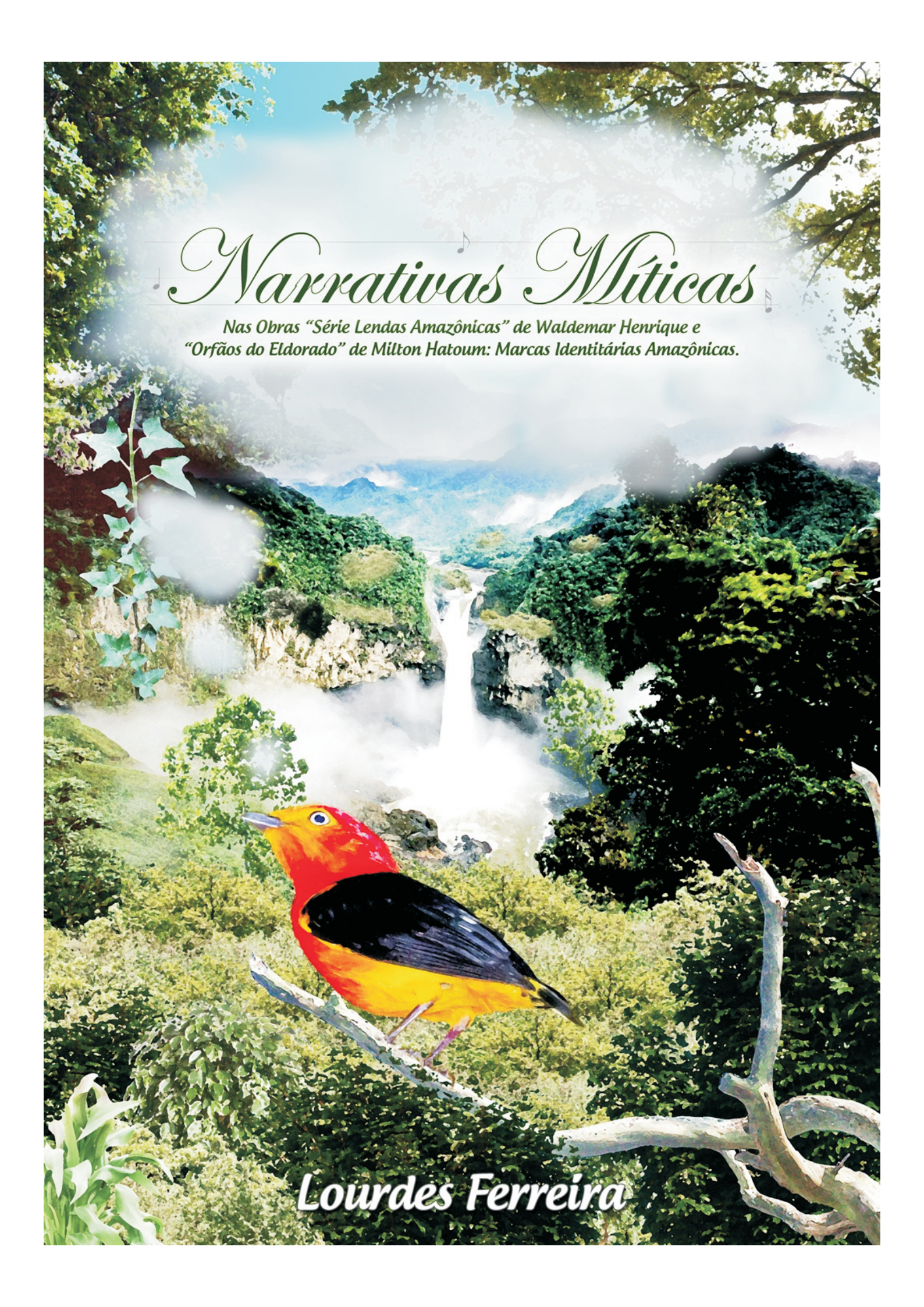


The background of the entire page is a lush, tropical landscape. In the center, a powerful waterfall cascades down a rocky cliff, surrounded by dense green foliage. In the foreground, a bright red and yellow bird with a black back and a blue eye is perched on a light-colored, gnarled branch. The scene is bathed in bright, natural light, with some areas appearing slightly hazy or misty, particularly around the waterfall and the distant mountains.

