os que estão ao seu redor, Alelí vive uma saga de superação dos próprios conflitos internos até a sua redenção no encontro emocionante com a filha, Maria, no final do romance.

Na primeira edição, publicada pela editora Instante, o romance contém 1 prólogo mais 44 capítulos, os quais se somam partes pré e pós-textuais, totalizando 280 páginas. A edição conta com um rico trabalho gráfico que também ganha significado. Explica-se, na seção “Sobre a concepção da capa”, que as ilustrações nela presentes são inspiradas no grafismo indígena e representam os vários biomas das regiões brasileiras. A escolha do papel Kraft se deve porque “a dureza de sua trama simboliza a terra que não precisa de donos, mas que desde o começo das

civilizações é disputada e subjugada pelos homens” (Silveira, 2020, p. 14). Nessa mesma edição, nota-se também a seção “Sobre o livro” (Silveira, 2020, p. 10 a 13), em que se encontram seis breves comentários da crítica sobre o romance, as quais ressaltam seu papel de denúncia social.

Em termos formais, elege-se um narrador onisciente em 3ª pessoa que adota, predominantemente, múltiplas perspectivas, preferindo, sobretudo, as protagonistas, Alelí e Maria. O registro da linguagem se mantém dentro da língua culta brasileira, sem apelar, no entanto, a arcaísmos ou construções sintáticas complexas, mantendo um padrão acessível que garante fluidez na leitura, evitando experimentações. Há em alguns momentos apropriação da variante popular do português brasileiro, principalmente as do Norte do país. Há ainda algumas passagens escritas em espanhol, mas que nada comprometem a compreensão, pois são contextualizadas. Todas essas escolhas, do material ao estilo empregado no texto, revelam a preocupação da editora e da autora em facilitar a circulação do texto entre o público leitor.

Pelo resumo da obra, percebe-se que os espaços ganham maior relevância na construção do romance, pois há uma reivindicação social por eles nas lutas das personagens. Observou-se que a relação entre o espaço e as personagens é determinada por uma visão ecológica que percorre todo o romance. Parte-se da ideia de que Maria José Silveira constrói uma narrativa que tem como pano de fundo geral a defesa da natureza. Porém, a autora entende que a existência dos humanos e não humanos é atravessada por questões de relevância social, histórica e política. É, portanto, uma defesa do meio ambiente e de todos aqueles que vivem mais próximos a ela, o que, no limite, abrange toda a humanidade.

É a partir dos estudos da representação que neste texto procura-se comprovar tal apontamento crítico avaliando em que medidas as escolhas estéticas da autora reforçam o argumento social e ecológico desenvolvido por ela. Fabio Akcelrud Durão (2020) defende que a pesquisa em literatura necessita da intervenção do sujeito leitor, o qual, mediante um aporte teórico, poderá desenvolver com qualidade a sua interpretação a partir de uma hipótese que busque, por meio de uma leitura cerrada, as questões que surgem do texto literário, as quais, por sua vez, movimentam a busca por novas leituras. Nesse sentido, esta pesquisa foi desenvolvida a partir da leitura e releitura do romance *Maria Altamira*, de forma a investigar as questões que ele suscita em relação à hipótese interpretativa, apoiando-se não só na teoria literária, como também em outras áreas das ciências humanas.

Esse aporte teórico centra-se, primeiramente, em uma perspectiva sociológica sobre a literatura, uma vez que se toma a representação artística como um ato político que tem impactos na realidade extratextual. Nesse sentido, adota-se a perspectiva da representação artística

presente na tese de doutorado de Anderson da Mata (2010), na qual se aborda que o processo de falar sobre o outro, de modo a recriá-lo pela via artística, instaura uma série de relações eminentemente políticas entre o autor, a obra e o leitor com os respectivos mundos que são tomados como referentes da realidade. Sendo assim, ao fazer um breve excursus sobre a tradição do conceito, retomando os estudos da Ciência Política, como de Hannah Pitkin e Iris Marion Young, e da teoria da literária, como Auerbach e Paul Ricoeur, o autor defende uma ideia de representação que é tomada como referência para este trabalho:

A representação, que, como já expressei, dentro uma concepção aristotélica poderia ser vista como imitação, da ação ou da história, será revestida aqui de uma conotação política que saca o termo da armadilha entre sujeito que conhece (ativo) e objeto que é conhecido (passivo). Essa distinção hierarquiza o procedimento crítico e destitui o referente, bem como o leitor, de seu papel na realização da representação em si. O processo de representação será visto, assim, como uma triangulação calcada numa disputa dialética por poder que se relaciona com a possibilidade de envolver-se, enquanto sujeito, grupo ou ideia, no sistema representacional. (Mata, 2010, p. 27)

Nessa perspectiva da representação, somam-se uma série de trabalhos que investigam o espaço na literatura, como aponta Luís Alberto Brandão (2015) em seu artigo sobre as espacialidades na literatura brasileira contemporânea. Essa abordagem foca principalmente no espaço social, o qual seria tomado como resultado da conjuntura histórica, econômica, cultural e ideológica (Brandão, 2015, p. 56), o que predomina nos estudos literários acerca da representação do espaço urbano. Outro ramo dos estudos é o que utiliza termos como “margem, território, rede, fronteira, passagem, cartografia, buscando compreender os vários tipos de espaços representados no texto literário em função do fato de se vincularem a identidades sociais específicas” (Brandão, 2015, p. 57), o que estaria a par, em maior ou menor grau, dos Estudos Culturais, os quais, segundo Jonathan Culler (1999), na linha britânica marxista, interessam-se, entre outras coisas, em estudar as vozes dos grupos marginalizados, no sentido de legitimar seus discursos que são constantemente abafados pelo discurso hegemônico, isto é, da cultura da elite e pelos seus próprios interesses econômicos e ideológicos. Nesse sentido, esta pesquisa se coaduna a essa perspectiva dos estudos culturais, uma vez que, em *Maria Altamira*, evidenciam-se as vozes das principais vítimas da construção de Belo Monte, ribeirinhos e indígenas, que são identidades coletivas que são vistas negativamente pela cultura dominante (Williams, 1998 *apud* Dalcastagnè, 2012, p. 17).

Em relação a essas identidades marginalizadas, as contribuições de Stuart Hall (1999; 2003; 2016), também alocado nos Estudos Culturais, foram norteadoras em relação às identidades na pós-modernidade, uma vez que o autor discorre sobre como elas são afetadas

pelo mito de uma identidade unificadora, principalmente quando se fala na idealização de uma nação. Sendo assim, pensando em como o discurso unificador da nação brasileira entra em confronto com as identidades dissonantes a ele, a teoria de Hall ajudou a pensar os regimes de representação evocadas no texto. Sobre a teoria e crítica literária feminista, o livro de Eurídice Figueiredo (2020) foi essencial para nortear a pesquisa acerca das conceituações sobre gênero. Outra fonte importante, que articula espaço ao gênero na literatura contemporânea, foi o livro *Cartografias contemporâneas: espaço, corpo, escrita* (2015), de Sandra Regina Goulart Almeida, no qual a autora analisou os deslocamentos femininos em uma perspectiva que também parte dos estudos culturais.

Por fim, o argumento central e os desdobramentos crítico-teóricos da obra *Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho* (2022), de Malcom Ferdinand, foram fundamentais para as discussões sobre sociologia e ecologia. Como desenvolveremos nas próximas páginas, a crise climática afeta os grupos humanos de maneira desigual, haja vista que a colonização e escravidão potencializou desastres naturais para grupos dominados pela colonialidade do poder.

Portanto, esta dissertação é constituída de três capítulos. No primeiro, abordam-se questões teóricas acerca da categoria espaço, bem como aquelas relacionadas à representação da natureza. Graças à tese de Malcom Ferdinand (2022), bem como dos estudos ecocríticos, analisa-se primeiro como o espaço, enquanto categoria da narrativa, é utilizado para representar as diversas tensões que são basilares acerca da exploração da natureza e a posição que os humanos, com interesses diversos, tomam frente a desastres ambientais.

No segundo capítulo, elege-se o corpo como categoria física, social e política, que, como um espaço, também revela as implicações de temas na subjetividade das personagens. Valeu-se para isso principalmente da crítica feminista e dos estudos da filósofa espanhola Marta Tafalla, que teoriza sobre a importância dos sentidos para uma apreciação estética da natureza como argumento a favor da causa ecologista.

No último capítulo, detém-se em temas que incluem os aspectos estudados nos capítulos anteriores e que se unem justamente na sua dimensão política, que é a luta pelo seu espaço. Da representação do indígena à representação dos migrantes e dos sem-teto na luta pela moradia, a escritora constrói imagens e cenas que apontam para essa dimensão, o que também inclui proposições de soluções e articulações de resistência a injustiças.

CAPÍTULO 1. ÓRFÃOS DE ÁGUA, ÓRFÃOS DE TERRA

*Alô Tietê, Água Preta, Iquiririm
Minhas Iarinhas andam cantando
Suas ladainhas para mim*

Luiza Lian, Iarinhas.

A metáfora que intitula este capítulo surge da própria narrativa de Maria José Silveira, em seu prólogo (2020, p. 16) e carrega imageticamente um discurso que atravessa todo o texto: o desamparo de uma parcela significativa da humanidade em relação àquilo que é mais essencial materialmente para a existência. Mas, como discutiremos, não só a vida humana, mas tudo que não é humano, como também o material inorgânico, estão correndo sérios riscos de deixarem de existir (ou, pelo menos, da maneira de existirem como conhecemos hoje). Veremos que esses impactos não alcançam a humanidade de maneira homogênea: há parcelas que são mais afetadas pelos desequilíbrios ambientais que outras. A questão maior é: por quê? Quem são os causadores dessa desigualdade? Vamos relacionar tais questões à construção literária e pensar como essas tensões são representadas. Para isso, neste primeiro capítulo, vamos trazer para discussão a contribuição dos estudos literários em uma perspectiva ecocrítica, entre outras áreas do conhecimento que auxiliam na construção da leitura aqui proposta.

Faremos antes, visando à discussão dos temas que atravessam o espaço e as personagens do romance *Maria Altamira*, um panorama teórico acerca de conceitos que serão retomados ao longo desta dissertação. Não temos a intenção de desenvolver toda a genealogia desses conceitos a fim de que o texto não tenha uma leitura enfadonha, mas é importante fazer esclarecimentos, tendo em vista as polissemias que eles podem ter a depender da perspectiva que se adote.

1.1. ESPAÇO E OUTROS CONCEITOS FUNDAMENTAIS

Segundo a definição de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (1988), em seu *Dicionário da Teoria da Narrativa*, a integração entre os componentes físicos que são utilizados como cenário para o encadeamento das ações e da movimentação dos personagens, onde se incluem

desde aspectos geográficos como também os objetos, é o que se define como espaço, o qual pode abarcar atmosferas sociais e psicológicas das personagens. Além disso, a descrição dessa categoria no texto literário é interferida pela perspectiva narrativa, que se caracteriza pela focalização do narrador (Reis e Lopes, 1988, p. 206).

De acordo com Oziris Borges Filho (2007), a descrição do espaço deve levar em conta a localização de cada aspecto que o compõe e a relação estabelecida entre narrador e os personagens com esse mesmo espaço: “a noção de espaço é dada pela inter-relação entre entidade situada, entidade de referência e um observador. Esse caráter relacional do espaço, aliás, e de resto, é o caráter eminente de toda ciência e filosofia a partir do início do século XX.” (p. 10 e 11) Nesse sentido, o caráter relacional do espaço permite-nos afirmar que há uma motivação para a maneira que uma composição de texto literário assume, por mais objetiva que pareça ser. Sublinha-se, assim, que fazer a toponímia, isto é, o estudo do espaço em uma narrativa, visa averiguar, segundo as funções que ele tem, em linhas gerais: 1) a caracterização das personagens, situando-as no contexto socioeconômico e psicológico em que vivem; 2) a influência que ele exerce sobre as personagens e suas ações; 3) a representação dos sentimentos e das sensações vividas pelas personagens (Borges Filho, 2007, p. 32).

Antonio Dimas, em *Espaço e romance* (1987), discorre que, durante o século XIX, seguindo a estética realista-naturalista, havia uma preocupação formal dos escritores em fazer um registro fotográfico da geografia em que se situavam seus enredos a fim de alcançar um grau de verossimilhança que desse conta da realidade extratextual representada. Os críticos, no afã geográfico, tentavam então averiguar o nível de legitimidade que aquela descrição tinha e quão bem um escritor chegaria próximo à realidade. Todavia, esse tipo de esforço revela-se improdutivo, pois a realidade não está dada, ela depende de quem a olha e a maneira pela qual é transposta para o texto deforma qualquer pretensão de exatidão na realidade figurada (Dimas, 1987). As questões suscitadas pelo autor são orientadoras, então, de uma postura analítica frente ao texto: “até que ponto os signos verbais utilizados limitam-se apenas a caracterizar ou a ornamentar uma dada situação ou em que medida eles a ultrapassam, atingindo uma dimensão simbólica e, portanto, útil àquele contexto narrativo. O que é acidental e extrínseco à ação; o que lhe é essencial e, portanto, intrínseco?” (Dimas, 1987, p. 33).

Osman Lins também foi um autor que contribuiu para pensar a categoria espaço, principalmente na sua relação com a focalização. Autor do romance *Avalovara* (1973) e da peça *Lisbela e o prisioneiro* (1964), para citar seus textos mais consagrados pela crítica, Lins dedicou-se à obra de Lima Barreto, autor do início do século XX, postulando sua teoria espacial baseada na ideia de ambientação, a qual, nas palavras de Lins, é um

conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa (Lins, 1976, p. 77)

Depreende-se que o espaço é aquilo que encontra referência extratextual, aquilo que concerne ao material, enquanto que a ambientação é a instituição de um ambiente cuja carga psicológica e simbólica são extraídas pela decupagem do trabalho estético na forma textual. Na leitura de Dimas (1987, p. 20): “o espaço é denotado; ambientação é conotada”. Ainda segundo esse autor, “o primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito” (p. 20).

A partir da análise de Osman Lins de excertos de vários textos literários, principalmente da obra de Lima Barreto, há o aprofundamento de tipos de ambientação, a saber, a franca, a reflexa e a dissimulada. A primeira seria marcada pelo efeito de objetividade na descrição; a segunda diz respeito àquela percebida pelos personagens; por fim a terceira seria aquela que as ações dos personagens fazem o espaço surgir, em uma perspectiva mais dinâmica. Pondera-se que esses tipos não são estanques e vão sendo aplicados conforme a expertise do autor:

Cada um desses processos tem o seu lugar na obra e só a sabedoria do escritor irá responder pela sua eficácia. Contudo, pelo menos no nível da micro-estrutura, a ambientação revela complexidade e engenho na medida em que o narrador, recusando a descrição pura e simples, tece ordenadamente espaço, personagem e ação. (Lins, 1976, p. 85)

A tríade espaço-personagem-ação será tomada como essencial nesta dissertação porque ela ajuda a entender a ambientação construída e, assim, avaliar o efeito discursivo latente em todo o romance *Maria Altamira*. Cabe, no entanto, ponderar que, mesmo reconhecendo a aplicabilidade das classificações sugeridas por Osman Lins, não convém aos fins deste trabalho identificá-la de maneira pormenorizada, mas entende-se que há a predominância de uma ambientação do tipo reflexa, porque o narrador, em 3ª pessoa, está constantemente pondo seu foco narrativo nas personagens e em sua relação com o espaço, dando a ele dimensões que surgem da vivência desse espaço.

Ainda sobre conceitos relacionados à categoria espaço, é necessário trazer a lume os conceitos acerca do que é cenário, natureza, paisagem, lugar e território. Em *Espaço & literatura: uma introdução à topoanálise* (2007), Oziris Borges Filho sugere que se deve segmentar os espaços da narrativa em macroespaços (como cidades e regiões) e em microespaços (como cômodos de uma casa). No caso desses últimos, o autor distingue aquilo que seria cenário do que seria natureza. Para ele, cenário são os espaços que são criados pelo homem, enquanto que a natureza são espaços que não são criados pelo homem. Haveria ainda

os espaços híbridos, mescla de cenário com a natureza, como os jardins. Essa categorização, entretanto, não se revela produtiva para este trabalho porque, como se argumenta posteriormente, a visão antropocêntrica cria cisões que não são relevantes para todas as sociedades humanas. Quando utilizamos o conceito de espaço, não fazemos distinção de cenário e de natureza nos termos de Borges Filho. Em relação à paisagem, o autor entende que ela “estará ligada ao olhar da personagem ou do narrador” (Borges Filho, 2007, p. 43). E acrescenta: “quando ela estiver olhando para uma grande extensão de espaço aí teremos a presença da paisagem” (Borges Filho, 2007, p. 43). Para ele, três características a definem: a extensão, a fruição e a vivência. De fato, se considerarmos os estudos da Geografia, em que há uma longa tradição que discute esse conceito, a paisagem é compreendida por aquilo que o olhar alcança, sendo uma unidade analítica fundamental para essa área do conhecimento (Felicio, 2021, p. 10). Todavia, a apreciação de uma paisagem não pode ser apenas vinculada ao olhar, envolve outros sentidos corporais e simbólicos que ela desperta no observador, como se aprofundará no capítulo 2 desta dissertação.

Chegamos, então, ao conceito de lugar, que, na Geografia, está atrelado a um espaço embebido pela afetividade, pelos valores identitários estabelecidos pelas subjetividades. Ana Fani Alessandri Carlos (2007, p. 14) entende que “o lugar abre a perspectiva para se pensar o viver e o habitar, o uso e o consumo, os processos de apropriação do espaço. Ao mesmo tempo, posto que preenchido por múltiplas coações, expõe as pressões que se exercem em todos os níveis”. É pela vida cotidiana que acontece em um espaço que vai se estabelecendo assim um processo de pertencimento que constitui, enfim, as identidades. O geógrafo Yi-fu Tuan (1983, p. 9) demonstra que é pela experiência que se constrói o lugar. Por experiência, indicam-se as diferentes maneiras pelas quais os humanos desenvolvem a percepção da realidade, o que acontece pela via dos sentidos sensoriais até a simbolização pela consciência. Esse conceito geográfico ganha uma dimensão especial para a literatura uma vez que nos textos literários há a representação das experiências e que, na relação simbólica constituída por um lugar, vale para compor a ambientação a que nos referimos da teoria de Osman Lins. Sendo assim, o conceito de lugar será amplamente retomado ao longo desta dissertação, principalmente no que concerne à maneira como o corpo é posto como elemento central na teoria de Tuan.

Por fim, outro conceito importante é o de território. Filho (2007, p. 21) define o território como “espaço dominado por algum tipo de poder, é o espaço enfocado do ponto de vista político ou da relação de dominação-apropriação” (p. 21). Na literatura, os conflitos de interesses entre personagens que representam forças sociais diferentes geram vários sentidos importantes porque nota-se como são estabelecidas essas relações de poder, nas quais não só a coerção é

patente, como também aquilo que seduz, promovendo intrigas, alianças e cisões na constituição de um território. Na Geografia, tal conceito ganha diversas camadas e tem uma tradição extensa. Ultrapassando-se a noção de um espaço delimitado por fronteiras/limites, entende-se que existem três concepções básicas sobre território, segundo Robert Haesbaert (2006, p. 40): política, que tem a ver com um espaço controlado em que há ação de um poder (estatal ou não); cultural, na qual o território é visto com apropriação simbólica de uma coletividade em relação ao espaço que ela vive; e econômica, na qual se destacam as relações de classe social com o espaço. Lucas Labigalini Fuini, sintetizando as contribuições de Haesbaert, aponta que:

Existiria, então, uma perspectiva territorial de dominação, com conotação mais material e funcional (política ou econômica), geralmente identificada com os grupos hegemônicos, e outra de apropriação, mais simbólica e pluralista e que pode se identificar com grupos subalternos e suas lutas de resistência. No sentido de dominância funcional, o território é tratado como recurso dotado de valor de troca (controle físico, recurso, produção), e em um sentido de dominância simbólica, tratado como um geossímbolo, com valor de uso (abrigo, lar, segurança afetiva). (Fuini, 2017, p. 23)

Extraí-se dessas colocações o fato de que há ações que, para a configuração de um território, instituem o controle social e que são oriundas de processos históricos e sociais. Borges Filho (2007, p. 21) mostra que “a relação território-poder gerou análises sobre o espaço e seus recursos e também o espaço em escala nacional, isto é, o Estado-nação”. É imprescindível esclarecer o que é o Estado e o Estado-nação, haja vista a recorrência dessas noções ao longo desta dissertação. Luiz Carlos Bresser-Pereira (2017, p. 158) explica que o Estado-nação ou país é “um tipo de sociedade político-territorial soberana, formada por uma nação, um Estado e um território. É a forma de poder territorial que se impôs nas sociedades modernas a partir da revolução capitalista”. De teóricos clássicos do Estado, como Hobbes e Weber, Bresser-Pereira expõe que o Estado moderno é “a ordem jurídica e a organização soberana que detém o monopólio da violência legítima” (2017, p. 162) e “é a grande instituição normativa e organizacional que regula e coordena a ação social em uma sociedade nacional; é a matriz das demais instituições formais do estado-nação” (2017, p. 165). Michel Foucault, em *Microfísica do Poder* (1979), em sua análise sobre as relações de poder, faz uma ressalva acerca de que o Estado não detém a centralidade do poder, pois este se espraia por toda a sociedade por vias capilares, em rede, manifestando-se nas diversas relações sociais. Essa afirmação é necessária à medida que vamos investigar não só como o Estado se impõe, mas também como outros agentes sociais influenciam as configurações dos conflitos pelo território.

Assim, o Estado, segundo Reinaldo Dias e Fernanda Matos (2012, p. 6), “constitui uma entidade, não uma pessoa, formado por um aparato social, jurídico-administrativo, para se obter

a institucionalização do poder político”. O uso dos termos “poder político” na citação de Dias pode parecer redundante, mas são empregados juntos para esclarecer que o uso do poder, isto é, “a capacidade para afetar o comportamento dos outros” (Dias e Matos, 2012, p. 3) é utilizado para se referir à competência do Estado em criar, regulamentar e efetivar as políticas públicas, as quais podem ser definidas como “ações empreendidas ou não pelos governos que deveriam estabelecer condições de equidade no convívio social, tendo por objetivo dar condições para que todos possam atingir uma melhoria da qualidade de vida compatível com a dignidade humana” (Dias e Matos, 2012, p. 12). Portanto, segundo tais definições, o Estado é um dos agentes que possui poder para diminuir as desigualdades sociais.

No entanto, a origem de tais desigualdades pode ser localizada na própria ação (ou inação) do Estado, o qual, na verdade, é tragado por interesses pessoais que tomam força de interesse público pela ação de grupos sociais específicos. Como bem afirma Leonardo Secchi (2010, p. 10) “o limite para conferir a adjetivação ‘público’ a um problema é quase sempre nebuloso, uma vez que envolve interpretações político-normativas dos próprios atores políticos envolvidos com o tema”. Por isso, quando tais atores políticos detêm o poder para determinar que seus interesses privados correspondem aos interesses públicos, isto é, da coletividade, outros grupos sociais são alijados da tomada de decisão sobre um assunto que os diz respeito, de modo que, a depender da configuração desse Estado, podem ser inclusive percebidos como obstáculos para a solução do “problema público”. O adjetivo nebuloso, no sentido empregado por Secchi, descreve muito mais a percepção dos dominados, pois, para aqueles que estão os dominando, as intenções são claras. Nesse sentido, a configuração do Estado brasileiro, historicamente, privilegiou os interesses da elite, a qual fez uso indevido, em diversos momentos, da violência para implementar seus projetos em nome da nação (Schwarcz, 2019) e, a partir da década de 1970, com o advento da globalização e do neoliberalismo, abre-se cada vez mais para uma política que privilegia o mercado internacional, o que amplificou problemas socioambientais (Soares, 2020). Essa ação do Estado corrobora o que Achille Mbembe (2018) discorre sobre a Necropolítica do poder, isto é, o poder de ditar quem deve viver e quem deve morrer, sendo estes, mais especificamente, os indivíduos racializados.

Em suma, tais questões são centrais para o romance analisado nesta dissertação, pois a autora criou uma narrativa que situa suas personagens, no plano geral da história, nesse contexto de conflito que envolve “lugar” e “território”. Como dito, elege-se um narrador em 3ª pessoa cujo foco narrativo nessas personagens revela como elas vivenciam o espaço, valorizando experiências que se fundamentam em perspectivas distintas da lógica do Estado neoliberal. Fica

implícito nessa escolha da autoria um discurso que se relaciona à preocupação dos estudos ecocríticos, o que se desenvolve a seguir.

1.2. A REPRESENTAÇÃO DA NATUREZA PARA ALÉM DO ANTROPOCENTRISMO

A crise climática impõe-se como realidade no século XXI, quando diversos distúrbios nos ecossistemas são notáveis, maculando a biodiversidade do planeta e causando prejuízos incontornáveis à gente de todo o mundo. O aumento da temperatura global é tão alarmante que várias cidades têm previsão de sumir do mapa até o fim do século por causa do aumento dos níveis dos oceanos em decorrência do derretimento das calotas polares⁴. A emissão de gases poluentes, o desmatamento de florestas, a produção agropecuária em larga escala, tudo isso são fatores que têm influenciado no desequilíbrio da vida. Secas prolongadas e a desertificação de muitas regiões do planeta também são evidências dessa emergência. Outras atividades humanas sem a devida fiscalização do Estado, como mineração, exploração de fontes não renováveis de energia ou manejo indevido dos recursos hídricos, tornam o quadro ainda pior; diversos alagamentos de proporções descomunais ceifam a vida de humanos, animais e plantas. Configuram-se, assim, crimes ambientais cuja punição não é proporcional à sua escala⁵. Esses e outros tantos problemas socioambientais se colocam como pautas urgentes da contemporaneidade, em que diversos agentes sociais se confrontam para decidir não mais somente sobre o futuro do planeta e da humanidade, mas a implicação no presente de determinadas escolhas, o que aparece como temática também para a produção artística.

O primeiro evento internacional que reuniu representantes de vários países do globo para discutir a pauta ambiental foi em Estocolmo, em 1972, na Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente Humano, na qual se explicitou a relação entre o desenvolvimento econômico e as consequências dele para o meio ambiente. Na esteira desse evento, em 1987, o Relatório Brundtland dá o conceito de sustentabilidade: “aquele que atende às necessidades do presente sem comprometer a possibilidade de as gerações futuras atenderem a suas próprias

⁴ Em matéria da CNN, efeitos desse aumento já são verificáveis:

<https://www.cnnbrasil.com.br/tecnologia/aumento-do-nivel-do-mar-no-brasil-como-as-cidades-costeiras-sao-afetadas/>. Acesso em julho de 2025.

⁵ Exemplo disso são os desastres socioambientais causados pelos rompimentos das barragens de Mariana e Brumadinho em Minas Gerais, cujos processos ainda tramitam na justiça brasileira. Para saber mais, consultar: <https://diplomatique.org.br/licoes-de-mariana-e-brumadinho/>. Acesso em julho de 2025.

necessidades” (CMMAD, 1991, p. 46 *apud* Soares, 2020, p. 62). Vários outros eventos foram realizados para que as nações entrassem em acordos e assumissem compromissos que visassem ao controle dos efeitos causados pela exploração dos recursos naturais, como aconteceu na Rio-92 e as Conferências das Partes (COP), as quais se realizam periodicamente para debater os avanços, retrocessos e negligências nos acordos internacionais. Entretanto, de acordo com que afirma Laysa Soares (2020), não houve mudanças significativas desde 1970, pois, ao passo que houve um crescimento das economias, principalmente dos países mais ricos do Norte Global, houve um aumento da emissão de poluentes por essas mesmas nações, o que corrobora as desigualdades em escala mundial, sobretudo nos países do Sul Global.

Nesse contexto, surge uma teoria que denomina a atual história terrestre como a era do Antropoceno, a era dos Humanos, termo criado por Paul Crutzen e Eugene Stoermer (2000 *apud* Santos e Quental, 2021, p. 116) para designar esse momento geológico em que a ação humana é tão potente a ponto de deformar a configuração geofísica e biológica do planeta, embora não haja consenso entre especialistas das ciências geológicas. Oficialmente pelos estudos geológicos, a era atual é chamada de Holoceno⁶, período que começa acerca de 11000 anos atrás e que se caracteriza pela estabilidade ecológica e da movimentação das placas tectônicas, bem como pelo desenvolvimento da humanidade. No entanto, a partir da Revolução Industrial, no século XVIII, uma vez que a exploração dos recursos naturais ficou mais intensa, houve alterações nas dinâmicas dos ecossistemas de modo que a ação humana torna-se dominante. De acordo com Suênio Stevenson Tomaz da Silva (2019), outros termos têm sido utilizados para definir o momento atual, entre eles Capitaloceno, o qual “faz alusão ao capitalismo como forma de organizar a natureza – como uma ecologia mundial capitalista multiespécie e bem situada” (Moore, 2016, p. 6. *apud* Silva, 2019, p. 26), ou Chthuluceno, cunhado pela filósofa Donna Haraway (2016). Esta autora, com esse termo, deseja superar o Antropoceno (ou Capitaloceno), porque para ela, marcaria não uma era, mas uma etapa de ruína para a humanidade. Como Chthuluceno, deseja-se uma aliança em que “será possível fazer florescer arranjos multiespécies ricas, que incluam as pessoas.” (2016, p. 3). Haraway e Anna Tsing (2015 *apud* Souza Júnior, 2023) também formulam a ideia do Plantationoceno, a era das *Plantations*, forma sistemática de exploração colonial que consiste fundamentalmente nos grandes latifúndios e no uso do trabalho escravo, o qual “essa forma espoliativa compôs o circuito de elementos que possibilitaram a consolidação do capitalismo na Europa e as

⁶ Para mais informações acerca dos períodos geológicos, consultar:
<https://faeng.ufms.br/graduacao/bacharelado/engenharia-ambiental/engenharia-ambiental/laboratorio-de-geologia-e-paleontologia-geopalab/>. Acesso em julho de 2025.

desigualdades socioespaciais nos países periféricos” (Povinelli, 2016 *apud* Souza Júnior, 2023, p. 316). Portanto, todas essas denominações têm algo em comum: a maneira violenta como determinados grupos da humanidade se apropriam dos recursos naturais tem modificado o equilíbrio ambiental.

Os avanços tecnológicos que aconteceram desde a Revolução Industrial contêm uma contradição: se de um lado realizaram-se feitos notáveis em relação ao domínio da natureza, por outro também promoveram eventos catastróficos. É inegável que estudos científicos foram (e são) aplicados com esse intuito, indo na contramão do chamado desenvolvimento sustentável. No entanto, a ciência também contribui para a qualidade da vida humana na terra e oferece também alternativas para que esses impactos sejam minimizados. O contexto atual do capitalismo revela essas profundas contradições, as quais, se miradas apenas pela lógica neoliberal, parecem não haver soluções. O problema reside não na produção do conhecimento científico sobre a natureza, mas no modo de produção do sistema capitalista. Viabilizar o uso da tecnologia para uma vida digna para humanos e não humanos é a alternativa que se pensa para além da voracidade do capitalismo. Nessa linha de raciocínio, a filósofa Rosi Braidotti (2013), então, postula o chamado Pós-humanismo crítico, vertente que busca ultrapassar o antropocentrismo para ir além do humano, sem desvincular, no entanto, a própria ciência desse processo.

Segundo a autora, o pós-humanismo nasce da crítica ao modelo civilizacional do Humanismo, que se firma no Iluminismo europeu do século XVIII. Essa crítica se sustenta, pois o ideal de humano ali consagrado é o do homem europeu dotado de uma razão que é europeia, isto é, um humanismo que propaga valores eurocêntricos. Sendo assim, ao determinar-se como universal, exclui-se uma diversidade de outras humanidades que não correspondem a esse ser e instaura-se uma série de “outros”. O pós-humanismo crítico de Braidotti avança em relação às teorias anti-humanistas (como o feminismo liberal) na medida em que não só propõe uma revisão crítica do Humanismo, como também “um abandono do antropocentrismo, isto é, a ideia de uma excepcionalidade da espécie humana que vê o humano como única medida possível para o mundo” (Santos e Quental, 2021, p. 113). Ainda segundo Braidotti, uma ética pós-humana considera uma ligação entre os humanos e os não humanos, isto é, não só animais, como também toda constituição da existência:

Há para mim um nexos necessário entre o pós-humanismo crítico e o movimento para além do antropocentrismo. Refiro-me a este movimento como uma expansão da noção de Vida em direção ao não-humano ou zoe. O resultado é um pós-humanismo radical, uma posição que usa o hibridismo, o nomadismo, as diásporas e os processos de crioulização para reconfigurar as

reivindicações de subjetividade, de ligações e de comunidade entre os sujeitos de tipo humano e não-humano. (Braidotti, 2020, p. 151)

Essa preocupação da autora nasce do entendimento de que a condição pós-humana está fundada no desenvolvimento tecnológico do capitalismo avançado o qual é alcançado pela exploração do meio ambiente. Todos esses termos, portanto, chamam a atenção para uma necessidade de observar que as diferenças entre natureza e cultura, isto é, entre o não humano e o humano, não são tão distantes assim e convocam para uma tomada de consciência da ação humana em relação a todas as outras formas de existência. Na citação de Braidotti, ela menciona o termo *zoe* para denominar “É a força transversal que corta e reconecta espécies, categorias e domínios segregados anteriormente” (Braidotti, 2013, p. 60. Tradução Nossa). Essa perspectiva suspende a ideia de natureza como um manancial a ser explorado aos desejos humanos. Nesse sentido, outra forma de nomear o planeta é como a figura mitológica de “Gaia”, a qual sinaliza que ela possui agência para, inclusive, confrontar esses abusos a fim de manter o equilíbrio (Lovelock, 2006 *apud* Rüche, 2025a). Bruno Latour, em seu livro *Diante de Gaia* (2020), defende que o esquema natureza/cultura, em que estariam os humanos, não é possível de ser encaixada na teoria de Gaia, uma vez que não há verdadeiramente uma cisão entre esses pólos. Esse esquema é herdeiro de uma generalização indevida da teoria física de Galileu que “possibilitou desanimar uma seção do mundo, declarada objetiva e inerte, e superanimar outra, declarada subjetiva, consciente e livre” (2020, p. 85). Como discute Ana Rüche (2025b, p. 12), “Nós somos a própria natureza”.

Na crítica literária, a ecocrítica, ainda segundo Rüche (2025b, p. 20), é “uma forma de análise e interpretação de objetos artísticos, ressaltando o olhar ao tema ecológico”. Os estudos ecocríticos têm como marco a publicação do livro *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Theory*, organizado por Cheryll Glotferry (1996), que reuniu vários pesquisadores até aquele momento que pensavam na relação entre literatura e meio ambiente. Entre as questões que movem esse campo de estudos está a própria representação da natureza em um romance, o que também está de acordo com outra definição oferecida por Ursula Heise (1997), para a qual

a Ecocrítica analisa o papel que a natureza tem no imaginário cultural de uma comunidade em um determinado momento histórico, examinando como o conceito de natureza é definido, quais valores lhe são atribuídos ou negados e porquê são, e forma como a relação entre humanos e natureza é imaginada (Heise, 1997 *apud* Mendes, 2020, p. 96)

Em sua tese de doutorado, intitulada *Revisar as naturezas, reorganizar os mundos: quando os estudos ecocríticos encontram a poesia brasileira contemporânea escrita por*

mulheres (2023), Marina Cristina Pinto Marino traz um amplo panorama dos estudos ecocríticos, destacando a origem norte-americana deles até os impactos na produção acadêmica latinoamericana e, sobretudo, brasileira. Como demonstra a autora, muito dessa bibliografia não foi traduzida para português, mantendo-se ainda concentrada no Norte Global. Em sua revisão crítica, a autora retoma a ideia de que os estudos ecocríticos se desenvolveram em “ondas” que surgiram conforme novas perspectivas foram sendo acrescentadas. A primeira onda consiste nos chamados *Nature Writing*, nos quais predominam a visão bucólica sobre a natureza na literatura canônica estadunidense e britânica. A crítica a essa primeira onda se deve à falta de representatividade de recortes sociais, o que começa aparecer na segunda onda de estudos que incluem as contribuições do ecofeminismo e dos debates sobre justiça ambiental. O ecofeminismo fundamenta-se na relação entre a exploração da natureza e a violência de gênero, na qual se estabelecem paralelos. Há ainda uma terceira e quarta ondas desses estudos a partir dos anos 2000, nos quais avança-se na crítica ao antropocentrismo e na representatividade. Simon Stok (2009 apud Marino, 2023) defende que se deve articular a questão ambiental ao ativismo social, relacionada aos gênero, raça e classe, “já que se entende que o utilitarismo destruidor imposto à natureza também se aplica aos corpos humanos e à diferença entre eles” (Marino, 2023, p. 117). No caso dos estudos ecocríticos na América Latina, como expõe Marino, eles aparecem relacionados aos processos históricos que marcam a experiência colonial. Nesse sentido, pensar as questões ecológicas considerando as especificidades da colonização é algo que se relaciona à postura decolonial, a qual busca superar os efeitos do colonialismo não só do ponto de vista cultural, mas na própria construção do conhecimento.

Boa parte desses estudos ecocríticos do Norte Global ainda não possuem tradução para o português. Um dos trabalhos traduzidos é o de Greg Garrard, *Ecocrítica* (2006), onde o autor desenvolve também um excuro que vai do ambientalismo da primeira onda até o repensar do humano, pois repensar “a ideia do “humano” é uma tarefa fundamental para a ecocrítica, “tendendo a afastá-la da pastoral e dos escritos sobre a natureza para preocupações pós-modernas, como a globalização e as interfaces de “biônicos” entre os seres humanos e a tecnologia” (Garrard, 2006, p. 30 - 31). Embora haja essa dificuldade de tradução, Marina Cristina Pinto Marino sintetiza bem como a crítica literária brasileira, principalmente aqueles da produção acadêmica, tem revisitado obras canônicas da literatura brasileira por meio de um olhar ecologicamente orientado: “é interessante perceber como pesquisas ecocríticas, ecofeministas, botânicas e dos estudos animais têm sido desenvolvidas a partir de obras de João Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Graciliano Ramos e Raquel de Queiroz” (Marino, 2022, p.

119). A pesquisadora ainda destaca as contribuições de Maria Esther Maciel para pensar as animalidades. Em *Animalidades: zooliteratura e os limites do humano* (2023), Maciel problematiza de que forma os animais são representados na literatura e de que como a subjetividade animal “põem em xeque a premissa de que só ao homem pode ser garantido o estatuto de sujeito” (Maciel, 2023, p. 48). Ainda segundo Maciel, a literatura, incapaz de traduzir essa sensibilidade não humana, dado os limites da própria linguagem, busca ficcionalizar essa perspectiva para buscar refletir sobre “os problemas éticos, políticos e ecológicos que incidem em nossas relações com esses viventes” (Maciel, 2023. p. 50).

