

A reconstrução da identidade brasileira por meio da carnavalização em Concerto Amazônico

Luiz Eduardo Rodrigues Amaro¹

UFRR

eduardoamaro@globo.com

Resumo: *Concerto Amazônico* (2008), romance de Álvaro Cardoso Gomes, trabalha questões pós-modernas, que vão desde a problemática do tempo na causalidade histórica, assim como o dialogismo, a sátira e a ironia. O recorte deste estudo é a carnavalização, construindo a identidade brasileira em uma história ambientada em Cabralia. Apontamos as subversões, ironias e sátiras, que o texto literário nos apresenta por esta narração carnavalizada, decodificando-as e mostrando como elas se relacionam para a formação de uma identidade fragmentada. A perspectiva do outro, representada no indígena Angaturama, do povo Wajãpi; e de tantos outros, incluindo o próprio narrador-personagem, Caminha, estabelecem uma relação de espelhamento, que revelam a pluralidade existente dentro da identidade do nosso próprio povo.

Palavras-chave: Concerto Amazônico; Identidade; Carnavalização; Alteridade.

Abstract: The book *Amazonian Concert* (2008), written by Álvaro Cardoso Gomes, deals with postmodern issues, ranging from the problematic of time in historical causality, as well as dialogism, satire and irony. The objective of study is analyze the carnivalization, building the Brazilian identity in a history set in Cabralia City. We consider the subversions, ironies and satires that the literary text presentes, through this carnivalized narration, decoding them and showing how they relate to the formation of a fragmented identity. The other's perspective, represented in the indigenous Angaturama, of the Wajãpi people; and many others, including the narrator-character, Caminha, establish a mirroring relationship that reveals the plurality within the identity of our own people.

Keywords: Amazonian Concert; Identity; Carnivalization; Otherness.

Recebido em 23/11/2019

Aceito em 20/01/2020

¹ Luiz Eduardo Rodrigues Amaro é escritor e professor adjunto da UFRR. Atua na área de Língua Latina, Filologia e Literatura Portuguesa. Especialista em História da Ópera pela Universidade “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP, campus de Assis), Doutor pela mesma universidade e Pós-Doutor pela Universidade Federal de Roraima. Camonista, mitólogo, latinista e crítico literário, estuda a construção do ethos por meio da Literatura, sob a égide da teoria bakhtiniana, junguiana e sociológica.

Concerto Amazônico (2008) é uma obra escrita pelo professor Álvaro Cardoso Gomes, cujo sentido tem dupla orientação, segundo consta em nota da edição: por um lado, “concerto” refere-se a uma peça musical; por outro, significa “congregação”. Em ambos os casos, as ideias estão acertadamente relacionadas a este romance: há, dentro da narração, modulações temáticas e de linguagem que a aproximam da música, assim como existe uma congregação de personagens, estilo (predominantemente barroco), lugares e tempos diversos dentro do mesmo objeto artístico.

Na confluência do Rio Branco com o Rio Negro, em pleno coração da Amazônia, Pedro Álvares Cabral resolveu promover um concerto épico com o intuito de celebrar a concretização de um sonho epifânico: a construção de Cabrália. Para que tal empreitada fosse realizada com sucesso, ele confiou a Pero Vaz de Caminha a missão de reunir todas as pessoas que tornariam o seu evento realidade. A partir de então, Caminha partiu nessa aventura insólita a fim de reunir D. Sebastião, Eiffel, B. Phil Tucker, Callas, Carlos Gomes, Swedenborg, Getúlio Vargas e Bento Teixeira Pinto.

Para um encontro inusitado como esse acontecer de forma verossímil, houve a necessidade do rompimento com o movimento cronológico dos ponteiros do relógio, para instaurar, em seu lugar, um não-tempo circular, uma espécie de atemporalidade, na qual todos pudessem coabitar. Artisticamente, o autor explicitou esse astuto artifício na epígrafe da sua obra:

Pero aterra em sy he de mujtos boos aares asy frios e etenperados coma as dantre doiro e mjnho por q neste tempo dagora asy os achauamos como os dela. // Agoas sam mujtas jmfindas. E em tal maneira he graciosa que querendoa apoueitar darsea neela tudo per bem das agoas que tem.