Narrativas Míticas

*Nas Obras "Série Lendas Amazônicas" de Waldemar Henrique e
"Orfãos do Eldorado" de Milton Hatoum: Marcas Identitárias Amazônicas.*

Lourdes Ferreira

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Lourdes Nazaré Sousa Ferreira

**Narrativas Míticas nas Obras “Série Lendas Amazônicas” de
Waldemar Henrique e “Orfãos do Eldorado” de Milton Hatoum:
Marcas Identitárias Amazônicas**

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

São Paulo
2012

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Lourdes Nazaré Sousa Ferreira

**Narrativas Míticas nas Obras “Série Lendas Amazônicas” de
Waldemar Henrique e “Orfãos do Eldorado” de Milton Hatoum:
Marcas Identitárias Amazônicas**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora
da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,
como exigência parcial para obtenção do título de
Mestre em Literatura e Crítica Literária sob a
orientação da Profa. Dra. Vera Bastazin.

São Paulo
2012

Banca Examinadora

À minha Mãe,

Que sempre ao meu lado como educadora, poetiza e narradora habilidosa, ensinou-me desde cedo a amar a literatura. Esta dissertação é para você. Receba com toda minha gratidão e amor. Ela é apenas uma parte do conhecimento do muito que você tem me transmitido.

AGRADECIMENTOS

Ao finalizar esse percurso, fecho os olhos e vejo quantas pessoas me impulsionaram para que eu conseguisse chegar até aqui. Cada uma, nesses dois anos, escreveu a sua presença no livro da minha vida. Levo-as em meu coração para sempre.

Assim, agradeço primeiramente a Deus por ter me concedido o dom da vida, e de estar sempre perto de mim me possibilitando a obtenção deste título.

À minha querida mãe, Profa. Nazaré Ferreira que me ajudou com suas orações, palavras de entusiasmo e reflexões em cada leitura que fizemos juntas.

À minha irmã e amiga Profa. Msc. Lygia Ferreira que me impulsionou e me auxiliou de forma incansável no processo de desenvolvimento desta caminhada.

À minha orientadora Profa. Dra. Vera Bastazin, exemplo de dedicação e competência, o meu obrigada pelas orientações cuidadosas, paciência e atenção.

Ao Prof. Dr. Fernando Segolin, pela sabedoria repassada a cada aula e que muito me ajudou na construção do primeiro capítulo deste trabalho.

À Profa. Dra. Maria José Godo Palo, pela partilha das experiências acadêmicas, pela amizade, sugestões para a construção do quadro teórico desta dissertação e confiança que depositou em mim.

Às Professora Dras. Maria Rosa Duarte, Cida Junqueira e Juliana Loyola, pois seus conhecimentos e experiência foram de extremo valor.

À querida Ana Albertina, muito mais do que uma secretária competente e responsável do PEPGLCL (PUC-SP), uma verdadeira amiga. Sempre nos incentivando e orientando a cada etapa de nosso caminho acadêmico.

Às irmãs do Pensionato Santa Marcelina, pela acolhida, carinho e atenção nesses dois anos de estudo.

À irmã Eleusimar, diretora do colégio Instituto Dom Bosco, que me possibilitou o estudo de mestrado nesta instituição, disponibilizando-me o recurso financeiro de que precisava.

Aos meus queridos avós Tertuliano e Cacilda Sousa, Raimundo e Vicentina Ferreira, aos meus tios Eloy e Iraci, ao meu padrasto Walter Franco, a Maria Zeiná, uma mulher de fibra que ajudou a minha mãe na minha criação e de minha irmã. A saudade de vocês é grande, mas tenho certeza que do céu continuam a olhar e a pedir a Deus por minha família.