Além disso, pensadores como Davi Kopenawa, com *A queda do céu* (2010) e Ailton Krenak, com obras como *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), *A vida não é útil* (2020), *Futuro ancestral* (2022), e Antonio Bispo, em *A terra dá, a terra quer* (2023), também questionam o status de universalidade do sujeito ocidental e chamam atenção para ineficácia da distinção entre natureza e cultura para grupos humanos que não têm com ela uma relação utilitarista. Antonio Bispo, por exemplo, defende uma relação baseada na biointeração, em que há reciprocidade entre os seres humanos e não humanos, valorizando os saberes ancestrais e os valores da coletividade.

Nesse sentido, articulam-se a essas proposições as colocações de Malcom Ferdinand em seu livro *Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho* (2022, p. 22), no qual o autor faz a ressalva que “as destruições ambientais não atingem todo mundo da mesma maneira, tampouco apagam as destruições sociais e políticas em curso”. Desde essa premissa, Ferdinand propõe uma ecologia decolonial, orientada por três propostas filosóficas. A primeira é de que existe uma dupla fratura colonial e ambiental da modernidade, pois o discurso puramente ambientalista não considerou a colonização como parte do processo de violência contra o meio ambiente, como também não levou em conta diversas discriminações de gênero e da própria hierarquização das espécies. Ao invisibilizar a história dos não brancos, o “Antropoceno branco” apaga o fato de que a crise ecológica atual afeta muito mais diretamente as populações que foram vítimas do genocídio colonial, o que não rompe propriamente com determinismos racistas:

Subestima-se, da mesma forma, a ecologia colonial das ontologias raciais, que sempre associa racializados e colonizados aos espaços psíquicos, físicos e sociopolíticos que são os porões do mundo, quer se trate de espaços da não representação jurídica e política (o escravizado), de espaços do não ser (o Negro), de espaços da ausência de logos, de história e de cultura (o selvagem), de espaços do não humano (o animal), do inumano (o monstro, a besta) e do não vivo (campos e necrópoles), quer se trate de lugares geográficos (África, Américas, Ásia, Oceania), de zonas de hábitat (guetos, periferias) ou de

ecossistemas submetidos à produção capitalista (navios negreiros, plantações tropicais, usinas, minas, prisões). Em contrapartida, a importância da preocupação com o meio ecológico e com os não humanos nas buscas (pós-) coloniais por igualdade e por dignidade permanece minimizada. Fratura. (Ferdinand, 2022, p. 31).

Para superar essa fratura, é preciso que a ecologia parta do mundo caribenho. Cabe lembrar que Ferdinand é da Martinica, região de colonização francesa e que recebeu também contingentes de pessoas escravizadas oriundas do continente africano, guardando, portanto, similaridades ao processo histórico brasileiro no que diz respeito ao tráfico de pessoas. Para Ferdinand, pensar a ecologia do Caribe é uma forma de deslocamento epistêmico, pois se pensa a natureza justamente do ponto de vista daqueles que foram vítimas do imperialismo colonial. Tomado esse lugar, o rumo que o autor propõe é do navio-mundo, isto é, uma concepção de mundo em que se estabeleça uma solidariedade entre todos os sistemas humanos e não humanos. Assim, os pressupostos teóricos da ecologia decolonial de Ferdinand foram fundamentais para análise proposta nesta dissertação, pois, além de observar a representação do mundo natural não humano atingido pela construção da usina de Belo Monte, ressalta-se a representação, no romance *Maria Altamira*, dos grupos colocados sobre a categorização do sub-humano, nesse caso, as populações tradicionais, como ribeirinhos, e os povos indígenas, mais especificamente os Yudjá, dos quais a protagonista descende.

O modo violento da colonização de explorar a terra é o que caracteriza o habitar colonial (Ferdinand, 2022, p. 47 a 56). Em síntese, essa forma de habitar caracteriza-se por princípios estruturantes, fundamentos e formas. Por princípios estruturantes, Ferdinand entende, primeiramente, que a colonização baseou-se em uma ocupação geográfica dupla: de um lado, locais subordinados a interesses de um de centro, do outro, locais que subordinam. Essa ocupação explora os recursos naturais com vistas ao enriquecimento do colonizador e é feita de maneira a recusar a possibilidade da existência de um outro diferente dele. Em relação aos fundamentos, esse habitar colonial se apropria da terra por meio da violência, de modo que matou não só os povos nativos, subjugando as mulheres, como também desmatou as florestas. Quanto às formas desse habitar, o autor indica a implementação da propriedade privada da terra, o sistema de *plantation* e a escravidão dos povos racializados. A partir disso, o autor defende que o melhor termo cunhado para a nossa era seria “Plantationoceno”, proposto por Anna Tsing e Donna Haraway. Em suas conclusões acerca dessa nomeação, Ferdinand justifica-se:

Em suas formas, em suas técnicas, em seus “meios” de produção, assim como em seus produtos, as *plantations* da Terra de hoje não são mais aquelas do século XVII. Para além da agricultura, as *plantations* assumem a forma de indústrias extrativas de minérios raros usados nos computadores e telefones celulares e de “*plantations*” terrestres e marinhas de poços de petróleo. Para

manter esse habitar colonial, grupos inteiros de humanos e de não humanos são escravizados. O Plantationoceno assinala, assim, a globalização do habitar colonial da Terra e dessa subordinação do mundo à *plantation*: a produção global de uma Terra sem *manman* e de humanos sem Mãe Terra. (Ferdinand, 2022, p.68)

A partir da perda dessa relação matricial com a terra que foi forçada pela escravidão, o autor posteriormente irá defender que o “Negroceno” dá conta da “era em que a produção do Negro visando expandir o habitar colonial desempenhou um papel fundamental nas mudanças ecológicas e paisagísticas da Terra” (Ferdinand, 2022, p. 79). Essa escolha marca a virada epistemológica a fim de pensar soluções para a crise socioambiental que se vive no século XXI. O autor inclui a literatura como uma das formas de participar do que ele chama de “ecologia-do-mundo” que “pressupõe uma ontologia relacional que reconheça que nossas existências e nossos corpos estão entremeados pelos encontros com uma pluralidade de humanos e uma pluralidade de não humanos” (Ferdinand, 2022, p. 255).

Nesse contexto, Maria José Silveira cria uma narrativa em que se vislumbra saberes que confrontam o esquema natureza/cultura ao eleger como principal espaço uma cidade do interior do estado do Pará, às margens do rio Xingu, na qual acompanhamos o processo de formação da protagonista, Maria Altamira, filha de uma mulher Quéchua com um homem Juruna. No prólogo do romance, a narradora revela a “espinha dorsal” da narrativa, na qual se coloca a questão sobre a relação entre humanos e natureza a partir da avalanche em Yungay, no Peru, e a construção da usina hidrelétrica de Belo Monte, no Brasil, trazendo a seguinte reflexão:

Maria Altamira vê a copa de uma árvore submersa, os galhos mais altos ainda abertos como arbusto espantado sobre a solidão das águas, qual o topo das quatro palmeiras da desaparecida terra da sua mãe, as únicas que, ao lado do cimo da torre da igreja, restaram na praça soterrada.

Se sua mãe morreu depois – se é que já morreu, Maria não sabe —, foi de orfandade. Quase a mesma morte por orfandade que espreita o grupo deslocado da terra e do rio que eram seus. Órfãos da água. Órfãos da terra. Terra coberta pela própria terra, ou pelas águas deslocadas do seu leito. Desastre causado pela própria natureza, ou pela mão humana, tanto faz. Para as vítimas, não há diferença. Ou quem sabe a dor, por inaceitável, possa ser até maior quando causada pelas mãos de um semelhante. (Silveira, 2020, p. 16)

O prólogo do romance, bem como o restante do enredo, relaciona-se ao que Rosi Braidotti chama de “Zoe” ou o que Bruno Latour chama de “Gaia”, em que vemos a agência do planeta. No excerto, chama atenção como a protagonista estabelece um paralelo entre as duas tragédias ambientais a partir da condição de órfão da terra/natureza, vista como mãe, revelando um desamparo que, mesmo sendo pertinente a toda a humanidade, pode ser propositalmente elegido para formas de existência específicas, que não são camufladas pelas

vantagens do suposto domínio científico da natureza que traz o progresso. A melancolia que vem da destruição dos seus lugares mostra que a narrativa não descampará em uma romantização do ambiente natural, mas em uma crítica sobre quem pode desfrutar da natureza e quem pode morrer por causa dela. Maria José Silveira desenvolve na sua narrativa essa percepção ao trazer como essa relação matricial com a terra é estabelecida pelos povos originários e como eles são afetados pelo habitar colonial na contemporaneidade.

No capítulo “O último céu”, vê-se a representação positiva da natureza ao descrever como o povo Yudjá a entende. Isso impressiona Alelí, que aprende a ver a beleza que há nessa relação cooperativa entre os seres animados e não animados (mesmo que essa diferença não faça sentido para o povo representado). O foco narrativo em Manuel Juruna apresentando os costumes e crenças da sua comunidade para Alelí se faz pertinente justamente porque é desse aprendizado que a protagonista consegue distanciar-se dos seus problemas pessoais e passar um tempo mais harmonioso. É inclusive nesse espaço que ambos conceberam Maria Altamira. A voz narrativa busca descrever a biodiversidade presente na floresta amazônica relacionando-a com os hábitos das pessoas, como no trecho abaixo:

Com as mulheres, ia à roça. Fazia a farinha de mandioca. Comia peixe assado, fosse qual fosse – matrinxã, pacu, filhote, piranha, o acari cascudo quando cresce. Aprendeu a comer tracajá. Zanzava pela mata, que parecia também suar na umidade de um calor que jamais sentira antes. Manu lhe ensinava o nome das árvores que ela nunca vira – seringueiras e castanheiras, coqueiro babaçu, cipó-escada, amarelão, cacau-do-mato, cedro, ipê, jaborandi, tamboril, ingá, jatobá, camarim, camu-camu, serrapilheiras das folhas secas no chão. Tantas. E a fazia jurar que, se ela se perdesse, saberia encontrar um mututi e bater no seu tronco com o facão; ele ouviria o barulho e iria buscá-la. (Silveira, 2020, p. 56)

A enumeração das espécies de peixes, bem como do nome nas árvores, revela uma preocupação da voz narrativa em trazer para o texto ficcional a diversidade de formas de vida que compõem as matas e os rios para dar uma dimensão muito mais plural da própria vida. A alimentação, por exemplo, feita a partir do trabalho com a terra, bem como a da pesca, segue o fluxo da que há de disponível na natureza e que é fonte de subsistência, mas não de acúmulo material. Destruir, portanto, essa natureza implica deterioração desse modo de vida. É o que próprio Manuel Juruna afirma a Alelí:

Nunca estamos sozinho dentro da mata, Magrela. Bicho e árvore o tempo todo tão observando a gente. E não pense que eles são bobo. Falam entre si. Quando um madeireiro derruba uma árvore grande, uma castanheira, por dizer assim, ela tem raízes entranhada terra abaixo, não morre sozinha. Leva junto as árvore do entorno, sua queda puxa as outra. A terra treme e rugue, e a árvore maior cai esperneando com as menor. A natureza solta um berro. É um alerta,

um aviso: cês levaram essa, mas cuidado se quiserem levar mais. Posso tardar em vingar a morte dos meus, mas um dia vingo. (Silveira, 2020, p. 56-57)

O personagem traz aqui uma perspectiva de zoe, na qual a natureza não é objeto; ela ganha uma agência que não encontra respaldo na consciência ocidental. Por isso, Manuel afirma que a vingança é legítima e que vem como uma reação aos empreendimentos humanos. A mesma concepção vale para o rio, o qual é, para o povo de Manuel, o lugar de excelência do seu existir:

“Dizer Yudjá é dizer dono do rio”, continuou. “Mesma coisa que dizer que o rio é dono de todo o nosso povo. Todo mundo aqui navega, pesca, mergulha sem nenhum medo, nenhuma aflição. Todo mundo nasce canoeiro e pescador. Conhecem tanto esse rio que é como se tivessem nascido dentro dele, ou como se ele fosse tal como o ar, outra parte da natureza que cerca o corpo Yudjá. (Silveira, 2020, p. 58)

Esse mesmo discurso encontra-se desenvolvido na série de ensaios de Ailton Krenak chamado *Futuro ancestral* (2022, p. 4): “Nossos pais dizem que nós já estamos chegando perto de como era antigamente”. Essa fala das crianças Yudjá (ou juruna) evocadas por Ailton Krenak na apresentação dessa obra revela uma perspectiva temporal diversa à perspectiva moderna de progresso, na qual há um distanciamento necessário daquilo que é considerado atrasado, primitivo, para o que seria o avançado, portanto, civilizado (*status* de desenvolvimento suposta e genericamente alcançado pela civilização ocidental capitalista). A beleza, segundo Krenak, desse enunciado, é explicada porque esses jovens valorizam o ensinamento de seus antepassados à medida que buscam no presente o que eles almejam para o porvir: viver na terra que seus ancestrais cuidaram e que passa a eles como continuidade de um passado presentificado. O futuro a que se aspira já estava no passado e permanece no presente, pois tem a ver com uma relação com o espaço que constitui o indivíduo.

Esse espaço, no caso do recorte das crianças Yudjá, são os rios. Se o futuro é estar no rio, habitar o tempo é habitar o rio, em uma “simbiose” mútua que reforça muito mais a integração do que a separação dos indivíduos desse espaço. Ao finalizar o seu livro, Krenak retorna às crianças indígenas sobre seu processo “educacional” para voltar ao que disse lá no começo do livro na passagem “o que as nossas crianças aprendem desde cedo é a colocar o coração no ritmo da terra” (Krenak, 2022, p. 58). Diante de um estado atual de “ebulição” global, a única alternativa possível para contornar a destruição do planeta, segundo o filósofo indígena, é parar imediatamente a exploração ambiental para manter o humano-urbano e retornar à relação de respeito e integração plena com a natureza. Caso contrário, a perspectiva que se concretiza cada dia mais é o aniquilamento do mundo ocidental (porque os demais já estão vivendo seu apocalipse há muitos anos).

Embora o romance em estudo tenha sido publicado em 2020, dois anos antes da publicação do ensaio de Krenak, ele não só traz na representação ficcional a possibilidade do futuro ancestral, como também faz referência a vários crimes socioambientais a que Krenak aponta. No primeiro ensaio, “Saudações aos Rios”, Krenak faz uma ode a rios que formam a hidrografia mundial, ressaltando os brasileiros. O que há de poético nessas reverências é que, justamente pela personificação dos rios, o autor os considera como entidades que agem sobre o mundo e o sentem, de modo a comunicarem conhecimento e possuírem memória. O que o autor observou em suas andanças pelo mundo é que os humanos constroem as cidades em total dependência aos rios, porém não os respeitam, justamente porque os encaram como apenas um recurso a ser explorado, o que forçou um isolamento das demais formas de existência a condição de meros objetos.

Além de Krenak, há uma intertextualidade entre o capítulo “O último céu” do romance *Maria Altamira* e a obra de Davi Kopenawa, *A queda do céu* (2010). Nele, Kopenawa, junto ao etnólogo Albert Bruce, faz uma série de críticas ao modo exploratório e fala do apocalipse que virá caso a natureza e os povos indígenas sejam exterminados. No romance, a profecia está revelada pelo que Manuel conta a Alelí:

Uma noite de lua clara, Manuel começou a contar a Alelí que o mundo dos Yudjá tem quatro andares: a terra e três céus. Desses céus, dois já caíram. Periga cair o último. Eles foram derrubados por Senã’ã em represália ao extermínio dos povos indígenas. Foi no tempo que os Yudjá estavam à beira da extinção. Quando Senã’ã tentou avistar o rio, não havia mais rio. Ele ficou furioso e derrubou o céu, queria exterminar os brancos. O rio Xingu desapareceu. O sol apagou, tudo ficou escuro. Todo mundo ficou apreensivo. Os poucos sobreviventes, os que se abrigaram ao pé de um grande rochedo, somente eles se salvaram. Os brancos todos morreram, os índios morreram, os Yudjá morreram. Os que tinham sobrevivido escavaram o céu espesso com um pedaço de pau. Esses foram os que começaram a crescer outra vez. E Senã’ã disse a um deles: “É assim que hei de fazer: quando os índios desaparecerem, quando os Yudjá desaparecerem, eu desmoronarei o último céu”. (Silveira, 2020, pp. 67-8)

1.3. GRANDES CONSTRUÇÕES E RACISMO AMBIENTAL

O projeto da construção da hidrelétrica de Belo Monte surge durante o período militar, em 1975, e ecoa um discurso desenvolvimentista da época que negligenciou o que muitos povos indígenas avisaram. Na seguinte passagem, apresenta-se a discordância de diversas etnias sobre esse empreendimento:

Às vezes, Manu passava dias fora com o cacique, o vice-cacique e outros guerreiros. Quando voltavam, a aldeia se reunia para escutar as notícias da

grande articulação que estava começando a ser feita para lutar contra a construção da usina hidrelétrica em suas águas.

Às vezes voltavam furiosos, preocupados, e falavam tão rápido entre si que Alelí perdia algumas palavras. Era a grande ameaça que havia vários anos os perseguia, os homens do governo andando pela região, não com armas, e sim aparelhos de medição, dizendo que o Xingu era muito importante para o país e que ali, na curva da Volta Grande, havia como que um salto ideal no leito do rio para fazer uma barragem. Eles estavam examinando tudo com muito cuidado, “mas não deem ouvido aos rumores e boatos”, diziam, “não se preocupem”, diziam, “nada vai ser feito sem o conhecimento e consentimento de vocês. Nada”. Falavam com voz de compreensão e amizade, prometiam muitas coisas, várias vezes. Só que os estudos que eles diziam que estavam fazendo continuavam, os boatos aumentavam, e ninguém nunca vinha saber se os Yudjá queriam ou não que mexessem em seu rio e seu território.

Outras vezes, voltavam mais animados, os povos indígenas da região estavam se unindo, começando a pensar na preparação de um grande encontro para mostrar sua força e seu descontentamento com o que o governo estava pensando fazer. Os Yudjá, os Arara, os Xavante, os Xicrin, os Kayapó, os Xipaya, os Kuruaya, os Asurini, os Parakanã, os Arara, os Araweté, os Munduruku, todos iriam mostrar que não aceitariam essa história de barragem no Xingu. Estavam cansados do abuso dos brancos. Seria uma luta grande, demorada. Teriam que mostrar sua força. Guerrear, se preciso. Fazer correr sangue. O que fosse preciso para defender seu território, seu rio e seu modo de vida. (Silveira, 2020, p. 66-67)

Destaca-se no trecho “homens do governo (...) dizendo que o Xingu era muito importante para o país” o ponto de vista do Estado durante o governo militar. Como aponta Marília Steinberger (2006, p. 29), no período militar (1964-1985) houve uma “excessiva centralização do poder e do controle nas mãos de um Estado Nacional que praticamente se restringiu ao Poder Executivo Federal”, ou seja, não havia possibilidade de participação efetiva da sociedade civil nas tomadas de decisão, consoante ao que se narra em “ninguém nunca vinha saber se os Yudjá queriam ou não que mexessem seu rio e seu território”. Bruno Pagnoccheschi e Maristela Bernardo (2006, p. 102) apontam que a tal necessidade de crescimento visava a transformar o Brasil em uma grande potência por meio do que os autores qualificam como “equivoco histórico, ambiental e social” de ocupar, sobretudo, a Amazônia, tida como um vazio demográfico sob um discurso que associava o desenvolvimentismo à segurança nacional. Ainda segundo os autores, o discurso era o de “integrar para não entregar”, de modo a atrair grandes investimentos e implantação de megaprojetos (Pagnoccheschi e Bernardo, 2006, p. 104). É de 1972, inclusive, que data o início da implementação da rodovia Transamazônica (BR-230), durante o governo Médici, que, com 8100 quilômetros de comprimento, ligaria o Nordeste e o Norte do Brasil aos portos do pacífico, para que o governo pudesse “colonizar toda a Amazônia e garantir a soberania nacional” (Pagnoccheschi e Bernardo, 2006, p. 104). Posteriormente, em 1975, durante o governo de Ernesto Geisel, a

recém-criada Eletronorte começa os Estudos de Inventário Hidrelétrico da Bacia Hidrográfica do Rio Xingu, os quais são finalizados em 1980 com a expectativa de construir sete barramentos para o denominado Complexo Hidrelétrico de Altamira com potencial energético de metade da capacidade das hidrelétricas daquele momento.

Segundo Sophia Beal (2010), essas obras “faraônicas” serviam aos interesses do regime porque seriam símbolos da vitória e da modernização, discurso de progresso amplamente vinculado pelos presidentes daquele período para revestir a Ditadura de legitimidade frente à população e às demais nações. Como aponta a autora:

A ditadura militar do Brasil, que descreveu patrioticamente o país sob sua responsabilidade regra como “Brasil grande”, buscou mais do que eficiência e promoção de indústria a partir da sua construção intensiva de obras públicas. Como o nome “Brasil grande” implica, o tamanho importava. Tanto os projetos de construção reais quanto as narrativas do progresso foram fundamentais para a autoimagem do regime. Um dos discursos de Médici, transmitidos pela rádio e pela televisão em homenagem ao sétimo aniversário da Revolução de 1964-68 argumentou que, para superar as dificuldades, o Brasil deveria “promover o desenvolvimento em dimensões mundiais” (Tarefa de todos nós 82). Falando mais especificamente ao superlativo da magnitude das iniciativas de desenvolvimento do regime, Médici, num discurso proferido em 1971 descreveu a Barragem de Itaipu como sendo construída por uma empresa binacional “que não terá paralelo no mundo por sua natureza e magnitude.” (Beal, 2010, p. 139. Tradução nossa)

A hidrelétrica de Belo Monte, no entanto, não será implantada durante o regime militar, mas o discurso de progresso continua ecoando mesmo após ele, pois “a visão da floresta como um corpo para violação, exploração e espoliação nunca foi abandonada por nenhum dos governos da democracia retomada a partir do final dos anos 1980” (Brum, 2021, p. 29). Na narrativa de Silveira, acompanham-se os desdobramentos para a população local que esse projeto teve até a liberação da sua licença pelo Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (IBAMA) em 2011 e da sua operação em 2016 (Freire et al., 2018, p. 28), de modo a situar a formação da protagonista em relação a ela, sendo as menções às datas inferidas de acordo com as pistas que a narrativa dá. Em 1989, quando Maria Altamira tinha seus 9 anos de idade, ocorreu o encontro dos Povos Indígenas do Xingu, evento em que houve a cena da indígena Tuíra⁷ apontando seu facão no rosto do então diretor da Eletronorte, José Antônio Luiz Lopes. A esse episódio, Silveira refere-se incluindo Maria Altamira entre os presentes no encontro, destacando seu entusiasmo e aderência à causa:

⁷ Tuíre Kayapó foi uma mulher importante para o ativismo indígena. Para mais informações sobre sua trajetória, consultar: <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2024/08/11/quem-foi-tuire-kayapo-lideranca-indigena-do-xingu-que-morreu-aos-57-anos-no-para.ghtml>. Acesso em julho de 2025.

Maria teve imensa vontade de se aproximar de Tuíra e contar que também era parente, mas se retraiu porque as mulheres afogueadas não estavam para brincadeira naquele momento. Jamais esqueceu aquela primeira vez que viu tanto indígena, tanta indignação, tanta vontade de se defender do perigo que se aproximava.

Logo depois, as manifestações contra Belo Monte foram aumentando pelo país e no exterior; o governo não conseguiu o financiamento externo que pleiteava.

Foi a primeira vitória deles. (Silveira, 2020, p. 87)

No capítulo “Rabo zunindo”, apresenta-se a divergência entre a população local, havendo aqueles que acreditam no desenvolvimento que a usina traria para a região, mas que a narrativa, na perspectiva da protagonista, rechaça: “Na cidade havia os que abriam a boca para dizer: ‘Vai ser o maior projeto de infraestrutura do país desde várias décadas e a terceira maior usina do mundo’, ‘A cidade vai entrar no mapa do Brasil’, ‘O progresso vai chegar na região’”. (Silveira, 2020, p. 104). Em 1994, Maria contando 14 anos na história, remodelou-se o projeto e há uma redução do espaço dos reservatórios (de 1.225 km² para 400 km²) o que é motivo de comemoração, embora ainda houvesse o desejo de que ele não vingasse.

Por outro lado, o discurso do progresso aparece ainda também sendo demandado por parte da população, como fica explícito na notícia vinculada na televisão:

- A moça na televisão disse que o presidente falou que nós somos birrentos
- contou aos amigos, estreitando os olhos como fazia quando se indignava ou precisava de um momento para se encontrar.
- Que presidente? — perguntou Curau, distraído.
- Égua! O presidente do país, ô cabeça de acari!
- Acho o nome dele tão bonito! — disse Joesleide, ribeirinha como Nice.
- Vai ser o nome do meu primeiro filho.
- Acorda, abestada! Esse nome é de rico, e muito do intragável — rebateu Maria.
- E quem é que é birrento? — perguntou Saião.
- A gente. O povo da cidade.
- Eu??
- A birra dos indígenas e ambientalistas atrapalha o país, foi o que ele disse. Estamos prejudicando as obras que trarão mais emprego.
- Ele é o presidente, deve ter razão. Sabe muito mais do que a gente —disse Lino, que começava a demonstrar uma controlada ambivalência em relação à obra.
- Como vai saber mais do que a gente se nunca veio aqui? — questionou Maria.
- Olha seu miolo escorrendo da cabeça, Lino.
- Mas ele é o presidente do país, Maria! — disse Nice.
- E daí? Presidente é Deus?

Nice era uma que gostava de ver a cidade agitada e não queria voltar à vidinha pacata de antes. Gostava do movimento, dos homens na rua. Gostava, não ia negar. Não via tanto perigo assim. Vem o progresso, dizia, como se o progresso fosse um tipo de homem que chegaria e lhe daria uma vida melhor e a levaria para longe de sua casa de palafitas. (Silveira, 2020, p. 106)

O diálogo parece fazer referência a fala do presidente Fernando Henrique Cardoso em 2002⁸, a qual é satirizada pela protagonista. A perspectiva de Nice contrapõe-se à visão de Maria: a esperança de que a obra poderia trazer melhor qualidade de vida. Embora essa expectativa seja legítima, o que a voz narrativa problematiza com os desdobramentos posteriores à construção é a alienação que esse tipo de discurso provoca, de forma a cooptar desejos individuais em detrimento de pautas coletivas a ponto de ensejar indiferença ou resignação diante dos problemas sociais. Assim como Nice, o irmão de Maria, Avelino (Lino) também é daqueles que veem um lado positivo da construção: “Uma coisa é ser contra a desgraça que eles querem fazer; outra coisa, se não tiver mesmo jeito, é deixar de ficar negando tudo, ver o lado bom do que for e ganhar dinheiro pra sobreviver. Uma coisa não impede a outra.” (Silveira, 2020, p. 112). Apresentar essas vozes destoantes possibilita à narrativa trazer um recorte da complexidade de arranjos sociais naquele contexto. No entanto, ao dar mais ênfase aos pontos negativos da hidrelétrica, coerentemente ao discurso ecológico adotado, a autora parece chamar atenção a como o poder instaura a desavença, sem tirar a responsabilidade das escolhas individuais.

Como expõem Luciana Martins Freire, Joselio Santiago de Lima e Edson Vicente da Silva (2018), o processo até a viabilização da obra é repleto de disputas entre o poderes do Estado e a população civil:

Tratava-se de uma briga de força entre o governo federal, IBAMA, comunidades atingidas (ribeirinhos e população indígena), justiça federal e ministério público, até que em 2005 o Congresso Nacional aprovou o Decreto Legislativo nº 788/2005 que autorizou a implantação do Aproveitamento Hidrelétrico (AHE) de Belo Monte. Outros eventos de suspensões e concessões de liminares se seguiram. (Freire et al., 2018, p. 28)

Já na vigência do segundo mandato do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, em 2008, Maria com 28 anos de idade, há o encontro Xingu Vivo para Sempre. Maria emociona-se com a fala de um cacique: “A luta dos povos indígenas é muito mais ampla do que aqui, agora, porque todos precisam da Amazônia e quem preserva a floresta somos nós. Se um dia tirarem essas terras indígenas, o mundo vai se acabar de quentura” (Silveira, 2020, p. 114). As discussões são tão acaloradas que acabam em agressão física, como acontece com um dos representantes da hidrelétrica que é ferido no braço, o que, na narrativa de Silveira, causa bastante excitação por parte de Maria e de seus amigos a ponto de desejarem partir para o

⁸ Em notícia publicada pelo portal Terra em 19 de abril de 2010, faz-se uma cronologia de fatos e polêmicas relacionadas à construção de Belo Monte até o ano de 2010, quando há a liberação da licença ambiental. Disponível em: <https://www.terra.com.br/economia/cronologia-polemicas-e-confrontos-cercam-belo-monte,0f39124f4e90b310VgnCLD200000bbccceb0aRCRD.html>. Acesso em julho de 2025.

confronto armado: “Fica avisada, mãe, que vamos juntar dinheiro pra comprar espingarda pra quando a guerra vier.” (Silveira, 2020, p. 115). Após o evento, publica-se a “Carta Xingu Vivo para sempre”⁹ em que há críticas à implantação da hidrelétrica e propostas para o desenvolvimento social da região, respeitando os interesses dos povos indígenas sobre a proteção dos seus territórios tradicionais.

É, por fim, no capítulo “Inchaço”, narra-se a liberação da licença de instalação da obra da usina, em 2011, durante o primeiro mandato da presidente Dilma Rousseff. Nesse mesmo capítulo, há a cena em que Maria sofre um abuso sexual. A narrativa traça um paralelo entre a violência que Maria sofre e a implantação da hidrelétrica, como se desenvolverá no próximo capítulo desta dissertação. A notícia da liberação da licença é recebida com indignação e tristeza por Maria e seus amigos:

Foi uma castanheira bruta caindo sobre o grupo de jovens com seus copos de cerveja. Choraram. Até mesmo Nice, que acreditava no progresso e nas promessas feitas, até mesmo ela sentiu uma coisa ruim: como podia ter certeza de que a mudança seria para melhor? Chorou abraçada à Maria. Lino mordeu os lábios e deu um prolongado gole em sua cerveja. Reconheceram que tinham sido muito ingênuos; em vários momentos, acreditaram mesmo que o monstro não chegaria. Agora, ali estava ele. A luta de mais de trinta anos, se fosse contar desde o comecinho do maldito projeto, conseguira adiar sua chegada, cortar as pernas e mãos do monstro, mas não a cabeça. Quem garantia que essa cabeça não faria todo o corpo crescer outra vez? (Silveira, 2020, p. 132)

A voz narrativa usa a metáfora da “castanheira bruta caindo” para conotar o nível do abalo pelo qual esses personagens foram cometidos. Também pode-se estabelecer um paralelo dessa imagem ao período da ditadura empresarial- militar, quando o presidente Médici derrubou uma castanheira para comemorar a construção da Transamazônica, que, como argumenta Eliane Brum (2021, p. 28), serviu como símbolo para “marcar o poder do homem sobre a natureza”.

O funcionamento da hidrelétrica foi iniciado em abril de 2016 pelo Consórcio Norte Energia, empresa privada que detém a concessão do empreendimento¹⁰. A usina, mais do que fornecer energia para a população, atende à viabilização de investimentos estrangeiros no país (Padinha, 2020, p. 164). Apesar do discurso de priorização da sustentabilidade e da indenização financeira das comunidades em áreas afetadas, da construção até sua operação, várias são as consequências socioambientais negativas que estudos recentes informam. Freire (2020) menciona, por exemplo, que os desvios das águas do rio Xingu alteraram

⁹ A carta completa está disponível em: <https://reporterbrasil.org.br/2008/05/carta-xingu-vivo-para-sempre/>. Acesso em julho de 2025.

¹⁰ No site da empresa, é possível acessar informações acerca da construção da hidrelétrica, do seu funcionamento, e compromissos adotados com a população local. Disponível em: <https://www.norteenergiasa.com.br/uhe-belo-monte/>. Acesso em julho de 2025.

substancialmente o seu nível em determinadas áreas e diminuiu a vazão em outras, o que implicou inundações de largas extensões de mata, o que, por conseguinte, prejudicou a biodiversidade. Do ponto de vista social, houve um aumento drástico da população da cidade cuja estrutura urbana não acompanhou com a mesma celeridade de ocupação. Registraram-se, então, problemas no saneamento básico, na saúde pública, no trânsito e no aumento da criminalidade. Nesse contexto, Belo Monte, conforme argumentam Elisa Mergulhão Estrinioli e José Queiroz de Miranda Neto (2021), promoveu segregação socioespacial, pois

expulsa famílias que ocupavam as áreas de várzea ou baixões, em um processo inicial de segregação, e as re-segrega nos reassentamentos, sob aparência de integração ao espaço urbano. Por outro lado, ao provocar um aumento no custo da moradia, intensifica a ocupação de áreas alagadiças que não estavam sob o controle direto da hidrelétrica, a exemplo da Lagoa do Independente I. (Estrinioli e Neto, 2021, p. 235).

Eliane Brum, em *Banzeiro Òkòtó: uma viagem à Amazônia centro do mundo* (2021, p. 252), reporta também o abalo de Belo Monte na subjetividade, pois ela teve “o impacto de um colapso climático agudo, alterando em poucos anos todo um ecossistema”. Foi uma transformação tão absurda que, segundo a jornalista, em 2020, observou-se uma onda de suicídios, principalmente na população mais jovem que cresceu em meio à desestruturação proporcionada pela usina. Para Brum, se o futuro catastrófico devido às mudanças climáticas é denunciado por jovens ambientalistas como Greta Thunberg, os jovens de Altamira já o vivem: “a destruição dos corpos para *deflorestades* não era uma metáfora nem uma imagem nem uma profecia científica. Eles já viviam o pós-fim do mundo. Seu apocalipse climático havia sido precipitado por Belo Monte” (Brum, 2021, p. 255).

O romance *Maria Altamira* traz essas experiências traumáticas em sua composição e dá-nos uma dimensão, pela ficção, do que Brum denuncia na realidade. Traduz o que Malcom Ferdinand sinaliza sobre o habitar colonial, que desapropria populações inteiras a fim de garantir os privilégios das elites econômicas. Todavia, ao ter começado o romance pelo soterramento na cidade de Yungay, no Peru, o discurso construído é claro: o poder da natureza se sobrepõe à vontade antropocêntrica, indiferente a qualquer presunção de controle. Na verdade, a cisão entre o humano e o não humano é tão fortemente enraizada na cultura ocidental que toda a consequência destrutiva é de algum modo compensada pelo que, momentaneamente, pode-se alcançar em benefícios dentro da lógica colonial. A narrativa constrói o paralelo entre o soterramento em Yungay e o alagamento em Altamira para representar a força da natureza ao cobrir tudo de terra e cobrir tudo de água, eliminando o que está em seu alcance, destruindo

vidas entendidas como menos valiosas ou mesmo descartáveis para a lógica do Plantationoceno, ou, como defende Ferdinand (2022), do Negroceno.

A construção do espaço, nesse sentido, reforça a agência do planeta sobre os humanos; no romance, isso se faz pela utilização constante da personificação, mas longe de ser uma alegoria, ou metáfora de estados psíquicos, mas sim o entendimento de que a natureza é composta por forças reais que não são passivas, e que nos lembram da nossa pequenez:

Por certo uma visão mais suportável do que a da gigantesca avalanche de terra úmida desabando inclemente sobre a pequena cidade andina e todos os seus habitantes, exceto os pouquíssimos que, como Alelí, naquele exato momento, estavam em algum lugar fora da cidade, acima de suas casas e ruas. A onda negra-cinza-faiscante desmoronando e enterrando pessoas em suas camas, salas, cozinhas, igrejas, escolas, praças e calçadas. Visão monstruosa de um inferno de pedra-terra-poeira-neve-lama-lodo-rugidos-gritos-berros. Agora, no entanto, o que Maria vê do alto – embora saiba que aquela água cobre ilhas e beiradões onde as casas dos ribeirinhos foram esvaziadas, habitantes e bichos domésticos desalojados —, a extensão de água é como se também tivesse liquidado, mesmo que de maneira mais branda e descontínua, as pessoas que ali viviam e foram empurradas para alguma terceira margem, também elas testemunhas de algo monstruoso, águas se avultando e cobrindo trilhas, vegetação e bichos. Talvez até belo – a água tem uma maneira bela de se apresentar ao mundo —, mas desumano. Os que viviam ali vivem agora um luto do qual não vão se recuperar, como não se recuperaram do soterramento da cidade de Yungay os seus poucos sobreviventes. (Silveira, 2020, pp. 15-16)

Nesse trecho, a reflexão mostra justamente as similitudes entre as duas tragédias e suas diferenças a partir do ponto de vista da protagonista que está, no momento dessa enunciação, sobrevoando o lago reservatório, vendo-o do alto de um monomotor. A visão monstruosa do espaço após tais tragédias compartilha o signo da morte e do luto intermitentes. Chama atenção no trecho a justaposição de elementos gradativos no sintagma “inferno de pedra-terra-poeira-neve-lama-lodo-rugidos-gritos-berros”, os quais expressam simultaneamente a amálgama do sofrimento dos atingidos pela avalanche, enfatizando o efeito vertical imageticamente, pois ela parte do topo da montanha para a cidade de Yungay e se espalha tomando tudo ao seu redor. Esse tipo de construção se repete quando a narradora fala sobre Belo Monte:

Se tem algo no mundo que sabe se defender é a água. Quando em seu caminho aparece um paredão de cimento, ela estende sua força por cima, por baixo, pelos lados, não se detém e se espalha, engolindo praias-terras-casas-benfeitorias-bichos-árvores-gente, o que estiver na sua frente. A água é imensa. A água tem poder. Engoliu as prainhas douradas, engoliu as matas, engoliu quinhentos quilômetros quadrados com as terras do seu Zé, do Onofre, dos pais de Nice, do Gilmar, de dona Imaculada, do Tião, da Gildete e de tantos e tantos e tantos. Milhares. Os olhos de desconsolo, de indignação, de profundo desespero das famílias despejadas – uns dizem mais de cinco mil, outro dizem sete mil, outros quase dez mil, se contar direito – observaram aquela água e não a reconheceram. Não era a mesma. Tampouco

reconheceram a si mesmos. Não eram os mesmos. A água engolira também a identidade, o mundo, a história e a vida de todos eles. Quem serão a partir de agora? Do outro lado do barramento, do lago reservatório engolidor de tudo, estão os indígenas. A eles, ao contrário da água forçada a romper seus limites e se espalhar até parar, coube um rio controlado por quem controla a represa. A eles coube uma água minguada, impactada, não comandada por sua natureza, mas por homens servindo a outros. Coube a eles a água que sobra da produção da hidrelétrica. (Silveira, 2020, p. 181)

No sintagma “praias-terras-casas-benfeitorias-bichos-árvores-gente”, objeto da ação de “engolir” da água, o efeito é muito próximo: o do acarretamento seriado de destruição, mas de uma maneira horizontal afinal, neste caso, a própria natureza sofre com a ação humana, em um “espalhar” de morte. A ambiguidade que há entre o fato de isso ser belo e ao mesmo tempo grotesco guarda um ponto comum: a desumanidade. O prefixo “des” é importante para marcar a diferença do que é não humano, pois não se trata de uma negação das outras existências, mas justamente aquilo que faz a humanidade ser digna de ser chamada assim, pois, carregada de racionalidade, não promoveria atos de crueldade, de barbárie. Como destaca Bourdieu (2010, p. 81 *apud* Figueiredo, 2020, p. 21), o olhar “é um poder simbólico cuja eficácia depende da posição relativa daquele que percebe e daquele que é percebido, e do grau que os esquemas de percepção e de apreciação postos em ação são conhecidos e reconhecidos por aquele a quem se aplicam”. A beleza que Maria Altamira enxerga só é possível de ser alcançada de longe, de quem olha de cima para baixo, mas é uma beleza totalmente artificial, pois, quando se está perto, vivendo o grotesco, o belo escapa, pois não há como fruir diante de tanta monstruosidade. Essa perspectiva distanciada pode ser aferida na fala de um empresário em um diálogo com uma jornalista, os quais sobrevoam, por meio da condução de Jurandir, o lago artificial formado pelo reservatório da usina:

Teve uma manhã, ali em Altamira, em que um dos figurões quis mostrar o lago do reservatório para uma jornalista.