Carta de Pero Vaz de Caminha

Só a ciência das Correspondências pode nos ensinar o que são os prazeres espirituais e revelar algo de sua qualidade. O que ela ensina, grosso modo, é que o mundo material está em correspondência com o mundo espiritual.

Emanuel Swedenborg, *De Coelo et de Inferno*

Se os destinos de Edgar Allan Poe, dos vikings, de Judas Iscariotes e do meu leitor são o mesmo destino – o único destino possível –, a história universal é a de um único homem.

Borges, “O Tempo Circular”, *História da Eternidade*
(GOMES, 2008, p. 7)

É muito nítida a mistura realizada aqui, tanto pelo aspecto da linguagem (da Carta de Caminha para os dizeres de Swedenborg e Borges) quanto pela supressão da distância

temporal, explicitada no tempo circular. Tantas vozes, oriundas de vários lugares e tempos, convivendo em *Concerto Amazônico* (2008).

Essa receita é perfeita para o autor realizar uma subversão dos fatos históricos a seu bel prazer, utilizando uma veia satírica que, em muitos casos, como no encontro de Caminha com o pajé Angaturama (GOMES, 2008, p. 160-162), revela uma realidade histórica trágica, que se atualiza naquela passagem. Nesse contexto, o carnaval entra para fazer uma função dupla: satirizar e mostrar a polivalência da nossa identidade cultural.

O conceito bakhtiniano de carnavalização passa pela questão da subversão para a libertação dos indivíduos em relação ao poder dominante, em que as relações hierárquicas são contestadas, alteradas ou apagadas, rompendo regras, tabus e privilégios. O futuro, nessa perspectiva, torna-se incerto e livre.

Para entender corretamente o problema da carnavalização, deve-se deixar de lado a interpretação simplista do carnaval segundo o espírito da mascarada dos tempos modernos e ainda mais a concepção boêmia banal do fenômeno. O carnaval é uma grandiosa cosmovisão universalmente popular dos milênios passados. Essa cosmovisão, que liberta do medo, aproxima ao máximo o mundo do homem e o homem do homem (tudo é trazido para a zona do contato familiar livre), com o seu contentamento com as mudanças e sua alegre relatividade, opõe-se somente à seriedade oficial unilateral e sombria, gerada pelo medo, dogmática, hostil aos processos de formação e à mudança, tendente a absolutizar um dado estado da existência e do sistema social (BAKHTIN, 2013, p. 184).

O discurso de autoridade é estilhaçado perante o carnaval dessacralizador. Esse fenômeno literário permite que a narração exponha interessantes facetas, deveras jocosas, às vezes, como observamos em um trecho sobre D. Sebastião:

De volta ao hotel, enviei um fax a Cabral, comunicando-lhe a notícia. E, afinal, dormi meu primeiro sono reparador, desde que deixara o Brasil. Sonhei que D. Sebastião chegava às margens do Negro, a bordo de uma gaiola, montando num corcel branco, vestido de rosa *shocking*, levando à cabeça uma coroa de papelão dourado, enfeitada de rubis e esmeraldas de vidro. À sua frente, dançava um grupo de baianas *drags*, em roupagem de odaliscas. Uma porta-bandeira-*drag* e um mestre-sala-*drag*, vestidos à moda árabe, ensaiavam os passos, ao ritmo dos compassos do samba, entoado por um puxador-*drag*:

Alaô, Alaô
Deixou D. Sebastião
Seu Império de ilusão.
Da antiga Lusitânia,
Veio pra Amazônia,
Embalado por um sonho...
Alaô, Alaô
(GOMES, 2008, p. 30).

Essa construção é propícia para ilustrarmos o conceito. Observe como o narrador constrói uma saborosa duplicidade: a linguagem é carnavalizada, enquanto a estrutura do carnaval real se personifica nas *drags*, baianas, odaliscas, porta-bandeira, mestre-sala e puxador. A nobreza do rei é destroçada pela vulgarização, pelo mundano, pelo exagero da roupagem e da cor. Ademais, um pequeno samba, para fechar com chave de ouro o sonho de Caminha.