Não poderia deixar de agradecer ao homem que muito me amou e que sempre colocou sua família em primeiro lugar: meu pai Sebastião Ferreira. Deus precisou levá-lo muito cedo. Ainda me lembro, da minha mãe dizer que: “Deus estava precisando de um professor muito bom para dar aulas lá no céu para os anjinhos. Por isso, chamou o papai.” A saudade segue comigo ao longo dos anos, mas certamente lá perto de Deus, ele com seu imenso amor, me protege e não deixa de estar presente em cada etapa de minha vida.

Agradeço a CAPES, pela Bolsa de Estudos, de fundamental importância para a conclusão deste Mestrado.

FERREIRA, Lourdes Nazaré Sousa. **Narrativas Mítica nas obras “Série Lendas Amazônicas”, de Waldemar Henrique e “Órfãos do Eldorado”, de Milton Hatoum: marcas identitárias amazônicas.** Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2012. p. 105.

RESUMO

A Dissertação propõe detectar por meio da análise de cinco composições das chamadas “Série Lendas Amazônicas”, do paraense Waldemar Henrique, e da novela “Órfãos do Eldorado”, do amazonense Milton Hatoum, as marcas das narrativas míticas na formação identitária regional. As narrativas míticas na Amazônia são fundadas no imaginário caboclo e ricas de episódios fantásticos, os quais passaram a servir de temática ao longo dos anos, para a inspiração poética e construções literárias. Autores como Waldemar e Hatoum destacam-se, como divulgadores desse imaginário e revelarem em suas obras os valores, as crenças, experiências e comportamentos vivenciados pelas suas personagens no contexto amazônico. A coletânea de (poesias) canções do poeta e compositor Waldemar Henrique traduz, por meio de narrativas míticas cantadas, a vida ribeirinha recheada de linguajar próprio da região amazônica e de tradições indígenas, enriquecidas de conteúdos sobre sedução; encantos da floresta; riquezas particulares, religiosidade; respeito aos seres da mata. O poeta parece querer perpetuar a cultura amazônica por meio da arte falada e cantada. Em Hatoum, as narrativas do povo nativo revelam um espaço cheio de conflitos, estabelecendo a busca de suas personagens por um lugar perfeito, o Éden perdido no início dos tempos e continuamente procurado pelo homem. Waldemar e Hatoum mostram que os mitos e as lendas, mesmo sendo compreendidas como produto do imaginário, interferem na realidade daqueles que nelas acreditam e marcam a caracterização da identidade amazônica. Os recursos metodológicos adotados dividem-se em pesquisa bibliográfica, documental e análise dos instrumentos (composições e narrativa) dos autores em questão. Para alcançar os objetivos, a pesquisa se desenvolve de forma descritiva, a qual mostra que Waldemar e Hatoum, registram que na Amazônia os mitos ainda vicejam robustos, contribuindo para uma polifonia de vozes ouvida na região, divulgando um lugar de amplas dimensões imaginárias, cujas contas do inventário, jamais serão fechadas.

Palavras-chave: Lenda, Mito, Imaginário, Cultura, Literatura.

FERREIRA, Lourdes Nazaré Sousa. **Narrativas Mítica nas obras “Série Lendas Amazônicas”, de Waldemar Henrique e “Órfãos do Eldorado”, de Milton Hatoum: marcas identitárias amazônicas.** Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2012. p. 105.