– Não é uma verdadeira obra de arte o que estamos vendo? – disse a ela. – Daqui de cima parece até obra de arte no sentido da beleza, e não só da engenharia. Vocês vão ficar só com essa barragem? – ela perguntou. – Ou depois vão construir as outras três ou quatro previstas no projeto original? – Veja – ele respondeu com o didatismo de senhor do assunto –, só com uma barragem, Belo Monte vai funcionar com plena carga no máximo quatro meses. O regime hidrológico do Xingu é simples: quando chove e desce a água dos tributários, o rio tem um volume enorme, mas isso acontece só quatro meses por ano. Na época de estiagem, a água é pouca. Tecnicamente falando, é certeza virem as outras barragens previstas para armazenar água. Seria uma aberração tecnológica deixar assim. – Então não estão sendo verdadeiros quando afirmam que será apenas uma barragem? – Estamos em off, certo? Uma pessoa inteligente como você entende o quanto seria ilógico construir uma usina dessas para funcionar só quatro meses. Será obrigatório construir mais barragens rio acima. Pode apostar nisso. Em lugar do Xingu como está

agora, vamos ter lagos imensos como esta beleza que vemos daqui. (Silveira, 2020, p. 218)

A beleza que o empresário aprecia se deve ao fascínio pelo poder do homem em alterar a natureza. Pela sua fala, o empresário tem noção dos ritmos da natureza, mas ignora isso porque sabe que só conseguirá o lucro almejado se construir mais reservatórios, os quais, vistos de longe, são belos porque são sinônimo de riqueza. Mesmo vendo beleza nisso, o piloto Jurandir, diferente do magnata, refletirá sobre essa posição e o que ela significa para quem vive sob o seu resultado:

– É que também há uma beleza na construção de uma coisa. Na força que o homem tem pra fazer uma obra dessas. Você vai me desculpar, Altamira, mas tem uma beleza em uma obra, um valor, uma coisa que merece admiração. Não dá pra negar. E, de tanto trabalhar naquilo, a pessoa começa a ver só o lado dessa beleza, desse feito grandioso. Começa a acreditar nesse lado. Os dois estavam sentados à beira da orla, e Maria estreitou os olhos intrigados para Jurandir: – Não vá me dizer que tu acha bonito aquele monstro de cimento e o que eles fizeram aqui. – O que tô tentando dizer é outra coisa. É que a gente precisa achar alguma coisa de bom no que tá fazendo – ele continuou. – Não é só pelo dinheiro, para ter um emprego. É dar um sentido praquilo. Eu vou te confessar que acho mesmo bonito ver lá de cima aquela aguaiada toda junta no lago. É imenso, é como se o homem tivesse um poder que dá gosto de ter. E, sim, até o barramento eu também acho bonito, todo aquele cimento erguido e a água passando, a capacidade de criar energia para tanta gente. – Não fala assim, Jurandir. Não tô te entendendo. – Só quando a pessoa consegue sair daquilo, daquele centro, daquele jeito de pensar, Maria, é que ela se dá conta dos estragos que essa força faz. Conhece as pessoas de perto, como você me levou pra conhecer os Juruna, e passa a entender o impacto na vida deles. Nem vou falar dos ribeirinhos, desalojados do rio e colocados naquelas casinhas tristes que pintaram de cores alegres pra iludir que alguém pode ser feliz morando ali. A pessoa vê de perto a destruição que está ajudando a espalhar e... não, francamente, eu, por exemplo, não quero mais participar disso. (Silveira, 2020, p. 250)

A aparente relativização da beleza da construção mostra como a narrativa busca deslocar o discurso daqueles que veem do centro, de cima, para aqueles que estão perto, junto. Essa visão privilegiada, de acordo com Oyèrónkẹ Oyěwùmí (2021), tem respaldo na própria cosmovisão ocidental. Para a autora, diferentemente do que o termo “cosmovisão” suscita, a cosmopercepção é algo que abrange outros sentidos do corpo, não somente filtrado pelo “olhar”. Segundo a filósofa, o “olhar” é algo essencial para o Ocidente na medida em que ele é utilizado para discriminar aqueles considerados “outros”, relegando-os a posições subordinadas. O que acontece é que a cosmopercepção do personagem Jurandir se altera, uma vez que ele veicula, na sua fala, uma tomada de consciência sobre o que se está em disputa nesses grandes empreendimentos: a vida de pessoas que são iludidas pela artificialidade do progresso, como o próprio personagem afirma ao mencionar a pintura das casas, a aparência da destruição vista de longe. Quando se aproxima da dor do outro, não há beleza que justifique

tanta morte, e aí está a desumanidade de toda ação e do discurso da camada hegemônica. A apreciação daquela paisagem pelo empresário evidencia ainda sobre como os espaços de monumentalidade são espaços do poder, pois é o espaço do “ver” por excelência (Carlos, 2007, p. 19), sendo um espaço do “ver” aquele espaço do que está interdito para muitos, pois é exclusivo a poucos.

Essa segregação socioespacial que relega indivíduos racializados a condições propensas a sofrerem por questões ambientais, como falta de saneamento básico ou mesmo o acesso a áreas arborizadas nos centros urbanos, constitui o racismo ambiental, expressão cunhada por Robert D. Bullard (2004, p. 3 *apud* Rodrigues, 2024, p. 154). O racismo ambiental carrega em si a dupla fatura a que Malcon Ferdinand (2022) se refere e, em um país como o Brasil, em que “o desprezo pelo espaço comum e pelo meio ambiente se confunde com o desprezo pelas pessoas e comunidades” (Herculano, 2008, p. 5) impele-se à busca por justiça ambiental, o que se ampara na própria Constituição Federal Brasileira de 1988 no Art.2º acerca da proteção do meio ambiente. Como dito, nos grandes centros urbanos, por exemplo, a realidade mostra como esse direito está longe de ser garantido para todos.

1.4. URBANIZAÇÃO INSUSTENTÁVEL

A percepção de cidade como construção humana que afundou o que era natural e que “foi invadida pela indústria e pela produção e transformou a lógica da vida coletiva em vida privada” (Krenak 2022, p. 36) é uma constante no romance *Maria Altamira*, pois, compartilhando de uma cosmopercepção similar, “a vida é selvagem e também eclode nas cidades” (Krenak, 2022, p. 36). Esse modo de ver as cidades, na verdade, é apenas um de vários possíveis, uma vez que “o cenário urbano é marcado por complexidade, heterogeneidade, fragmentação espacial e hierarquizações relacionadas às pessoas que nele vivem e transitam, bem como às relações que ali se estabelecem” (Dalcastagnè e Barral, 2018, p. 9). Essa diversidade marca o que é próprio da literatura contemporânea, que “tem a cidade como seu espaço preferencial” (Dalcastagnè e Barral, 2018, p. 9). Sendo assim, a representação da natureza que se advinha pela cidade, como ela está integrada (ou não) na constituição dos espaços pelos quais a protagonista Maria Altamira se desloca, contribui com esse discurso sobre grandes centros urbanos, principalmente os brasileiros, em que o racismo ambiental é estrutural.

A constituição dos espaços urbanos, em oposição aos espaços rurais, está atrelada à industrialização, que, para além da circulação de serviços e mercadorias, também desenvolve relações sociais que caracterizam suas dinâmicas (Campos e Krahll, 2006). Nos grandes centros

urbanos, embebidos na lógica capitalista, vemos que as desigualdades sociais são traduzidas nesses espaços, em que se pressupõe um centro econômico subordinando as periferias. Quando pensamos, então, em megalópoles, isto é, conurbações de regiões metropolitanas com grande densidade populacional e serviços, como afirma Fredric Jameson (2003 *apud* Arfush, 2019, p. 26 e 27), fundamentam-se dois conceitos que abarcam a experiência desses espaços: a ideia de um espaço como shopping, em que o feticismo pela compra impera, e a ideia de espaço-lixo, isto é, o espaço da decadência pela constante renovação dessa lógica consumista. São, portanto, modelos de cidades que estão longe de ser sustentáveis.

A história da urbanização brasileira, principalmente durante o século XX, deu-se de forma desordenada e acelerada, longe de qualquer pensamento de sustentabilidade. Essa expansão fez-se sentir pela infraestrutura que foi sendo criada à medida que as exigências das indústrias se colocavam (Campos e Branco, 2021). Não houve, na maioria das cidades brasileiras, um planejamento eficaz que levasse em consideração as necessidades da população mais pobre, que foi sendo alijada de condições dignas de estrutura de saneamento básico, por exemplo. Mesmo nas regiões centrais, a construção de prédios e de avenidas negligenciou, por vezes, o curso de rios e mananciais, acarretando problemas como enchentes e desmoronamentos. Além disso, com o incentivo ao setor automobilístico ocorrido a partir de Juscelino Kubitschek (1956 - 1961), privilegia-se o uso de transporte individual em detrimento do coletivo, o que também tem impacto na poluição atmosférica e no adensamento do trânsito. Ainda sobre poluição, a grande quantidade de lixo produzido não tem manejo adequado, sendo a coleta seletiva ainda mínima¹¹. Portanto, mesmo com a implantação do Estatuto da Cidade, lei 10.257 de 10 de julho de 2001 que normativa a "Política urbana" da Constituição Federal brasileira de 1988, e dos Planos Diretores¹², mesmo com os avanços da Política ambiental brasileira, o que se observa é a persistência da urbanização que negligencia o meio ambiente, principalmente pela falta do compromisso do Estado com o que está garantido na legislação.

A representação das duas principais cidades em *Maria Altamira* enfatiza essas problemáticas estruturantes, pois Altamira e São Paulo, na descrição atualizada pela obra, recebem uma etiqueta negativa nessa perspectiva, pois ilustram como a devastação da natureza afeta a vida da população urbana. A urbanização desenfreada e acelerada que consome a cidade de Altamira em um curto período parece encontrar um paralelo ao modo de ocupação e

¹¹ Em 2022, apenas 2% do lixo produzido foi reciclado, segundo matéria do Jornal Nacional, disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2022/05/23/coleta-seletiva-de-lixo-ainda-e-minima-na-maioria-das-cidades-brasileiras.ghtml>. Acesso em julho de 2025.

¹² Para saber mais sobre Plano Diretores, consultar: <https://exame.com/esferabrasil/plano-diretor-o-que-e-e-a-importancia-para-o-planejamento-urbano/>. Acesso em julho de 2025.

desenvolvimento da capital paulista, muito mais antiga. No romance, apesar de haver momentos em que o cenário urbano tem pontos positivos, a autora busca jogar luz sobre o que há de comum na constituição dessas cidades pelo mau manejo dos recursos naturais em paralelo à segregação socioespacial como algo representativo da ocupação do território brasileiro.

A construção da hidrelétrica de Belo Monte atrai para a cidade de Altamira um contingente populacional consideravelmente alto para a sua infraestrutura. A cidade do interior é tomada por um desenvolvimento apressado que impacta a vida da população local e a vida do rio Xingu. No capítulo, “Inchaço”, a narradora descreve aquele período:

A cidade era um tumor purulento, alastrando seu exército de trabalhadores, barrageiros e todo tipo de gente, canteiros de obras se espalhando por vários pontos do Xingu. Homens – basicamente homens. A população começou a dar o salto que em poucos meses a faria passar de menos de 100 mil para mais de 150 mil habitantes. Incrédulos, os altamirenses olhavam a invasão, o desassossego. Os moradores dos igarapés e área de várzea começaram a ser realocados; moradias novas foram prometidas (Silveira, 2020, p. 132).

A metáfora da cidade como “um tumor purulento” expressa uma multiplicação de pessoas que, tal qual um câncer em metástase, degenera o corpo da cidade, que não estava preparada para esse acúmulo. A caracterização como “purulento” intensifica esse sentido do adoecimento da vida. Não à toa, toda a vida local é afetada por essa infecção que propaga a morte. Exemplo disso é o capítulo “Tempo de peixe morto”, no qual a narradora oferece a descrição da tragédia ambiental, principalmente sobre a vida do rio Xingu:

E as explosões começaram, dia e noite abrindo espaço para a construção do barramento. A água do Xingu, tão clara na mão, tornou-se suja e escura. Cheia de resíduos venenosos dos dejetos das explosões e de cimento. Certos recantos do rio já nem davam gosto de ver. E os peixes, ah!, como morriam.

Os peixes iam ficando magrinhos, arrepiados, sem gosto. Pescadores chegavam contando que era tocar neles que o rabo caía de podre. Apodreciam vivos. Quem ia querer comer um peixe desses? Faróis iluminavam os canteiros da obra e viravam a noite em dia. Com tanta luz, as aves perdiam a noção. Voavam pra lá e pra cá, sem saber de onde vinham, nem para onde iam. Morriam. Até abelhas sofreram com essa virada da noite em dia. As castanheiras ficaram sem produzir, sem polinização. As árvores das beiradas do rio, essas também já não davam as frutinhas que caíam na água e eram comidas pelos peixes, ah!, os peixes. (Silveira, 2020, p. 146)

Nesse excerto, a lamentação sobre a vida dos peixes, das abelhas e das aves pela voz narrativa traz à tona um ponto de vista desse nível da natureza sendo impactada pela ação humana. Todo um ciclo de devastação que, como rebote, afeta a população que vive desse mesmo rio. Interessante notar que a sequência de capítulos que expõem o processo de construção de Belo Monte, como “Tempo de cizânia e fogueiras” e “Depois do fogo, a água”, são intercalados com os capítulos em que Maria Altamira passa na cidade de São Paulo, o que

reforça o paralelo percebido com a cidade de Altamira. No enredo, a motivação de Maria Altamira de sair da sua cidade natal é, para além do afastamento para lidar com o trauma do estupro, não assistir à destruição do seu lugar. Indo para São Paulo, a personagem depara-se com um bicho-preguiça morto à beira da estrada, imagem que sintetiza a banalização do sofrimento da natureza:

Bicho morto na beira da estrada. Bicho-preguiça. Grande, aberto e esparramado, sendo destripado por outros animais. Carapanãs, uma nuvem excitada logo acima das vísceras. No alto das árvores, urubus esperando. Uma estranha angústia tomou seu corpo. Maria precipitou-se para a frente do ônibus:

- Para, seu motorista!
- Parar por quê, moça?!
- O bicho-preguiça. Tá sendo comido na estrada!
- Ah, filha! Se eu fosse parar por isso, a gente nunca chegaria. Volta pro teu lugar e se aquieta. Parar por causa de um bicho morto! É cada uma! (Silveira, 2020, p. 134)

São Paulo, “a locomotiva do Brasil”, sendo a maior metrópole brasileira e uma das maiores megalópoles mundiais, condensa tudo aquilo que dissemos acerca dos problemas da urbanização, o espaço shopping e o espaço-lixo. Como uma cidade global, cabe a ela a contradição própria do “cosmopolitismo de pobre”, nas palavras de Silviano Santiago, dado que é uma “instável e pós-moderna aldeia global, constituída em trânsito pelos circuitos econômicos do mundo globalizado” (Santiago, 2004, p. 51 *apud* Almeida, 2015, p. 26), a qual relega aos mais pobres um lugar de clandestinidade dentro dessa atitude cosmopolita que a cidade enseja. Como discute Sandra Goulart Almeida (2015), retomando a análise de Saskia Sassen (1998),

as cidades globais são, portanto, os espaços mais estratégicos para a formação de identidades e comunidades transnacionais, ao mesmo em que são também, como argumenta a autora, espaços contraditórios nos quais coexistem e debatem diferentes atores e atrizes, atingindo, em especial, os grupos mais destituídos do tecido social, como as mulheres, os imigrantes e os sujeitos racializados (Sassen, 1998, p. xxxiv *apud* Almeida, 2015, p. 146).

Por isso, como acrescenta Sandra Almeida, reflete-se que, por trás da ilusão da integração com a diversidade, há a “dura realidade que desvela o lugar incômodo que esses sujeitos ocupam ao serem recrutados para a manutenção do poderio econômico da cidade pós-moderna” (2015, p. 148). Se por um lado há um vislumbre diante das possibilidades de uma grande cidade, há também a constante sensação de não pertencimento, o que diz muito sobre a experiência do corpo diaspórico abjeto, pois o abjeto “é o que pertuba a identidade ou a unidade, tanto da sociedade como sujeito, pois questiona fronteiras, os limites por meio dos quais as identidades são construídas” (Almeida, 2015, p. 103). A enormidade de São Paulo, a “cidade de concreto”, construída sobre rios, ganha, para a personagem Maria Altamira, deslumbrada,

aspecto positivo de início. Na enumeração de fragmentos da cidade, ressaltam-se o volume de informações e o movimento da cidade que nunca dorme:

Quando Avenor a levou para conhecer os arredores e se localizar, Maria passava do espanto alegre para a completa indagação. A enormidade. A pressa das pessoas nas ruas. Os prédios cheios de desenhos riscados que a faziam recordar os desenhos indígenas só que misturados, parecendo um caos, e não uma ordem. O ar contaminado por tudo quanto é cheiro. O ruído misturado e incessante. Os carros e ônibus e motoqueiros, sem espaço entre um e outro. A quantidade de tudo. A praça da República. Tantas pessoas sentadas nos bancos em pleno dia. O Parque da Luz, a graça do coreto e das esculturas, os velhos descansando. Os moradores de rua enrolados em cobertores, torso nu, sujeira, cheiro rançoso. Crianças vendendo balinhas nos faróis. Crianças pedindo esmolas. E a riqueza dos prédios e das vitrines. A luminosidade. Os bares. Os amontoados de lojas. Policiais andando de lá pra cá. Sua cabeça rodava, e ela se dizia: Te aquieta, Maria. (Silveira, 2020, p. 138)

Com o foco em Maria Altamira, a voz narrativa intercala o deslumbramento com o horror diante de tanta desigualdade. Tomando como referência sua cidade natal, Maria usa analogias da natureza para mostrar a magnitude da cidade. A sua amiga Malu inclusive chama-a de “capiáu”, isto é, caipira, em uma clara demonstração de como pessoas como a protagonista são vistas pelos que incorporam o jeito paulistano de ser, o que marca essa posição clandestina da personagem no cosmopolitismo:

Mãe, a senhora num vai acreditar! Mergulhei no que parecia um cardume de peixe grande nadando em pé, juro por Deus! A tal avenida famosa daqui, a Paulista, uma coisa é ver na tevê, outra é estar lá no meio. Fui com Malu, colega da loja, na hora do almoço, mas ela teve que me puxar porque eu achava que ia esbarrar nas pessoas, ela disse que sou capiau demais, que preciso conhecer melhor São Paulo. Mas era como banzeiros de gente indo e vindo, diferente do centro, onde a gente mora, lá as ruas são muito cheias também, só que mais curtas, e a Paulista é uma reta enorme e larga, achei que ia ficar zonzona como no primeiro dia. Os prédios altíssimos e cada um diferente do outro, umas torres mais altas ainda! Aí entramos numa mata pequena, toda arrumadinha, com trilhas de pedras pra caminhar, muito lindo. Chegamos atrasadas na volta, e a gerente vai descontar do salário, mas não importa, só penso em voltar lá de novo. (Silveira, 2020, p. 139)

Cabe sinalizar que nesse trecho, a natureza encontra-se espremida: “Aí entramos numa mata pequena, toda arrumadinha”. O contraste com sua Altamira é evidente, pois se lá floresta é o que predomina na paisagem ainda, em São Paulo, é o concreto dos prédios, os quais tomam o campo de visão, restando apenas um enquadramento mínimo, encurralado, artificial do que poderia ser a Mata Atlântica. Essa natureza encurralada ganhará cada vez mais relevância para Maria:

Tornou-se uma andarilha da cidade, tanto com os companheiros do prédio, como em qualquer momento de folga. Conheceu parques, avenidas, ruas cheias de surpresas. Via os rios feios, estreitos, cercados, poluídos, e achava

bom não ter nem condições de chegar perto: seria triste demais ver um rio morto. (Silveira, 2020, p. 150)

Essa dualidade entre deslumbre e o horror auxilia o amadurecimento da protagonista. É pela relação com esse espaço, tão próximo e ao mesmo tempo tão distante da sua experiência em Altamira, que a personagem forma consciência de si e do seu papel na coletividade. Maria Altamira, durante os quatro anos em São Paulo, reside em uma ocupação¹³ de uma propriedade abandonada que serviu de abrigo para pessoas sem moradia e imigrantes em estado de vulnerabilidade social. Lá engaja-se com a causa daqueles que, assim como ela, são vistos como “abjetos”; todavia, eles não se resumem a essa condição e buscam meios para reconstruir suas vidas. Além disso, as relações amorosas em que ela se envolve também colaboram na sua formação: o breve namoro com Tadeu, indígena do povo guarani, e Delio, um rapaz que já havia migrado para a europa, mas que “concluiu que a vida como estrangeiro era pior do que a vida na terra onde nasceu” (Silveira, 2020, p. 183). Apesar da frustração diante desses envolvimento, é pela diferenciação com esses outros que a protagonista entende a sua própria ancestralidade indígena¹⁴ e a importância do seu lugar:

Aquela vida provisória de estudos, trabalho, agora solitária, começava a pesar. Sentia ainda, mais premente do que antes, saudades de Mãe Chica. Dos amigos antigos. Do seu lugar no mundo. Uma entre as tantas coisas que aprendera ali foi que era mais Juruna do que pensara. Estaria sempre agradecida às possibilidades todas que a grande cidade lhe oferecera, mas não precisava de tanta coisa para viver. O ritmo que não parava, a voracidade de consumir um monte de coisas simplesmente porque elas estão ali para serem consumidas, o barulho, a multidão, o par inseparável da riqueza e miséria, os rios mortos, não, não era a terra dela. (Silveira, 2020, p. 185)

O foco narrativo evidencia o modelo de cidade insustentável orientada, como dissemos, pelo consumo exacerbado e pelo desperdício. Insistentemente a narrativa reforça o estado dos “rios mortos”. Esse recorte também não deixa de ser uma evidência para o chamado “racismo ambiental”. Na ocupação que habita, localizada na região central da cidade, em meio ao caos da criminalidade e da poluição, dificilmente essa personagem teria uma experiência diferente, afinal os espaços em que a natureza é “bem tratada” não estão disponíveis para ela. Portanto, esse cosmopolitismo desajustado para essa personagem não é apenas sobre os bens de consumo material, mas também sobre o contato com o meio ambiente.

Voltar para Altamira, apesar de toda a decadência que encontraria, é um reencontro com suas origens que a motivam a lutar. Representa-se, assim, uma geografia de adesão tal qual Doreen Massey (2007) defende, pois é pela relação intrínseca entre os espaços e a subjetividade

¹³ Discutiremos sobre ocupação e luta por moradia no capítulo 3 desta dissertação.

¹⁴ A representação do indígena será discutida no capítulo 3 também.

das personagens que se cria uma política do afeto. A partir disso, Sandra Goulart Almeida (2023), ao falar da importância das teorizações dos afetos como essa de Massey, defende que elas

abrem espaços para pensarmos as mobilidades contemporâneas não apenas em termos geográficos, mas também em relação à circulação de emoções e afetos entre determinados corpos, levando a ações e reflexões éticas que decorrem da maneira como os corpos são afetados, numa perspectiva ética, pelos espaços contemporâneos e por outros sujeitos que por eles circulam. (Almeida, 2023, p. 24).

Essa geografia dos afetos, como discorre ainda Almeida, informa sobre as relações dos personagens e dizem também sobre quais categorias emocionais são expressas nelas e, mais uma vez, como impactam a conduta ética ou política das personagens. Se em São Paulo, por meio das relações que estabeleceu, Maria entendeu como poderia agir, ao regressar a Altamira, ela também se deixa afetar porque entende que há pelo que lutar, mesmo com tanto horror imperando:

É certo que, nos quatro anos que vivera em São Paulo, Maria recebia notícias dos males e da deterioração da sua cidade com a construção de Belo Monte, mas uma coisa era saber de longe, e outra era ver de perto. Seu coração não estava preparado para o que lhe parecera impossível: ver uma Altamira ainda mais feia do que antes, mais degradada, mais perversa. (Silveira, 2020, p. 190)

No capítulo “Regresso” (Silveira, 2020, p. 190), há um grande pesar perante as transformações radicais que a construção da hidrelétrica promoveu em sua cidade. Para exemplificar isso, o enredo traz o que acontece, primeiramente, com a mãe adotiva de Maria, Mãe Chica. Trabalhando como técnica em enfermagem em um hospital, viu o sistema de saúde colapsar. Com a chegada de novos funcionários, gente de fora da cidade, a personagem foi perdendo espaço até ser obrigada a se aposentar, impactando sua estabilidade econômica. Para conseguir viver, foi morar numa região mais periférica da cidade e alugou a casa do centro para uma senhora imigrante que, mais tarde saberia, era traficante de drogas envolvida em assassinatos. Essa mesma senhora coagiu Chica a vender a casa para ela. Pela voz do irmão Avelino, Maria sabe que aquela história era agora uma realidade comum:

A cidade tá cheia de crack, Maria. Cocaína, bordéis e golpes parecidos. O que aconteceu com a mãe não aconteceu só com ela. E, agora que estão quase terminando a obra, tá tudo ainda pior; muitos dos que ficaram desempregados tão acabando no tráfico e na ladroagem. A Altamira que tu conheceu acabou. (Silveira, 2020, p. 193).

Deparar-se com a Altamira desconfigurada pelo progresso é um choque para Maria. Ela, vendo de perto o que aconteceu com seu lugar, sente os efeitos da Solastalgia¹⁵ (Albrecht,

¹⁵ Discorreremos mais sobre esse conceito no próximo capítulo.

2019). Diferentemente do empresário que viu o lago reservatório de longe em sobrevoo, distanciado do sofrimento alheio pelo alto, gozando da beleza artificial, Maria, no chão, está posicionada horizontalmente ao rio e à cidade, o que simboliza uma simetria com aquele lugar e com aquelas pessoas, tanto socialmente, quanto emocionalmente:

No entardecer daquele primeiro dia de seu regresso, Maria Altamira caminhou até a orla, agora bem mais distante. No lugar do rio, estava o lago-reservatório com uma praia artificial, contruída para compensar as praias cobertas pela água. Seu rio transformado era uma dor, e ela se entregou ao prato, certa de que jamais pararia de chorar: por Mãe Chica, pelos parentes indígenas, pela cidade que fora a sua, pelo grande rio que ali virara um lago. (Silveira, 2020, p. 195).

Sendo assim, o que a narrativa busca representar é a decadência que o projeto urbanístico não sustentável causa à natureza e aos grupos mais marginalizados socialmente. Como se buscou demonstrar, o discurso do progresso e do desenvolvimento pautado na lógica capitalista que sustenta a cisão entre a natureza e os humanos concorre com outros discursos que diferem da lógica do habitar colonial, a qual se fundamenta na visão da natureza como um ente passivo e subordinado ao Antropoceno. A voz narrativa, então, privilegia a perspectiva daqueles que são marginalizados pelo Estado a favor de interesses econômicos da elite nacional e internacional. No próximo capítulo, discutiremos mais sobre as estratégias de composição das personagens, cujo corpo revela outras camadas das denúncias da narrativa de Silveira.

CAPÍTULO 2. CORPO BANZEIRO

*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!*

“Mulher!”, Eliane Potiguara

“Banzeiro é como o povo do Xingu chama o território de brabeza do rio” (Brum, 2021, p. 9). A escolha deste adjetivo carregado de tanto conhecimento ancestral para nomear este capítulo se justifica porque falaremos de corpos/subjetividades que são representadas com a força deste fenômeno natural. Absorvida pela sua experiência na floresta amazônica, a jornalista Eliane Brum relata como a sua cosmopercepção foi ampliada, pois “o banzeiro se mudou do rio para dentro de mim” (Brum, 2021, p. 21). Ela ainda acrescenta que: “Já não posso ser cartesiana, porque o corpo é tudo e tudo o domina” (Brum, 2021, p. 21). O ser cartesiano na fala de Brum refere-se à tradição ocidental que separa o corpo da mente, isto é, a emoção da razão, dando primazia a esta última. Oyèrónkẹ Oyěwùmí (2021) argumenta que essa distinção binária criou diferenciações: “todas aquelas pessoas que foram qualificadas com o rótulo de ‘diferente’, em épocas históricas variadas, foram consideradas como corporalizadas, dominadas, portanto, pelo instinto e pelo afeto, estando a razão longe delas” (p.28-29). Essa suposta falta de “racionalidade” teria sido justificativa para a dominação desses corpos por aqueles que expressavam valores da “verdadeira” civilização. Ao questionarem, portanto, a lógica ocidental, Brum e Oyěwùmí convidam o leitor a ir além de uma racionalidade que separa o humano da natureza, valorizando experiências que maximizam as potências do “sentir” o mundo.

Se os macroespaços são importantes para a formação das personagens, as quais respondem por demandas coletivas, como é o caso da protagonista Maria Altamira, a questão individual é também de suma relevância para compreender não só aquilo que está no campo do social, mas também para dar substância humana para o texto literário. Daí, o deslocamento que se pretende fazer para o corpo das personagens. O corpo ocupa um espaço, mas é, inicialmente, um espaço ocupado pelo que vivem as personagens. O corpo, enquanto materialidade biológica, é constituído de sentidos (visão, paladar, olfato, tato e audição), os quais comunicam a experiência física do mundo ao redor. Ao falar de construção de personagens, é inevitável lembrar que essas experiências formam a sensibilidade, a subjetividade, a mente de cada uma delas. Portanto, falar do corpo é tanto falar do que é material quanto do que é do campo do ontológico, que, inseparáveis, possibilitam ao escritor criar efeitos de expressividade que tornam um texto mais que um mero relato sobre problemas sociais que afetam esses corpos na medida em que a própria vida humana que está representada na literatura só alcança a identificação dos leitores por falar daquilo que está dentro de si e que pode ser compartilhado.

Por isso, neste capítulo, proponho observar a construção das personagens ao longo do enredo do romance, focando principalmente na experiência corpórea, por entender que é aí que as questões do coletivo podem se revelar mais aparentes, mais tangíveis à sensibilidade do leitor. No caso do romance *Maria Altamira*, busco provar que há uma potência poética na construção do par mãe e filha que passa por seus corpos em sua totalidade. A partir de uma análise interseccional, visamos observar que a poética do livro se alinha a um discurso ecológico que valoriza a experiência com o mundo natural em uma relação de reciprocidade e não de dominação.

2.1. A JORNADA DE ALELI: SOLASTALGIA E OUTROS TRAUMAS

As duas tragédias socioambientais marcam não só o corpo físico das protagonistas, Aleli e Maria Altamira, de maneira substancialmente relevante, como também suas subjetividades. No entanto, tais experiências traumáticas não são totalmente imobilizantes, uma vez que possibilitam transformações interiores, as quais, dentro do enredo, funcionam como sugestão de ações a serem tomadas no plano social e coletivo. Mesmo que as personagens permaneçam predominantemente separadas ao longo da narrativa, encontrando-se apenas no desfecho do romance, elas guardam essas similaridades em suas jornadas, as quais são situadas espacialmente, passando por diversos lugares e encontrando diversas pessoas, em territórios

significativos para suas transformações, as quais sugerem essa relação intrínseca entre o espaço da narrativa e a construção dessas personagens.

Alelí parte desolada de sua cidade natal após o soterramento. Sem aquilo que dava sentido a sua vida anterior, desamparada, completamente sozinha, sente uma profunda letargia, a qual pode ser relacionado à emoção que Gleen Albrecht denomina de Solastalgia, definida como “a dor ou angústia causa pela perda contínua de conforto e a sensação de desolação relativa ao estado atual de seu entorno e seu território. É a experiência derivada de uma mudança ambiental negativa que se manifesta como um ataque ao sentido de lugar.” (Albrecht, 2020 *apud* Leal, 2024, p. 4). Esse sentimento deriva, nesse sentido, da ideia de lugar defendida pelo geógrafo Yi-fu Tuan (1983), da qual Gleen Albrecht destaca a topofilia:

Tuan argumentou que, na maioria das vezes, a topofilia é sentida como uma experiência humana leve, uma expressão estética de alegria pela conexão com a paisagem e o lugar. Mas ele disse que ela pode se tornar mais poderosa quando emoções humanas ou valores culturais são "carregados" pelo ambiente. (Albrecht, 2019, p. 120. Tradução nossa).

O geógrafo Yu-Fu Tuan desenvolve o conceito de Topofilia sendo “entendido em um sentido amplo, como os laços afetivos (simbólicos) dos seres humanos com o meio ambiente” (Cisotto, 2013, p. 95). Na elaboração do conceito de Solastagia, Albrecht entende que é essa conexão que sofre quando a seguridade de um espaço fica em risco. No termo “solastalgia”, compartilha parte etimológica da palavra “nostalgia”, a qual tem, como um dos significados, uma profunda melancolia por conta da perda ou da distância com a terra natal. No entanto, para Albrecht, ao falar do sentimento que abala pessoas que acompanham o processo de descaracterização do seu lugar, ele o funde à ideia de “consolo” (em inglês “solace”) e de “desolação” (em inglês “desolation”), criando assim o termo “solastalgia”. Esse sentimento não seria uma novidade no último século, mas ele teria se amplificado mais durante os últimos anos, pois “a solastalgia se tornou uma emoção muito mais amplamente sentida, sob os impactos da angústia dos ecossistemas e do caos climático, durante o período de rápido crescimento no que agora é chamado de Antropoceno” (Albrecht, 2019, p. 40. Tradução nossa).

A diferença entre o sentimento que Albrecht nomeia e o que Alelí experimenta está no fato de que ela não permanece no seu lugar de origem, pois a Solastalgia foi definida a partir da experiência de povos da Austrália que foram impactados com a mineração, que ocorre por causa da ação humana, diferentemente do incidente na cidade de Yungay. Por sua vez, a experiência da sua filha com a construção da barragem é que expressa mais aproximadamente a discussão de Gleen Albrecht. Guardadas as diferenças, o cerne do conceito é representado na

obra pela maneira como esse luto pela perda abrupta do seu lugar acompanha Alelí. Ela, então, parte em sua errância do Peru até chegar ao Brasil.

O luto é um processo natural diante da perda de um ente ou objeto estimado pelo indivíduo em circunstâncias que se entendem como dolorosas por significarem um rompimento definitivo, como é o caso da morte de um outro (Schilindwein, R., 2001, *apud* Souza e Souza, 2019). Amplamente estudado pela psicologia, esse processo é constituído de etapas que, de modo geral, significam como a pessoa enlutada lida com essa perda, como postula Elizabeth Kübler- Ross (1969) em cinco estágios — negação e isolamento, raiva, barganha, depressão e aceitação — e John Bowly (1990) com quatro estágios: entorpecimento, anseio, desorganização e desespero, e por fim, organização (Basso e Wainer, 2011). No entanto, sendo um processo complexo, é importante enfatizar que ele varia de pessoa a pessoa como também de acordo com a circunstância da morte. Receber a notícia de alguém que já se prevê a morte é diferente de uma morte repentina, como é o caso de mortes por acidentes rodoviários, por exemplo. Outro autor importante que estudou o luto é Sigmund Freud. Em seu livro *Luto e melancolia* (2011), publicado originalmente em 1917, Freud compara e distingue esses dois estados mentais, assumindo que o segundo seria um estado patológico, pois

A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima que se expressa em autorrecriminações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição. (Freud, 2011, p. 29)

Interessa-nos nessa definição de Freud como a perda de algo estimado por um indivíduo pode implicar adoecimento mental, como é o caso de Alelí. Mesmo sendo uma sobrevivente da tragédia em que toda a sua família e amigos morreram, a personagem se desloca como uma “morta-viva”, pois sua saúde física e mental está como que “soterrada” também pelo trauma, pois “ela era esse objeto, essa coisa em torpor – sem desejos, sem forças, sem pensamentos outros que sua dor” (Silveira, 2020, p. 22), cujo “mundo tinha a consistência de sombras, névoas e faíscas” (Silveira, 2020, p. 23). Alheia a tudo e a todos, inclusive às violências de que é vítima, não oferecia resistência a nada. Essa apatia, comum a quem vive um profundo luto, é elaborada na narrativa como consequência do soterramento que não foi apenas físico, como também interior, numa constante morte em que a passagem do tempo não serve de consolo. A única lembrança em que se apegava é justamente o cheiro da filha em seu manto vermelho. De resto, apenas dor. Sendo assim, sem distinguir lucidamente o seu entorno, Alelí é uma enterrada viva, metáfora que condensa esse primeiro momento na narrativa. Nesse sentido, o estado melancólico de Alelí revela a não superação do luto, pois as circunstâncias de suas perdas não

permitem que ela passe por todos os estágios desse processo, se considerarmos as etapas mencionadas anteriormente. A ruptura abrupta com o mundo não permite nem mesmo que ela passe por um ritual fúnebre, os quais

podemos considerar que incluem a demarcação de um estado de enlutamento, de reconhecimento da importância da perda e da importância daquele ente que foi perdido. Ritualizar é marcar, pontuar um aspecto da realidade ou um acontecimento. Neste contexto, os enlutados tendem a se encontrar em um estado de margem ou limiar, no qual entram mediante ritos de separação do morto e saem através de ritos de suspensão do luto e reintegração social (Souza e Souza, 2019, p. 5)

Não conseguir enterrar seus mortos impossibilita que haja a suspensão do luto da personagem e que ela se reintegre à vida de uma maneira convencional. A jornada de Alelí é em si uma trajetória de reelaboração desse luto intermitente. Veremos que a protagonista viverá diversas situações que, de um lado, integram-na à vida novamente, mas que, por outro, transferem-na para esse trauma, em um jogo de autoconhecimento que pressupõe o constante contato com os outros que passam pelo seu caminho. Nesse sentido, para além de representar as consequências materiais e subjetivas de um desastre ambiental, o que a jornada de Alelí representa é um longo processo de cura, que não é linear, nem uniforme.