O professor Fiorin nos ensina que

A carnavalização é a transposição para a arte do espírito carnavalesco. Bakhtin delinea esse conceito no capítulo IV de *A poética de Dostoiévski*, mas é em *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto da obra de François Rabelais* que ele é refinado e desenvolvido (principalmente a introdução). A obra de Rabelais, para Bakhtin, só poderia ser entendida se se compreendessem seus laços profundos com a cultura popular, com o carnaval (FIORIN, 2016, p. 97).

O professor acrescenta que “outro ato carnavalesco importante é o travestismo, que põe em causa a separação nítida dos papéis sexuais. A linguagem carnavalesca é familiar, repleta de sarcasmos e insultos” (FIORIN, 2016, p. 102). Não obstante, o sonho de Cabral lembra o filme *The Birdcase* (1978), conhecido no Brasil como *A Gaiola das Loucas* (em Portugal, *Casa das Doidas* e, no original franco-italiano, *Le Cage aux Folles*), que narra a volta de Val Goldman para a casa de seus pais, que são homossexuais: Albert, a atração principal da boate *drag* de Miami, e Armand, dono da boate. A película é repleta de música, dançarinas, cores vibrantes (como o rosa *shocking* da passagem de Gomes), palavrões, sarcasmos e problematizações sexuais pelo viés satírico, além de muita alegria. Temos aqui, para além da relação carnavalesca, a dialógica: o carnaval é ambivalente e jocoso.

[...] Para ser carnavalesca, é preciso que uma obra seja marcada pelo riso, que dessacraliza e relativiza as coisas sérias, as verdades estabelecidas, e que é dirigido aos poderosos, ao que é considerado superior. Nela aliam-se a negação (a zombaria, o motejo, a gozação) e a afirmação (a alegoria). Por isso, ela opera muito com os duplos, os dois polos: o nascimento e a morte, a bênção e a maldição, o louvor e a injúria, a juventude e a decrepitude, o alto e o baixo. Essas imagens geminadas constroem-se pela lei dos contrastes (por exemplo, o gordo e o magro) ou pela das semelhanças (os gêmeos, os duplos) (FIORIN, 2016, p. 104-105).

Bakhtin (2013) elenca três peculiaridades fundamentais e comuns aos gêneros sério-cômicos, em que acontece a carnavalização. A primeira é “o novo tratamento que eles dão à realidade. A atualidade viva, inclusive o dia a dia, é o objeto ou, o que é mais

importante, o ponto de partida da interpretação, apreciação e formalização da realidade” (BAKHTIN, 2013, p. 122-123). A segunda é que os gêneros se baseiam conscientemente na experiência e na fantasia livre: “na maioria dos casos, seu tratamento da lenda é profundamente crítico, sendo, às vezes, cínico-desmascarador” (BAKHTIN, 2013, p. 123). A terceira peculiaridade é a pluralidade de estilos e a variedade de vozes.

[...] Elas renunciam à unidade estilística (em termos rigorosos, à unicidade estilística) da epopeia, da tragédia, da retórica elevada e da lírica. Caracterizam-se pela politonalidade da narração, pela função do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, empregam amplamente os gêneros intercalados: cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, paródias dos gêneros elevados, citações recriadas em paródia, etc. Em alguns deles observa-se a fusão do discurso da prosa e do verso, inserem-se dialetos e jargões vivos (e até o bilinguismo direto na etapa romana), surgem diferentes disfarces do autor. Concomitantemente com o discurso de representação, surge o discurso representado. Em alguns gêneros os discursos bivocais desempenham papel principal. Surge, nesse caso, conseqüentemente, um tratamento radicalmente novo do discurso como matéria literária (BAKHTIN, 2013, p. 123).