ABSTRACT

The thesis proposes detect by analyzing compositions of five so-called "Amazon Legends Series" by Waldemar Henrique Pará, and the novel "Orphans of Eldorado", the Amazon Milton Hatoum, the marks of mythic narratives in shaping regional identity. The Amazonian mythic narratives are based on imaginary hillbilly rich and fantastical episodes, which now serve as the theme over the years, for inspiration and poetic literary constructions. Authors like Waldemar Hatoum and stand out, such as promoters and imaginary in his works reveal the values, beliefs, experiences and behaviors experienced by his characters in the Amazon region. A collection of (poetry) songs of poet and composer Waldemar Henrique translates through mythic narratives sung, the riverine life full of language itself in the Amazon region and indigenous traditions, enriched content about seduction, charm forest, private wealth, religiosity; respect for beings of the forest. The poet seems to perpetuate the Amazonian culture through art spoken and sung. In Hatoum, narratives of native people reveal a space full of conflict, establishing his characters search for a perfect place, the lost Eden in the early times and continually sought by man. Waldemar and Hatoum show that the myths and legends, even if understood as a product of the imagination, in fact interfere with those who believe in them and mark the characterization of identity Amazon. The adopted methodological resources are divided into literature, documentary and analysis tools (and narrative compositions) of the authors in question. To achieve the objectives, the research develops a descriptive way, which shows that Waldemar and Hatoum, record that the Amazon myths still flourish robust, contributing to a polyphony of voices heard in the region, disclosing a place of vast imaginary dimensions, whose inventory accounts, will never be closed.

Keywords: Legend, Myth, Imagination, Culture, Literature

INTRODUÇÃO.....	11
 CAPÍTULO I – NARRATIVAS MÍTICAS NA AMAZÔNIA	15
1.1 – Teorias do Mito e da Lenda e seus Desdobramentos Fundamentais.....	15
1.2 – Amazônia: O Imaginário e a Oralidade.....	21
 CAPÍTULO II – CULTURA AMAZÔNICA: EXPRESSÃO NA LITERATURA.....	31
2.1 – A Amazônia na Literatura.....	31
2.2 – Amazônia: Cultura e Identidade.....	40
2.3 – Narrativas Míticas Contadas/Cantadas de Waldemar Henrique.....	46
2.4 – Memória e Oralidade em Milton Hatoum	52
 CAPÍTULO III – AS NARRATIVAS MÍTICAS DA AMAZÔNIA NAS OBRAS DE MILTON HATOUM E WALDEMAR HENRIQUE.....	56
3.1 – Manifestações Lendárias na Composição de Waldemar Henrique.....	56
3.2 – Mito e Identidade em “Órfãos do Eldorado”	73
3.3 – Waldemar e Hatoum: Aproximações e Diferenças nas Marcas Identitárias da Cultura Amazônica.....	87
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	95
 REFERÊNCIAS.....	101

INTRODUÇÃO

Os discursos elaborados sobre a paisagem amazônica, sempre oscilaram entre a descrição realista adotada pela linha científica e o imaginário produzido pelos viajantes europeus. Esses, absorvendo as crenças místicas dos indígenas, construíram uma visão promissora, de que naquele espaço residiriam fluxos de imagens e símbolos advindos dos tempos primordiais, ricos em sentido, gestados no imaginário do homem daquela sociedade.

Assim, as produções míticas amazônicas narradas desde a formação social da região pelos povos nativos, oscilam entre o pavoroso e o belo, e apresentam-se marcadas pela tradição, expressam sonhos, crenças e misticismo, além de contribuírem para a formação de uma cultura identitária. Caminhar na mata, ou navegar pelos rios é procurar coabitar com personagens fantásticos que povoam um universo construído pelo imaginário coletivo regional, repleto de enigmas, mistérios, solidão e conflitos humanos, os quais passam a servir à inspiração poética.

A apreensão simbólica e cognitiva da Amazônia vem de longa data. O próprio nome “Amazônia” deriva do termo “amazonas” que significa, segundo a mitologia grega, “mulheres guerreiras”. Consoante a lenda mitológica, as amazonas pertenciam a uma tribo comandada por Hipólita, filha de Ares (o deus da guerra). A chamada Rainha das Amazonas possuía um cinturão mágico, presente de seu pai, que se tornou alvo de cobiça entre os deuses do Olimpo. A captura do cinturão mágico tornou-se motivo de uma das tarefas do semi-deus Hércules, conhecido por sua força e coragem.