No início desse processo, a escuta do charango de Don Rodrigo na Bolívia, após suas andanças a ermo, é uma primeira etapa. A força com que a música deste instrumento típico da serra andina a impacta é tanta que “se entregou, logo mais convulsamente, de corpo inteiro, alma inteira, lágrimas em aluviões quentes por seu rosto, escapando de um lugar que por um tempo imenso havia se cerrado dentro de si” (Silveira, 2020, p. 23). Recebendo abrigo na casa desse músico, Alelí aprende a tocar o tal instrumento feito da carapaça do tatu, de modo a receber:

a música não apenas pelos canais auditivos, também pelo corpo, e, de uma maneira, não julgava possível, sentia algo se alterar dentro dela, alguma espécie de sintonia, e se deixava levar pelos sons como se atravessasse uma ponte que, de alguma forma, começasse a reintegrá-la ao mundo” (Silveira, 2020, p. 25).

Oriunda de uma família de músicos também, a personagem conecta-se à música boliviana não só pela sonoridade, como também pela “quase mesma dor e melancolia das coisas perdidas, das terradas abandonadas, a mesma saudade de quase tudo” (Silveira, 2020, p. 26) da música peruana. De maneira paradoxal, é essa dor comum, reelaborada de maneira artística, que fará com que a personagem

recomeçasse não olhar, mas de fato ver seu entorno. A transparência do ar. A luz na varanda. O milho amarelo sobre a mesa. A cor ocre da casca do pão. A ovelha com seu pelo enovelado no pequeno quintal. A terra avermelhada. O

verde onde verde houvesse. A serra em volta, sem neve sem picos. Sem ameaças (Silveira, 2020, p. 27).

O que chama atenção nessa transformação comportamental de Alelí é o poder que a música tem para despertar os seus sentidos de volta à vida. Interessante que, pela audição, ela consegue voltar efetivamente a ver o que a cerca, não mais com a opacidade da névoa do seu mundo soterrado, mas agora pela dissipação dessa mesma névoa via arte, fazendo o movimento de uma percepção mais ampla do mundo, o que se articula ao que discutiremos a seguir sobre o poder da apreciação estética pelo corpo (Taffala, 2005; 2019). A música tem um efeito tão poderoso em Alelí que ela presta atenção à vida que lhe rodeia, nos detalhes do cenário. A gradação em períodos justapostos do parágrafo do romance sugere como um efeito de quem se dá conta da vida. A dor não foi efetivamente superada, mas, por causa da arte, a personagem religa-se a si mesma e ao mundo, em uma reelaboração do trauma, longe de definitiva, mas um progresso em relação ao alheamento anterior. Sendo assim, revela-se como a arte tem esse potencial para reelaborar um trauma de modo a torná-lo mais suportável, o que configura em si uma prática de resistência no sentido de encontrar um sentido para a própria vida, mesmo após uma catástrofe de uma magnitude tão grande. Até porque, o alheamento em si não resolve ou é propositivo de algo. Pelo contrário, ele distancia ainda mais de possíveis soluções.

É a partir da música, pelo seu charango, que a personagem adquire um canivete, cuja dupla função, ferir-se e ferir outros, mostra a tentativa de religar-se a si e ao mundo. Quanto a ferir-se, a personagem utiliza o canivete para cortar os próprios pulsos, com objetivo de impor a si uma dor no corpo externo, que de certa forma é mais tolerável que a grande dor interna, como o narrador afirma “havia um alívio, uma pequena sensação de controle sobre o que sentia” (Silveira, 2020, p. 31). Essa forma de lidar com o trauma repetir-se-á ao longo do romance sempre que a personagem é perturbada por algo interno ou externo a ela. Esse autoflagelo não é exatamente uma punição pelo que sente, mas uma forma de materializar a sua revolta no próprio corpo, como expressão do que está oculto dos outros, guardado apenas para si, pois a personagem pouco fala. Expressar-se será uma tarefa paradoxal: ora pela beleza da própria música, ora pela violência a si mesma. Por outro lado, é por meio desse mesmo canivete que Alelí consegue defender-se do assédio de homens, como quando ela o usa para ferir o enfeitiçador de cobras que a importunou na sua passagem pela Bolívia:

O que ela sentira ao ferir o homem foi um ódio descontrolado que surgiu aos borbotões de dentro de si mesma, qual lava incandescente de um vulcão. Era ela mesma esse vulcão, a fonte dessa lava avermelhada. Foi demasiado. Seu corpo não suportou. Caiu sob os arcos da marquise. (Silveira, 2020, p. 35)

Nesse trecho, entre a postura de alheamento anterior e o ódio descontrolado diante do ataque do assediador, a comparação do seu próprio corpo como um vulcão que estava adormecido cria essa imagem potente de força que estava recalcada. O que é reforçado pelo epíteto que o homem, sendo alguém que manipula cobras, deu-lhe: *Culebra de Los infiernos*, mostrando, assim, ser alguém que não se deixa manipular. Esse episódio, inclusive, fica marcado nela como acessório junto ao seu corpo:

Tinha visto o couro seco de uma cobra morta perto de uma pedra onde se sentara antes. Voltou lá, examinou o couro, viu que o tamanho lhe servia, raspou-o e limpou-o com o canivete, cuja bainha pendurou nesse couro e fez dele um cinto amarrado na cintura, a cabeça da cobra caindo à frente. (Silveira, 2020, p. 35)

Toda a simbologia empregada na caracterização dessa personagem dá a ela uma substância complexa na medida em que, embora passe a resistir contra a ação dos outros sobre o seu corpo e daqueles que a acompanham, ela ainda assim continua sendo alguém que não se concilia com a dor passada. Tanto é que, logo depois desse episódio, no Chile, durante uma tempestade de areia, ela deseja a morte, sem, no entanto, ter forças para usar o canivete para isso. A confusão mental tem confluência com o que acontece externamente a ela, de modo que a própria tempestade de areia sugere essa configuração contraditória da personagem. Durante sua estadia no deserto do Atacama, a solidão da personagem é evidente, a ponto de, diante da paisagem sem horizonte, ela mesma se colocar nessa posição de alguém sem um futuro, por isso cogita apenas vir a ser grão de areia. O que, de certa forma, é uma perspectiva reconfortante para ela naquele momento, se não fosse o caso de ver naquela paisagem inóspita as marcas da violência humana também na passagem de um caminhão contendo corpos de pessoas assassinadas pela ditadura de Pinochet. Apesar de não ter consciência sobre o porquê daqueles corpos ou sobre quem era o ditador, Alelí sente profunda relação com a dor do outro, pois “sentiu o chão lhe faltar, o vão se espremer. Como se esses soldados que encontrava por esses lugares de fim de mundo a estivessem perseguindo, fossem a ponta da lança de sua maldição” (Silveira, 2020, p. 39).

Nesse momento, a personagem sente-se amaldiçoada porque, por todos os lugares por onde passa, por entre todas as pessoas que conhece, há uma constante presença de sofrimento que ela compartilha. Essa aproximação pelo lado negativo da existência desenvolve a percepção de que, na verdade, o mundo torna-se maldito quando ela está presente. Sua dor é tanta que ela é irradiada para tudo que está a sua volta. Isso só confirma como o seu trauma é também reelaborado ao longo da narrativa de maneira cada vez mais perversa consigo, como se ela carregasse as dores do mundo em si. O epíteto de cobra dos infernos, mesmo que num primeiro

momento seja uma marca da resistência à violência, em contrapartida também carrega a marca da maldição do que rasteja. A metamorfose da personagem, então, é algo importante para sua movimentação, mas não necessariamente a redime da grande sensação de culpa ou a aperfeiçoa de maneira unicamente altruísta. Não deixa, portanto, de ser violento também esse processo de autorresponsabilização por questões que não são da responsabilidade dessa personagem, mas que ela toma para si. E aí está uma perspectiva que humaniza Alelí pelo seu alto grau de empatia com a dor do outro, como quando percebe mais uma vez a presença de militares ao passar pelo Paraguai:

E outra vez encontrou soldados pelos caminhos. Outra vez vozes baixas falando de coisas ruins acontecendo, desaparecimentos, insanidades. Que lugares eram esses tão sombrios que pareciam acompanhar seus passos? O que estava acontecendo com tanta gente, por todo canto? Seria ela a culpada, parte de sua maldição? (Silveira, 2020, p. 46).

Fernanda Dusse e Nicole Dias, no artigo “Maria Altamira: uma história de despejo da América Latina”(2023), argumentam acerca do arquétipo do continente que Alelí e sua filha representam, pois, em suas trajetórias, “permitem observar momentos fundamentais para a história do desenvolvimento da América Latina pela perspectiva dos que são vitimados por um ideal excludente de prosperidade” (p. 5). A maldição que Alelí entende carregar, na verdade, pode ser ampliada para essa história da América Latina que as pesquisadoras citadas apontam. Por isso, para qualquer lugar que se avance, essa personagem vai se deparar com a maldição: “Nos territórios rurais ou urbanos, vítimas de catástrofes naturais ou planejadas, a história da América Latina parece ser sempre mobilizada pela violência da segregação”. (Dusse e Dias, 2023, p. 13).

O Brasil será o país em que a maldição de Alelí tomará cada vez mais forma, à medida que ela adentra esse território e se depara com as mais diversas formas de violências. Passando por pequenas cidades do interior, as descrições ressaltam principalmente a insalubridade física e moral dos cenários, de que a música de Alelí destoa. No entanto, é nesse país que Alelí encontra momentos de suspensão da sua dor, principalmente quando conhece novamente o amor na figura de Manuel Juruna. Os personagens se conhecem em um bar onde Alelí estava tocando suas canções. O contato entre ambos revela uma oposição de subjetividades importante na caracterização: enquanto Manuel demonstra ser animado, extrovertido e malicioso, Alelí é introvertida, indiferente e melancólica. Mas é essa personalidade de Manuel que a envolve para reavivar aquilo que estava adormecido. O diálogo que encerra o capítulo “Brasil” aponta para essa oposição que, em certa medida, constitui a futura filha do casal:

— Sabe que é melhor a gente ir? O amor à distância faz mal pro homem e pra mulher; a alma sai à procura da companhia de quem ela ama. A minha vai sair amalucada procurando a tua. Não vai deixar tua alma em paz.

— A minha vai ficar bem quieta comigo. Já te falei que meu coração é de pedra.

— Bestagem. — Manuel mostrou os músculos. — Tá vendo esta força? Dou muito conta de arredar qualquer tipo de pedra.

— Deixa de teima, homem. Sei nada de amor. Pra mim, é palavra que só existe no canto. — Eita! Que amar dá pra aprender, Magrela. Tu tá falando com um professor.

Com essa lábia, fala mansa e histórias engraçadas, Manuel convenceu a moça sem terra, sem pátria e sem paradeiro a ir com ele. Já estava mesmo na hora de Alelí partir para algum lugar. Que fosse para uma aldeia indígena, que diferença faria? (Silveira, 2020, p. 53-54)

O narrador, na perspectiva de Alelí, responde à pergunta interna dessa personagem ao longo do capítulo “O último céu”. Como discorrido no primeiro capítulo desta dissertação, há referência ao livro de Davi Kopenawa em que o autor desenvolve, em linhas gerais, o mito sobre a queda do céu significar o declínio da humanidade caso a floresta e povos que vivem dela sejam exterminados. No romance em estudo, desenvolve-se mais ainda a relação entre Manuel e Alelí, principalmente o deslumbramento desta diante da relação que o povo Yudja tem com a natureza. A sua perspectiva é revelada a partir de como o corpo de Alelí e sua mente são imersos nesse mundo a ponto de haver a suspensão de seus traumas passados. É recorrente no capítulo passagens que representam isso, como em:

Ah!, se soubesse se portar como aqueles meninos, peixes de duas pernas e dois braços, cabelos escorrendo água, boca aberta, se soubesse nadar assim, quem sabe poderia se embrenhar e sumir na imensidão, virar peixe, afundar soltando bolhas que logo desapareceriam, e não restaria nenhum rastro seu naquela imensa face líquida cujo final ninguém via. Por um bom tempo, não se cortou mais. Não lhe veio a ânsia, a necessidade. Fechava os olhos à noite na rede, e o rio parecia estar dentro dela (Silveira, 2020, p. 57)

— Vem, Magrelinha — Manu chama.

— Tá vendo que beleza é isso aqui? Ela foi, mesmo dizendo:

— Sei não. E ele, desfazendo a trança que ela sempre fazia nos cabelos:

— Como num sabe? Vem que vou comer sua rãzinha. Vou chupar essas duas frutinha que tu tem. Ela riu seu risinho de tosse.

— Mas antes vou só esmagar e esmagar, assim, bem devagarinho, desse jeito. Eita rãzinha saliente!

E lá foi ela por aquele outro rio profundo que fluía em seu corpo e o eletrizava, e a fazia sentir que, se não parasse ali, naquele segundo, morreria, e não seria ruim, ah!, não seria. (Silveira, 2020, p. 59)

Os trechos acima indicam como Alelí sente no próprio corpo a magnitude da floresta e do rio principalmente, de modo que as metáforas empregadas no diálogo com o indígena juruna expressam o ápice dessa absorção a ponto de quase não serem possíveis de dissociar aquilo que

é externo do que é interno. É uma verdadeira virada na sua cosmopercepção. É por meio desse envolvimento que Maria Altamira é concebida:

Em sua canoa amarela, Manu a levou a locais mais distantes. Penetraram na parte sagrada do rio, onde ficava a ilha-cemitério dos antepassados. Passaram em silêncio, em respeito, e chegaram à Cachoeira do Jericoá, a fumaça subindo das águas batendo nas pedras, os redemoinhos se formando pela força da queda.

“Meu peito fica maior quando venho aqui, Magrelinha, ver esse poder e essa beleza de nosso rio. Fico mais forte. Fico melhor.”

Remando de volta, pararam em uma praia, um barranco de areia dourada e pedras que subiam se juntando à mata verde-clara, verde-escura, verde-verde acima de onde se via outra cachoeira, essa menor, que de certa forma, para Alelí, pareceu ainda mais bonita. Quando seus corpos se encontraram ali na areia e eles se amaram, ela sentiu um estremecimento ainda mais profundo que de costume e uma pontada, como se uma junção tivesse acontecido em seu ventre. Logo dormiu um sono calmo nos braços abertos do seu homem.

De volta à aldeia, e sem se dar conta, Alelí deixou que uma música peruana saísse de seu coração. Era um huyano dos Andes que ela mal imaginara que sabia. Seu canto em quéchua percorreu a noite indígena, fluindo como fonte de intangível beleza. Ela, sua voz e seu instrumento tornando-se uma coisa só, envolvendo qual surpreendente aragem a aldeia que dormia (Silveira, 2020, p. 64).

Nessa cena, há uma potência lírica tanto do ponto de vista da imagem do idílio amoroso quanto da expressão da personagem por meio de um estilo musical tradicional do Peru, o huyano¹⁶, a qual se mistura ao contexto indígena brasileiro. A força dessa cena está, nesse sentido, na representação dos laços culturais da própria América Latina. Nesse momento, em que Alelí canta harmonizando-se com o vento que percorre a aldeia dos indígenas que dormem e descansam, há a fruição do belo da natureza que está conjugada à sua manifestação artística. A criação dessa imagem é um indício da ecopoética na escrita do romance, isto é, uma construção estética que se associa a uma percepção ecológica sensível. Todavia, a paz parece ser momentânea para Alelí: Manoel é assassinado por um madeireiro que o perseguia. No capítulo “Morte x vida”, Alelí foge para a cidade de Altamira, compreendendo que a criança que carregava no ventre seria também vítima da maldição que ela entendia carregar:

Pobre criança sem pai! O que a esperaria? Por que não a deixara na aldeia? As crianças ali eram felizes, o povo era feliz com seu rio. O que a fizera pensar que poderia colocar no mundo outra criança? Que trégua era essa que imaginara? Se ali não havia picos nevados soterrando cidades, havia a violência do próprio homem. O que fazer com essa pobre criatura em sua barriga que nem pai teria? (Silveira, 2020, p. 73)

Por meio do discurso indireto livre, a enumeração de questionamentos da personagem reforça o efeito que mais uma tragédia tem sobre ela: além de confirmar a própria sina para si,

¹⁶Para um exemplo de Huyano peruano, ver: <https://www.youtube.com/watch?v=3OspIm4q4Qo>.

leva Alelí novamente para o estado de letargia daquele soterramento de Yungay. Acrescenta-se que, no caso do Brasil, há a compreensão de que havia “a violência do próprio homem”. A escolha da marcação de gênero, “homem”, não é acidental, pois a narrativa se mantém coerente no discurso que liga uso da violência para dominar os considerados “outros”, que aqui são representados pelos indígenas. Essa dominação, como discutiremos a seguir, quando tratamos do patriarcado, tem como alvo o controle do corpo feminino.

A história de Chica, ribeirinha que acolhe Alelí passando mal próximo ao hospital, compartilha essa experiência. Chica relata-lhe sobre o ex-marido que a abandona com os filhos em busca de enriquecimento pelo garimpo. Cria sozinha Avenor e Avelino. Mesmo tendo pouco, oferece a própria casa para hospedar a outra. A aproximação entre as personagens permite que, depois de alguns dias, Alelí consiga cantar novamente; mais uma vez, observa-se o poder da natureza para reconectar a personagem à vida ao cantar para aquela família:

Até que uma tarde a música outra vez a invadiu. Por um nada, talvez; ou um tico de beleza que viu; ou uma beleza inteira como os raios do sol a pique pirilampeando nas ondas do banheiro. Algo foi capaz de atravessar a fresta que a prendia à pulsão de vida e a fez voltar da orla, pegar seu charango, afiná-lo e tocar para os meninos (Silveira, 2020, p. 76)

Ainda nesse capítulo, sabemos mais de Chica, com seu histórico de perdas, o que também auxilia na afinidade entre elas. Essa identificação motiva Alelí a relatar com mais detalhes o dia em que sua família foi morta. É a primeira vez na narrativa que sabemos mais diretamente da própria protagonista o que foi aquele dia. Engravidando aos doze anos de Miguelito, Alelí desejava fugir para Lima, longe da rigidez do pai. O sonho dela era viajar pelo mundo. Iria encontrar o pai de sua filha perto do circo, na região mais alta de Yungay, deixando sua filha que desejava ir ao circo em casa. Do alto do morro, aguardando o companheiro, Alelí vê o desastre:

O que era aquela onda de escuridão baixando do nevado Huascarán? Aquela onda tão gigante desabando rumo a nosso pueblo? Não reagi. Ninguém reagiu. Quando entendi, quando gritei, hijita, já não conseguia ver mais nada. A nuvem preta de pó, a morte caindo sobre minha rua, minha casa, minha Illita. Soterrou minha mãe, meu pai, meus irmãos, Miguelito. O meu mundo todo ficou ali, debaixo do chão.

Disseram que passamos três dias dentro da nuvem cinza, os sobreviventes, pisando nos escombros, nas ruínas, nos soterrados, a cidade toda soterrada. Não me lembro o que comemos, o que bebemos, onde dormimos. Não sei nada. Um helicóptero chegou. Eu não queria ir, disseram. Não queria entrar. Gritava Iiilla! Gritava minha família, os nomes de todos, gritava minha casa, gritava Miguelito, e gritava, e gritava Iiilla, o tempo todo, Illita. E até hoje grito, e sempre vou gritar, e escutar toda hora, todo dia, toda noite, minha menininha com suas tranças chorando na porta de casa, catarro escorrendo do narizinho, suplicando ‘Llévame al circo, mamita!’ (Silveira, 2020, p. 80 – 81).

O estado de choque diante da iminência da morte junto dessa “onda de escuridão” que vem do topo da montanha é uma imagem cruel. Acompanhamos uma representação da perspectiva de quem vê seus entes queridos, seu lugar, sendo devastados. Como afirma Márcio Seligmann-Silva (2008, p. 70), “a imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma”. Depois de presenciar a catástrofe, Alelí não se recorda de nada, é o “buraco negro” do trauma que a toma, apenas se apoia no que disseram a ela. O sujeito indeterminado do verbo “dizer” marca essa impossibilidade de Alelí de rememorar plenamente o que aconteceu. Quando ela torna a si, apenas grita pelos seus mortos. Agrega-se isso à culpa que a personagem carrega pela morte da filha. Essa culpa que a detém no momento do parto muitos anos depois. Trava-se uma luta que o título do capítulo anuncia; é um conflito com a pulsão de morte dos traumas que ainda sobrevivem nela:

— A criança quer sair, Alelí — Chica se desesperava. — Ajuda um pouquinho que ela nasce.
 — Se ela nascer, vai morrer.
 — Todo mundo vai morrer quando chegar a hora, mulher de Deus. Mas antes vai viver.
 — A vida é morte, Chica.
 — A vida também é vida, criatura! Reaja! Corra, Avelino, vai ver se acha alguém!
 — Não, não, Avelino! Não chama ninguém.
 O sangue cobria o lençol da cama.
 — Solta, Alelí, ou vou bater na sua cara!
 — Bata.
 — Solta, ou vou te abrir inteira com minha faca!
 Uma contração ainda mais forte sacudiu a barriga e, entre as pernas de Alelí, furiosa com a teimosia dela, Chica viu a penugem negra envolvida em sangue.
 — Deus seja louvado, ela está saindo! Empurra, Alelí! Empurra.
 Um ai baixinho de uma Alelí rendida, e a criança deu seu vagido vitorioso no instante de assombro em que nasce uma vida. (Silveira, 2020, p. 83)

Após um singelo momento de contato, Alelí deixa a filha aos cuidados de Chica e parte. A cena que encerra a primeira parte do romance dá o mote do que será a trajetória de Maria Altamira, uma constante luta pela vida. Na jornada de Alelí até o nascimento da filha, notou-se como a narrativa busca explorar as sensações corporais, associando-as ao que é externo e interno à personagem diante das diversas situações. Se Alelí pouco fala sobre os próprios sentimentos, é o narrador que descortina para o leitor a complexidade da personagem por meio também de seu corpo mutilado pelos traumas. Mas, para além disso, o foco narrativo busca desenvolver constantemente os aprendizados que essa personagem tem com o próprio corpo e com o meio que a cerca. Essa mesma estratégia será aplicada à Maria, que, assim como a mãe,

também está imersa em um enredo que explorará camadas da existência pela fruição dos sentidos.

2.2. APRECIÇÃO ESTÉTICA PELO CORPO COMO ARGUMENTO ECOLÓGICO

A filósofa espanhola Marta Tafalla, em um artigo de 2005, defende que uma estética pautada na natureza pode ser um muito útil para uma ética da natureza, o que contribuiria, segundo ela, para a causa ecologista. Nesse texto, a apreciação estética do mundo natural teria pontos comuns com a apreciação de obras de arte. Tal comparação se mostra profícua porque, segundo a autora, a valorização da beleza encontrado na natureza seria uma forma de atentar para as questões climáticas, pois

É verdade que a arte também nos permite ter, além de experiências estéticas, experiências de aprendizado moral, protesto político e muitos outros tipos. Mas o importante aqui é que essa experiência estética é possível. Assim, se a experiência estética da arte nos permite ter uma relação não instrumental com ela, a experiência estética da beleza natural também deve nos permitir ter uma relação não instrumental com a natureza (Tafalla, 2005, p. 220. Tradução nossa).

A não instrumentalização diz respeito a uma relação com o mundo natural que não visa a um fim material, mas sim a algo que se refere sobretudo ao âmbito da fruição do belo. Essa fruição é alcançada, no caso dos humanos, a partir do contato do corpo com a obra artística, a qual pode ativar diversas sensações físicas no público. O efeito catártico da obra de arte visa a uma compreensão de si e do mundo que se iguala em alguns pontos a esse mesmo contato do humano com aquilo próprio da natureza, que, no caso da literatura, chama atenção para aquilo que as imagens poéticas e sensações sugeridas revelam. A partir disso, como a literatura pode evocar essa apreciação? No romance *Maria Altamira*, há uma reiteração de referências aos sentidos humanos e aos diversos efeitos que eles provocam nos personagens de modo a, textualmente, elaborar uma poética dos sentidos ecologicamente centrados.

Tanto Alelí quanto Maria Altamira são personagens descritas a partir das relações dos sentidos com o mundo que as cerca. A visão, embora seja evocada constantemente, não é central, visto que os demais sentidos colaboram mutuamente para a representação dessa conexão com a natureza e consigo mesmas. Aquilo que se escuta, aquilo que toca a pele, aquilo que se cheira, aquilo que entra pela boca, tudo serve para reforçar uma metonímia que borra, por vezes, os limites entre o mundo externo e o mundo interno. Para Tafalla, o entorno é a

conexão com o espaço, que é apreciado a partir da multissensorialidade, a partir do nosso corpo em sua completude e em suas limitações. Como a autora aponta, a apreciação visual desse entorno está atrelada ao surgimento do conceito de paisagem, mas, com o avanço das ciências humanas, foi ampliado:

O conceito de paisagem, como atualmente ampliado, designa uma porção de território tal como é percebida, compreendida e valorizada por um sujeito ou uma comunidade de sujeitos. [...] O conceito de paisagem também inclui a concepção que os seres humanos têm desse território, a maneira como o habitam e se relacionam com ele. [...] Conceber um território como paisagem faz parte do processo pelo qual os seres humanos tentam dotar de significado o pedaço do mundo que habitam, a fim de nele construir um lar. Um lar não apenas de pedra e madeira, mas sobretudo de valores, ideais, significado, símbolos e, claro, um lar em termos estéticos. (Tafalla, 2019, p. 163. Tradução nossa)

A partir desse conceito oferecido pela filósofa, fica claro que a paisagem não se restringe apenas àquilo que é percebido pelos olhos e esta é a crítica que autora faz à história do termo nas artes, pois o sentido da visão foi privilegiado, enquanto outros sentidos foram negligenciados ou silenciados. Outro ponto importante na conceituação da autora é a ideia de que essa paisagem inscreve um “hogar”, isto é, um lar para aqueles que o habitam por condensar nele uma série de fatores da comunidade. Essa relação afetiva, na Geografia, é definida pela ideia de “lugar”, o qual, segundo Ana Fani Alessandri Carlos (2007, p. 17), “é a base da reprodução da vida e pode ser analisado pela tríade habitante - identidade – lugar”. Ainda segundo a geógrafa, “é o espaço passível de ser sentido, pensado, apropriado e vivido através do corpo” (Carlos, 2007, p. 17). É o corpo que nos dá acesso a:

modos de aproximação da realidade, produto modificado pela experiência do meio, da relação com o mundo, relação múltipla de sensação e de ação, mas também de desejo e, por consequência de identificação com a projeção sobre o outro. Abre-se aqui, a perspectiva da análise do vivido através do uso pelo corpo. (Carlos, 2007, p. 18)

Embora haja discordância teórica entre essas duas estudiosas sobre a abrangência do conceito de “paisagem” e de “lugar”, importa para o estudo literário o que ambas sinalizam sobre a importância de reconhecer que é por meio dos sentidos corpóreos que constituímos uma relação de identificação com um determinado recorte espacial inserido em um processo histórico. Trazer para o texto literário o que a personagem sente ao tocar algo, sentir o seu cheiro ou o que os sons lhe infligem é notável na construção das personagens, como quando Alelí, ao interagir com a comunidade do marido, sente uma conexão que a toma completamente:

Aquele mundo desconhecido ia entrando no corpo e na alma de Alelí, até ocupando alguns pedaços, fazendo-a reviver. Ficava um bom tempo na beira do rio, olhando as águas. Manuel estava certo quando dizia que aquele pedaço de rio era o mais bonito que ela veria. As crianças pulavam das pedras aos gritos e risos, gritos e risos também das mulheres, que a chamavam com sinais

para que ela fosse se banhar no rio, sentir a água transparente e cálida na pele, se refrescar — logo ela, filha da serra andina, que jamais vira tanta enormidade de água. Ah!, se soubesse se portar como aqueles meninos, peixes de duas pernas e dois braços, cabelos escorrendo água, boca aberta, se soubesse nadar assim, quem sabe poderia se embrenhar e sumir na imensidão, virar peixe, afundar soltando borbulhas que logo desapareceriam, e não restaria nenhum rastro seu naquela imensa face líquida cujo final ninguém via. (Silveira, 2020, p. 57)

Nesse trecho, observa-se como a personagem primeiramente se mantém distante, apenas apreciando a beleza do rio e da relação daquelas pessoas com ele, de modo que os sons dos gritos de euforia e a sensação do contato com aquela enormidade de água de algum modo estabelecesse para ela uma sensação harmônica que, mesmo momentaneamente, suspende seus traumas. O desejo da personagem em fundir-se com aquele mundo, como estratégia de superação, dá atenção para aquele modo de habitar a comunidade do seu amado. Essa conexão física com o seu entorno é o que caracteriza primordialmente a filha, Maria Altamira, como nos trechos destacados a seguir:

E os olhos de Maria se estreitavam sob o sol, deixando apenas uma fresta de luz castanha acompanhar os tons do rio. Biu dizia: “Tu parece uma gata do mato”. “Uma jaguatirica brava”, gritava Saião, aproximando-se e batendo a mão forte na água, que se abria como leque brilhante, cobrindo-lhe o rosto aberto em risos e o nariz franzido. (Silveira, 2020, p. 103)

Nos fins de semana, o grupo de jovens remava para as prainhas douradas da beira do Xingu, água tépida para se banhar, sol forte, e a vida era boa assim. Morar perto da orla era o que mais alegrava o coração de Maria Altamira. (Silveira, 2020, p. 107)

O narrador usa essa estratégia comum para as personagens para ressaltar como o corpo delas está em sintonia com aquele entorno fundamentado na vivência com o rio, que passa pela cor, pelo contato com a pele, pelos sons. Tanto é que quando Maria Altamira retorna de sua temporada em São Paulo, apesar das consequências desastrosas da construção da hidrelétrica, a forte conexão com o seu entorno/lugar é o que sobressai:

Maria estava tão tensa que levou um tempo para perceber que, apesar de mais seco, o rio ali ainda era o rio que ela tanto amava: as grandes rochas cinzentas ou negras na beira das margens, erguendo-se como vigias solenes das matas verdes e prainhas douradas; a água escura que em suas mãos agora ficava leve e transparente como antes; as aves esvoaçando ao redor. Desde que chegara, era a primeira vez que seu coração, nem que fosse só um pouco, se alegrava. Desceram na prainha da nova aldeia, e ela pisou no gorgulho e na areia alaranjada. Subiu a barranca até as casas. Um bando de crianças risonhas veio a seu encontro e a levou até Madá e as amigas antigas. Risadas, conversas, comeram castanhas, beiju, chuparam caju e laranja. Foram se banhar no rio, e o reencontro de Maria com suas águas foi doce; seus gritos de alegria acompanharam o acari-zebrinha, o miúdo peixe ornamental que se debatia na mão estendida de um dos meninos. (Silveira, 2020, p. 202)

A descrição da imagem do reencontro da protagonista com seu povo é sinestésica à medida que compõe um quadro que exala cheiros, evoca sons, sabores, toques que a formam substancialmente. A escolha estilística da autora em construir sequências como essas ao longo de todo livro é indício daquilo que buscamos defender como a apreciação estética do entorno por meio da pluralidade dos sentidos como um forte argumento para não só denunciar o que se perde por causa das devastações ambientais, como também o que se ganha com uma relação mais estreita com a própria natureza. Registra-se assim a Topofilia, do geógrafo Yu-Fu Tuan. Assim como Tafalla, o autor também observa a importância dos sentidos na apreciação da paisagem, mesmo que ainda coloque a visão e o tato como principais sentidos de percepção espacial, entendendo os demais como secundários (Tuan, 1983, p. 14).

O sentimento de Solastalgia, por sua vez, é representado no romance a partir da descrição e dos sentimentos evocados pela descaracterização do seu lugar. Nos capítulos “Tempo de peixe morto”, “Tempo de cizânia e fogueiras” e “Depois do fogo, a água”, temos a exposição do processo da construção da hidrelétrica quando várias pessoas foram retiradas compulsoriamente de suas casas, como é o caso do beiradeiro José: “e agora vinham os homens pra arrancá-lo dessa parte que mais do que dele, *era ele*, tirando-o dali pra botar em uma casica em um lugar que ele nem conhecer conhecia, (...)” (Silveira, 2020, p. 160. Grifo da autora). Vendo a queima das árvores e a fumaça que se espalha, Chica, a mãe adotiva de Maria, também compartilha percepção semelhante a de José; na perspectiva dele, todos estavam perecendo com a floresta: “Morrer um pouco, como todos ali estavam morrendo” (Silveira, 2020, p. 160).

Maria Altamira, depois que volta de São Paulo, depara-se com essas consequências de Belo Monte. A cidade, como dito no capítulo anterior, passa por um processo de urbanização acelerada e desordenada que implica várias problemáticas para a sua estrutura. Além disso, no capítulo “Força-ímã”, também se dá conta dos estragos à natureza. Junto a seu amigo Bui, a protagonista nota as árvores mortas que, ao decomporem-se no rio, envenenam as águas:

Por entre as prainhas e as ilhas alagadas, a água era densa, turva, galhos esbranquiçados erguendo-se sem vida e sem socorro, matas antes floridas agora mortas e cobertas até o topo. Era por cima delas que eles passavam. Maria colheu a água na mão e não a reconheceu. “Fizeram de ti uma água assassina! Ainda que sem querer, assassina, ainda que obrigada por forças que não controla, assassina.” E o barco varava por entre os galhos mortos que erguiam um grito mudo e condenado no meio do imenso lago parado. Era como se passassem por um cemitério líquido. (Silveira, 2020, p. 200).

O efeito fúnebre que se expressa a partir da descrição deste “cemitério líquido” é uma forma de representar a Solastalgia que acometeu a população da região. Maria Altamira expressa seu pesar diante da morte daquela natureza tão apreciada por ela no passado e que é

constitutiva de si. A imagem da antítese em “grito mudo e condenado” das árvores é artifício potente para representar como aquele ecossistema pediu ajuda para ser salvo da violência. O envenenamento da água e a mudança na dinâmica do rio afetou também a biodiversidade aquática e, conseqüentemente, aqueles que tiravam dele seu sustento cotidiano, como é o caso de Sabino, que acaba em situação de rua: “Nunca mais vi Sabino. Ouvi dizer que tá morando na carcaça de um caminhão abandonado lá pros lado da estrada e vivendo de esmola, mas ver mesmo eu num vi. O que sei é que ele num existe mais como ribeirinho nem como pescador” (Silveira, 2020, p. 201). Se o sentimento de pesar toma Maria, ela também, por outro lado, revolta-se diante de tanta injustiça: “então ele apareceu, o culpado de tudo, o barramento gigante, o monstro de cimento. Ela sentiu um fogo no peito. Raiva.” (Silveira, 2020, p. 201).

Para essa personagem, não há como perceber tanta destruição e permanecer indiferente; seu corpo reage diante da injustiça com seu lugar. Esse sentimento contribui também para que não só ela, mas também todos aqueles personagens vítimas não se resignem e continuem a lutar. Maria fica sabendo por Biu que existe disputa sobre a vazão do rio controlada pela administradora de Belo Monte, a qual é responsabilizada pelo distúrbio dos hábitos daquele lugar: “O pessoal do consórcio fica testando pra ver qual a menor quantidade de água suficiente pra não matar por completo o rio e os peixe. A seca agora não vem da falta de chuva, vem é deles. Querem ver até onde podem chegar.” (Silveira, 2020, p. 201). Entre os afetados pela prática estão os indígenas Yudjá. Para eles, a mudança do rio foi tão drástica que alterou inclusive a relação que eles tinham com o rio Xingu, passando a ter medo deles. Mesmo sendo nadadores habilidosos, a narrativa denuncia como a experiência com o rio não é mais a mesma de antes:

Pescar acari ficou perigoso. O rio ficou tão perturbado que os acari se escondem nas pedra lá do fundo. Só que a renda que a gente tinha com os outro peixe diminuiu, então é preciso pescar mais acari, tá vendo? E assim vão fazendo do nosso Xingu um rio de morte. Pra gente desistir. Fazendo a gente viver nosso etnocídio todo dia. Todo dia um pouco. (Silveira, 2020, p. 204)

A crítica que se faz pela voz do vice-cacique busca responsabilizar os culpados por essa mudança tão drástica no modo de viver daquele povo, praticando o que ele mesmo chama de etnocídio. Segundo o antropólogo Pierre Clastres, etnocídio é a “destruição sistemática dos modos de vida e pensamento” (Clastres, 1980 *apud* Langoni, 2022), prática, a qual, os Estados Ocidentais, buscando a exploração do capitalismo, submetem os povos indígenas. Destruir esse modo cultural também implica a morte física de grupos étnicos, ainda mais pensando que a cisão entre natureza e cultura para vários deles não é válida, como argumenta Eduardo Viveiros

de Castro (2005). Portanto, ao matar um modo de perceber o mundo, mata-se também todos aqueles que pertencem a esse mundo, incorrendo, assim, no limite, em uma prática genocida.

Por isso, Maria se vê impelida a lutar junto com seu povo por justiça, como discutiremos no próximo capítulo. Chama atenção mais uma vez a conexão corporal que ela estabelece com aquele lugar: “No barco, na volta, ela foi repetindo o gesto que havia séculos era repetido ali, recolhendo na mão a água transparente do Xingu sagrado que servia aos povos da floresta. Lavou o rosto e matou a sede” (Silveira, 2020, p. 206). Isso constitui a força-imã que a atrai para aquela terra de seus parentes indígenas. A mesma conexão também é desenvolvida durante a linha narrativa da sua mãe, Alelí, que sempre recorda, pelo próprio corpo, o que aprendeu com Manuel Juruna:

Chegou como chegava a qualquer canto onde decidia ficar quando cansava de tanta estrada. O que a fez descer ali foi o cheiro de Manu Juruna. Vinha pegando muita carona na carroceria dos caminhões que levavam toras de madeira. Não dos maiores, em que as toras ocupavam toda a carroceira, mas dos pequenos, onde a amarração acabava dando lugar a quem quisesse se a arriscar a ficar do lado. “Se morrer imprensada pela madeira, deixo o corpo na estrada”, o motorista alertava. Ela arriscava. Aninhava-se junto às toras recém-cortadas e sentia o cheiro de Manu. Ouvia sua voz, “Vem cá, Magrelinha. Quero brincar com tu”.