Com base nos ensinamentos do linguista russo, nós percebemos que a carnavalização, na passagem anteriormente citada, serve para desmascarar, sob a ótica brasileira, o próprio sonho de D. Sebastião, levado a sério pelos portugueses e base do *ethos* daquele povo, aqui relido pela desconstrução, produzindo o absurdo de ambos os sonhos: o do rei e o do narrador.

Dentro da estrutura do texto narrativo, há outros gêneros, como a carta (GOMES, 2008, p. 188) e a poesia (GOMES, 2018, p. 138), além da letra de música do trecho referenciado anteriormente. Observe outro exemplo:

À noite, no silêncio da ilha, recolhido ao quarto, para meu deleite, li uns versos de Dioscórides, Anacreonte, Safo e aprendi umas tantas licenciosidades que não ousaria dizer a uma senhora, sob a pena de lhe provocar a ira. Guardei para mim as lições de *Ars Amatoria*, que me ensinaram, em grego, o vocabulário da corte amorosa e recolhi-me aos braços dum então voluptuoso Morfeu. E à noite, como não poderia deixar de ser, tive um sonho que, para vergonha minha, terminou em poluição, prova de que o corpo, em forçada castidade, sob o céu coalhado de estrelas da Grécia, intimava-me à ação. Sonhei que cortejava uma divina Dóris, a quem dirigia versos desse teor:

Estendida sobre o leito, Dóris, a de róseas nádegas,
me fez mortal na sua carne em flor.

Tendo-me preso entre as pernas magníficas, completou
com firmeza o longo percurso de Chipre,
e olhar-me com olhos langorosos: eles tremiam
e cintilavam como folhas ao vento,
até que, vertida a branca seiva de nós dois, os membros
de Dóris por sua vez elanguesceram (GOMES, 2008, p. 69).

O romance do professor também traz as várias vozes mencionadas no texto de Bakhtin, algumas históricas, como as de Pero Vaz de Caminha e Callas, outras ficcionalizadas, porém, de forma arquetípica, representantes de personagens existentes na realidade, como as do pajé Angaturama e do Anjo. Todas elas convivem no mesmo tempo e, em muitos casos, no mesmo espaço.

Essa literatura carnavalizada ocupa-se do presente e não do passado mítico; não exalta a tradição, mas critica-a e opta pela experiência e pela livre invenção; constrói uma pluralidade intencional de estilos e vozes (mistura o sublime e o vulgar; usa gêneros intercalares, como cartas, manuscritos encontrados, paródias de gêneros elevados, citações caricaturadas etc.). Nela a palavra não representa; é representada e, por isso, é sempre bivocal. Mesclando-se dialetos, jargões, vozes, estilos... (FIORIN, 2016, p. 98).

Gomes trabalha, no livro, com as relações de espelhamento e dualidade, a começar pelos protagonistas, ambos oriundos do mesmo tempo histórico: Pedro Álvares Cabral e Pero Vaz de Caminha. Pedro e Pero, Cabral e Caminha, os fonemas naturalmente os aproximam. Quando acontece o diálogo, nós percebemos que, a exemplo dos personagens de Dostoiévski, há uma cumplicidade entre eles, fazendo com que um entre no pensamento do outro, antecipando-o ou vendo por dentro do outro.

Sentei-me resignado, embora por dentro estivesse em ebulição, aterrorizado com a perspectiva de cortar novamente o Atlântico, de penar com o desconforto a bordo e, sobretudo, de chegar ao Velho Continente e procurar aquela gente, para convencê-la a participar de uma utopia em plena selva. Por que Cabral não me deixava em paz, cuidando da escrituração dos armazéns, desenhando cifras na coluna do “haver” e do “dever”, ao invés de cutucar-me com a vara da aventura? Ele surpreendeu-me o olhar desolado e, como se compreendesse minha aflição, deu a volta à mesa e pôs-me afetuosamente a mão sobre o ombro [...]