Se o próprio nome dado ao rio que banha a região é originário de lendas e mitos, não é difícil entender o motivo pelo qual todo o processo histórico de formação do povo nortista demonstra, sobretudo, o poder e a importância da imaginação humana. Cabe aqui ressaltar o valor da linguagem oral que, ao longo do tempo, tem perpetuado as crenças e os costumes dos antepassados na Amazônia. Como forma de expressão, a linguagem dá continuidade aos saberes e, muitas vezes, acrescenta novas interpretações aos fatos além de transfigurá-los nas relações entre o passado e o presente.

Ao longo do tempo, artistas e escritores têm-se utilizado das narrativas míticas da Amazônia em suas obras, aliando-as a outros temas de interesse. Nesse

sentido, as obras inspiradas no mundo amazônico, embora não muito numerosas, apontam aspectos de destaque no panorama da literatura brasileira e de outras expressões artísticas.

Com base nesse conjunto de ideias, o objetivo da presente pesquisa é detectar, na obra do paraense Waldemar Henrique, intitulada “Série Lendas Amazônicas” (1934-1937) e, em “Órfãos do Eldorado” (2008), do amazonense Milton Hatoum, as marcas das narrativas míticas na formação da identidade regional amazônica. O interesse por este estudo nasceu atrelado à temática das obras - crenças, superstições, lendas, mitos e saberes pertencentes à tradição indígena e cabocla da Amazônia – além da abordagem sobre as lendas e mitos da região.

A importância do trabalho relaciona-se ao fato de que Waldemar e Hatoum, ao elaborarem, em suas construções artísticas, a mistura de saberes entre o homem e o sobrenatural, fazem confluir memória individual e coletiva. Além disso, os dois autores, tendo como suporte de suas criações o imaginário caboclo, traduzem a realidade de acordo com sua época e com seus próprios focos de interesse. Na complexidade das marcas do tempo, coexistem suas lembranças, tanto quanto a imaginação, já que a memória que revela uma tradição cultural e identitária se torna mais instigante no momento do seu registro.

Decorrente dessas várias questões culturais tornam-se pertinentes os seguintes questionamentos: as narrativas míticas, mesmo sendo compreendidas como produto do imaginário, interferem na realidade cabocla da Amazônia? Em que medida as lendas e os mitos estão marcados na caracterização da identidade amazônica? Quais as marcas da cultura e da identidade amazônica inscritas nas obras em referência?

Na tentativa de responder a esses questionamentos, essa dissertação estrutura-se em três capítulos. No primeiro, são apresentados estudos relacionados ao mito e a lenda, sob diferentes perspectivas teóricas, com intuito de se entender essas narrativas como elementos pertencentes à cultura, não apenas de povos primitivos, mas também contemporâneos que continuam buscando nas narrativas primordiais explicações para suas dúvidas e conflitos.

Nesse capítulo, será mostrado que, na região amazônica, desde a sua colonização, o mito e a lenda têm se revelado divulgadores da história cultural. Eles são transmissores de uma poética oral operada pelo sentimento primordial do homem, que confere à cultura uma leveza, advinda do olhar ribeirinho. Para a

construção do quadro teórico desde capítulo recorre a Joseph Campbell, Mircea Eliade, Victor Jabouille, Gilbert Durand, Mikhail Bakhtin, Tzvetan Todorov, Câmara Cascudo e Paes Loureiro.

O segundo capítulo aborda as narrativas míticas como essência da cultura amazônica e suas sucessivas transformações. Uma cultura que apresenta fisionomia intelectual, artística e moral próprias responsáveis pela história regional. Valerá perceber, nesse capítulo, que a construção da Amazônia nas poéticas orais sempre insere a memória, o sensível, o sujeito e suas múltiplas vozes.