No começo era como se sentisse algum conforto, voltando a sentir tão de perto o cheiro que a fazia recordar o cheiro dele. Mas não durava muito. Logo seu coração se fechava, ela pegava seu canivete e se cortava, ainda que tivesse ficava difícil achar onde se cortar. (Silveira, 2020, p.143)

Essa relação topofílica é evidente, por exemplo, quando a personagem Alelí recorda do seu amado a partir do cheiro de madeira, o que a conecta não só ao espaço como também à relação vivida. No excerto, fica implícito que esse cheiro vem de árvores desmatadas. Assim como aquelas árvores foram arrancadas para servir como matéria-prima, o indígena foi assassinado por se opor à destruição da floresta. O paralelo entre o desmatamento da floresta e a morte do indígena também é sintoma da Solastalgia que acomete a personagem, o que a leva a machucar-se com a faca. A automutilação a que Alelí recorre, já mencionada anteriormente, é uma estratégia para aliviar o seu sofrimento interno. Os braços da personagem, repleto de cicatrizes, são um sinal da frequência desse ato contra si mesma, sempre que personagem tenta lidar com alguma frustração ou mesmo recordação do seus traumas. Mesmo após anos, essa ferida interna continua a latejar e implicar a autopunição como lenitivo. No entanto, conforme a personagem vai estabelecendo outras relações, ela aprende a lidar com tais sofrimentos por meio do contato com a própria floresta:

Alelí acomodou-se entre as sapopemas de uma sumaumeira centenária. A mata em volta tinha a exata beleza que aprendera a ver com Manu, e ela deixou seu pensamento ficar nele e no rosto imaginado de sua filha viva, parecido

com o rosto do pai. Ali estavam eles, ao lado de Illa, que já não tinha os braços estendidos, mas sorria. De uns tempos para cá, sua Illita vinha aparecendo sorrindo nos braços da irmã. Manu a ensinara a entender a língua da floresta, a vida em cada folha como aquela marrom-alaranjada em sua mão; em cada inseto, como o bichinho esperto que subia pela folha ressecada, virava-se todo para outro lado, como se nada fosse, passava para seu dedo, continuava pela palma de sua mão e seguiria pelo braço vencendo os obstáculos de suas pequenas cicatrizes se ela não o fizesse subir outra vez pela folha e o depositasse no monte espalhado de outras folhas e galhos secos a seu lado, onde outros bichinhos e formigas se preparavam para se refestelar em sua carne. Ela não se importava quando eles a picavam e mordiam um pouquinho, transformando-a em banquete. Deixava-se envolver por aquele mundo, contaminar-se por tanta vida. Sentia a mudança que vinha se agitando dentro dela, acumulando forças para voltar a ver a filha viva. De longe. Apenas para ver seu rosto, sua figura. Depois, abrigá-la em sua memória. (Silveira, 2020, p. 231)

Nesse trecho, a voz narrativa ressalta como o corpo de Alelí responde ao seu entorno, enfatizando as sensações corporais que são despertadas. A escolha pela samaumeira, ou samaúma, reforça a conexão que a personagem estabelece entre si e a natureza, uma vez que essa árvore gigantesca é sagrada para muitos povos indígenas e simboliza essa relação¹⁷. Ao acomodar-se às sapopemas, que são as raízes dessa árvore, Alelí aprendeu com Manuel a língua da floresta, que é traduzida, no trecho, no contato das formigas com a sua pele. É um processo epifânico da personagem que chega a ser curativo para ela. Eliane Brum (2021) também se refere à experiência semelhante no contato com a floresta amazônica que reorganiza a sua cosmo percepção de modo a propor o verbo “amazonizar-se”, que é: “ao mesmo tempo, verbo ativo e reflexivo, que demanda deslocamento de centros políticos, sim, mas demanda também transformação na estrutura do pensamento — transfiguração da linguagem” (Brum, 2021, p. 343).

O que fica claro até este momento é que a narrativa representa uma forma de relacionar-se com mundo que explora a potencialidade de todo o corpo para criar esse efeito de contiguidade com a natureza. Explicitar essa escolha revela como literariamente Maria José Silveira construiu uma história em que a corporeidade é essencial para entender as consequências de desastres ambientais. Essa positivação da natureza demonstra o caráter ecofílico dessa narrativa. A ecofilia é um termo que, assim como a categoria topofílica, traria a ideia de apreço pelo mundo natural como uma forma de certas narrativas se oporem à ecofobia, a qual, em linhas gerais, diz respeito ao “ódio irracional e infundado pelo mundo natural [...] ela é o que faz possível pilhar e saquear recursos animais e não-animais” (Estok *apud* Marino e Molinari, 2019, p. 23). A origem dessa ecofobia estaria na separação entre a natureza e a

¹⁷ Para ver mais informações sobre essa espécie, consultar: <https://meioambiente.belem.pa.gov.br/samaumeira-a-arvore-sagrada-da-amazonia/>. Acesso em julho de 2025.

cultura demonstrada no primeiro capítulo. Nessa divisão, constatou-se que o Homem, visto como representante da humanidade, impôs-se sobre outras existências. Esse Homem, com h maiúsculo, representa, por extensão, o patriarcado, o qual relega o corpo feminino à categoria daquilo que deve ser controlado. O recorte do gênero, portanto, é algo fundamental na narrativa de Silveira, uma vez que a autora criou situações na narrativa em que a violência do patriarcado é paralela à violência contra a natureza, por vezes sugerindo a implicação de uma na outra.

2.3. O CORPO FEMININO E A VIOLÊNCIA DO PATRIARCADO

A narrativa de Silveira desenvolve primordialmente experiências de recorte de gênero ao focar na vivência de mulheres. Esse destaque, recorrente na produção da autora segundo Eurídice Figueiredo (2020), busca explicitar não só os desafios decorrentes de um mundo patriarcal que cerca as personagens, como também valoriza a emancipação feminina e o poder da sororidade. Se analisarmos ainda o recorte étnico e de classe dessas personagens, há uma forte preocupação em representar como o patriarcado exerce o poder de controle do corpo feminino considerando também outras marcações sociais. Portanto, observar a interseccionalidade na construção das personagens revela o que é generalizado na ação do patriarcado e quais especificidades dos diversos contextos em que se situam as mulheres. Por interseccionalidade, entende-se aquilo que Patrícia Hill Collins afirma sobre a sobreposição de estruturas opressivas em um indivíduo de modo que o faz mais suscetível a violências sistêmicas (Collins e Bilge, 2021).

A primeira divisão clara é a classificação via gênero, em que a imposição de hábitos, de comportamentos e apresentação do “ser feminino” possuem traços específicos, pautados em uma moral que privilegia o gênero masculino na ação sobre o corpo das mulheres. Eurídice Figueiredo, em seu livro *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras* (2020), retomando Pierre Bourdieu, destaca que é contra a dominação masculina que os feminismos, inicialmente, vão se insurgir. Essa dominação fundamenta-se na atribuição do sexo biológico a construções sociais naturalizadas (Bourdieu, 2010, p. 33 *apud* Figueiredo, 2020, p. 17). Nesse sentido, o gênero é um constructo social e cultural em que, no caso do Ocidente, estabelece-se a diferença entre homens e mulheres, engendrando desigualdade entre esses polos. Portanto, o patriarcado é, em termos gerais, um sistema de opressão que se utiliza dessa distinção para subordinar as mulheres.

Os movimentos feministas, por sua vez, questionam justamente essas desigualdades e teorizam sobre a própria constituição do patriarcado, das estratégias utilizadas para essa

dominação, como também o questionamento sobre o que é “ser mulher”. Esse debate tensiona o essencialismo que há nessa identidade de gênero, afinal ela sustenta uma universalização que não encontra respaldo em todas as experiências dos indivíduos. Judith Butler, em *Problemas do gênero: feminismo e subversão da identidade* (2018), argumenta que a distinção entre sexo e gênero não é eficiente na medida em que o primeiro é também constituído culturalmente. Eurídice Figueiredo (2020) sintetiza a crítica de Butler, a qual “se alicerça na convicção de que não se pode separar corpo e mente, como faz a filosofia ocidental em suas divisões binárias” (p. 50). Teresa de Lauretis, em seu artigo “A tecnologia do gênero” (1994), originalmente publicado em 1987, também questiona a operacionalidade dessa distinção, uma vez que, para ela:

A primeira limitação do conceito de "diferença(s) sexual(ais)", portanto, é que ele confina o pensamento crítico feminista ao arcabouço conceitual de uma oposição universal do sexo (a mulher como a diferença do homem, com ambos universalizados: ou a mulher como diferença pura e simples e, portanto, igualmente universalizada), o que torna muito difícil, se não impossível, articular as diferenças entre mulheres e Mulher, isto é, as diferenças entre as mulheres ou, talvez mais exatamente, as diferenças nas mulheres. (Lauretis, 1994, p. 207).

Sendo a construção do gênero, para Lauretis (1994, p. 217), “o produto e o processo tanto da representação quanto da auto-representação”, é importante sinalizar que ele não é algo fixo e imutável. Essas considerações teóricas são relevantes à medida que temos de entender que não há apenas uma forma de corpo feminino, afinal a experiência de corpos racializados ou de dissidentes sexuais trazem outras camadas de opressão que engendram outras diferenças de efeitos. O corpo, portanto, não é algo natural, mas sim desenvolvido culturalmente também e é distintivo do modo pelo qual indivíduos serão tratados, pois “o corpo deve ser visto como um lugar de inscrições, produções ou constituições sociais, políticas e culturais e geográficas. O corpo não se opõe à cultura” (Grosz, 2000, p. 82-85 *apud* Figueiredo, 2020, p. 25).

Tanto o feminismo decolonial quanto o feminismo negro criticam a negligência do feminismo neoliberal em não considerar essas diferenças também na constituição de gênero. María Lugones (2014) articula gênero, raça e classe ao processo histórico da colonização, partindo do conceito de Aníbal Quijano acerca da colonialidade, o qual “é a forma específica que a dominação e a exploração adquirem na constituição do sistema de poder mundial capitalista” (p. 939), classificando populações em raças. Lugones defende que a criação do “gênero” foi uma estratégia de dominação o que constitui a colonialidade de gênero do projeto colonial, corroborado ainda por Malcom Ferdinand (2022) quanto às características do “habitar colonial”. O feminismo negro também discute como o racismo impactou na diferença de

gênero. No Brasil, segundo Eurídice Figueiredo (2020), Lélia Gonzalez e Sueli Carneiro são nomes importantes dessa corrente porque ambas criticam o universalismo da Razão Ocidental na criação desses “Outros” inferiorizados e dominados pelo “Eu” da norma mítica, assim como defende a feminista estadunidense Audre Lorde (2019).

Apesar das diferenças, o que todas essas contribuições teóricas têm em comum é entender como o patriarcado inflige dominação aos “Outros”. O uso da violência é uma das estratégias para o controle dos corpos femininos, os quais têm suas potencialidades cerceadas pelos ambientes de coerção. Por isso, ao falarmos da violência do patriarcado, devemos considerar quais as relações entre a constituição do corpo com o espaço, uma vez que por ele “as relações de dominação são visíveis” como também “parte inseparável do processo de articulação do sujeito que se opõe à dominação” (Costa, 2006, p. 120 *apud* Almeida 2015, p. 101).

O romance *Maria Altamira* representa como as mulheres lidam com as opressões do patriarcado. Em seu artigo “Violência sexual contra as mulheres na obra *Maria Altamira* (2020), de Maria José Silveira” (2023), Luana dos Santos Santana e Alexandre Silva da Paixão abordam especificamente como, em suas respectivas jornadas, Alelí e Maria Altamira são vítimas ou presenciam situações violentas e recorrentes na vida das mulheres, como, por exemplo, assédio, abuso sexual, crimes relacionados à tráfico de mulheres menores de idade e feminicídio na história de Leide, assassinada pelo próprio marido na frente dos filhos. Todos esses são índices consistentes que a narrativa lança mão para representar a generalização da violência patriarcal. Compartilhamos com os autores resultados semelhantes, mas também acrescentamos que Maria José Silveira propõe um paralelo entre a violência do patriarcado contra às mulheres e contra à natureza, principalmente na cena de estupro de Maria.

Na primeira linha narrativa, após o soterramento da sua cidade natal, Alelí parte em errância e, como discutimos anteriormente, ela passa por um longo processo de superação dos seus traumas. Para além de lidar com toda a dor emocional que carrega em si, é também vítima de agressões e de abuso sexual. A voz narrativa ressalta nesses agressores o caráter vil e sádico deles diante da vulnerabilidade dessa mulher:

Não reagia a nada. [...] nem reagia aos motoristas que a arrastavam para fora com a brutalidade e a deixavam cheia de hematomas arroxeados. Tampouco aos homens, raros, que seguiam seu vulto cadavérico pelas ruas, se aproximavam e a arrastavam para o chão de terra onde a penetravam e muitas vez davam-lhe socos, ponta-pés” (Silveira, 2020 p. 22).

No capítulo “Bolívia”, a personagem é assediada por um encantador de cobras. Nele, também percebemos a sordidez com que tenta se aproveitar de Alelí: “segurou-a com força pelo

braço, e, aproximando o rosto do dela, os olhos conhecidos da luxúria, disse com o mesmo tom de mando que usara de manhã: “Vem de uma vez, porcaria. Minha cobra de baixo quer um buraco pra se meter” (Silveira, 2020, p. 34). Sobre esse trecho, Santana e Paixão (2023, p. 265) pontuam o seguinte: “Notam-se expressões como ‘olhos conhecidos de luxúria’ e ‘tom de mando’, que remetem ao assédio, à objetificação do corpo feminino e à díade de superioridade masculina e subalternidade feminina”. No entanto, diferentemente do alheamento anterior, Alelí passa a reagir: “perdendo a costumeira indiferença e gélida como a lâmina que carregava, tirou-a da cintura e a enfiou com força na mão animalesca que lhe apertava o braço. O homem gritou: “Culebra de los infiernos!” (Silveira, 2020, p. 34). Esse apelido *Culebra de los infiernos* marca a metamorfose da personagem, que, embora carregue a grande dor da perda, ainda sim toma posição de enfrentamento. Exemplo disso ocorre quando, diante de um traficante de mulheres aliciando menores de idade para a prostituição nos interiores do Brasil, a personagem se impõe:

Como se traficante de mulheres fosse homem de deixar alguma lhe virar a cara, por mais insignificante que fosse, como aquela magrela, feia que nem galinha depenada pronta para o fogão. Foi atrás e a agarrou pelo pescoço.

“Num quer tocar pra mim, é?”

Alelí sentiu-se sufocar, não pela brutalidade da mão cascuda, mas pela fúria conhecida que a invadiu quase em júbilo por ter outra vez motivo para extravasar. Fincou o canivete na virilha do homem às suas costas. (Silveira, 2020, p. 50)

Interessante notar que a personagem é metaforizada pelos seus algozes ou como um animal perigoso, como a cobra, cujo símbolo em relação às mulheres seria a da perdição e da perversão, ou como animal inofensivo, tal qual a galinha depenada, que a coloca numa posição de serviço e de vulnerabilidade; essas expressões são sintomáticas da representação genérica de mulheres como “pérfidas” ou como “bobas”. No entanto, a voz narrativa enfatiza que a brutalidade está na ação desses homens, pois é a narração que caracteriza a mão dos agressores como “animalesca” e como “cascuda”. Esse recurso à animalização como forma de conotar a violência patriarcal acontece também quando Alelí protege sua amiga Silmara do ataque do dono da hospedagem em que trabalham:

Saudável e pesado o sono de Silmara, sono da criança que ainda era. Não tinha como perceber as mãos que se aproximaram para puxá-la para longe de Alelí, que, em um milésimo de segundo, já não estava onde estava antes, e sim agachada atrás do atacante, agarrando seu pulso e enfiando fundo o canivete em sua mão. O urro de animal ferido ecoou na escuridão. (Silveira, p. 179)

Mais uma vez uma cena em que o “animal” tenta se aproveitar da vulnerabilidade, mas acaba sendo interrompido pela ação de Alelí. A animalização serve, então, para evidenciar a ausência de qualquer empatia desses criminosos na caracterização da violência sexual, pois, se

considerarmos a divisão entre a natureza e os valores civilizacionais da sociedade ocidental, tais homens são destituídos da dignidade humana. Esse discurso é evidenciado também quando Maria Altamira é vítima de violência sexual. Presente no capítulo “Inchaço”, o mesmo que fala sobre as consequências da urbanização desorganizada, acompanhamos a personagem abalada com o que descobre sobre o soterramento de Yungay depois de fazer pesquisas na internet, em uma *lan house*. Sai do estabelecimento durante a noite, imersa em divagações sobre o que acabara de ver, quando é assaltada pelo “animal”:

Em seu transe, viu-se envolvida tarde demais pelo cheiro forte do suor e a podridão quente do hálito de um macho no cio. A mão dura e cascuda cravada em seu braço. Esse deslocamento absurdo, da horrenda visão da cidade soterrada para a horrenda sordidez da ameaça iminente, deixou-a sem reação. Justo ela, que sempre reagia a qualquer tipo de ameaça, não conseguiu força suficiente para enfiar o pé no saco da fera que grunhia e a soterrava com seu peso, seu fedor, sua boca podre. Pensou na morte. Pensou que poderia, sim, morrer; como a mãe vendo a avalanche cair sobre Yungay, como o pai esvaindo-se em sangue, Altamira tornando-se uma terra fértil para todo tipo de ambição e bandidagem, que importava morrer? Mas, quando o animal a rasgou, como se seu pênis fosse facão, ela mordeu a mão dele com tal força que lhe tirou metade de um dedo. E o berro quem deu foi o homem, que depois em fúria a surrou, disposto a matá-la de pancadas. (Silveira, 2020, p. 125).

A narração traz descrições grotescas sobre o abusador; a truculência dele é construída de maneira similar às apontadas anteriormente no enredo de Alelí, ressaltando-se os seus aspectos animalescos. Para Santana e Paixão (2023), “o soterramento da vítima com o peso do agressor alude à sobreposição masculina sobre a feminina, colocando-a agressivamente abaixo de si para reafirmar sua superioridade física, como se significasse supremacia de gênero” (p. 266). Além disso, há o paralelo com a sensação proveniente do desastre em Yungay, e da própria situação em Altamira, que estava “tornando-se uma terra fértil para todo tipo de ambição e bandidagem”. Maria, tal como a sua cidade, estava vulnerável e impotente. Pode-se dizer que é vítima do abuso duplamente: seu corpo e seu lugar sendo violados. Essa metáfora do soterramento remete ainda ao trauma da mãe biológica; nesse momento, ela aproxima-se, assim, do estado de alheamento dela, desejando a morte.

No entanto, Maria consegue reagir e sobreviver. É encontrada pelo irmão em um matagal de modo humilhante e desolador: “Avelino a levou para casa, a roupa rasgada, ensanguentada, hematomas pelo corpo, e Mãe Chica a limpou, tratando-a com os cuidados que sabia. De madrugada, foram as primeiras na fila do pronto-socorro do hospital, engessar o braço direito quebrado pela força do animal” (Silveira, 2020, p. 126). Em seguida, a família a leva para a delegacia para fazer um registro de ocorrência, e lá também é vítima de misoginia:

O delegado, o escrivão e policiais passavam conversando bobagem, tomando café, e um deles, novato na cidade, fazia piadinhas com moças de saias curtas mostrando a bunda, decotes abaixo dos peitos, saindo por aí atrás de homem. O interrogatório só não foi pior porque a estuprada estava com a mãe ao lado, e os policiais mais antigos a conheciam do hospital. (Silveira, 2020, p. 127).

A narrativa segue trazendo uma sequência de atos misóginos e machistas dos quais a personagem é vítima: é demitida do trabalho, compreende o escárnio por parte dos agentes de segurança pública e da própria família em diálogo com o irmão. Questionando-o sobre as diferenças entre eles na infância e naquele momento enquanto adultos, a irmã nota o machismo também na visão de Avelino:

— Quando a gente era criança, Lino, era eu que sempre batia e ganhava quando a gente brigava, não era? Eu tinha muita força, não tinha?
 — Égua! Sei disso, não.
 — Sabe, sim. Tu saía chorando das brigas. Mas hoje, se a gente brigar, eu é que vou sair chorando. Tu ficou mais forte. Olha só o músculo no teu braço.
 — Apertou o braço do irmão, que deu um puxão, soltando-se facilmente. — Tá vendo? Hoje não consigo nem te dar um beliscão direito.
 — Tu é mulher, Maria. É mais fraca mesmo.
 Maria estreitou os olhos. Não suportava isso. Ser considerada mais fraca que os homens. (SILVEIRA, 2020, p. 127 e 128)

A narrativa busca, então, representar como a cultura machista em que as mulheres são inferiorizadas e vítimas de múltiplas violências não se restringe apenas ao estuprador. Encontra-se espalhada nas diversas esferas sociais da vida das mulheres, como ficou condensado nessa sequência da vida de Maria Altamira. Como afirma a socióloga Rita Segato:

O estuprador é o sujeito patriarcal que punirá e colocará as mulheres em seu devido lugar, e o estupro é um ato que prende as mulheres a seus corpos como sinal de uma posição inescapável de um destino silenciado. É o ato moralizante, disciplinador do estuprador em relação à mulher violentada, que, reduzida a seu corpo, perde a própria personalidade em sua completude ontológica- ela será uma pessoa limitada, diminuída em sua humanidade e incapaz de personificar a posição de representante da lei. (Segato, 2022, p. 14 e 15)

Estudando o estupro como uma forma de controle do patriarcado sobre o corpo feminino, Rita Segato (2022) discute a relação entre o ato violento e a própria cultura machista e como isso interfere na própria constituição subjetiva das mulheres, inferiorizadas e reduzidas ao seu corpo disciplinado. A protagonista do romance, então, vive essa limitação e, mesmo sendo alguém cuja personalidade não é de aceitação, passa a ser cercada por todos os lados pela cultura patriarcal que a prende ao próprio corpo:

Se Maria chorou, foi sozinha no banheiro ou na orla, em frente ao rio. Queria mostrar-se forte. Estupro era algo que agora fazia parte da sua cidade. Sabia de muitos outros casos; não iria deixar que arruinasse sua vida. E, mesmo no dia em que reconheceu o estuprador na rua, a mão ainda enfaixada, só mencionou o fato à mãe, pedindo que não contasse a Lino, que ela mesma contaria. Tampouco para a polícia; eles iam rir na cara delas, como bem

avisara Mãe Chica, e Maria aprendera no dia em que registrou a queixa engavetada. Que as coisas ficassem como estavam, que já eram ruins o suficiente. (Silveira, 2020, p.127).

Essa dissimulação para parecer “forte” é também de uma violência cerceadora, pois a personagem não encontra apoio efetivo, para além da mãe, sobre sua vulnerabilidade. O estupro não arruinou a sua vida, mas a deixou mais ciente do seu “lugar” naquela sociedade e, de certa forma, maculou sua interioridade a ponto de buscar vingar-se usando a violência do próprio patriarcado. No mesmo capítulo, ela tenta fazer justiça junto ao irmão e seus amigos, Curau e Saião, por meio da castração do estuprador. Na emboscada arquitetada pela protagonista, o criminoso é cercado pelo grupo para ser imobilizado e, enfim, ser castrado pelas próprias mãos de Maria. Todavia, a personagem mesma não o efetiva, como segue no excerto:

Não foi fácil, mesmo para três rapazes fortes não foi fácil, o homem era um touro, bem que Maria havia avisado, mas conseguiram, e ali estava ele, estendido no chão, aberto como um animal pronto para matança, Maria ajoelhada em cima dele, afrouxando o cinto, baixando a calça, o bosta nem tinha cueca, os rapazes gritando: “Vai, acaba com isso! Corta logo!”, e o pedaço de carne mole ali, encolhido de medo, ela teria que puxá-lo, enfiar a mão por entre os pelos todos e puxá-lo, e foi então que, inesperadamente, sentiu-se esvaziar como um balão. O ódio cultivado a frio naqueles dias em que passara afiando a faca que Curau lhe emprestara se esvaiu como em passe de mágica. O encolhimento do “facão” imaginado por sua dor a fez se encolher também. Não poderia. Deixou a faca cair de sua mão, misturando-se com a poeira baixa levantada pelos movimentos dos quatro homens. (Silveira, 2020, p.129).

Conquanto o “animal” estivesse ali em uma posição de desvantagem para que ela pudesse efetuar sua vingança, é Maria quem fica imobilizada diante do iminente ato. Não o realiza porque ela não é como aquele ser. Não é um “animal” como aquele criminoso. Castrá-lo não resolveria a mácula em si. A imagem da personagem “misturando-se com a poeira levantada pelos movimentos dos quatro homens” sinaliza esse arrefecimento do ódio, tão nutrido anteriormente. A justiça que ela estava em vias de realizar com as próprias mãos não apagaria o seu trauma. Lino, diante da estagnação da irmã, termina, contrariado, o serviço:

Logo sua mão grudenta de sangue pegou a mão da irmã e a puxou, correndo com os outros rua acima.

— Tu nunca mais me peça nada — lhe disse Lino, espumando de raiva, depois que se separaram dos amigos e chegaram em casa.

Maria se encolheu ainda mais. Merecia a zanga do irmão. Sua covardia não se explicava. Muito menos o ódio consumido nele mesmo, deixando-a murcha. Na manhã seguinte, parecia outra pessoa. Chica reparou na indiferença da filha, na falta de vontade, no esmorecimento; devia ser começo de gripe, tantas noites chegando tão tarde. (Silveira, 2020, p.130).

O esmorecimento de Maria Altamira é sintoma do trauma. Sentindo-se impotente, a personagem é acometida pela vergonha diante da própria fraqueza, um sentimento de culpa que

chega a adoecê-la. É mais um indício do que Rita Segato (2022) entende como desdobramento da violência da cultura do estupro.

A ideia de ir para São Paulo passa a ser mais factível para Maria, o que é corroborado também pela notícia da aprovação da licença para a construção da hidrelétrica de Belo Monte. Junto aos amigos, aquela notícia foi como “uma castanheira bruta caindo sobre o grupo de jovens com seus copos de cerveja” (Silveira, 2020, p. 131). Toda uma luta de décadas não havia sido o suficiente para inibir a grande tragédia que se anunciava naquele momento. O estupro de Maria Altamira encontra paralelo ao acontecimento daquela licença em relação à vida daquelas pessoas e de toda a floresta, referida no trecho como uma menção ao desmatamento de árvores colossais como as castanheiras, pois ambos foram violados. Eliane Brum (2021), ao discutir sobre a analogia entre o adjetivo “virgem” e ecossistemas ainda “intocados” pelo homem, segue a mesma linha de pensamento, pois Amazônia e a vida das mulheres estão intimamente ligadas: “Não apenas à destruição de uma barreira como o hímen. Mas à destruição que se dá pelo controle e domínio dos corpos” (p. 34). Assim, para ela: “Ser mulher é ser Xingu violentado por Belo Monte” (p. 47). O paralelo também alude ao que Sandra Regina Goulart de Almeida (2015, p. 97), retomando os estudos de Gayatri Spivak, diz sobre a conquista colonial do território e a dominação do corpo das mulheres: “estabelece-se, dessa forma, um equivocado movimento metonímico que desliza do domínio do território para a posse das mulheres nativas, por vezes por meio da violência do estupro simbólico que caracteriza as relações coloniais”.

A hidrelétrica de Belo Monte, nesse contexto, representa o domínio do homem sobre a natureza e, assim como o estuprador faz com a sua vítima, limita a sua existência. O narrador, na perspectiva do grupo de Maria Altamira, tece uma pergunta reflexiva acerca da liberação da licença: “A luta de mais de trinta anos, se fosse contar desde o comecinho do maldito projeto, conseguira adiar sua chegada, cortar as pernas e mãos do monstro, mas não a cabeça. Quem garantia que essa cabeça não faria todo o corpo crescer outra vez?” (Silveira, 2020, p. 132). A metáfora do monstro que tem seus braços e pernas cortados pode ser uma referência bem provável ao mito da Hidra de Lerna, um dos seres enfrentados por Hércules em um de seus doze desafios. Lá, o herói grego teve que queimar todas as cabeças para que elas não se regenerassem. De maneira análoga, parece que o narrador aponta que o trabalho de oposição até aquele momento não teria eliminado as pretensões daqueles que se interessavam pela hidrelétrica. Logo, ter segurado os avanços de estratégias do poder estatal e empresarial para efetivar essa construção podia ter sido inútil. De maneira similar, esse monstro decepado também se

aproxima da imagem do estuprador castrado, pois, embora haja uma sensação de justiça momentânea, ela não resolve o problema da cultura do estupro engendrada pelo patriarcado.

No capítulo “Inchaço”, concentram-se vários aspectos importantes para a narrativa e logra exemplificar tanto a violência de gênero, como também a violência contra o meio ambiente. Em comum, há a brutalidade que degenera os corpos e mentes. Na sobreposição entre o abuso sexual e a aprovação da licença da hidrelétrica, a intersecção que surge é como o corpo das mulheres e a totalidade da natureza são alvo do poder dominador do patriarcado e do capitalismo. Representa-se o que Malcom Ferdinand (2022) reflete sobre os fundamentos do habitar colonial. No mesmo capítulo, a recorrência das imagens de corpos machucados que representam como traumas são difundidos de maneira ampla e abrangente. Os recursos expressivos empregados como “animalização” dos agressores mostram que certos paralelos funcionam para reforçar as denúncias apresentadas pelo romance.

Portanto, neste capítulo, buscamos evidenciar como as personagens Alelí e Maria são construídas, ressaltando como elas experienciam os espaços aos quais, ao mesmo tempo atravessados por violências, afetividades também são vinculadas. Ao trazer o corpo dessas personagens em sua multissensorialidade, a narrativa constrói um argumento ecológico pela via da apreciação estética do mundo natural, como argumenta Tafalla (2005; 2019). Para Alelí, essa conexão auxilia no processamento do próprio trauma, o que também será importante para Maria que, em sua viagem para São Paulo, redescobre a força da sua ancestralidade para lutar pelos direitos do seu povo. No próximo capítulo, veremos como a narrativa representa os povos indígenas e quais estratégias são propostas para resistir a um projeto nefasto de eliminação da diversidade humana e da natureza.

CAPÍTULO 3. XINGU VIVO PARA SEMPRE

*Vou lhes contar essa história
Que tá longe de acabar.
Do gigante Belo Monte contra o rio Xingu
Tão grande que o monstro é,
Não chegou inteiro
Foi cortado pelo pé
Pelos povos nativos
Erguendo borduna, lança, facão
Pronto pra resistir
Mas outra gigante quer vir
Belo Sun, mineradora
Canadense, fingidora
Ela vai ter que escutar,
Tamo cansado de ouvir
A ladainha que não vão cumprir
Querem enriquecer os outro
Outra vez nas nossas costa.
Desde 1500 é assim
Salvam os outros às nossas custa.
Agora acabou.
Nosso rio não vai morrer,
Xingu Vivo pra Sempre! (Silveira, 2020, p. 239).*

É a partir da epígrafe deste capítulo que retiramos o seu nome. Ela faz parte de um rap cantado por um artista indígena no capítulo “Um domingo” do romance *Maria Altamira*. O discurso eloquente manifesta justamente aquilo que se desenvolverá: a partir da compreensão sobre o discurso ecológico que sustenta a narrativa de Silveira, bem como a centralidade que o corpo tem para a narrativa, focando principalmente na pauta feminista, neste capítulo avançamos para discussões que são mais amplas e que reúnem em si as questões anteriores. O primeiro ponto é aprofundar a representação indígena no romance, uma vez que há uma reafirmação constante sobre uma identidade indígena que atravessa todo o enredo da protagonista Maria Altamira. Filha de uma mãe quéchua e um pai juruna, a personagem sintetiza um modo de ser que carrega consigo um discurso de valorização e pertencimento à sua etnia paterna. Além disso, sendo a mãe uma migrante que se refugia em outro país, há também uma discussão importante no romance sobre essa poética dos “sem pátria”, que se vincula ao eixo também da migração, dos refugiados climáticos e da luta por moradia. Por fim, observa-se que o romance, para além de denunciar negligências do Estado, vocaliza uma busca por justiça, o que se faz, principalmente, pelo seu arco narrativo final.

3.1. A REPRESENTAÇÃO DO INDÍGENA

A narrativa de Silveira elege a etnia dos Yudjá (juruna) para representar questões indígenas. Sendo uma obra de ficção, não se deve atribuir a ela o poder de dizer a verdade sobre esse povo ou sobre quaisquer outros. Porém, como representação, é importante avaliar de que modo a narrativa constrói um discurso sobre essa identidade indígena. Em seus agradecimentos, a autora deixa evidente que houve um trabalho de pesquisa, contando com a colaboração de membros desse grupo, bem como do Instituto Socioambiental, além do recurso aos trabalhos de Eliane Brum e as mídias da Clínica de Cuidados, Projetos Refugiados de Belo Monte (Silveira, 2020, p. 277-278). Essa pesquisa é fundamental para mostrar o cuidado da autora em buscar outros olhares para poder criar uma representação respeitosa desse povo. Nesse sentido, o que importa não é avaliar se a construção é legítima ou acurada o suficiente, mas qual o foco que a narrativa dá para esses indígenas.

Julie Dorrico, em seu texto “Vozes da literatura indígena brasileira contemporânea: do registro etnográfico à criação literária”, problematiza como a figura do indígena aparece na historiografia literária. Contrapondo a literatura indígena, cuja autoria é indígena, à literatura indianista e indigenista, Dorrico defende que “o lugar de fala indígena é a sua ancestralidade” (2018, p. 230). As demais, feitas por autores não indígenas, de algum modo filtram a experiência indígena pelo olhar ocidental, que, por mais empático que possa ser, ainda sim relegaria aos indígenas um lugar subalterno. No caso da literatura indianista do século XIX, há uma projeção dos valores europeus sobre os indígenas. Naquele momento, contraditoriamente, havia o interesse na defesa de uma literatura nacional brasileira cuja cor local a caracterizaria como diferente da literatura estrangeira. Sendo assim, é uma literatura muito mais voltada para a autenticidade estética do que de fato defensora da causa indígena. Já a literatura indigenista difere-se ao desconstruir imagens anteriormente atribuídas a eles ou relativizando-as. Para isso, segundo a autora, retomando Romero (2010), “o mundo indígena é o tema, e o índio, o informante” (2018, p. 236). Rita Olivieri-Godet (2013 *apud* Dorrico, 2018) afirma que narrativas de Antônio Callado, Darcy Ribeiro e João Ubaldo discutem a nacionalidade brasileira de modo a problematizá-la sem fazer um mero elogio (2018, p. 236).

Por essa classificação, Maria José Silveira, no romance *Maria Altamira*, assume uma face indigenista. Esse rótulo, por si só, não diz sobre a totalidade da obra da autora, mas já aponta para esse olhar aliado à causa indígena, o qual, por mais que esteja mergulhado na alteridade do outro, pode dar a perceber um modo de pensar ocidental, principalmente da

branquitude. Importante ressaltar que o lugar de fala não deve restringir a expressão, ainda mais quando o autor se coloca como adepto de uma causa. No entanto, como construção de mundo, a narrativa de Silveira não explora com a mesma problematização o que se chama de “branquitude”, o que engendra um tom compensatório. Reconhecer isso não é desprezar a atitude política tomada frente à representação do outro, mas de verificar as implicações críticas que isso tem para essa mesma representação em relação a outros perfis identitários.

Tomaz Tadeu Silva (2000), em seu texto “A produção social da identidade e da diferença”, defende que tanto a identidade quanto a diferença não são fixas, isto é, elas não são absolutas, uma vez que resultam de um processo de diferenciação de relações, as quais não são estáveis. Como o autor afirma: “o poder de definir a identidade e de marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder” (Silva, 2000, p. 81). Isto é, a diferença surge primeiramente e dela uma identidade a depender da configuração das relações de poder. Além disso, o autor articula esse processo de diferenciação ao conceito de representação, o qual, na perspectiva pós-estruturalista, “é, como qualquer sistema de significação, uma forma de atribuição de sentido” (Silva, 2000, p. 91). Portanto, questionar o que está sendo representado é questionar que tipos de discursos estão sendo utilizados para sustentar a identidade e a diferença.

O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2005) desenvolve o conceito de “perspectivismo ameríndio” que consiste, na visão de povos indígenas da Amazônia, no entendimento de que não só os humanos apresentam uma forma de perceber a realidade, mas também todas as espécies:

O saber indígena, se está fundado como o nosso próprio em uma teoria instrumental das relações de causalidade, está visceralmente associado à imagem de um universo comandado pelas categorias da agência e da intencionalidade, isto é, depende de uma experiência sociomórfica do cosmos: a física e a semântica indígena são ontologicamente coextensivas e epistemologicamente co-intensivas. A natureza não é natural, isto é, passiva, objetiva, neutra e muda - os humanos não têm o monopólio da posição de agente e sujeito, não são o único foco da voz ativa no discurso cosmológico (Castro, 2005, p. 126).

Segundo o mesmo pesquisador, enquanto para a sociedade ocidental a lógica que rege a relação humana com a natureza é de produção, para os indígenas ela é percebida pela via da reciprocidade. A narrativa Silveira se aproxima desse perspectivismo, pois ela se vale de menções aos mitos, à cosmopercepção, aos hábitos, bem como a outros elementos que compõem um certo perfil identitário dessa etnia. A estratégia formal que a autoria encontra para fazer isso é dar aos personagens representativos dessa comunidade a possibilidade de explicar-se ou pôr o foco narrativo sobre eles.

Segundo o Instituto Socioambiental (ISA), os Yudjá são aproximadamente 950 pessoas divididas em duas áreas: uma parte no baixo rio Xingu, próximo à cidade de Altamira, da Terra Indígena Paquichamba, no Pará, e outra parte no Parque Indígena do Xingu, no Mato Grosso. A distância entre esses dois agrupamentos deve-se a diversos fatores, entre os quais se destaca a invasão de suas terras por seringueiros. Esse genocídio é relatado no romance pela perspectiva de Manuel Juruna:

Manuel tinha passado um tempo com seus parentes do Mato Grosso, os que mais sabiam das histórias do seu povo, e aprendera várias. Era um bom contador de histórias e Alelí, boa ouvinte. “Os Yudjá foram um dia a tribo mais importante do Xingu”, contava. “Mas aconteceu com eles o mesmo que tem acontecido com todo povo nativo desta terra, desde que o branco chegou e foi expulsando um por um terra adentro, empurrando todo indígena que visse pela frente. Há mais de quinhentos ano é assim, e continua sendo. Chega o seringueiro, chega o fazendeiro, chega o minerador, chega o desmatador, chega a barragem, chega o governo, todos querendo expulsar os povos indígena de suas terra, justo os indígena que são os dono tradicional de suas terra, como nós, Yudjá, pode dizer Juruna, não importa, Yudjá ou Juruna somos os dono daqui dessa Volta Grande do Xingu. É terra muito rica. Tem peixe, animal, ouro. Muito ouro ali perto. Os Yudjá já foram muito, mas foram minguando. Uma parte foi pro Mato Grosso. Uma parte ficou. Sofreram com a borracha, o garimpo, a construção da Transamazônica, quando tinha uns estrondo e explosão que assustavam todo mundo e afugentavam peixe e bicho. E agora, como se fosse pouco, inventaram de querer barrar o Xingu lá em cima, estão falando em construir uma usina hidrelétrica aqui nessa grande curva que nosso rio faz. Mas isso a gente não vai deixar. É mais fácil a gente morrer do que deixar. (Silveira, 2020, p. 61-62).