— Não chamaria isso de temores, Caminha. Uns homens têm resoluções súbitas, movidos pelo foro íntimo, outros, não, mas isso não impede tais que ouvem, que seguem uma luz que não é a própria. Mas que diferença isso faz? No fundo você não vem, de uma forma ou de outra, sendo o responsável por tudo que realizei? (GOMES, 2008, p. 34)

É fácil perceber como Cabral vai além da mera observação com Caminha: após o narrador em primeira pessoa relatar o que acontece em seu íntimo, achando que são temores internos, Pedro Álvares Cabral o corrige, mostrando que os caminhos de Caminha são servir os caminhos de outrem, no caso, os dele. Existe uma relação tão estreita entre os dois, que é como se eles coabitassem a mesma consciência de forma dialógica, porém independentes entre si.

Essa construção se repete em outros episódios do livro. Observe como o narrador constrói a imagem dialética do bem e do mal, usando a dicotomia masculino e feminino, Céu e Inferno, no trecho que segue:

Conjecturei que talvez a parte masculina desejasse a Terra e a feminina o Céu, mas, depois, achei que a minha conjectura era por demais simplista e, por isso mesmo, nada disse a ele com o temor de que pudesse melindrá-lo, ainda mais se fosse exatamente o contrário do que julgara: por que a parte feminina não podia apegar-se às coisas terrestres, e a masculina, às celestes? // Para a minha surpresa, a criatura leu-me o pensamento e disse: — Se quer saber, a coisa não é tão simples assim. Essa divisão que faz de minha pessoa é resultado de sua consciência cindida. Vocês, humanos, vivem a experiência do isto e do aquilo e, por isso mesmo, são incapazes de ver que isto é ou pode ser aquilo. A parte de mim que sonha com o Céu tanto pode ser a de meu eu masculino quanto de meu eu feminino. Ambos sonham, desejam, indiferentemente, uma hora, o Céu, outra, a Terra (GOMES, 2008, p. 78).

Esse é um processo de consciência atual, inclusive: a divisão simplista entre dois opostos serve para convencer as pessoas por meio de discursos políticos e religiosos, o que é, na verdade, justamente o contrário, pois temos dentro de nós a dicotomia, “a parte de mim que sonha com o Céu tanto pode ser a de meu eu masculino quanto de meu eu feminino”.

O espelhamento acontece até mesmo em personagens secundárias, como é o caso de Álvares de Azevedo.

A um canto, parecendo alheio a isso tudo, Álvares de Azevedo, tendo ao ombro a capa de estudante e sentado a uma mesa de pinho, suja de manchas, escrevia. Sentei-me perto dele, pedi vinho e, enquanto bebericava, fiquei a observá-lo. A testa vincada, os beiços contraídos, os olhos apertados, os dedos enclavinados em torno da pena, compunha um texto de forma apressada, febril, como se procurasse obedecer tão só ao comando da inspiração. Como ao redor o ruído fosse ensurdecador, pois a malta continuava a cantar e a gritar, não me contive e perguntei-lhe:

— Consegue concentrar-se mesmo assim?

Assustado, ele ergueu a cabeça.

— Ahn? O que o senhor disse?

— Desculpe-me, mas não consigo entender como pode escrever com esta algazarra.

Ele girou a cabeça e, deparando os notívagos que se divertiam a seu redor, cantando e gritando, sorriu e disse com ironia:

— Algazarra? Mas isto é música para meus ouvidos. Ao concerto dessas vozes, descobro as mais finas e puras melodias.

Contudo, o sorriso logo desapareceu de sua face, que era muito pálida. Não bastasse isso, suave a mais não poder, como se estivesse com febre.

— Não há lugar no mundo para as almas eleitas – disse tristemente. – Por isso, nada melhor que afogar o tédio, entregando-me aos braços da Musa, mesmo que seja na companhia dessa gente.

— Posso ver o que escreveu?

— Claro que pode – ele disse com entusiasmo, passando-me o texto que acabara de compor.

Encavalei os óculos na ponta do nariz e li um conto, escrito ao gosto das veleidades byronianas. Era uma narrativa que se passava na Itália, de cunho misterioso, lembrando as ficções de um Poe ou de um Hoffmann, devido ao teor macabro. Chamou-me a atenção a linguagem arrebatada, cheia de adjetivos e pontos de exclamação, como requeria o figurino da literatura romântica então em voga. Terminando de ler, devolvi-lhe as páginas, e ele perguntou-me de um modo ansioso, como se temesse por meu juízo crítico:

— Como é, gostou?