Ainda nesse capítulo, o estudo apresentará Waldemar Henrique e Milton Hatoum, como autores naturais da região amazônica. Ambos expressam em suas obras as marcas da identidade cultural, cujo traço do imaginário possui extrema relevância. Apesar de viverem em épocas distintas os dois autores destacam-se por revelarem em suas composições os valores, as crenças, os comportamentos e suas experiências pessoais no contexto amazônico. Em ambas as produções, a expressão oral e o modo de viver são representados por uma “poética do espaço”, que convidam o leitor a mergulhar em um mundo imaginário.

Para tanto, como suporte a esse capítulo, utiliza-se de autores como Gaston Bachelard, Neide Gondim, Marcos Frederico Krüger, Porto Gonçalves, considerando-se os conceitos de imaginário trabalhados por Durand (1997) e Castoriadis (1986).

O terceiro e último capítulo dedica-se a análise da novela “Órfãos do Eldorado”, de Milton Hatoum e das letras de cinco, das onze composições, das chamadas “Série Lendas Amazônicas”, de Waldemar Henrique. São elas: “Uirapuru”, “Cobra-Grande” e “Tambatajá”, de 1934, “Manha-Nungara”, de 1935 e “Curupira”, de 1936.

Em Waldemar, há o medo, as superstições e as crenças construídas desde sua infância. Na sua arte, a Amazônia ganha claros contornos e as lendas e os mitos, fortalecem a busca da brasilidade, revelando sentidos, abordagens artísticas, apreensões culturais, mistérios e símbolos. Em Hatoum, o espaço de identidade se apresenta carregado de significações, um espaço revelador de problemáticas humanas, que se estabelece pela procura de um lugar perfeito compreendido como uma dimensão formal do espaço em literatura, que mostra os processos de identificação das personagens.

Por fim, entre diferenças e semelhanças, percebe-se a inserção da realidade identitária cultural amazônica, da qual emerge um mundo desconhecido, mágico e constantemente procurado.

No desenvolver da pesquisa, buscou-se conservar, sobre as questões apontadas, o diálogo entre a literatura e as crenças impregnada nas lendas e mitos de modo a que se pudesse construir relações mais amplas, sobre a literatura no grande debate que envolve o imaginário da humanidade.

CAPÍTULO I

NARRATIVAS MÍTICAS NA AMAZÔNIA

“É tradição, nas antigas narrativas, nesses arquivos universais chamados erroneamente de lendas, é nos velhos contos que o homem poderá reencontrar sua verdadeira identidade, sua identidade mágica. Para isso, deverá sair de sua cristalização intelectual e ultrapassar a concepção do símbolo que embora energético, não deixa de ser bastante abstrato” (MÉRÇIER, 1980, p. 52).

1.1. Teorias do Mito e da Lenda e seus Desdobramentos Fundamentais

As narrativas míticas divulgadas numa cultura de tradição como a da Amazônia são a verdadeira expressão da multiplicidade étnica formadora da região; elas envolvem sonhos, devaneios, aspirações, encantos e desencantos. Naquele espaço, homens ribeirinhos, animais, seres sobrenaturais, rios e matas são percebidos como forma de captação do sentido íntimo das coisas; conforme Câmara Cascudo, ali “os mitos vicejam, robustos, reconhecíveis, mas ainda com a seiva quente das terras de origem” (2002, p. 21).

Assim, justifica-se a recolha do material lendário da Amazônia por folcloristas, etnólogos, culturalistas, estudiosos dedicados à oralidade, além do resgate do imaginário cultural pela música e pela literatura em obras de representantes da terra, como por exemplo, Waldemar Henrique (compositor, maestro e poeta) e Milton Hatoum (escritor, professor, arquiteto). Esses artistas da palavra ajudam a compor a multiplicidade de vozes e revelam a sedução desse campo de estudo que possui sua essência no colorido espaço da imaginação.