As informações trazidas pelo personagem encontram respaldo na história desse grupo, que, à semelhança de outras etnias, também sofreu com o genocídio sistemático da colonização e da posterior apropriação de seus territórios, como dão conta os dados do Instituto Socioambiental¹⁸. Interessante notar que Manuel assume que aprendeu parte dessa história com o povo do Mato Grosso, o que revela que boa parte do conhecimento tradicional daqueles que restaram no alto Xingu se perdeu, inclusive a língua juruna, de forma que eles passaram a falar português, representada pela variante popular utilizada (no trecho citado, destaca-se a ausência da concordância nominal, por exemplo). Conforme explica o ISA, isso se deu por causa do contato constante com a cidade próxima e com os casamentos com outros grupos étnicos e pessoas não indígenas. Outro aspecto desse grupo é sua excelência na arte da pesca, algo celebrado no romance também:

Os homens saíam para a pesca noturna de caniço. Ou saíam para as caçadas e voltavam com paca, anta, catitu, veado-mateiro, veado-cuboca. A aldeia se

¹⁸ Para consultar mais dados acerca dos Yudjá e de outros povos indígenas, consultar: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Yudj%C3%A1/Juruna>.

alegrava. Saíam também para mergulhar e pegar o acari, peixinho ornamental, uma de suas fontes de renda. O Xingu naquela parte era casa pródiga desses peixinhos de aquário, de cores e formas variadas que se escondiam nas profundezas, entre as pedras. Não era fácil pegá-los vivos. Tinha os especialistas, os acarizeiros. E cada um se especializava em um dos tipos dos peixinhos. Manu era especialista no “zebrinha”, acari branco de listras pretas, que só existia no Xingu. Seu irmão pescava o “bola amarela”, preto com bolinhas amarelas espalhadas pelo corpo. E tinha o “bola azul”, o acari-tigre, o acari do poço, o amarelinho, o picota ouro, o tubarão. Aleli admirava-os soltos na bacia de água e, para sua surpresa, ela, que não tinha lágrimas, às vezes sentia seus olhos se inundarem por algo que não sabia o que era. Manu se assustava: “Que isso, Magrelinha, chorando por causa do acari?”. Ela respondia: “É que eles são tão pequeninos, Manu. Tão fraquinhos. É bom olhar pra eles”. Manu a abraçava, “Vou fazer um aquário pra tu”. “Precisa não, Manu. Seu rio é o aquário mais lindo. (Silveira, 2020, p. 63)

A enumeração de elementos da fauna, principalmente nas espécies de peixes, e a descrição de hábitos da vida cotidiana dão um panorama bem próximo da realidade deles em sua existência material. Isso ganha ainda mais força poética quando a voz narrativa observa a emoção de Alelí diante da diferença. Ela, que é filha da serra andina, encanta-se com os costumes daquele povo do qual o amado faz parte. Além disso, há um reforço sobre como os Juruna, pelo menos do recorte do romance, são alegres e de fácil convívio, como no trecho a seguir:

Sem estranheza, o povo da aldeia a aceitou como a mulher do Manu. Ele havia lhe dito que seria assim, seu povo era de paz, e muitos se casavam com pessoas da cidade ou de outras etnias ou ribeirinhas. As mulheres lhe faziam festa ou a deixavam quieta quando era isso que ela queria. Gostaram das cicatrizes miúdas que lhe enchiam os braços, as pernas, o colo e a volta do pescoço. Acharam bonito seu canivete, o trançado andino do estojo e do manto vermelho, e seu cinto de pele de cobra. Riram da casca do tatu que virava instrumento e cujo som lhes agradou. Alelí aprendeu a trabalhar com as mulheres. Limpava os peixes e lavava as panelas, sentada na água rasa da beira do rio, acompanhando as gaivotas. As garças que apareciam. As aves que se misturavam ao céu e à mata. Usava seu canivete para tirar as escamas que faiscavam ao sol. Era um jeito de esquecer quem era. Uma das mulheres, sob o sol do meio-dia, lavou bem lavada uma bacia de alumínio e a encheu de água enquanto Alelí estava entretida com um peixe. Então perguntou: “Alelí, aquela bacia tá vazia ou tá cheia?”. Ela olhou, respondeu: “Tá vazia”. “Ah, então passa ela pra mim.” Quando Alelí fez o gesto de pegá-la e puxar foi que viu que a bacia estava cheia até a borda. As mulheres caíram na risada, e ela também, admirada, riu sua tosezinha. Com as mulheres, ia à roça. Fazia a farinha de mandioca. Comia peixe assado, fosse qual fosse — matrinxã, pacu, filhote, piranha, o acari cascudo quando cresce. Aprendeu a comer tracajá. (Silveira, 2020, p. 55)

A própria narrativa explica a adesão à figura de Alelí pelas demais indígenas, uma vez que se acostumaram a essas trocas com outros grupos sociais. Chama atenção como o bom humor, o riso, é algo ressaltado, fortalecendo uma imagem positiva sobre esse povo. Mesmo

que a narrativa não teça comentários acerca da divisão social do trabalho, o quadro desenhado não deixa perceber quaisquer conflitos acerca de questões de gênero, envolvendo-a em uma atmosfera harmônica. Acerca da cosmogonia do grupo, há inserção de mitos que, extratextualmente, são compartilhados entre os Yudjá. Cita-se, por exemplo, a história sobre a onça e a flauta:

O amor de Manuel por aquela mulher ensimesmada, de uma magreza que não cedia, continuou como se fosse uma graça concedida aos dois. A Manuel, que a doava, e a Alelí, que a recebia. Ele jamais soube por que o mito Yudjá do céu desmoronando lhe causara tanto desespero. Mas passou a escolher com cuidado as histórias que lhe contava: só as engraçadas, só as que faziam sua risadinha de tosse acontecer.

Contou-lhe a lenda de Senã'ã, que é filho de dois jaguares pretos, e também tem uma esposa. Ele e ela têm quatro peles, de quatro idades. A pele de cima é velhíssima e obriga os dois a andar de bastão; as duas peles intermediárias são da maturidade; a de baixo é da juventude. Quando eles tiram as três peles de cima ficam jovens. Senã'ã fica belo, exibindo uma pena da cauda da arara-vermelha nas orelhas. Sua esposa, mais bela ainda, fica com os seios pequenos e duros, e os brincos de pena da arara-azul escondidos, antes ocultos sob as peles velhas. O casal fica pelado para se banhar num poço de águas geladas, limpinhas e profundas. Senã'ã não pode se banhar no rio porque o calor de seu corpo secaria as águas. — Filho de dois jaguares pretos? Quatro peles? Que invenção! — ria Alelí com sua tossezinha. E pedia: — Conta outra. — Ah, dessa tu vai gostar bastante. É do poder da mulher. Como os Yudjá aprenderam a tocar a flauta. Os homens foram caçar e pescar e deixaram a mulherada na aldeia. Quando foi, apareceram quatro índio, como se fossem Juruna: todos bonito, cabelo grande, faixa na cabeça. Chegaram e começaram a tocar as flautas... os Yudjá têm doze tipo de flauta. Mulher era proibida de tocar, mas foi pra elas que eles ensinaram. Quando os homens voltaram, elas que ensinaram pra eles, tá vendo? Alelí soltou sua tossezinha (Silveira, 2020, p. 69-70).

Sem explicar tais mitos, a narrativa apresenta-os não só a Alelí como também aos leitores, que podem ter um vislumbre dessa cosmopercepção. Nesse sentido, é louvável que a autora não se alongue fazendo exposições desses mitos em explicações para racionalizá-los. Apesar da descrença de Alelí, como uma estrangeira, seu interesse e a escuta ativa criam uma abertura importante para os que leem sobre esses mitos e podem ser incentivados a buscar mais informações. Com isso, é coerente com o discurso adotado em valorizar o ponto de vista indígena.

Todavia, há aspectos que mereceriam melhor desenvolvimento para mostrar as complexidades e contradições que envolvem quaisquer grupos humanos. Uma representação que somente aborda o lado positivo pode aproximar-se de uma representação tão idealizada quanto a dos românticos do século XIX. Exemplo de um núcleo narrativo que não tem desdobramentos significativos pode ser atestado na breve menção à Nuria, indígena da aldeia que sente ciúmes da relação entre Manuel Juruna e Maria Altamira:

As mulheres vinham pintá-la com a tinta preta do jenipapo e a vermelha do urucum, estilizando as ondas do rio em seu corpo e no rosto, nas partes sem cicatrizes. Exceto uma, Nuria, que se mantinha arredia, emburrada, quando Alelí se juntava à roda ou, para ser mais precisa, a roda se juntava a Alelí. As mulheres riam. “Ciúme”, diziam. “Inveja.” “De mim?”, Alelí se assustava. “Sim, de tu.” “Da cantoria, do jeito que Manu cuida de tu. Diz que foi feitiço que tu fez pra ele.”

E não paravam de rir.

Quando a viu outra vez, Alelí tentou dizer à emburrada que não era dona de Manuel. Que Nuria não se importasse. Ela não era de ficar, mas de partir. Qualquer hora dessas iria embora dali. Sem ele. (Silveira, 2020, p. 60)

Apesar do desprendimento característico de Alelí, a personagem Nuria poderia ser mais desenvolvida para agregar um contraste que traria ao texto uma nova camada, inclusive sobre as relações interpessoais na aldeia. A tensão que parte dessa personagem sugere complexidade, porém ela somente é citada pontualmente. Na ocasião da morte de Manuel, Nuria revela uma comoção mais explícita do que da própria Alelí: “[Alelí] não se despediu, não disse nada a nenhum deles, nada explicou nem aos mais velhos da tribo nem aos pais de Manuel que estavam chegando, nem às mulheres que choravam o canto do luto, nem à emburrada Nuria, que a empurrou para também chegar ao corpo.” (Silveira, 2020, p. 72). Haveria entre Nuria e Manuel Juruna uma relação amorosa também? Se sim, o que isso revelaria sobre as dinâmicas sociais dos Juruna, principalmente aquelas que dizem respeito à diferença de gênero?

Outro caso de falta de aprofundamento é a cisão entre esse grupo diante da construção da hidrelétrica. A narrativa dá a entender que houve uma parcela de indígenas que apoiou o projeto, mas não desenvolve os motivos para isso. O foco narrativo mantém-se junto aos indígenas que foram contrários a Belo Monte, porém seria interessante trazer outras formas de ver a situação para agregar complexidade ao texto. Sabemos dessa cisão entre os indígenas quando a protagonista Maria Altamira vai visitar a aldeia Muratu depois de seu regresso de São Paulo:

Maria não tinha o que dizer. Até as novas palavras que seu povo aprendeu são de coisas ruins. Etnocídio. Impacto ambiental. Indenização. Pergunta por Nuria, uma das mulheres Juruna que a tratava com carinho e quem mais lhe contava do pai.

— Ficou no Paquiçamba. Nós mudamo pra cá. Mesmo pra dentro do nosso povo, uma força má vem da usina e entra no espírito de muita gente, trazendo desentendimento.

— Dividindo pra governar, não é isso que eles gostam de fazer?

— BASTA! — foi a voz do cacique. — Vamos falar das coisas boas. Maria Altamira tem de saber das nossas conquistas. Ninguém aqui tá vencido, Maria. Ninguém tá resignado. O foco da nossa luta é que teve de mudar. Se a usina acabou vencendo a primeira briga e o barramento foi feito, agora é preciso brigar para que o impacto seja o menor possível. (Silveira, 2020, p. 204)

A referência à Nuria pode passar despercebida uma vez que ela é pontualmente citada no início do romance e depois volta como uma informante para a protagonista cumprir sua busca por justiça pela morte do pai. Nota-se que Nuria, diferentemente da relação que tinha com Alelí, trata bem Maria. Essa contradição também requereria um maior empenho para desenvolver essa personagem, mas acaba perdendo-se em meio à discussão sobre os desdobramentos da construção de Belo Monte. Por que há o desentendimento entre os grupos da aldeia de Paquçamba e Muratu? As informações são dispersas e não são devidamente exploradas para que o leitor entenda o sentido de “dividindo pra governar” na subjetividade dos personagens. No entanto, é possível inferir que essa discórdia é propositalmente incentivada por aqueles que veem a ameaça na união dos indígenas.

As contradições melhor desenvolvidas são aquelas do personagem Tadeu, cuja função do enredo é, pela diferença com Maria Altamira, auxiliá-la na reafirmação da sua ancestralidade. Durante os quatro anos que Maria passa na cidade paulista, ela conhece várias pessoas que a ensinam sobre lutas coletivas e individuais. Entre esses encontros, destaca-se o seu relacionamento com Tadeu, um indígena Guarani, que contrasta com o posicionamento de Maria Altamira sobre o ser “indígena”.

Maria conhece-o durante uma manifestação contra um Novo Código Florestal e contra a hidrelétrica de Belo Monte. Espanta a protagonista o quanto Tadeu é musculoso devido à prática de *Strongman*, esporte em que os atletas têm de levantar grandes cargas para provar sua força, o que Maria Altamira enxerga como “seu esporte obsessivo, o sonho em ser o mais forte do Brasil” (Silveira, 2020, p. 163). Na narração desse protesto, que conta com a presença de indígenas e não indígenas, há a seguinte descrição:

Mais à frente, em lugar de destaque, um pequeno grupo de índios do Xingu (que Maria não conhecia, não eram da Volta Grande), todos paramentados e pintados, cercados por rapazes e garotas brancos vestidos de índios, caras pintadas de vermelho e preto, cocar de penas coloridas na cabeça. O rapaz mais alto, magro e branco, espinhas na cara e óculos, levando um arco e embornal de flechas pendurado no braço, e uma das garotas, gordinha, de saia rodada preta, camiseta vermelha, toda cheia de colares e cocar, entoando o bordão no microfone. (Silveira, 2020, p. 161).

Tadeu incomoda-se com a presença de pessoas brancas com adereços indígenas. Segundo o personagem, “odiava ver índio vestido de índio na cidade, e mais ainda ver gente da cidade fantasiada de índio. Tinha vergonha, como se fosse uma caricatura de seu povo da aldeia, sentia-se ofendido.” (Silveira, 2020, p. 162). Já Maria Altamira e Eliseu, primo de Tadeu, um Guarani mestiço, não se incomodavam. Para eles, em relação aos indígenas ornamentados, “gostavam muito de ver índios verdadeiros na cidade, mostrando-se de corpo inteiro com sua

cultura, tinham orgulho dessa beleza da força que emana do corpo pintado.” (Silveira, 2020, p. 162). Em relação aos brancos, Maria Altamira “nunca tinha visto branco fantasiado assim, quer dizer, seus amigos brancos de Altamira, que nos dias das manifestações se pintavam com jenipapo e urucum, faziam isso tão naturalmente que ela nunca pensou que fosse outra coisa que não vontade de lutar ao lado deles” (Silveira, 2020, p. 162). Por ter mais “cara de índio” que o primo Eliseu, Tadeu redobra o incômodo quando as pessoas brancas lhe apontam para que se aproximasse à frente do protesto, o que é recusado por ele. Mesmo depois dessa cena, Maria e Tadeu começaram um namoro. Em uma carta para mãe Chica, a protagonista diz sua percepção sobre Tadeu:

Ele é quieto, quieto, e tem um medo estranho de branco, eu procuro entender por quê, mas acho esquisito. É o homem mais forte que já vi, muito mais forte que Saião, e o esporte que ele pratica é mais esquisito ainda, é levantar coisas pesadas, pegar na traseira do caminhão e levantar, a senhora acredita? Outro dia levantou uma motocicleta daquelas grandes, só pra eu ver, mas num entra no centro da cidade sozinho, eu digo pra ele tratar desse trauma, ele num responde, fica quieto, ou, quando responde, só diz que num é que ele tem medo, é que num gosta de branco, nem da cidade dos brancos, nem do jeito que o homem branco vive, nem das coisas que o homem branco faz, nem do que o branco sempre fez com os indígenas e continua fazendo. Nisso tô de acordo com ele, mas digo que nem todo branco é assim, tem muito branco do nosso lado, e conto como é aí na luta contra Belo Monte, e dos muitos amigos brancos daí, mas ele parece que gosta de ficar vendado, num quer nem saber, é muito fechado, não sei se nosso namoro vai longe, e também porque, pra falar a verdade, num acho bonito a quantidade de músculo que ele tem, acho uma besteira grande. (Silveira, 2020, 163-164).

O fato de Tadeu se incomodar com a caricatura dos indígenas é sintomático de um regime de representação, nos termos de Stuart Hall (2016), em que o índio teve sua identidade marcada por atributos que o essencializaram. Ao analisar as fotografias de atletas negros das Olimpíadas de 1988, o teórico aponta que todas as imagens têm um sentido próprio, no entanto ganham outros sentidos quando lidas em conjunto e contextualizadas. Segundo o autor, “todo o repertório de imagens e efeitos visuais por meio dos quais a diferença é representada em um dado momento histórico pode ser descrito como um regime de representação” (Hall, 2016, p. 150). Entre os efeitos de um regime de representação que é marcado pela estereotipagem, o autor sinaliza a essencialização, o reducionismo e a naturalização da diferença. Para Tadeu, tanto os indígenas do Xingu quanto os brancos no protesto estariam reforçando um regime de representação que elege esses ornamentos como necessariamente características do índio. No Romantismo brasileiro, José de Alencar, em seu romance *O Guarani* (1857), constrói um personagem indígena a serviço do colonizador. Forte e destemido, Peri abandona seus costumes para se submeter, por amor a sua amada Cecília, que é branca, ao projeto colonial. A

intertextualidade, definida por Hall (2016, p. 150) como “essa acumulação de significados em diferentes textos, em que uma imagem se refere a outra ou tem seu significado alterado por ser ‘lida’ no contexto de outras imagens”, é verificada na negação de Tadeu ao estereótipo comum ao do guarani forte, tal qual o Peri de José de Alencar.

A percepção de Maria Altamira e Eliseu, no entanto, estaria na chave da tipificação, em que “um tipo é qualquer caracterização simples, vívida, memorável, facilmente compreendida e amplamente reconhecida, na qual alguns traços são promovidos e a mudança ou desenvolvimento é mantido em seu valor mínimo” (Dyer, 1977, p. 28 *apud* Hall, 2016, p. 191). Para esses personagens, aquelas manifestações eram apenas uma forma dos indígenas marcarem a identidade, valorizando-a, como “índios verdadeiros”. Mesmo sendo um elogio à exaltação de traços das culturas indígenas, o pensamento de Maria Altamira e Eliseu incorre em uma essencialização quando afirma que os verdadeiros indígenas seriam os aldeados ou paramentados como indígenas. Essa visão paternalista da representação indianista, segundo Dorrico, resgatando Daniel Munduruku, cria um equívoco de que “ao adotar os costumes sociais do não indígena, eles [os povos indígenas] desapareceriam, pois estariam integrados/civilizados e, assim, destituídos de sua alteridade” (Dorrico, 2018, p. 234). Portanto, chamar de “verdadeiros” aqueles que são aldeados e utilizam os adereços tradicionais é uma romantização da identidade indígena, de modo que se reforça a ideia de que alguns grupos seriam “menos” indígenas que outros por não atenderem a esses parâmetros isolados, como é o caso daqueles indivíduos que são desaldeados, tal qual a própria protagonista, que foi criada longe dos costumes da família Juruna.

Em seguida, Maria não vê problema em brancos apropriando-se dos adereços como fantasia, acha graça disso e entende que o verdadeiro propósito é a luta pelas causas indígenas. Na carta para a mãe, Maria reforça que Tadeu é homem quieto e que, apesar dos músculos, tem medo dos brancos. Todavia, como uma personagem mestiça indígena, que seria consciente e informada das questões à sua volta, não entende o medo de Tadeu? O tom conciliatório de Maria Altamira ao dizer que “nem todo branco é assim” aponta uma inconsistência da personagem. É como se a narrativa mostrasse que a questão da apropriação cultural dos elementos indígenas por parte dos brancos não constitui um problema desde que eles estejam cientes do significado simbólico e da luta. Por outro lado, vê como negativa a reação de Tadeu do que ele considerou como uma estereotipagem. Essa reação, por sinal, receberá uma justificativa. Quando Maria Altamira visita a aldeia Guarani, na percepção dela, o rapaz parece ter vergonha da própria família ou desinteresse nas suas tradições:

— Por que será que vida de índio tem que ser essa luta que nunca acaba? Por que tantas pessoas acham que é assim mesmo, é normal? Parece que índio só pode ter duas opções: morrer ou abandonar seu jeito de viver. Tu acha que é só por maldade, Tadeu?

— Sei lá.

— Eu acho que deve ser mais por ignorância. Falta de pensar a respeito.

Tadeu não disse nada.

— Achei tão bonita a língua Guarani! Tão perto de São Paulo, deve ser difícil preservar a língua do seu povo. Me deu até uma emoção! E pensar que nunca escutei a língua Yudjá.

Tadeu deu de ombros. Maria se irritou.

— Tu sempre foi assim, Tadeu? Nunca se interessou por nada em sua aldeia?

— Num gosto.

— Num gosta de se interessar?

— Não.

— De ajudar teu povo a melhorar de vida?

— Branco nunca vai deixar índio melhorar de vida.

— Deixar por deixar, eles não vão mesmo. Mas podem ser forçados a aceitar. (Silveira, 2020, 166-167).

O inconformismo de Maria Altamira contrasta com a indiferença e resignação de Tadeu. Quando ele diz que o branco não vai deixar os indígenas melhorarem de vida, e ela rebate que eles podem ser forçados a aceitar, há uma inversão das posturas iniciais, em que ele estava revoltado e ela indiferente. Entretanto, essa diferença serve mais para exaltar o que a protagonista considera como sendo a identidade indígena do que efetivamente trazer a reflexão sobre a caricatura apontada. Considerando ainda que Tadeu sonha em ser o mais forte do Brasil tendo como inspiração a mesma gente branca, a narrativa parece mostrar que o real incômodo de Tadeu era estar com vergonha da sua identidade e que para Maria o “ser indígena” estaria muito mais ligado à manutenção das tradições e ao vínculo com a ancestralidade. Ademais, a protagonista reflete sobre a situação de Tadeu com piedade. Percebe nele alguém que desistiu das próprias raízes a favor de um sonho individual, por isso, ela mesma conclui que “jamais conseguiria atravessar a barreira que Tadeu armara com seus músculos por fora e por dentro” (Silveira, 2020, p. 168). A personagem se sensibiliza diante da situação de um homem que se esforça muito para alcançar o objetivo individual, mas que não nutre sua força interior, que viria do seu coletivo. Para Maria Altamira, a tristeza de Tadeu “era o que parecia puxá-la para um lado da vida em que ela, absolutamente, não queria estar” (Silveira, 2020, p. 169).

O romance parece problematizar mais o que é “ser indígena” do que “ser branco” no arco narrativo entre Tadeu e Maria Altamira. A representação de um indígena que, mesmo aldeado, mesmo falando a língua do seu povo, nega a sua “identidade”, enquanto Maria Altamira, mesmo sendo desaldeada, mesmo não falando a língua do seu povo, tem mais consciência sobre essa identidade, seria uma forma de evidenciar que as populações indígenas

contêm posicionamentos diversos, e que a “real” identidade estaria na consciência das tradições, no autorreconhecimento e na resistência às injustiças. Entretanto, o romance não questiona da mesma forma a “identidade branca”. Ao relevar a atitude dos brancos, foi silenciado na narrativa uma problematização assertiva sobre a branquitude. Eliane Brum (2021), em *Banzeiro òkòtó*, fala sobre Altamira e os refugiados de Belo Monte. No livro, ela assume que ser branco é um “existir violentamente”, mesmo que seja um aliado da causa dos indígenas, como é o caso dela. Para a autora, os brancos precisam perder privilégios para que o Brasil mude. Enquanto isso, os brancos existem violentamente, por mais bem intencionados que possam estar. Tomaz Tadeu Silva (2000) problematiza esse “ser branco” quando aponta que essa identidade não é encarada como uma identidade étnica ou racial, isto é, ela é entendida como norma. O medo de Tadeu diante do branco é justificável, exatamente porque é a cristalização dessa identidade que relega a outras o lugar da subordinação. A crítica que se faz nesse sentido é como o romance dispensa páginas para explorar a alienação de Tadeu diante da própria identidade, ao mesmo tempo em que a branquitude, enquanto regime de representação, não é devidamente explorada.

Portanto, no plano geral do romance, a diferença com Tadeu é o que faz Maria Altamira entender o que ela é. Maria José Silveira constrói uma narrativa em que a representação do indígena é atravessada por uma consciência ancestral e uma resistência a um projeto neoliberal, o que tem respaldo na própria produção artística dos indígenas, como aponta Dorrico (2018). Nesse sentido, a tomada de consciência da protagonista não é só sobre a importância das tradições, mas também o ideal de uma luta coletiva, o que, de fato, tem o mérito de criar uma representação alinhada à causa. Entretanto, a crítica que se faz diz respeito ao silêncio sobre a questão da apropriação cultural, como se isso não fosse um problema tão grande na medida em que os brancos também podem ser aliados, uma concessão que diz muito sobre a “identidade branca”. Não perceber a violência simbólica por parte da branquitude é uma inconsistência na construção da personagem Maria Altamira, ainda mais quando ela questiona a origem do medo de Tadeu, como se fosse uma mera questão individual e não uma consequência do regime de representação da própria branquitude, que tem o privilégio de não se questionar, o que configura o seu “existir violentamente” na relação de poder com a “identidade indígena”.

Apesar dessa inconsistência, como dito anteriormente, é o encontro com Tadeu que lhe dá a guinada para a jornada de autoidentificação como indígena. Mesmo depois que as visitas às aldeias Juruna lhe mostraram os desafios que seus parentes enfrentam, a personagem apenas reafirma seu desejo de “ser índia”:

Maria sentiu uma alegria que já não achava possível. Como seus parentes são bonitos! Como gostaria de ser de fato uma entre eles! Ao mesmo tempo se deu

conta dos poucos anos decorridos para tanta mudança. Quantos mais teriam que passar para que os indígenas da Volta Grande pudessem viver sem ameaças?

No barco, na volta, ela foi repetindo o gesto que havia séculos era repetido ali, recolhendo na mão a água transparente do Xingu sagrado que servia aos povos da floresta. Lavou o rosto e matou a sede. À luz vermelha do sol que começava a se pôr, ela como que viu, acompanhando o rio, o vulto do pai e da mãe — sim, da mãe. Alelí também viveu ali, e Maria por fim se sentiu em paz com a mãe. Seu coração doeu de amor. Como explicar a força-ímã com que a terra onde fomos criados nos atrai? Como explicar seu amor profundo por aquele lugar espoliado, ultrajado, em guerra e ainda assim com essa beleza que a assombra? (Silveira, 2020, p.206)

A antítese no questionamento da personagem, na verdade, é a reafirmação de que sua ancestralidade persiste mesmo diante de tantas tragédias. Perdoar a mãe, por exemplo, faz parte desse reencontro com o passado para haver continuidade em seu futuro. Fazer as pazes consigo e com os seus é um passo importante na jornada dessa personagem que não se encerra na compreensão de si, mas nos desdobramentos políticos dessa tomada de consciência.

Além disso, soma-se à personagem o piloto Jurandir, seu par romântico principal, depois de tantos relacionamentos frustrados, como foi o caso de Tadeu. Ironicamente, eles se conhecem em uma reunião dos amigos de Nice que trabalham para a usina de Belo Monte. Fechar o arco dessa personagem encontrando o amor por alguém que a compreende e, mais ainda, compreende a luta do seu povo a ponto de aderir à causa, é uma estratégia altruísta que aponta para uma redenção não só pessoal, como também política de Jurandir. No capítulo que recebe seu nome, o narrador sintetiza o passado dele. Apesar de ter conseguido realizar o sonho de ser piloto de avião, apresenta consciência das contradições de ter servido a interesses que chocavam com os seus valores:

Desde que chegou, contratado para trabalhar em Belo Monte, se teve alguma coisa que surpreendeu Jurandir foi a garra dos indígenas. Ainda que fosse do Tocantins, também terra de índio, nunca havia tido contato com eles, fora um ou outro que mal lembrava. O que imaginava antes de ver a região — e sabia que muitos imaginavam assim — era que no Brasil praticamente já não havia índios. Que, de um jeito ou de outro, haviam morrido. Ou desaparecido. Ou viviam como um branco qualquer, miseráveis, bêbados, doentes. Estavam extintos — ou à beira da extinção — como as inúmeras espécies de animais e plantas e natureza que não resistiram à chegada disso que chamavam de civilização. Era imperdoável a injustiça que fora cometida contra eles, os primeiros nativos dessas terras invadidas pelos brancos, mas era coisa errada do passado, estava convicto de que jamais veria uma multidão deles até que chegou ali. E a surpresa de vê-los fortes. Corajosos. Admirou-os. Ouvia com atenção quando denunciavam que aí vinham os brancos outra vez tentando destruir o rio deles. Suas casas. Seu modo de vida. A economia da qual viviam. Não era uma injustiça do passado. Era de hoje. Era real. Estava ali. (Silveira, 2020, p. 215)

O foco narrativo em Jurandir ressalta o senso comum de parte da população brasileira que acredita que as populações indígenas estariam “à beira da extinção”. Por outro lado, reforça que esse personagem, mesmo antes de conhecer Maria Altamira, já era empático à injustiça para com esses povos. Filho de pai negro, descendente de escravos, e mãe “branca encardida”, de origem pobre, Jurandir esforçou-se para tornar-se piloto de aeronaves. De maneira breve, a narrativa descreve-o como alguém determinado e bem-humorado, qualidades compartilhadas por Maria Altamira. Trabalhando para pessoas ricas, principalmente grandes latifundiários da região, Jurandir entende que estava envolvido, mesmo que indiretamente, em empreendimentos controversos, como quando foi piloto agrícola, sugerindo que havia uma prática criminosa por parte do seu patrão. É na relação com Maria Altamira que o personagem questiona seu ofício e pensa em abandoná-lo para juntar-se a ela:

— Essa é uma declaração do meu amor por você, Maria Altamira. Mudo de profissão, não tem problema. Já voei bastante, já vi muita coisa lá de cima, não tem problema. Aprendo a fazer algo que não interfira na vida de ninguém. Tenho quarenta anos, posso ganhar a vida de outro jeito: pescar, ir pra roça como quando era menino, o que for. E aprendo a ver a beleza da outra profissão que arrumar. Só não quero mais é trabalhar com empresas que, para construir alguma coisa, precisam destruir o que está em volta. Pra fazendeiro, também não. Muito menos pra madeireiro. Vou com você pra Muratu, Maria. Aprender a ser índio. Será que eu aprendo?

Era a primeira vez que Jurandir falava sobre isso, e Maria, que agora só queria pular nos braços dele, repetindo mil vezes “Amor, amor, amor”, entendeu que a conversa era séria.

— Vamos aprender nós dois. Eu também nunca vivi como índia. E é uma escolha nossa neste momento. Se a gente não gostar, voltamos. Ninguém vai prender ninguém. (Silveira, 2020, p. 251)

Esse devir indígena pode ser relacionado à ideia defendida por Ailton Krenak (2022) acerca do futuro ancestral, um movimento de resgate da ancestralidade indígena para a construção de um porvir da humanidade mais sustentável ecologicamente. A decisão do casal em ir viver junto à comunidade indígena e “aprender a ser índio” é um desfecho que vai para essa direção. Embora o próprio personagem, com o foco narrativo sobre ele, afirme que “ele não era romântico nem idealista” (Silveira, 2020, p. 229), todo esse desprendimento para construir uma “vida nova” é uma proposta idealista, o que não se configura um problema efetivamente, pois é apenas um arranjo da ficção para representar a potência do “devir indígena” assumido como positivo. Diferentemente de *O Guarani* (1857), de José de Alencar, em que o indígena está a serviço do branco para a formação da nação, em *Maria Altamira*, o movimento é contrário: o retorno à origem indígena, para desfazer uma ideia de unidade singular de nação.

3.2. MIGRAÇÃO E LUTA POR MORADIA

A representação da migração no romance *Maria Altamira* também serve para questionar o ideal de nacionalidade, principalmente na trajetória de Alelí, que se junta à multidão de nômades que aparecia desde o início do romance, os quais buscam um lugar em que possam viver suas diferenças. A imagem final desse grupo tem sua força poética na descrição da diversidade que o compõe:

O sol ergueu-se um pouco mais, os raios perderam sua luz recém-nascida, e a manhã adquiriu nova consistência, como se a multidão os empurrasse para uma nova porta, um novo patamar de crueza. Quem eram eles? O que buscavam? Como podiam viver assim caminhando por uma estrada? Velhos, homens, mulheres, jovens, crianças. Brancos, negros, pardos, índios. Carregavam pequenas malas, trouxas, sacolas, saquinhos. Carregavam bebês. Alguns empurravam carrinhos. Outros se apoiavam nas bengalas. Um grupo de idosas desdentadas com velas acesas na mão. Um sujeito alto, cabelo batendo nos ombros, puxando um carrinho de madeira em que ia sentado um menino de pernas muito finas. Um homem-tronco em seu carrinho de rodas, uma anã de cabelos louros soltos até os pés, uma gorda com elefantíase, um homem coberto de pano e capuz carregando um cetro, uma, duas, três mulheres barbadas, outro grupo de anões andando rápido, uma senhora cheia de trouxas equilibrando uma galinha na cabeça, um senhor de cara retorcida como um tronco de árvore puxando uma vaquinha magra pela corda, um homem alto envolvido em uma capa roxa e outro ao lado em uma capa preta, um grupo de meninas e meninos com estilingues na mão observando as árvores à procura de passarinhos, uma senhora com uma cesta de filhotes de algum bicho, uma mulher com uma lamparina, dois porquinhos na frente de um casal de camponeses com um bando de filhos atrás, uma senhora levando uma cesta com a foto colorida da Santa Maria Goretti rodeada de flores silvestres, um homem com avental de açougueiro, manchas amarronzadas de sangue lavado, um casal de mendigos, roupas molambentas. Eram tantos. Homens e mulheres, a grande maioria na flor da idade, embora curvados, como se vencidos.

— Para onde vocês vão? — Maria perguntou.

— Pra onde tiver lugar pra nós — um respondeu. (Silveira, 2020, p. 272)

Como afirma José Luiz Fiorin (2009), similarmente aos estudos de Silva (2000), a nacionalidade é, como qualquer outra identidade, construída de maneira dialógica, isto é, na diferenciação com um outro. Para tanto, é necessário instituir aquilo que seria a herança comum, como um passado mítico e a idealização de heróis representativos desse passado, que criaria uma coesão nacional. É a partir da triagem do que seria exclusivo a um alguns e excluído aos outros desse ideal de nação que se inventa uma unidade. Como o autor afirma, essa criação ideológica está a serviço de interesses discursivos que submetem indivíduos a posições marginalizadas. Mesmo que haja um discurso conciliatório sobre a mistura de raças e do efeito

harmônico que isso manifestaria, o que é reforçado na construção da identidade nacional brasileira é o princípio da exclusão. Louvam-se certas contribuições para a constituição da cultura nacional de diferentes grupos sociais, no entanto ainda manifestando exotizações sobre essas mesmas contribuições. Portanto, a identidade nacional é o que compreende Benedict Anderson (1989) como uma comunidade imaginada.

O migrante é um indivíduo que se encontra no cerne desse conflito, uma vez que desafia esse constructo ideológico a partir do momento em que não se enquadra nele. De acordo com Leonardo Tonus e Shirley de Souza Gomes Carreira (2025), o sujeito na posição de migrante enfrenta um duplo desafio: o processo de desenraizamento do seu lugar de pertencimento e confronto com a sociedade de destino na qual tentará adaptar-se. Nesse movimento, o migrante pode ser vítima de diversas violências por ser percebido como uma ameaça, não só à integridade da identidade nacional, como também alguém que pode macular outras esferas dessa mesma sociedade. Tonus e Carreira (2025, p. 16) apontam que “a reterritorialização do migrante ocorre paralelamente à reconfiguração identitária e depende integralmente da possibilidade de o imigrante construir novos laços de pertencimento, de recriar o ‘lar’ fora do ‘lar’”. Se o migrante é visto como uma ameaça à sociedade receptora, não há como estabelecer esse novo lar, o que gera a constante sensação de desabrigo e vulnerabilidade.

Mas o que leva um sujeito a sair do seu local de origem para um outro em que esses desafios podem se impor? De razões particulares à razões coletivas, fato é que o sujeito migrante parte de um incômodo que, se não impossibilita a própria existência, consegue desestabilizá-la o suficiente para que se comprometa a qualidade dessa vida em seus diversos matizes (emocionais, psicológicos, físicos, políticos...). Com exceção de grupos sociais que se caracterizam pelo nomadismo, a migração é um movimento que requer do sujeito uma motivação, mas da qual ele pode ou não estar consciente. Por isso, Shirley Carreira conceitua o caráter migrante como “o estado de ser descontínuo que caracteriza a situação de exílio” (Carreira 2025 *apud* Oliveira, 2025, p. 11). Lúcia Osana Zolin, no artigo “Estratégias de subjetificação na ficção contemporânea de mulheres: exílio, migração, errância e outros deslocamentos” (2018), explora o conceito de exiliência, formulado por Alexis Nouss (2016), o qual consiste na declinação de condição e consciência do exílio por parte do sujeito migrante. O primeiro diz respeito àquilo que não é de escolha do indivíduo, mas que a ele foi imposto; já a segunda tem a ver com a percepção dele sobre esse estado. Nas conclusões da autora a partir do seu recorte literário, a exiliência feminina é uma estratégia de subjetificação de mulheres, pois é uma ferramenta para a compreensão de questões de gênero.

Consoante a Tonus e Carreira (2025, p. 17), a migração tem sido um assunto em destaque nos últimos anos por causa da chamada “crise dos refugiados”, os quais são “vítimas de migração forçada para proteger a vida, a segurança e a liberdade diante de perseguições, conflitos armados e violações massivas de direitos humanos”. Pode-se dizer que há a condição forçada ao exílio e a consciência desse estado, nos termos de Nouss, e que isso evidencia um posicionamento crítico ao seu contexto de origem. Por outro lado, em fuga para um lugar seguro, milhares de imigrantes deparam-se com a hostilidade daqueles que, embora possam reconhecer os problemas do lugar de origem, não aceitam abrigá-los, baseando-se principalmente no argumento da autopreservação (Almeida, 2023, p. 27). Para além de toda violência xenofóbica na representação dos refugiados como “invasores”, ao contrário de acolhimento, os migrantes são recebidos com mais violência. No meio de tanta barbárie, inúmeras pessoas encontram-se totalmente desamparadas, frequentemente sucumbindo à morte.