— Muitíssimo. Quer-me parecer que o senhor se filia à escola satânica...

— Sim. Satã me inspira as mais belas visões, Satã me ajuda a fugir do tedioso tremedal desse mundo inumano, disse ele com orgulho na voz (GOMES, 2008, p. 118).

Seria possível fazermos uma leitura pontual, interpretando a questão da aproximação do fazer estético de Byron e Hoffmann com o de Álvares de Azevedo, o que é notório. No entanto, esse pequeno excerto na narrativa não foi gratuito: a conexão se dá pelo Satanismo, pois ele espelha Swendeborg em *De Caelo et de Inferno* (GOMES, 2008, p. 62).

Há, ainda, um contraste, oposições identitárias históricas na representação de Caminha, o português, em relação a Angaturama, o indígena; o intruso e o nativo. A voz histórica da colonização aparece ironizada e interiorizada no outro, trata-se de uma combinação aprofundada e amalgamada dessas vozes. Em resumo: uma construção que se alimenta de Dostoiévski.

Quando Bakhtin escreve filosoficamente sobre a problemática do texto, ele nos ensina:

Expressar a si mesmo significa fazer de si mesmo objeto para o outro e para si mesmo (a “realidade da consciência”). Este é o primeiro grau da objetivação. Mas também é possível expressar minha relação comigo enquanto objeto (o segundo grau da objetivação). Neste caso, a minha própria palavra se torna objetificada e recebe a segunda voz – a minha própria. Mas essa segunda voz já não lança (de si mesma) sombra, porquanto exprime uma relação pura, e toda a carne objetivadora, materializadora da palavra foi cedida à primeira voz (VOLOCHÍNOV; BAKHTIN, 2011, p. 315).

A estrutura pensada por Gomes para o seu herói aponta para a construção do sócia, em um espelhamento artístico *à la* Dostoiévski. Essa ideia é reforçada ao verificarmos as iniciais de Caminha e Cabral, ligados pela letra “C” e pela questão da viagem. Pautados em personagens históricos, podemos afirmar que ambos tiveram a mesma vivência ao “descobrirem” o Brasil, porém a função de emitir cartas ao rei era essencialmente de Caminha. No livro, há uma inversão de papéis, como em um carnaval, em que as máscaras são trocadas: Cabral não viaja, e sim Caminha, que recebe cartas de Cabral, durante tal empreitada, apesar de ele não se eximir de sua função (histórica) de enviar

correspondências, como um *fax* (GOMES, 2008, p. 50). Dentro do diálogo existente entre os dois, inclusive nas missivas, há uma aproximação da estrutura confessional, pelo fato de que a expressão individual se manifesta no conhecimento do outro e de si mesmo, que se torna objeto da enunciação. Isso acontece, inclusive, em cartas de outros personagens a Caminha, como é o caso de Swedenborg, cuja missiva expressa seu estado de espírito, sua visão de mundo sobre a realidade dos índios, metonimicamente representada em Angaturama e em sua própria obra.

Comprove no trecho a seguir:

Prezado Sr. Caminha:

É com tristeza e com muita dor que comunico a V. S. que minha busca chegou a seu termo, pois que o Senhor me concedeu a graça de visitar o Inferno, para que pudesse relatar as coisas que lá vi e, desse modo, corrigir as parcas e pobres visões do Inferno que registrei em *De Coelo et de Inferno*. Em companhia de Angaturama que, na altura em que V. S. receber esta carta, com certeza terá falecido, vítima dos males que o homem, em sua ganância, criou, vi que o Inferno não são, como ilusoriamente acreditava, as grandes cavernas escuras, onde se escondem os demônios: mais que isso, são altas torres vomitando negra fumaça, largas pontes onde se deslocam bólidos de ferro, falsos templos, onde se adora o Deus do Metal e uma gente de vícios estranhados que a levam a desconhecer as palavras que o senhor ditou no passado aos Antigos. E essa gente, posso dizer com toda certeza, perdeu de vez a Ciência das Correspondências, e a linguagem que fala só tem um sentido e, por isso, não tem Correspondência com coisa alguma [...] (GOMES, 2008, p. 188).