No que concerne à imaginação, Gilbert Durand (1997) diz que:

[...] os eixos das intenções fundamentais da imaginação são os trajetos dos gestos principais do animal humano em direção ao seu meio natural, prolongado diretamente pelas instituições primitivas tanto tecnológicas como sociais do *homo faber*. [...]. Poder-se-ia dizer que qualquer gesto chama a matéria e procura o seu utensílio, e que toda a matéria extraída, quer dizer abstraída do meio cósmico, e qualquer utensílio ou instrumento é vestígio de um gesto do passado (p. 41-42).

Waldemar Henrique, com a obra “Série Lendas Amazônicas”, e Milton Hatoum, com a novela “Órfãos do Eldorado”, afirmam ao leitor/ouvinte que contar histórias faz parte da vivência humana; muito do que se tem transmitido e aprendido pelo homem dá-se por meio da oralidade, que está ligada a *performance* do contador. Por tratar-se de uma atividade formativa, o contador de histórias procura desenvolver e aprender técnicas de persuasão, já que, por meio delas, o gesto se liga à palavra, re-significando o texto oral ou escrito, dando um contorno pessoal de interpretação, segundo as experiências dos indivíduos que as contam.

O refinamento lírico de Waldemar para contar as narrativas míticas da Amazônia cria uma poética sonora que se compara à fala ou à nostalgia do ribeirinho. Em versos sonoramente estilizados, a natureza afetivizada vincula-se ao trabalho performático, que assume um tom de suspense e tristeza. Em Hatoum, o protagonista Arminto Cordovil, de Órfãos do Eldorado, se insere numa linguagem mítica para narrar seus infortúnios e se institucionaliza como “contador de histórias” que por sua vez, legitima a *performance*. E ao revelar as marcas de sua individualidade por meio da narração, faz emergir simultaneamente a tradição e a inovação, o imaginário individual e o coletivo.

Desta forma, Waldemar e Hatoum constroem imagens e expressam sentimentos que estabelecem relações obra-leitor, contador-ouvinte. Este exercício é desenvolvido pelos seus narradores, que se utilizam de uma retórica, lírica e dramática, muitas vezes se refletindo no corpo de suas personagens, com histórias fantásticas e elementos lendários, não importando a época, pois os mitos estão inseridos na cultura e etnia de regiões místicas, como a Amazônia.

Câmara Cascudo (2002) diz que, na Amazônia, a facilidade com que o ribeirinho e o indígena ouvem e transmitem, “qualquer história, multiplica o mundo fantástico, alargando as fronteiras móveis da imaginação criadora” (p. 20). O mito inscrito, no processo de formação da cultura daquela região é um elemento fundamental para compreender o imaginário que se materializa e dá vida a um mundo que vai além daquele que é visto e identificado na linguagem poética que, na Amazônia, flui como as águas.

A palavra mito, relendo os gregos, remonta a tradição centrada no “Mythos”: palavra que surge com filósofos gregos, como Sócrates. Em Moraes (1988) *Mythos* quer dizer “palavra”, possuindo o sentido básico, de “enunciação verbal”, a qual de acordo com o contexto, segundo Coelho (2003), pode ser interpretada por discurso;

oração; fala pública; discussão filosófica; conselho; relato confirmado por testemunhos; conto; argumento ou trama; história sagrada (p.28).

Sobre a lógica do imaginário, Gilbert Durand (1997) explica que ela é composta por um conjunto de relações imagéticas que atuam como memória afetivo-social de uma cultura. Pode ser entendida também, como um substrato ideológico mantido por uma comunidade. É por meio dessa lógica que se podem atingir as aspirações, os medos e as esperanças de um povo. Essa esfera da mente humana chamada de *imaginário* existe na vida real, sendo constantemente ativada, seja pelas experiências, pela consciência, ou pela própria psiquê individual ou coletiva de uma sociedade. O que favorece as múltiplas formas de manifestações humanas.