Entre os desamparados, cresce o número de refugiados climáticos. Essa nomenclatura denota a situação do migrante que se desloca para fugir de algum desastre climático ou que está a ponto de acontecer. É o caso de vítimas de terremotos, furacões, tsunamis, alagamentos e soterramentos em larga escala que impossibilitam ou prejudicam substancialmente a rotina de um povo (Burnett *et al.*, 2021). Haja vista os impactos do aquecimento global, tais tragédias socioambientais têm cada vez mais potencial de acontecer e levar milhares de pessoas a migrarem. Além disso, também se podem incluir pessoas que são vítimas de desastres cuja causa direta é a ação humana, como é o caso de construções do porte de uma hidrelétrica. Dado o risco que o seu lugar de origem passa a representar, tais pessoas migram. Porém, diferentemente dos refugiados de guerra, essa categoria de refúgio ainda não encontra respaldo no direito internacional, o que dificulta ainda mais a caracterização da sua situação. (Burnett *et al.*, 2021).

Em todo caso, sendo refugiado climático ou não, os migrantes têm suas subjetividades marcadas por seu trânsito e isso é algo largamente explorado na representação literária sobre eles. Segundo Paulo Oliveira (2018, p. 11), “toda literatura migrante é narrativa de memória e testemunho. Toda literatura migrante é traumática”. Nesse sentido, Sandra Regina Goulart de Almeida, discutindo sobre a diáspora contemporânea, afirma que há uma constante renegociação da identidade, pois “o movimento de deslocamento espacial torna-se também um autoconhecimento, vivenciando através do corpo gendrado, racializado e etnicizado, e leva a questionamentos de identidades fixas e preestabelecidas” (2015, p. 65). Desvendar de que forma o trauma é elaborado narrativamente é uma ferramenta que possibilita que o leitor se

depare com experiências de mundo que desafiam categorias como a própria identidade nacional.

Tais questões levantadas acima relacionam-se, em maior ou menor grau, com o que é tematizado no romance *Maria Altamira*. Tanto Alelí quanto Maria partem em jornadas em condições próprias de exílio e ambas iniciam-nas motivadas pelos desastres socioambientais que acometem seus respectivos lugares. Ambas são abatidas pelo sentimento de Solastalgia, abordado no capítulo anterior, o trauma diante da perda do seu lugar que as acompanha. Assim, na perspectiva da representação da migração, as histórias dessas personagens trazem elementos comumente associados ao tema da ressignificação da própria identidade. A diferença entre elas reside no fato de que, para Alelí, o retorno para Yungay não é uma possibilidade, enquanto que para Maria, o retorno é necessário, o que tem uma significação expressiva para a formação da personagem. Sendo assim, é na história de Alelí que a condição e a consciência do exílio se entrelaçam, de modo que, diferentemente da filha que entende o deslocamento para São Paulo como uma atitude individual e temporária, a personagem peruana encarna a errância como parte da maldição que ela compartilha com outros, como é o grupo nômade que deseja achar um lugar para si. Pela descrição pormenorizada desse grupo, o que é ressaltado é justamente como todos ali buscam esse pertencimento e a segurança de um lugar em que eles sejam incluídos. Na primeira menção a essa turba, a personagem observa-os com interesse:

Quando por fim se ergueu, foi para a estrada e pegou o primeiro ônibus que passou. Sentou-se encolhida no banco dos fundos, olhando pela janela. Viu um casal, um velho, uma menina e um cachorro magro seguindo pela estrada a pé na mesma direção. Pareciam cansados, como quem já percorreria um bom caminho. Da sua pequena janela, ela os observava desaparecerem na poeira. Quem seriam? À procura de que caminhavam? Estariam tão perdidos quanto ela? (Silveira, 2020, p. 33)

A pergunta da personagem, por meio da perspectiva do narrador, revela que aquelas pessoas podem compartilhar com ela algo que também a move na sua jornada de superação do próprio trauma. Embora aparentem exaustão, eles persistem na caminhada. A pista de que eles seguem na estrada pela mesma direção que Alelí corrobora essa convergência. Mais algumas páginas à frente, narra-se mais uma vez o encontro:

Incorporou-se à primeira comitiva que passou pela fazenda, na garupa de um peão apenas ao ver sua estranha figura na beira da trilha, sem saber ao certo se era velha, menina ou mulher. No estradão em que seguiram, no calor do entardecer, antes de chegar ao pouso do gado, ela outra vez passou pelo casal, o velho, a menina e o cachorro que vira na Bolívia. Ou seriam outros, mas iguais. (...) Passando por eles bem devagar, o peão perguntou para onde iam. “Para onde tiver lugar pra nós”, um dos velhos respondeu. Os meninos cutucavam os bois com os galhos caídos na beira da estrada e riam. Pareciam

se deliciar com a boiada. E Alelí se perguntou, como em transe: *Meu destino não é como o deles? Não será entre eles meu lugar?*
 Mas não pediu para o peão parar. Seguiu em sua garupa até a cidadezinha mais próxima e de lá continuou. (Silveira, 2020, p. 48)

Nesse momento, ela não fica junto deles, mas mantém o movimento similar: persiste na sua errância. Importante frisar que, retomando a abordagem de Carreira (2025) e Nouss (2016), a personagem, durante os seus deslocamentos, vai tomando consciência da sua condição exílica e também vai reconfigurando seu senso de pertencimento e reelaborando o próprio trauma. Como discutido no capítulo 2 desta dissertação, esse percurso interno é tão descontínuo como os próprios caminhos pelos quais vai passando e testemunhando inúmeras injustiças, violências e desamparos. Após abandonar a filha com Chica, internaliza a ideia de que seria amaldiçoada, por isso não tem paragem duradoura por temer que isso se estenda aos lugares e às pessoas com quem convive. Por outro lado, esse abandono dos outros guarda uma feição positiva, que é a de protegê-los, sendo uma face do processo de reelaboração dos seus traumas, pois ela reforça assim o sentimento de pertencimento, o vínculo:

A chegada da sobrinha mudou a harmonia da casa, e Alelí entendeu aquilo como um alerta. Ficara tempo demais no lugar e era melhor que partisse antes que sua maldição prejudicasse a velha curandeira, por quem de certa forma, e sem querer, se afeiçoara mais do que deveria.

Dois ou três dias depois, quando passaram os violeiros da Bandeira do Divino, na Folia dos Reis, Alelí se juntou a eles com seu charango. Seguiu com o grupo rumo às outras casas dos arredores.

Antes, abaixou a cabeça para a velha em sinal de respeito e gratidão, e Cutute entendeu que ela não voltaria. (Silveira, 2020, p. 136)

Esse redimensionamento da própria identidade aparece também no paralelo que se estabelece entre o grupo de seringueiros com os quais Alelí se junta para defender a terra deles e o grupo de nômades. Apesar de serem agrupamentos distintos, com causas diferentes, eles se assemelham porque em ambos há o desejo de pertencimento:

Esquecida de tudo, Alelí, um elo entre os outros, de um lado o braço seco e manchado do velho da venda, e, do outro, o braço moreno macio de uma mocinha filha de seringueiro, pensava em Manu, “Ah, se ele me visse!”, e dava seu risinho de tosse. Nada de medo. Nada de cansaço. Nem a cólera da Alelí Culebra. Pelo contrário. Uma coragem tão natural que a preenchia inteira. Seria uma morte boa, se viesse.

O que veio, depois de muita ameaça e discussão, foi um acordo, pelo menos provisório. O líder dos jagunços teria que trazer documentação de cartório para se contrapor ao título de posse que o povo dali tinha em mãos.

A festa que fizeram aquela noite foi a melhor que Alelí já tinha visto. Todos se abraçavam, sapateavam, vivendo a alegria que só uma luta vitoriosa é capaz de dar. Ela, que ficara parada em seu canto, foi puxada para vários abraços apertados e suarentos. Sentiu a leveza que só sentira com o caxiri e o fumo da velha curandeira. Deu sua tossezinha. Chamou suas filhas para a festa. Illa

logo se agachou a seu lado; a filha sem nome dançou a noite inteira. (Silveira, 2020, p. 155)

Nesse fragmento, sobrepõe-se o presente e o passado de Alelí. Ela nota que aquele coletivo causa nela sensações que a conduzem aos lugares por onde passou e com os quais manteve um vínculo, como em “Sentiu a leveza que só sentira com o caxiri e o fumo da velha curandeira”. Logo em seguida, aparecem os nômades, com quem a identificação é semelhante:

Quem eram? Para onde iriam? O que procuravam? — É gente que vive pela estrada — disse o dono da venda. — Nunca sei se são os mesmos ou se são outros. Vêm de tudo quanto é lado, procurando um lugar. Parece que nunca encontram.

Alelí pensou o que já pensara das outras vezes que os vira passar: E se seguisse com eles? (Silveira, 2020, p. 156).

O reforço da imagem dessa multidão tão diversa, que gradativamente se avoluma ao longo do trajeto e do desejo da personagem em ligar-se a eles, é uma estratégia da narrativa de representar a migração dialeticamente, na qual se “grita”, dada a ênfase, por um lugar próprio enquanto se cria para si um vínculo de irmandade que aponta para uma reivindicação coletiva. Alelí é forçada a migrar porque perde tudo em Yungay após o soterramento e parte em uma campanha inicialmente de solidão. Mas, ao longo do seu trajeto, sem romantizar os seus augúrios, a narrativa também vai desenhando uma redenção da personagem por uma via mais comunitária do que individual. Suas perdas não são jamais esquecidas, porém a maneira pela qual poeticamente ela vai reelaborando essas experiências traumáticas é uma forma de traduzir suas superações:

Já havia algum tempo ela se juntara à multidão que caminhava pela estrada à procura de um lugar. Sentia aquela força de resistir e procurar. Nos momentos de descanso, cantava para eles. As canções de que eles gostavam. Canções de esperança, canções que fortalecem. Canções, ela se deu conta, que foi aprendendo por onde passou. Eram muitas. Demorou para realmente entendê-las, mas aprendeu. Com Don Rodrigo, com Atahualpa, com Zimbo e Nego, com os Juruna, com Chica, dona Cutute, com Silmara. E com Manu. Pessoas que conseguiam entender o mundo e se deixavam abraçar pela vida. Como ela gostaria de poder ter sido assim! (Silveira, 2020, p. 231-232).

Analogamente à mãe, Maria Altamira também passa à condição de migrante depois da construção da hidrelétrica e da violência sexual de que é vítima. No romance, correlaciona-se o que é do plano social ao plano individual da personagem e constrói-se um argumento narrativo que faz a personagem deslocar-se para São Paulo, onde espera encontrar um aprimoramento pessoal: “Voltar logo era sua única saída. Fortalecida e melhor” (Silveira, 2020, p. 134). De fato, como outrora discutido, é durante a sua estadia na grande megalópole brasileira que Maria Altamira compreende a própria ancestralidade. Para além disso, esse núcleo da narrativa é

importante para reforçar uma ideia comum à linha narrativa de Alelí: a luta por um espaço. A representação dos migrantes na cidade de São Paulo evidencia outros entraves nessa busca. Quando Maria Altamira chega ao seu destino, é levada a uma ocupação:

Avenor a esperava no aeroporto e a levou para um quartinho no prédio onde morava, ocupado por migrantes e sem-teto, perto da Estação da Luz. Ali teria lugar para a irmã. Hermínia, namorada de Avenor, ajudou-a arrumar o quartinho do sótão, no que seria o décimo primeiro andar, ao lado do poço do elevador desativado. (...) Maria viu com olhos de gratidão o “muquifo” colorido e o lugar animado, onde quase todos lhe deram boas-vindas. Foi apresentada à coordenadora dos trabalhos no prédio, dona Maninha, que lhe informou sobre como as coisas funcionavam ali, onde tudo era feito coletivamente. Que ela se ambientasse, primeiro, e depois lhe dissesse em que poderia participar. E que não se assustasse quando visse policiais por ali: “Eles gostam de ameaçar, mas não vão conseguir nos tirar daqui. Nosso movimento é forte”. (Silveira, 2020, p. 137)

Desse excerto, extraem-se vários elementos importantes para a discussão da luta por moradia. O primeiro é onde esse prédio se localiza: na região da Estação da Luz, centro da capital paulista o qual, no plano extratextual, é reconhecido como um lugar estigmatizado por haver muitas pessoas em situação de rua, pessoas convivendo com vícios em drogas ilícitas, como o crack, altos índices de assaltos, entre outras problemáticas concentradas ali. Outro aspecto são as condições do prédio: pelos sinais de abandono e falta de manutenção, o “muquifo” oferece pouca qualidade no sentido da segurança de sua estrutura física. Por outro lado, o lugar é lar para pessoas “migrantes e sem-teto”, as quais são apresentadas como sendo pessoas cordiais e de convivência harmônica, em que o bem do coletivo é valor. Por fim, há uma ameaça constante representada pelas forças de segurança do Estado, o qual pretende expulsar essas pessoas do lugar, mas por quê?

O direito à moradia é algo reconhecido pela Constituição Federal no art. 6º, mas também pelo Estatuto da Cidade, lei nº 10.257, aprovada em 2001, nos quais se entende como primordial a função social da propriedade. No entanto, como afirma Maricato (2010 *apud* Soares e Silva, 2020, p. 61), os planos diretores das cidades, documentos norteadores da urbanização, por vezes não preveem a garantia desse direito, o que resulta em diversos problemas relacionados ao acesso à moradia, como é o caso das ocupações de prédios abandonados. Aproveitando-se do que o próprio Código Civil assevera acerca do abandono de imóveis, essas ocupações surgem como reivindicação de um direito, como atestam Renata Helena Paganoto Moura e Alexandre de Castro Coura (2024). De acordo com esses autores, a ocupação de imóveis abandonados revela muito da política habitacional de uma cidade: “o interesse desses proprietários em deixar o bem assim revela a ineficiência (ou eficiência) do poder público em fiscalizar e aplicar os

instrumentos legais, revela que há mais interesse em proteger essas propriedades, públicas e privadas, do que resolver a falta de moradia” (2024, p. 6). Assim como o romance *A ocupação* (2019), de Julián Fuks, que se debruça sobre a ocupação do Hotel Cambridge em São Paulo, a narrativa de Silveira busca trazer à tona essa discussão acerca da luta por moradia dentro das cidades, evidenciando uma oposição a um projeto de cidade que visa à defesa do patrimônio de maneira absoluta, sem considerar a função social que o antecede. Na situação representada no livro de Silveira, há apresentação de um movimento social cuja organização coletiva destoa do discurso depreciativo de “invasores vagabundos”:

Desde que chegou a São Paulo, uma coisa que impressionou Maria Altamira foi a organização do pessoal que morava no prédio. Enfrentar os problemas conjuntos, administrar o local ocupado, dividir as tarefas, preparar a ocupação de prédios desocupados que pudessem abrigar mais gente. Havia os profissionais voluntários que vinham para ajudar no que a organização precisasse. Advogados, médicos, sociólogos. Maria observava tudo aquilo, o sofrimento comum e ao mesmo tempo tão diferente de cada um, a luta cotidiana e, como um fio entrelaçando tudo aquilo, o direito de se alegrar e se afirmar: estamos aqui. Seu povo Yudjá também lutava assim: por seus direitos de viver, de morar, de se alegrar e, da mesma maneira, se afirmar: temos o direito de estar aqui. (Silveira, 2020, p. 149)

Sobressai nesse fragmento a noção de que existe um direito a ser cumprido. Não estão ali burlando a lei; pelo contrário, valem-se dela para que possam exercer o direito que lhes é garantido. A menção a profissionais entendidos do assunto reveste essa ocupação de uma legitimidade e seguridade jurídica que orientam ações coordenadas:

Avenor era um dos mais ativos na pesquisa de prédios desocupados passíveis de serem transformados em local de moradia para os sem-teto, cujo número não parava de crescer. Muita coisa tinha que ser vista e preparada antes que uma ocupação pudesse ser feita. Foi nessa equipe que Maria começou a participar. (Silveira, 2020, p.149)

Fica implícito aí que essas ações não ocorrem de acordo com um senso comum que as relaciona a atos de vandalismo, discurso esse que enquadra essas pessoas como criminosas. O engajamento da protagonista nesta causa e a abertura que ela expressa para os outros desconstrói essa imagem negativa. Entre as estratégias para isso, evoca-se a diversidade dos moradores e sua comunhão fraterna:

Parece que eu conheço mais do mundo aqui no prédio, tenho amigos da Bolívia, de Angola, da Nigéria, do Líbano, do Iraque, do Congo, mãe! É um moço tão negro que perto dele eu fico apagada. Na sala de computadores tem um mapa onde dá pra ver todos esses lugares, e nem falei dos brasileiros de vários estados, gosto muito de conversar com todos eles, são tantas coisas diferentes, às vezes nem sei o que pensar, sinto uma vontade de entender que não é bem vontade, é precisão mesmo. Converso com Avenor e com outras

peessoas, no prédio tem tanta gente que sabe das coisas, me explicam, fico mais esperta. (Silveira, 2020, p. 150)

O conhecimento adquirido pelo contato com tantas pessoas diferentes é também um argumento que reforça como a migração pode ser benéfica à medida que mais agrega à sociedade receptora do que a rebaixa. O ponto a ser discutido é como não há uma organização do Estado para viabilizar a vida dos migrantes de maneira minimamente digna, o que os deixa nessa situação de vulnerabilidade social. O romance desenvolve a representação de um problema de responsabilidade das instâncias governamentais pela ausência de apoio à causa e pela perseguição aos que tentam requerer seus direitos:

Agora posso contar, mãe. Faz tempo que o pessoal tava preparando a ocupação de outro prédio, justo um dos que ajudei a pesquisar se dava pra entrar, estufei de orgulho! Duas noites atrás o povo todo entrou e ocupou, sei que a senhora vai estranhar, eu também estranhei no começo, entrar assim no prédio dos outros, mas é que esses prédios tão abandonados, os donos não pagam impostos, são ilegais e tão vazios há muito tempo, enquanto tem tanta gente sem moradia na rua, é um tipo de justiça, mãe, esse prédio agora vai ser pras pessoas que não têm onde ficar. As pessoas do meu prédio participam por solidariedade, porque são do movimento. O pessoal que chegou primeiro levou marretas pra derrubar os tijolos que estavam fechando a porta, depois começou a chegar o povo em grupos diferentes, o prédio tava imundo, às escuras, e entramos todos juntos, até mães com criancinhas, tivemos que limpar tudo, e era gente tirando o lixo, gente varrendo, gente dando as ordens, crianças chorando, e o eletricista que mora no nosso prédio foi quem fez a ligação da luz, e funcionou, era preciso ficar lá quarenta e oito horas sem sair. Aí, quando a tropa de choque da polícia apareceu, já tinha advogados e um pessoal bom pra negociar com eles, até helicópteros passavam voando, mãe, parecia guerra. Dona Maninha acha que vai dar certo, mas fica todo mundo mudo de tanta apreensão, agora é aguardar, pensei tanto no povo de Altamira, sei que a cidade não tem prédio como esse, mas tem as terras, mãe, e é o que os fazendeiros e mateiros fazem o tempo todo, só que eles ocupam terras que já tão ocupadas, não tão abandonadas, aí é que tá a grande diferença. (Silveira, 2020, p. 164)

Pela perspectiva de Maria Altamira, descortina-se a quebra de um pensamento estereotipado sobre as ocupações e também como há uma ética que as norteia. Dar ao leitor esse panorama soma-se às ferramentas que a narrativa dispõe para justificar uma luta que tem precedentes legais. Quando o Estado surge, no fragmento, a imagem reforça a truculência da magnitude bélica: “Parece uma guerra”. A desproporção entre as forças evidencia como o aparelho estatal, ao invés de buscar soluções para aquela multidão de pessoas, prefere gastar o dinheiro público para proteger o patrimônio material de umas pouquíssimas pessoas. No mesmo fragmento, há ainda o paralelo que Maria faz com a situação de Altamira, embora a ocupação de terras por parte de alguns fazendeiros e mateiros ocorre de maneira ilegal e, por isso, criminosa. O Estado, nessa situação, age, muitas vezes, de modo negligente como o próprio

romance busca mostrar. Sendo assim, a criminalização de movimentos sociais, como é o caso do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST)¹⁹, é uma demanda de grupos sociais que encontram respaldo na própria estrutura do Estado. Seguindo esse raciocínio, se os ocupantes representados no romance procedem conforme uma ética, os agentes do Estado, aqueles que deveriam ser os mais indicados para portar-se assim, são representados como sabotadores do processo:

O que Maria não contou foi a briga em que se meteu. Na tomada do prédio, do nada um pessoal apareceu querendo se intrometer. Provocadores. Gente ligada à polícia. Armados com pau e pedra. Já eram esperados. Apareciam antes que a polícia chegasse. Inúmeras vezes, foi dito que os moradores do prédio não deveriam aceitar nenhuma provocação desse tipo. A instrução era uma só: aguardar a chegada dos advogados. Maria, esquentada e inexperiente, não aguentou ver o bando gritando e ameaçando. Não se retirou. O que fez foi agarrar na camisa de um deles, querendo tomar a pedra que ele ameaçava jogar. Levou um tremendo soco. Os companheiros imediatamente a puxaram para longe do local. E não lhe pouparam da bronca. Inclusive Avenor e seu Riobaldo, que avisou: “De ocupação de prédio, você não participa mais”. Além da dor do soco, a vergonha. A cara inchada e roxa a acompanhou durante um bom tempo. “É maquiagem”, respondia constrangida para quem perguntava. (Silveira, 2020, p. 165)

Nota-se que a presença dos infiltrados busca deslegitimar a ação dos ocupantes e justificar a ofensiva por parte das forças policiais. Maria Altamira, tentando desmontar essa estratégia, é agredida fisicamente. Fica nítido aí que há uma autorização para o uso da violência que é forçada pela desigualdade de gênero. A personagem sente-se envergonhada por ter agido de maneira impulsiva, postura que desagrada os articuladores da ocupação porque eles compreenderam que é esse tipo de comportamento que retira a força da ação. Isso corrobora o discurso construído no romance: a resposta para ações violentas não é a violência física, porque ela apenas endossa o discurso que criminaliza o oprimido. Em vez disso, adota-se uma postura legalista e relega às forças opressoras o uso da violência descabida.

Maria, após o seu romance com Tadeu e Delio, amadurece as suas convicções e percebe a necessidade de voltar a Altamira para continuar lutando junto aos Juruna (como desenvolvido anteriormente). Há a compreensão de que as causas pelas quais luta esbarram em uma instabilidade que requer dela um estado de resiliência:

No prédio, amigos se mudavam. Outras pessoas chegavam. Maria começou a contar os dias para voltar a Altamira. Deixar seu quartinho para outra pessoa que precisasse dele. Continuava participando ativamente do movimento no prédio, se apegara muito à dona Maninha e a seu Riobaldo, ao viver coletivo, e aprendera a não se deixar afetar pelo clima de insegurança que, vira e mexe, perturbava o cotidiano de todos com ameaças iminentes de despejo. Quando

¹⁹ Para mais informações acerca desse movimento social, consultar o seu próprio site: <https://mst.org.br/quem-somos/>.

fiscais da prefeitura ou policiais passavam querendo exercitar autoridade, exigir documentos, soltar ameaças veladas ou explícitas, ela pressentia que qualquer hora dessas a vida poderia dar uma virada, e talvez não fosse uma virada boa. (Silveira, 2020, p. 165)

Mais uma vez reforça-se a representação do Estado como o grande agente perturbador daquele convívio. Em síntese, tanto o grupo nômade que Alelí acompanha quanto o povo do prédio ocupado em São Paulo vivem à revelia do Estado. Como discutido anteriormente, todos eles apenas desejam um lar, um lugar que possam habitar sem a constante sensação de estarem acuados, vivendo, por vezes, no limite da sobrevivência. No mesmo desejo, encontram-se os povos indígenas na sua luta pela demarcação e/ou manutenção dos seus próprios territórios. Portanto, a partir de todos esses contextos, vocaliza-se a ânsia por justiça frente a um aparelho estatal que é apresentado como autoritário e em conchavo com interesses das elites econômicas.

3.3 - O GRITO POR JUSTIÇA

Fazer justiça é a grande tônica que liga os vários núcleos temáticos desenvolvidos no romance, sendo ele mesmo uma ferramenta para esse propósito. Como defende Regina Dalcastagnè, o discurso pode ser uma arma a ser usada contra os poderosos para “desmascará-los ou, mesmo, para tirar o seu sossego” (2020, p. 18). Do discurso ecológico à luta por moradia, as personagens sofrem injustiças que se partem, por vezes, dos representantes do Estado. A voz narrativa reforça de maneira sistemática como eles lutam pelos seus direitos que não são efetivados porque esse mesmo Estado posiciona-se de maneira parcial. A representação das forças de segurança e dos governantes chama atenção para isso. Do período da ditadura militar até os dias atuais, mesmo com a vigência da Constituição Federal de 1988, há um lastro autoritário que transgride os direitos individuais garantidos pelo Estado Democrático de Direito. O romance *Maria Altamira* esforça-se em denunciar esses desvios que atrasam a busca por justiça social. Além disso, também propõe formas de resistência, mesmo que não solucione ou traga desfechos efetivos, nos limites da própria narrativa, para os vários problemas elencados.

Embora não seja um romance cujo eixo principal seja abordar os regimes militares na América Latina, sobretudo no Brasil, há uma série de alusões às ditaduras, reforçando principalmente o caráter arbitrário e violento delas, como também pontuam Fernanda Dusse e Nicole Dias (2023, p. 6) sobre a jornada de Alelí: “Os seis países pelos quais transita (Peru, Bolívia, Chile, Argentina, Paraguai e Brasil) sofreram golpes de estado que culminaram na tomada de poder pelo exército e na implementação de projetos políticos mantidos pela censura, por prisões arbitrárias e por formas brutais de violência contra qualquer tipo de oposição”.

Nesse sentido, Maria José Silveira alinha-se a uma parte da produção atual que visa a dar um testemunho acerca dos “sucessivos golpes de Estado que levam à ascensão de ditaduras (...) no continente latino-americano, bem como dos desdobramentos da experiência autoritária no mundo contemporâneo” (Oliveira e Thomaz, 2020, p. 13).

Alelí, ao longo de todo o seu percurso, presencia o autoritarismo vigente pelos espaços, de modo aguçar o aspecto coercitivo dos ambientes. Na Bolívia, por exemplo, destaca-se a fissura pela perseguição aos comunistas:

Nos pueblos por onde passava, era comum ver soldados. Eles se apossavam da praça, entravam nas vendas, perguntavam quem viu quem. Quando iam embora, deixavam murmúrios ressabiados. “Mataram o Che há anos, mas continuam atrás de guerrilheiros.” “Já nem sei que general tá mandando em nós, todo dia muda.” “O que não muda é esse vaivém dos milicos, o destempero.”

Alelí escutava os murmúrios na venda e, ao ouvir a palavra “milicos”, o que atravessava sua mente era a foto emoldurada do presidente Velasco, “milico” também, que seu pai pendurava na parede de sua venda em Yungay. Devia ser diferente dos milicos dali porque o que ela via por lá não eram soldados, e sim o rosto forte de Tupac Amaru nos cartazes conclamando: “Campesino! El patrón ya no comerá de tu pobreza!”. Nas rádios, sua família escutava discursos contra os “gringos”, os estrangeiros que exploravam o povo peruano. O pai dizia que a reforma agrária estava chegando a Uchusquillo, sua terra natal. Quando chegasse, ele iria voltar para lá, levando toda a família. Abriria uma loja em sua comunidade, onde os camponeses, por fim, teriam dinheiro para sustentar um comércio. (Silveira, 2020, p. 32)

Alelí não compreende a situação totalmente, mas pelo contraste assume que, diferentemente daqueles militares, havia uma promessa de sociedade mais igualitária no Peru sob o comando de Tupac Amaru. É isso que aqueles soldados perseguem e, mesmo que não haja mais Che Guevara, importa instalar o medo para abafar qualquer possibilidade de esperança naquele projeto. No Chile, o ambiente também sinaliza essa atmosfera:

Ela poderia ter ficado, talvez, não fosse, em uma daquelas manhãs na natureza esplendorosa da vastidão deserta, a passagem de um caminhão com vários soldados. A mulher, vendo-os aparecer ao longe, trancou-se no quarto, como se já soubesse quem eram. O homem não arredou pé da janela, em vigília. Viu na carroceria os sacos de lona. Na volta, a carroceria vazia.

“Mais mortos de Pinochet”, disse à mulher. “Dessa vez, não consegui contar.” Alelí não sabia quem eram esses mortos, muito menos quem era Pinochet. Mas sentiu o chão lhe faltar, o vão se espremer. Como se esses soldados que encontrava por esses lugares de fim de mundo a estivessem perseguindo, fossem a ponta da lança de sua maldição. (Silveira, 2020, p. 39)

A impossibilidade de conseguir contar a quantidade de mortos aponta a dimensão sangrenta da ditadura de Pinochet. A representação dessa barbárie espalhada pelo continente ainda aparece nas referências às mães da praça de maio na Argentina: “Nossos filhos estavam

em casa dormindo quando a polícia os levou, e agora estão desaparecidos. Por que os levaram? O que fizeram? Onde estão?” Era só o que queriam saber. Sairiam buscando seus filhos desaparecidos até encontrá-los.” (Silveira, 2020, p. 44); na referência à ditadura no Paraguai: “E outra vez encontrou soldados pelos caminhos. Outra vez vozes baixas falando de coisas ruins acontecendo, desaparecimentos, insanidades.” (Silveira, 2020, p. 46); e, por fim, no Brasil:

Entrou pelo norte de Goiás. Passou por cidades fantasmas, adivinhando medo e miséria na cabeça baixa dos camponeses. E outra vez tropas. “É a guerrilha”, diziam na venda. Mais de dez mil militares atrás de um punhado de guerrilheiros que muita gente nunca nem tinha visto. Muita rapaziada morta pelos matos. Cabeças cortadas. “Melhor calar essa boca, senão cortam a sua também. (Silveira, 2020, p. 51)

O medo instalado e o silenciamento imposto são as marcas de todos esses ambientes pelos quais Alelí passa. Com a morte de Manuel Juruna, no contexto ainda de ditadura militar, Alelí é tão empática que assume que ela é a responsável por tanta desgraça. O romance a conduz na reelaboração do seu trauma e traz pela linha narrativa da filha que a maldição na verdade tem responsáveis concretos. A partir do período de abertura democrática até os dias atuais representados no texto, há ainda referências à ditadura empresarial-militar e o seu vínculo direto com a construção de Belo Monte e da rodovia Transamazônica, bem como com os grandes latifundiários. Maria Altamira cresce em um ambiente em que impera uma desconfiança das forças de segurança porque ela tem conhecimento sobre esse vínculo, o qual facilitou a morte do pai.

Ademais, a desconfiança é generalizada e reforça uma representação negativa que inclui negligência, presunção e intimidação por parte dos agentes de segurança do Estado a ponto de personagens como Saião, que se envolve com o mundo do crime, serem mais humanizados que aqueles. Sendo um dos amigos de infância de Maria, Saião vem de uma família muito pobre e acha na família de Chica refúgio. Em um episódio em que ele é procurado pela polícia após assaltar um fazendeiro local, a mãe adotiva protege-o:

— Nada, filha. É só a polícia procurando o que ninguém perdeu por aqui. Se alguém perdeu alguma coisa foi nessa varandinha onde cês tão. Tem algo aí? Não. Vão procurar em outro lugar.
Os dois policiais conheciam Chica do hospital. Olharam um para a cara do outro, deram bom-dia e se mandaram.
Quando Saião apareceu na cozinha, Chica levou um susto. A autoridade de sua voz com a polícia tinha vindo de sua absoluta inocência da presença dele na casa, embora todos ali tivessem certeza de que sua voz soaria ainda mais contundente se soubesse. Ô menino injustiçado pelo mundo! Nem quis saber por que estavam atrás dele. (Silveira, 2020, p. 116)

O envolvimento do rapaz com o crime é minimizado a favor de uma postura defensiva em relação aos policiais. A razão para isso é, por um lado, a própria relativização que as forças de segurança pública demonstram quando, por exemplo, Maria vai fazer a denúncia contra o homem que a estuprou: “Esperaram mais de três horas sentadas. O delegado, o escrivão e policiais passavam conversando bobagem, tomando café, e um deles, novato na cidade, fazia piadinhas com moças de saias curtas mostrando a bunda, decotes abaixo dos peitos, saindo por aí atrás de homem.” (Silveira, 2020, p. 127). Logo em seguida, a mãe desaconselha que ela continue a denúncia porque sabia que os policiais debochariam dela. Coerente com essa imagem, o deboche ocorre novamente quando Maria tenta descobrir o paradeiro do assassino de seu pai:

— Sinto muito, doutora, o delegado num tá presente neste momento.
 — Mas o senhor com certeza tem autorização para ver o arquivo, não tem?
 — Sim, doutora. Posso ver isso pra senhora. Mas num deve ter nada. A doutora sabe como papelada antiga desaparece. Parece que criam perna, a senhora num concorda? He-he-he.
 Maria tinha sentido uma antipatia instantânea pelo homem alto, de cabelo claro, nariz adunco, pele quase albina superlotada de pequenas manchas de sol. Em frente a ela, naquele momento, ele estava se achando o rei da delegacia enquanto arrumava o pinto na calça e soltava seu “he-he-he” a cada “A senhora num concorda?” (Silveira, 2020, p. 234)

A má vontade do agente, aliado ao desrespeito diante da personagem, são mais detalhes que se somam à representação de uma descrença sobre as forças de segurança do Estado. Nessa relação desenhada, o argumento da narrativa mantém-se coerente em não trilhar a busca pela justiça pela via da violência, porque seria rebaixar a personagem a um nível perverso tal qual o dos policiais representados. De que forma, então, a narrativa sugere que se deva buscar a justiça?

Maria, ao regressar para sua cidade natal e visitar seus parentes indígenas, conhece a dura realidade deixada após o funcionamento da hidrelétrica de Belo Monte. Fica a par dos impactos sociais e ambientais por meio da fala dos indígenas, os quais se preparam para evitar novas ofensivas:

— BASTA! — foi a voz do cacique. — Vamos falar das coisas boas. Maria Altamira tem de saber das nossas conquistas. Ninguém aqui tá vencido, Maria. Ninguém tá resignado. O foco da nossa luta é que teve de mudar. Se a usina acabou vencendo a primeira briga e o barramento foi feito, agora é preciso brigar para que o impacto seja o menor possível.
 — A gente era canoeiro, pescador, caçador e guerreiro, agora viramo também pesquisador — riram. — Aprendemo a fazer monitoramento da qualidade da água, da navegação, dos peixes, das condições da pesca do acari, da vegetação, da floresta, dos bichos, da nutrição e saúde da aldeia.
 — Muita gente boa nos ajudou, continua ajudando. Aprendemo a coletar os dados para contrapor aos da usina. Ela faz um monitoramento do jeito dela,

deixando muita coisa de fora, ou falsificando mesmo. E nós vamo lá e mostramo os dado que coletamo. É assim que a gente tá fazendo agora. (Silveira, 2020, p. 265)

É pelo conhecimento da vigência dos próprios direitos que os Juruna, segundo o romance, resistem aos retrocessos. Essa iniciativa estende-se a outros grupos impactados pela usina, como os beiradeiros (outro nome para ribeirinhos) representados na fala de Raimunda: “Saí numa reportagem na televisão denunciando o que tava acontecendo, e eles vieram me dizer que iam me pagar uma indenização boa, mas só pra mim, não pra todo ribeirinho. Eu disse que num aceitava. Num sei mexer com dinheiro, eu disse, só sei mexer com dignidade. Daí eles sumiram. Até agora num apareceram mais.” (Silveira, 2020, p. 269). Devido à experiência em São Paulo junto ao movimento de ocupação, Maria compreende seu papel como mais uma colaboradora na saga de defesa dos interesses daqueles coletivos. Diante de um contexto opressor, valer-se do conhecimento acumulado pelo grupo para retardar ou até mesmo inibir negligências é a principal estratégia de embate.

Já que essa luta vai persistir, a demanda por justiça, no último arco narrativo, volta-se para uma questão pessoal que não deixa de se articular à questão coletiva: elucidar o assassinato do pai de Maria. Sabe-se que Manuel Juruna havia sido morto por uma querela com um grande madeireiro por conta da defesa do território indígena. Manuel foi atraído para uma emboscada em que foi alvejado por arma de fogo. Assim como acontece com vários crimes dessa estirpe, os criminosos nunca foram punidos. Sendo assim, Maria toma para si essa tarefa: “A vontade nascera ali como uma promessa: haveria de levar o homem que matou seu pai para a cadeia.” (Silveira, 2020, p. 233). O enredo, então, assemelha-se à estrutura de um romance policial na investigação em que Maria mergulha. Valendo-se de artifícios esquematicamente disponíveis na trajetória dela: “Aproveitou sua experiência de trabalho na firma de advocacia para se apresentar como advogada de São Paulo, doutora Nádia Pereira. Na bolsa, uma carteira falsa da OAB conseguida nos esquemas da megalópole” (Silveira, 2020, p. 233), a personagem vai à delegacia levantar informações acerca das circunstâncias do crime. Lá, depara-se com o pouco caso do agente de segurança, o mesmo que debocha do intento de Maria; ele a desmotiva do seu encalço:

— Se me permite meu conselho humilde, doutora, se é crime antigo, a senhora pode esquecer. Crimes desses antigos não têm mais solução. E crimes novos se empilham aqui em nossa mesa todo santo dia. — Apontou para a papelada desorganizada a seu lado. — O caos se instalou na cidade. E, se posso enfatizar melhor meu conselho, mexer em crime antigo é fuçar em casa de marimbondo grande (...)

— Estou vendo que a senhora é uma pessoa que entende das coisas. Sabe que essa gente é assassina. Perigosa, doutora. Contratam pistoleiro pau mandado

e se acabou. Sabe-se lá a importância de quem mandou. Pode ser madeireiro. Pode ser traficante. Pode ser dono de terra ou autoridade. Pode ser tudo isso ao mesmo tempo. Aqui tem muita gente importante, a senhora num concorda? — Concorde. Com a experiência que o senhor tem e o conhecimento sobre a região, com certeza está coberto de razão.

— E não era só esse Rei do Mogno, não, que já tá enterrado e, se faz é tempo, pode-se dizer também comido pelos vermes e fazendo parte da podridão da terra, desculpe o meu latim, he-he-he! Melhor voltar pra São Paulo que esta banda daqui não é das mais adequadas pra advogada jovem. — E outra vez, com os olhos cobiçosos, mediu-a de alto a baixo, como fizera desde que ela entrou na delegacia. (Silveira, 2020, p. 236)

Um crime prescrito pelas vias legais não deixa de ter sido um crime. Punir os responsáveis devidamente é uma obrigação que o Estado deveria ter com a memória das vítimas, pois “a não explicação da morte violenta torna o luto impossível” (Butler, 2021, p. 70). É também uma forma de não deixar que casos como esse continuem a se repetir e se perderem no esquecimento. Nesse contexto, recupera-se o que outras narrativas sobre ditadura militar tentam também fazer ao rememorar crimes que não foram solucionados, muitas vezes porque foram negligenciados pelo Estado em sua morosidade na condução da justiça, como aponta Eurídice Figueiredo (2017). O policial nesse fragmento emite o discurso de uma visão conformista que pode chegar à negação desse mesmo passado, o que se configura como uma renovação da violência. A justiça, então, é não deixar que essa memória traumática permaneça reverberando sem que todos os envolvidos sejam punidos nos termos da lei. Por isso, a personagem, mesmo sabendo que o mandante poderia estar morto, quer a punição do pistoleiro contratado para matar seu pai.