São palavras de Bakhtin:

Esse princípio de combinação de vozes é mantido em toda a obra posterior de Dostoiévski, porém em forma complexificada e aprofundada. É a ele que o romancista deve a excepcional expressividade de seus diálogos. Dostoiévski sempre introduz dois heróis de maneira que cada um deles esteja intimamente ligado à voz interior do outro, embora ele nunca mais venha a ser personificação direta dela (à exceção do diabo de Ivan Karamázov). Por isso, no diálogo entre eles, as réplicas de um atingem e chegam inclusive a coincidir parcialmente com as réplicas do diálogo interior do outro. A ligação profunda e essencial ou a coincidência parcial entre as palavras do outro em um herói e o discurso interior e secreto do outro herói são momentos obrigatórios em todos os diálogos importantes de Dostoiévski; os diálogos fundamentais baseiam-se diretamente nesse momento (BAKHTIN, 2013, p. 295-296).

É dessa forma que o diálogo é construído entre as protagonistas de *Concerto Amazônico* (2008), como evidenciamos anteriormente no exemplo de Angaturama. Observe como a fala do pajé coincide com a de Swedenborg:

Perguntei-lhe então como a doença surgira entre os *waiãpi*.

— Doença veio com os *peró*, *peró* veio numa grande igara, e, junto com ele, os homens de preto que trouxeram a cruz do falso deus, e os homens brancos queriam a maldição do ouro,

e nossa gente ganhou doença de branco, porque Tupã castigou a gente *waiãpi* que adorou o falso deus de *Yezu*. E o povo *waiãpi* começou a morrer de febre, de tosse, cuspidando sangue. (GOMES, 2008, p. 161)

Vale ressaltar que a passagem acima também valida a argumentação do espelhamento inerente às personagens, pois, segundo o *Dicionário de Tupi Antigo* (2013), de Eduardo de Almeida Navarro, *peró* foi o nome que os índios deram aos portugueses, porque muitos deles, inclusive o próprio Caminha, chamavam-se Pero (Pedro). Isso significa que, ao utilizar o termo dentro da conversação, o narrador aponta, ao mesmo tempo, para o histórico (os portugueses que colonizaram o Brasil) e para o seu interlocutor (Caminha), o português da enunciação. Vista desse prisma, a voz de Angaturama é refratada para Caminha.

Como vimos, Swedenborg também foi refratado em Álvares de Azevedo, indicando-nos, dessa forma, que se trata de um espelhamento esteticamente construído, a fim produzir um efeito estilístico no texto, que representa uma identidade multifacetada.

Todos esses personagens, históricos ou arquetípicos, compuseram a nacionalidade brasileira, de forma direta ou mesmo por meio da influência em personalidades locais. O romance de Gomes nos brinda com uma convivência insólita, porém verossímil dentro do tempo circular, que nos faz perceber as conexões e inferir uma consciência múltipla, interligada, como é a consciência coletiva de um povo miscigenado, construído à base da mistura de vários outros povos, religiões, linguagens, literaturas.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, M. M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. do russo por Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

_____. *Questões de Literatura e de Estética*. 7 ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2014.

BERGER, P.; LUCKMANN, T. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 1976.

BOURDIEU, P. *O Poder Simbólico*. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 2001.

BRAIT, B. (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

ESTEVEZ, A. R. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

FIORIN, J. L. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Contexto, 2016.

GOMES, A. C. *Concerto Amazônico*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

NAVARRO, E. *Dicionário de Tupi Antigo*. São Paulo: Global Editora, 2013.

PONZIO, A. *A Revolução Bakhtiniana*. São Paulo: Contexto, 2016.

VOLOCHÍNOV, V. N.; BAKHTIN, M. M. *Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.