Parte dessa busca por justiça tem a ver com dar nomes aos responsáveis. Seguindo isso, a narrativa, coincidentemente, arranja situações em que podemos entender a complexidade da estrutura criminosa que, para manter a impunidade e os próprios interesses, infiltra-se no poder Estatal. No capítulo “Um domingo”, durante um almoço em família, pela fala de Chica, sugere-se a ligação entre um madeireiro dono de fazenda e o prefeito da cidade. Ela havia sido chamada para fazer um curativo na esposa desse madeireiro na casa onde eles moravam. A descrição do espaço foca em elementos que aludem à figura do “Rei do Mogno”:

Se é! Cada móvel enorme daquele mogno mais escuro e envidraçado, sofá de couro, quadro pendurado, enfeite de vidro colorido por todo canto. A dona ficava no quarto cheio de armário, cama de cabeceira alta, tudo de madeira pesada, reluzindo, só vi igual nas novela. E também enfeite por todo lado pra onde se olhasse, coisa de rico mesmo. Do corredor vi outra sala que a empregada disse que era o lugar da casa onde o patrão ficava, também tinha uns móveis grandes de madeira escura e um quadro com a cara do presidente Médici. Foi no tempo da Transamazônica, e o presidente tinha até vindo aqui. (Silveira, 2020, p. 242)

Como bem corrigido na sequência sobre Médici, a quem cabe a frase “homens sem terra para uma terra sem homens”, o ditador tinha explícita relação com o desmatamento na região na gana desenvolvimentista que privilegiou os interesses dos grandes latifundiários. Se a madeira ali naquela sala vem da extração desenfreada da floresta, considerando as circunstâncias da morte de Manuel Juruna, insinua-se, por essa descrição, que o assassinato foi facilitado por uma rede de interesses de figuras poderosas que exercem um poder político paralelo ao do Estado, sobrepondo-se, por vezes, a ele, como a narrativa sugere. Todos os que denunciavam tal articulação perniciosa foram cruelmente extirpados para servirem de exemplo, como explicita a fala de Saião no capítulo Terra do Meio:

“Pistoleiro é profissional da morte, Maria. Depois que mata um, pega gosto, quer estar com ela, vira amante. Matar é o revés de encontro de amor em uma terra que nem sabe o que significa essa palavra. Tanta gente já morreu por conta das grilagens, do desmatamento, da usina, que um até perde as contas. Mas, só pra te dizer, assim de um fôlego. Teve o Dema, o Ademir Federicci, não sei se tu conheceu? Era só ele começar a falar que todo mundo parava pra escutar. Assassinado aqui mesmo na cidade de uma forma que depois inventaram e ninguém acredita. A polícia disse que foram ladrões que entraram na casa pra roubar uma televisão e ele fez a besteira de tentar impedir. Logo ele, que nem televisão tinha. Depois teve o Brasília, Bartolomeu Moraes da Silva. A Irmã Dorothy. O Zé Cláudio e a Maria, sua xará. O Zé Cláudio tava fazendo uns sabonetes e um creme de castanha-do-pará. Dizia pros caras que vendiam castanheira pros madeireiros: ‘Por quanto cês venderam suas árvore?’. Os caras respondiam: ‘Tanto’. ‘Pois esse é o tanto do lucro que tenho com meus produtos’, explicava. ‘Daqui um ano vou ter outra vez esse lucro, e cês num vão ter é mais nada.’ Veja o perigo dessa ideia, Maria! E teve o João Chupel Primo, o João da Gaita, que denunciou uma rota de desmatamento ilegal. E teve muitos mais que morreram, como teu pai. Muitos mais. Tu fica cavoucando essas coisas, e as pessoas começam a falar. Mexa com isso, não, Altamirita. Vá cuidar da tua vida, que é muito melhor que a deles.” (Silveira, 2020, p. 253-254)

Todos os nomes citados pelo personagem são referências a ativistas que foram assassinados por tentar proteger a floresta e os povos que vivem nela²⁰. O amigo, dado o seu envolvimento com atividades ilícitas, sabe da frieza com que pistoleiros executam suas vítimas e tenta demovê-la do seu objetivo, assim como os policiais que ela consultou. Há a representação de uma atmosfera de coerção que guarda semelhanças àquela descrita no período da Ditadura militar.

A despeito de todo o aviso, a protagonista quer continuar a busca pelo nome do pistoleiro e vai até São Félix do Xingu, na “Terra do Meio”, onde ela sabia que o tal Rei do

²⁰ Essa realidade ainda não mudou. Como foi publicado em 2022 pelo jornal Brasil de Fato, o Brasil é o segundo país mais letal para ambientalistas. Matéria completa disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2023/09/12/brasil-foi-2-pais-mais-letal-para-ambientalistas-em-2022/>. Acesso em julho de 2025.

Mogno tinha maior influência. Conversando com um e outro sobre pistoleiros que agiam durante a década de 70 e 80, Maria e Jurandir apenas constataam o sentimento de medo compartilhado pela população por essas figuras, que na mesma medida que matam facilmente, também morrem, segundo seu Halmícar, a quem os personagens interrogam: “Tudo enterrado, pode acreditar. Essa gente tem vida curta. Os que trabalham hoje, e num vou dizer que são poucos nem que são menos, são tudo gente nova, rapazote. (...) Continua a ter muita gente marcada de morte, isso tem mesmo. Mas os que matavam nos anos 70, anos 80, esses tão tudo morto.” (Silveira, 2020, p, 202). Vão à delegacia da cidade para averiguar informações, no entanto tudo se revela improdutivo. A negligência estatal ainda assim se faz notar:

Os policiais foram atenciosos, ainda que a falta de interesse em investigar um crime antigo fosse evidente. Não tinham nenhum arquivo sobre esse assassinato. Seria mesmo impossível ter, já que a ocorrência se dera fora da jurisdição deles. Quanto ao antigo Rei do Mogno, sim, sabiam quem era, mas nada constava em relação a ele”. (Silveira, 2020, p. 262).

Enquanto isso, Maria e Jurandir, distraídos, são seguidos pelo neto do assassino de Manuel Juruna. Revela-se, então, para o leitor, no capítulo “O nome”, quem ele é. A imagem que Silveira constrói desse assassino baseia-se no sadismo de uma certa concepção de mundo que ostenta a própria intolerância. Sinteticamente é assim que o personagem Lenzenil Machado, o Tiradentes, é desenhado, pistoleiro que, já idoso, vangloria-se de um passado “glorioso” de homicídios para o neto, cujo pai, ironicamente, é policial. No diálogo com esse neto, o antigo pistoleiro assume sua submissão ao mando de fazendeiros, entre os quais há Cecílio, nome atribuído ao “Rei do Mogno”. A alcunha de Tiradentes deve-se à coleção dos dentes das pessoas mortas por Lenzenil, o qual objetivava somar a ela o dente de Manuel Juruna, se não fosse o indígena ter afundado no rio. Ele é tão inescrupuloso que deforma inclusive passagens da Bíblia para se justificar:

“Ler com meu vozeirão 1 Samuel 15-3: ‘Vai, pois, agora e fere Amaleque; e destrói totalmente tudo o que ele tiver, e não lhe perdoes; porém matarás desde o homem até à mulher, desde os meninos até aos de peito, desde os bois até às ovelhas, e desde os camelos até aos jumentos’. E depois interpretar: Assim terá de ser, irmãos! Do pecador é preciso tirar tudo, matar tudo que o cerca. Porque Deus é HOMEM! Ele sabe o que é preciso fazer com os fraco e os infiel, os que se acomodam desobedecendo sua lei, a lei do mais forte, a lei do MACHO! (Silveira, 2020, p. 267)

A caricatura desse pistoleiro tão ignóbil, embebido em valores patriarcais, que se reveste de textos sagrados para fundamentar sua posição no mundo, é uma estratégia da narrativa para satirizar uma postura social que não é exclusiva a esse criminoso, pois se estende a parcelas

significativas da sociedade brasileira que se valem de deturpações semelhantes para justificar o discurso de ódio pelo outro. E quando questionadas, exteriorizam cinismo semelhante também:

Mas o que foi que eu fiz de errado, quem for inocente que o diga. Só matei quem precisava ser morto. Quem num deixava os outro ganhar a vida sossegado. Quem tava prejudicando os homem que sabem o que é melhor pro mundo. Já matei alguém que tava lá quieto no seu canto? Não, num matei. Já matei pra roubar? Não, num matei. Só matei gente que tava atrapalhando. Como esse pessoal que aparece agora atrás desse maldito índio, depois de tanto tempo, que é que eles querem? Eu fui lá atrás deles, fui? Não, tô cá no meu canto, posto em sossego, e lá vêm eles infernizar minha vida. (Silveira, 2020, p. 268)

Eliminar “quem tava prejudicando os homem que sabe o que é melhor pro mundo” diz muito sobre a concepção de realidade centrada na afirmação do Eu hegemônico. O pistoleiro, assim, evoca um discurso intolerante em que está ausente qualquer possibilidade de empatia. Nenhum sinal de compaixão, inclusive defendida pelo texto sagrado do qual o assassino se vale. A indiferença com o outro é tanta que o matar é banalizado. Sendo assim, sabendo que Maria estava à sua procura a partir do neto, o velho matador tentará eliminá-la para se livrar do incômodo e também, sobretudo, por capricho: “eles vão é ver que Tiradentes tá veio, mas tá é vivo e passando muito bem, muito obrigado. É isso aí, minha gente. Fechem as porta, as janela e os zóio, que aí vou eu pra limpar a terra outra vez!” (Silveira, 2020, p. 268). Assim, Silveira arma o clímax final do seu romance.

No último capítulo do livro “Mãe e filha”, as protagonistas finalmente encontram-se em um desfecho que traz a justiça para Alelí em sua redenção ao salvar a filha do assassino. Voltando para Altamira, Maria e Jurandir avistam a multidão de nômades na qual ela reconhece a mãe biológica. Com muita sensibilidade, a cena é o oposto do quadro de vilanidade encarnado no pistoleiro. No breve diálogo, as duas comungam de um afeto transcendental:

A marcha continuava avançando, lenta. Todos de olhos pregados nas duas mulheres à beira da estrada onde a única coisa que Alelí fazia era olhar para a jovem à sua frente. Ninguém seria capaz de dizer que olhar era esse.

— Sou sua filha, mãe.

E Alelí, por fim, quase sem forças, ergueu a mão trêmula e a passou com delicadeza e vagar pelo rosto de Maria, como se precisasse de todos os sentidos para ver o que estava à sua frente.

— Que bonita eres! — Sua voz era um sussurro vindo de um sonho tão antigo que nem era mais sonho, era parte do seu corpo.

— Mãe.

— *Hija*.

E as duas se abraçaram, um abraço tão perfeito que tudo em volta parou. Durou um infinito aquele abraço.

Durou o tempo da imensidão do amor das duas. (Silveira, 2020, p. 275)

No entanto, Alelí, por causa de tanto amor, compreende que poderia levar a morte para Maria, dada a crença em sua maldição, e se despede dela. É nesse momento que, vendo a iminência dos tiros do pistoleiro, sacrifica-se pela filha, interceptando em si aquilo que a mataria. Consegue, assim, redimir-se e morre feliz nos braços dela. Como se sugere, esse sacrifício também poderá trazer justiça para Manuel porque Jurandir consegue visualizar a placa do carro em que estavam os assassinos. Portanto, essa cena final eleva as duas personagens na medida em que elas assumem corajosamente uma postura agente diante das injustiças do mundo. Cada uma delas, ao seu modo, em suas respectivas jornadas, não se conforma e coloca-se sempre a serviço dos outros para buscar o bem-comum. Resistir pelo outro é a grande sugestão política dessa imagem que encerra o romance.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Edir Pereira, no artigo “Resistência descolonial: estratégias e táticas territoriais” (2017, p. 19), sustenta que toda forma de resistência é uma forma de desvio nas relações de poder, por isso “nem sempre a resistência necessita fazer alarde, barulho, ganhar relevo, tornar-se explícita, criar grandes agitações e abalos sísmicos”. Um texto literário, por si só, não garante alterações significativas no mundo real, mas é resistência à medida que desvia do discurso dominante e chama atenção para formas alternativas de existência que não se restringem à lógica do capitalismo. Leandro Colling, em “A arte da resistência” (2022, p. 16), sintetiza o que o filósofo Espinosa entende por resistência, a qual “está relacionada aos seus conceitos de potência, afetos e conatus. A resistência não é uma coisa dada, ela é gerada em prol da vida e da liberdade. Ela constitui o fazer político”. Sendo *conatus* “o esforço de perseverança no ser e na existência, o que nos leva a produzir bem-estar, a autopreservação e os atos que realizamos para alcançá-la” (Colling, 2022, p. 16), é por meio dos afetos de ações que podemos aumentar a capacidade de agir.

Sandra Regina Goulart Almeida (2023), também se baseando em Espinoza, discute a importância de “geografias da adesão”, nos termos de Doreen Massey (2007), na constituição das espacialidades: “Esses espaços de adesão emotiva ou geografias emocionais (...) determinam a intrínseca relação entre os espaços contemporâneos e uma poética e uma política do afeto” (Almeida, 2015, p. 22). Diante de tanta violência no mundo, produzir arte que suscita essas relações pessoais de afeto é uma forma de resistência porque é também um fazer político. A cena final do romance *Maria Altamira*, como dito, abre caminhos acerca de uma literatura como meio de denúncia e de resistência a práticas destrutivas da natureza e da diversidade humana. Mas, para além disso, destaca-se a importância do afeto como forma de resistência: afeto pelo outro, pelo seu lugar.

Como discutido ao longo desta dissertação, Maria José Silveira busca trazer a perspectiva dos mais vulneráveis socialmente para construir uma representação que privilegia as suas demandas. Há nesse empenho louvável generosidade e empatia para com alteridades que enfrentam uma série de opressões e abusos, com a intenção, também, de mobilizar a sensibilidade do leitor. Da denúncia dos excessos da exploração da natureza à luta por moradia, verificamos que, pela análise do espaço, vislumbram-se diversas disputas que se estabelecem não só nele, como por ele.

Na esteira do discurso ecológico, o texto de Silveira essencialmente mostra como os personagens não lutam só pelos seus direitos enquanto humanos, mas também lutam por tudo aquilo que compõe a natureza, indo além de uma perspectiva antropocêntrica. Todavia, não se resumindo a uma perspectiva puramente ambientalista, a narrativa correlaciona essa luta pela natureza a uma demanda também social porque entende que há uma dupla fatura instalada pelo habitar colonial, como defendido por Malcom Ferdinand (2022). É a partir da sua tese que amparamos a análise por entendê-la como fundamental para todos os desdobramentos sociais que a narrativa aborda. Considerando o conceito de lugar como a relação afetiva que as pessoas estabelecem com o espaço, a autora busca representar na história como esse afeto é construído, não só como defesa material, como também ontológica.

É explorando essas relações que se constroem argumentos contra violências de diversas matizes, da crítica à questão ambiental como também aos abusos engendrados pelo patriarcado, pelo autoritarismo e negligência do Estado e das elites, os quais são articulados de diversas formas para mostrar como um influencia o outro, como fica nítido na representação do pistoleiro que assassina o pai de Maria. Como amplamente discutido, para evidenciar isso, a autora traz como estratégia de composição a maneira pela qual os corpos são atravessados pelo poder. Se de um lado há exacerbação da violência como imposição do controle, há a ideia de que somente pela integração com o espaço e com outros que esse controle pode ser algum modo sabotado e até superado. É um discurso que se aproxima ao que Judith Butler (2021, p. 69) defende sobre um *éthos* da não violência: “uma crítica ao individualismo antropocêntrico se mostrará importante para o desenvolvimento de um *éthos* da não violência no contexto de um imaginário igualitário”.

Nesse sentido, a grande proposta da narrativa para resistir é a ideia da união da coletividade em vistas a defender o bem-comum. Resistir não só por si, mas principalmente pelo outro, é uma forma de ter forças para inibir ou coibir o avanço de um projeto exterminador da diferença. Essa união deve ser baseada na busca pelo conhecimento, não somente de caráter científico, mas também dos saberes tradicionais. A busca pelo conhecimento é também uma forma de denunciar negligências na garantia dos direitos, além da fiscalização deles. Partindo de uma perspectiva de luta sem usar a violência, é pela via legalista que a narrativa entende que isso deve acontecer. Entre as ferramentas para isso, a arte seria então algo eficaz na medida em que, como forma de conhecimento, constrói laços, como figura o papel que a música tem para Alelí, a dança para os juruna e a literatura, representada pelo próprio livro.

Assim, a ideia de Tafalla (2005; 2019) de que o argumento estético pode ser entendido como um argumento ecológico é algo que buscamos aferir na ficção de Maria José Silveira, o

que dá o tom da sua ecopoética. Vimos que a relação sinestésica com o meio ativa a multissensorialidade do corpo humano e traz uma fruição estética que ocorre pelos sentidos em contato com a natureza. O mundo natural não é percebido passivamente; ele constitui-se como um agente em relação de reciprocidade com a humanidade. Para dar conta disso, a autora personifica elementos não humanos como uma forma de traduzir essa agência. Pela cosmo percepção indígena representada, o rio, as árvores, os outros animais, tudo fala e sente também. A construção estética de Maria José Silveira, portanto, faz um deslocamento da visão ocidental do homem com a natureza para restituí-lo a ela.

Por isso, a importância no arco narrativo das protagonistas em restabelecer essa conexão. Tanto Maria, em seu desejo de retorno à ancestralidade, quanto Alelí, na sua epifania diante da floresta que redimensiona seus traumas, configuram-se como estratégias da autoria no enredo de chamar atenção para a causa ecológica. A intenção, entretanto, não é que todos voltem à floresta e vivam tal como os indígenas. Parece mais, na verdade, um discurso que deseja que a humanidade se enxergue também como natureza e repense a ideia de progresso. É uma sugestão que se articula ao que Rosi Braidotti (2013, p. 151) defende: “uma ética pós-humana para um sujeito não-uno propõe um sentido ampliado de interligação entre eu e os outros, incluindo os não-humanos ou os outros da ‘terra’, através do obstáculo representado pelo individualismo autocentrado”. Além disso, podemos ver semelhanças com a “ecologia-do-mundo” de Malcom Ferdinand (2022, p. 257): “Manter junto nas artes, nas literaturas e nas ciências as buscas de dignidade e igualdade dos humanos, assim como os direitos dos não humanos de perseverar em seus seres no seio de uma mesma narrativa”.

No entanto, mesmo considerando a importância da temática desenvolvida ao longo do texto de Maria José Silveira, são necessários alguns apontamentos críticos. Tendo em vista o apelo de denúncia que o romance apresenta, o primeiro se relaciona ao excesso de exposições de informações e explicações, tirando a centralidade da ação. Isso acontece principalmente na linha narrativa de Maria, que aparece como mediadora de explicações didáticas que chegam ao leitor sobre as problemáticas em que está envolvida. Isso, no entanto, não acontece com Alelí porque a personagem vai desenvolvendo a consciência dos problemas junto ao leitor à medida que vai agindo sobre o mundo. As informações são muito mais sugeridas pela voz narrativa, que consegue dosá-las melhor no decorrer da ação. Alelí, marcada por tantos traumas, é uma personagem menos previsível porque suas ações são menos esquematizadas. Exemplo desse esquematismo é o arco final de Maria, que de maneira muito abrupta parte para uma saga investigativa sobre a morte do pai.

Outro problema são certas imprecisões na caracterização das personagens e contradições que tiram a complexidade, tornando-as, por vezes, personagens planas, tais como Mãe Chica ou amigos de infância de Maria, os quais são pouco desenvolvidos a ponto de serem quase que esquecidos na história. Ou como é o caso dos indígenas, para os quais a narrativa faz elogios sem desenvolver os contrapontos que ela mesma apresenta, com exceção de Tadeu, sobre o qual se debruça mais efetivamente. Assim, ao focar em traços positivos, corre-se o risco de cair numa visão idealizada dos povos originários. Há ainda a questão da branquitude, que, como regime de representação, não é efetivamente questionada na mesma proporção que o discurso sobre “o branco aliado” é frisado, o que gera a imprecisão apontada na construção da personagem Maria.

Por fim, há uma ausência de punições efetivas dos responsáveis por várias violações arroladas ao longo do romance. Por um lado, é compreensível que não se criem resoluções para todos os problemas, a fim de evidenciar a morosidade da justiça ou mesmo a negligência estatal brasileira. Por outro, como uma narrativa que assume um posicionamento legalista e pacifista, seria interessante que houvesse fechamentos com sanções que servissem de exemplo, mesmo que fictício, para aqueles que atentam à vida dos outros. Denunciar os crimes e nomear os responsáveis são ações importantes, entretanto são apenas etapas para fazer justiça. No final da narrativa, sugere-se que o pistoleiro pode ser investigado pelo assassinato de Alelí, mas não há como comprovar que de fato vai ser punido e condenado. Obviamente, tal crítica extrapola os limites da narrativa, mas seria uma estratégia importante para endossar a fé nas instituições democráticas.

Os apontamentos feitos não tiram os méritos do romance de Maria José Silveira, que tem um compromisso ético e político com a sua produção literária. Reforçamos que sua ecopoética alia-se ao seu projeto literário em defesa das minorias e da biodiversidade, o que se espera ter evidenciado ao longo desta dissertação. Reconhece-se que muitos aspectos abordados ao longo deste trabalho requerem aprofundamentos e sugerem novas investigações, principalmente em relação aos estudos ecocríticos. Sendo assim, como encaminhamento para futuras pesquisas, poder-se-ia comparar outras obras de Maria José Silveira ou de outros escritores contemporâneos a fim de verificar similaridades e diferenças em escolhas formais e de conteúdo no que diz respeito à representação de um tema tão urgente como o da crise climática para que possamos efetivar a “ecologia-do-mundo” não só no plano da ficção, mas, principalmente, na nossa realidade, por mais utópico que isso possa ser.

REFERÊNCIAS

- ALBRECT, Gleen. *Earth emotions: new words for a new world*. Ithaca : Cornell University Press, 2019.
- ALENCAR, José de. *O Guarani*. 20. ed. São Paulo: Ática, 1996.
- ALMEIDA, Lucélia de Sousa. *Tempo, memória e ditadura militar: vozes da geração pós-AI-5 em O fantasma de Luís Buñuel*. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Piauí, Teresina, 2015.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *Cartografias contemporâneas: espaço, corpo, escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *Mobilidades culturais, geografias afetivas: espaço urbano e gênero na literatura contemporânea*. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virginia Maria Vasconcelos (orgs.). *Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015.
- ALVES, Ivanete da Silva. *Representação da Amazônia nas obras de Ilko Minev e Maria José Silveira*. 2024. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2024.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Trad. De Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.
- ARFUCH, Leonor. *A cidade como autobiografia*. in: DALCASTAGNÈ, Regina; BARRAL, Gislene. Porto Alegre, RS: Zouk, 2019.
- BASSO, Ana Lissia. WAINER, Ricardo. *Luto e perdas repentinas: contribuições da Terapia Cognitivo-Comportamental*. Revista Brasileira de Terapias Cognitivas. v. 7, n. 1. 2011.
- BEAL, Sophia. *Brazil under construction: literature, public works, and progress*. 2010. Tese (Doutorado em filosofia) - Brown University, Providence. 2010.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Tradução de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BRAIDOTTI, Rosi. *The posthuman*. Cambridge: Polity Press, 2013.
- _____. *Pós-humanismo - A vida para além do sujeito*. in: BERNARDINO, Lígia. FREITAS, Marínela. SOEIRO, Ricardo Gil (orgs.). Edições Húmus, Lda., 2020.
- BRAIDOTTI, Rosi; BALZANO, Angela. “Introducción”. In: _____. *Por una política afirmativa: itinerários éticos*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2018.
- BRANDÃO, Luis Alberto; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução a teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Regimes de espacialidade na literatura brasileira contemporânea*. In: DALCASTAGNÈ, Regina; AZEVEDO, Luciene (orgs.). *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015.

BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. *Estado, estado-nação e formas de intermediação política*. Lua Nova, São Paulo, 100: 155-185, 2017.

BRUM, Eliane. *Banzeiro òkòtò: uma viagem à Amazônia centro do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

BURNETT, Annahid et al. *Refugiados climáticos, aquecimento global, desertificação e migrações: reflexos globais e locais*. *Interseções*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 2, p. 318-333, set. 2021.

BUTLER, Judith. *Problemas do gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2018.

_____. *A força da não violência : um vínculo ético-político* / tradução Heci Regina Candiani; [prefácio de Carla Rodrigues]. - 1. ed. - São Paulo: Boitempo, 2021.

CAMPOS, Neio; KRAHL, Mara Flora Lottici. *Territorialidade: elo entre o espaço rural e o espaço urbano*. In: Steinberger, Marília (Org.). *Território, ambiente e políticas públicas espaciais*. Brasília: Paralelo 15 e LGE, 2006.

CAMPOS, Rodrigo José de. BRANCO, Priscila. *Ocupação desordenada dos espaços urbanos e suas consequências socioambientais*. *Revista Thêma et Scientia* – Vol. 11, no 2E, jul/dez 2021.

CANDIDO, Antonio. *O direito à literatura*. In: CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2011. p. 195-212.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. *O lugar no/do mundo*. São Paulo: FFLCH, 2007.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *O perspectivismo ameríndio ou a natureza em pessoa*. *Ciência e ambiente*. v. 31, 2005.

CISOTTO, Mariana Ferreira. *Sobre a Topofilia, de Yi-Fu Tuan*. *Geograficidade*. v.3, n.2, 2013.

COELHO, Lidiane Pereira. *Identidade e Memória no imbricamento histórico – literário de Eleano Marx, Filha de Karl*. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Goiás, Catalão, 2013.

COLLING, Leandro. *A arte da resistência*. Salvador/BA: Devires, 2022.

COLLINS, Patricia Hill. BILGE, Sirma. *Interseccionalidade*. Tradução Rane Souza. São Paulo: Boitempo, 2020.

CRUZ, Gisele Thiel Della. *Negras, índias e outras mulheres: representações femininas na ficção histórica brasileira contemporânea*. 2014. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: UERJ; Vinhedo: Horizonte, 2012.

_____. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora da UnB, 1996.

_____. *O prego e o rinoceronte: resistências na literatura brasileira*. Porto Alegre: Zouk, 2021.

_____. *A cidade como uma escrita possível*. In: DALCASTAGNÈ, Regina. AZEVEDO, Luciene. Porto Alegre, RS: Zouk, 2015.

_____. *Literatura e resistência no Brasil hoje*. In: DALCASTAGNÈ, Regina. OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. THOMAZ, Paulo C. Porto Alegre, RS: Zouk, 2020.

DALCASTAGNÈ, Regina. BARRAL, Gislene (orgs). *Literatura e cidades*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2018.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura e resistência no Brasil hoje*. In: OLIVEIRA, Rejane Pivetta; THOMAZ, Paulo C. (org.). *Literatura e Ditadura*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2020.

DELGADO, Gabriel Estides. *A teoria literária materialista de Pierre Bourdieu: autonomização social das letras como dilema*. Revista Terceira Margem, v. 25, n. 46, 2021.

DIAS, Reinaldo; MATOS, Fernanda. *Políticas públicas: princípios, propósitos e processos*. São Paulo: Atlas, 2012.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Editora Ática. 1987.

DORRICO, Julie et al. (orgs.). *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018. Recurso eletrônico.

DURÃO, Fabio Akcelrud. *Metodologia de pesquisa em literatura*. 1. ed. São Paulo: Parábola, 2020.

DUSSE, Fernanda. DIAS, Nicole. *Maria Altamira: uma história de despejo na América Latina*. Revista Lusófona de estudos culturais e comunicacionais, v. 5, n. 1, 2023.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

ESTRONIOLI, Elisa Mergulhão. NETO, José Queiroz de Miranda. *A Hidrelétrica de Belo Monte como fator de segregação socioespacial: uma análise a partir da cidade de Altamira - PA*. Novos Cadernos NAEA. v. 24, n. 3. p. 219 - 238. 2021.

FAINGUELERNET, Maíra Borges. *Impactos da usina Hidrelétrica de Belo Monte: uma análise da visão das populações ribeirinhas das reservas extrativistas da Terra do Meio*. [S. l.: s. n.], [entre 2017 e 2022].

FELICIO, Willian Franco. *Concepções sobre o conceito de paisagem e sua inserção no ensino de geografia: elementos para uma investigação*. Revista Brasileira de Educação em Geografia, Campinas, v. 11, n. 21, p. 05-27, jan./dez., 2021

FERDINAND, Malcom. *Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho*. São Paulo: Ubu Editora, 2022

FERNANDES, Júlia Rodrigues. *Racismo ambiental: uma abordagem interseccional das questões de raça e meio ambiente*. Revista em favor da igualdade racial. v.7, n.1, 2024.

FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

_____. *Um romance de geração: O fantasma de Luís Buñel, de Maria José Silveira*. In: GOMES, Gínia Maria. Narrativas brasileiras contemporâneas: memórias da repressão. Porto Alegre: Polifonia, 2020.

_____. *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2020.

_____. *Mulheres contra a ditadura: escrever é (também) uma forma de resistência*. Porto Alegre: Zouk, 2024.

FILHO, Oziris Borges. Espaço e literatura: introdução à topoanálise. Franca, São Paulo, Ribeirão Gráfica e Editora, 2020 (2007).

FIORIN, José Luiz. A construção da identidade nacional brasileira. Bakhtiniana, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 115-126, 2009.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: edições Graal, 1979.

FREIRE, Luciana Martins. LIMA, Joselio Santiago. SILVA, Edson Vicente. *Belo Monte: fatos e impactos envolvidos na implantação da hidrelétrica na região Amazônica paraense*. Sociedade e Natureza, v. 30, n. 3, p. 18-41, 2018.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. São Paulo: Cosac Naify. 2011.

FUINI, Lucas Labigalini. *O território em Rogério Haesbaert: concepções e conotações*. Geografia, Ensino & Pesquisa, Vol. 21 , n.1, p. 19-29. 2017.

FUKS, Julián. *A ocupação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2023 [1978]

GARRARD, Greg. *Ecocrítica*. Tradução de Vera Ribeiro. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2006.

GLOTFELTY, Cheryll. *Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis*. in: GLOTFELTY, Cheryll. Georgia: University of Georgia Press. 1996.

GÓIS, Edma Cristina Alencar de. *Cartografias dissonantes: corporalidades femininas em narrativas brasileiras contemporâneas*. 2013. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do “Fim dos territórios” à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

_____. *O espetáculo do outro*. Tradução de Daniel Miranda; William Oliveira. In: HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Apicuri, 2016. p. 251-300.

_____. *“O papel da representação”*. In: *Cultura e representação*. Trad. de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. Puc-Rio/Apicuri, 2016.

HARAWAY, Donna. *“Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes”*. *ClimaCom Cultura Científica - pesquisa, jornalismo e arte*. Ano 3 - N. 5 / Abril de 2016 / pp. 139-143.

HERCULANO, Selene. *O clamor por justiça ambiental e contra o racismo ambiental*. *Revista de Gestão Integrada em Saúde do Trabalho e Meio Ambiente*. v. 3, n.1, 2008.

JÚNIOR, Carlos. *Geografias culturais no/do Plantationoceno*. *Revista Caminhos de Geografia*. v. 24, n. 9. ago/2023.

KOPENAWA, Davi; BRUCE, Albert. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

_____. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LANGONI, Giovana Pereira. *“Etnocídio - Pierre Clastres”*. In: *Enciclopédia de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 2022. Disponível em: <https://ea.fflch.usp.br/conceito/etnocidio-pierre-clastres>.

LAPIDUS, Ângela Maria Álvares; GONÇALVES, Ricardo Junior de Assis Fernandes. *Guerra no coração do cerrado: história e toponímia no romance de Maria José Silveira*. REVELL, [S. l.], edição especial, v. 7, 2019.

LAPIDUS, Ângela Maria Álvares. *Cayapós, caminhanças da história e da ficção em Guerra no coração do cerrado, de Maria José Silveira*. 2020. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Goiás, Goiás, 2020.

LAURETIS, Teresa de. *A tecnologia do gênero*. Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Tendências e impasses; o feminismo como crítica da cultura*. Vários tradutores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Editora Ática. 1976.

LORDE, Audre. “*Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença*.” Trad. de Léa Sussekind Viveiros de Castro. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

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

_____. *Colonialidade e gênero*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

MACIEL, Maria Esther. *Animalidades: zooliteratura e os limites do humano*. São Paulo: Instante, 2023.

MARINO, Mariana Cristina Pinto. MOLINARI, Yuri Amaury Pire. *Elementos para uma análise ecocrítica: natureza e narrativa em Kew Gardens, de Virginia Woolf*. In: SOUZA, Maurini de. (org.) *Imagens, corpos e vozes: arte e comunicação no contemporâneo*. Londrina: Syntagma Editores, 2019.

MARINO, Mariana Cristina Pinto. *(Re)visar as naturezas, (re)organizar os mundos: quando os estudos ecocríticos encontram a poesia brasileira contemporânea escrita por mulheres*. 2023. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2023.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Tradução de Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MATA, Anderson Luís Nunes. *As fraturas no projeto de uma literatura nacional: representação na narrativa brasileira contemporânea*. 2010. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. N-1 edições, 2018.

MENDES, Maria do Carmo. *No princípio era a Natureza: percursos da Ecocrítica*. Revista de Estudos do Antropoceno e Ecocrítica. v.1, 2020.

MOURA, Renata Helena Paganoto; COURA, Alexandre de Castro. *As ocupações de imóveis urbanos abandonados como processo de luta pelo direito humano à moradia*. Revista Eletrônica Direito e Sociedade, Canoas, v. 12, n. 1, p. 01-21, mar. 2024.

OLIVEIRA, Patrícia de. *Entre mulheres, uma história: um olhar literário à colonização brasileira em A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas (2002) – a mediação na releitura ficcional do passado*. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2019.

OLIVEIRA, Paulo Cesar Silva de. *Prefácio*. in: TONUS, Leonardo; CARREIRA, Shirley de Souza Gomes (orgs.). *Migrância e refúgio: representações contemporâneas do deslocamento*. 1. ed. Campinas, SP: Ponte Editores, 2025.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta; THOMAZ, Paulo C. (orgs.). *Literatura e Ditadura*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2020.

OLIVEIRA, Silvanna Kelly Gomes. *Multipli(cidade): a potência da multidão em Pauliceia de Mil dentes, de Maria José Silveira*. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2017.

OYĚWŪMÍ, Oyèrónkẹ. *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Trad. Wanderson Flor do Nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PADINA, Marcel Ribeiro. *Grandes objetos na Amazônia: das velhas lógicas hegemônicas às novas centralidades insurgentes, os impactos da Hidrelétrica de Belo Monte às escalas da vida*. 2017. Tese (Doutorado em Geografia). Universidade Estadual Paulista, Presidente Prudente, 2017.

PEREIRA, Edir A. E. *Resistência descolonial: estratégia e táticas territoriais*. Terra Livre, São Paulo, Ano 29, Vol.2, n 43, p.17-55, 2017.

_____. *A territorialidade e a resistência: subscrição de um conceito*. Boletim Campineiro de Geografia, v. 10, n. 1, 2020.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: editora Ática, 1988.

RÜCHE, Ana. *Quimeras do agora: Literatura, Ecologia e Imaginação Política no Antropoceno*. São Paulo: Bandeirola, 2025a.

_____. *Leituras ecológicas comentadas: Diário de Campo*. São Paulo: Bandeirola, 2025b.

SANTANA, Luana dos Santos. PAIXÃO, Alexandre Silva da. *Violência sexual contra a mulher na obra de Maria Altamira (2020), de Maria José Silveira*. Cadernos de Letras UFF, Niterói, v.34, n.66, p.252-275, 2023.

SANTOS, Caio Dayrell. QUENTAL, Luíza. *As Pós-Humanidades Crítica: Uma Área de Pesquisa Emergente para um Futuro em Mutação*. Novos Olhares. v.10, n. 2, jul-dez, 2021.

SCHMIDT, Rita Terezinha. “(Eco)conhecimentos e a literatura no limiar da vida que vem.” In: _____ e MANDAGARÁ, Pedro (org). *Sustentabilidade: o que pode a literatura? [recurso eletrônico]* / Santa Cruz do Sul : EDUNISC, 2015.

SCHWARCZ, Lilia M. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SECCHI, Leonardo. *Políticas públicas: Conceitos, esquemas de análise e casos práticos*. São Paulo: Cengage Learning, 2010.

SEGATO, Rita Laura. *Cenas de um pensamento incômodo: gênero, cárcere e cultura em uma visada decolonial*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

SILVA, Maria José Modesto. *Real e ficcional em A casca da serpente e guerra no coração do cerrado*. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2009.

SILVA, Tomaz Tadeu. *A produção social da identidade e da diferença*. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 73-102.

SILVEIRA, Maria José. *Maria Altamira*. São Paulo: Editora Instante, 2020.

SOARES, Astréia; SILVA, Janderson. *A ocupação: o direito à moradia e sua narrativa na literatura de Julián Fuks*. *Revista de Direito, Arte e Literatura*, [S. l.], v. 6, n. 2, p. 57-75, jul./dez. 2020.

SOARES, Laysa Rocha. *O neoliberalismo e sua impossibilidade de solucionar os problemas ambientais*. *Revista Fim do Mundo*, nº 2, mai/ago 2020.

SOUZA, Christiane Pantoja de Souza. SOUZA, Airle Miranda de. *Rituais Fúnebres no Processo do Luto: Significados e Funções*. *Psic.: Teor. e Pesq.*, Brasília,, v. 35, e35412, 2019.

STEINBERGER, Marília. *Território, ambiente e políticas públicas espaciais*. Brasília: LGE/Paralelo15, 2006, p. 29-82

TAFALLA, Marta. “Por una estética de la naturaleza: la belleza natural como argumento ecologista”. *Isegoría* n. 32 (2005).

_____. *Paisaje y Sensorialidad*”. *Teoría y Paisaje II: Paisaje y emoción. El resurgir de las geografías emocionales*. In: LUNA, Toni; VALVERDE, Isabel (org). 1. ed. Olot i Barcelona, 2015. pp. 115-136

_____. *Ecoanimal: una estética plurisensorial, ecologista y animalista*. Madrid: Plaza y Valdés Editores, 2019.

TONUS, Leonardo; CARREIRA, Shirley de Souza Gomes (orgs.). *Migrância e refúgio: representações contemporâneas do deslocamento*. 1. ed. Campinas, SP: Ponte Editores, 2025.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

ZOLIN, Lúcia Osana. *Estratégias de subjetificação na ficção contemporânea de mulheres: exílio, migração, errância e outros deslocamentos*. In: DALCASTAGNÈ, Regina. LICARIÃO, Bertoni. NAKAGOME, Patrícia. Porto Alegre (RS): Zouk, 2018.