Como este estudo se propõe a perceber as histórias míticas do imaginário caboclo da Amazônia que emergem das obras de Waldemar Henrique e Hatoum, faz-se necessário explicar o que vem a ser o mito e a lenda, classificados como *narrativas* de cunho popular, propondo-se a explicar a origem ou a razão de um fenômeno. O mito, no seu sentido mais amplo, abrange qualquer coisa que, de alguma forma, *enfeita a realidade*. Jabouille (1994) acrescenta que o termo remete à cultura antiga; à literatura e à criação artística em geral; à histórias de deuses e heróis, com uma “tonalidade nebulosa”, lírica; além de remeter às sociedades primitivas, aos grupos reunidos em volta de fogueiras. Dentre as definições pesquisadas faz-se necessário destacar a conceituação de Jabouille, a qual parece aproximar-se de uma precisão sobre o termo:

[...] o mito é uma narrativa (com ação e personagens memoráveis), cujo autor não é identificável (porque pertence ao patrimônio cultural coletivo), que tem como tema o fundo lendário, étnico e imaginário (com base na tradição), e que, ao ser geralmente aceito, se integra num sistema, na maior parte dos casos, religioso, e, muitas vezes sob forma literária (oral ou escrita), agrupa-se e constitui-se em mitologia (1994, p.36-37).

Verifica-se ser a mitologia, um conjunto de histórias que exemplificam uma forma de viver, uma maneira de expressar o pensamento na busca de explicações para a existência humana, ou mesmo para a realidade que a circunda. Ao apresentar narrativas protagonizadas por seres sobrenaturais ou homens mortais, com perfis heroicos, característica que os fazem receber auxílio de deuses, a mitologia liga-se intimamente à tradição e à religião. Com relação aos elementos

sobrenaturais, Cascudo (1986) assinala que eles constituem “enredos com diferenciações que podem trazer as cores locais, algum modismo verbal, um hábito, ou uma frase, denunciando, no espaço, uma região e no tempo, uma época” (p.34).

Por isso, é possível afirmar, de acordo com Campbell (1997, p.24), que as personagens míticas resgatam poderes e valores de uma determinada sociedade ou cultura e manifestam-se como “metáforas da potencialidade espiritual do ser humano”. Assim, constata-se que os mitos estão gravados na história, constituindo um suporte importante para o ser humano, dando rumo à vida de seus componentes e, de acordo com a natureza de seus sujeitos, são os orientadores de suas condutas, como também das suas ações frente ao indefinível. No contexto da realidade brasileira, Cascudo (1976, p.37) afirma que uma das características fundamentais dos mitos é a recordação de nossa história, dos rios, das expedições exploradoras, como as Bandeiras, representando todos os processos humanos de penetração e vitória sobre a distância do território brasileiro.

Segundo Bastazin (2006), os mitos mostram que, para tudo, existe um começo, não se tratando apenas de uma realidade teórica. O homem, necessariamente, precisa reintegrar-se ao momento em que determinada coisa foi criada, um tempo primeiro, forte, sagrado. “A integração ao tempo sagrado, opondo-se ao cronológico, permite que o tempo seja algo indefinitivamente recuperável” (BASTAZIN, 2006, p.100). A autora acrescenta que o mito:

[...] assemelha-se a um enigma instigante que contempla o homem e como tal deve ser apreendido, sem perder sua amplitude e seu registro no imaginário de alicerces flutuantes. Sua possibilidade de interpretação é certamente um jogo, jamais uma certeza, o que o projeta para a dimensão estética da arte (BASTAZIN, 2006, p.97).

Outra narrativa repleta de encantos que ganha vida nos estados da região norte, é a lenda. A importância dessas narrativas e, sua força representativa evidencia o *ethos* cultural peculiar do lugar de onde elas surgem, além de seus personagens incorporarem sentimentos e emoções do povo. De acordo com Cascudo (1984), essas histórias favorecem informações históricas, social, etnográficas, visto que se constituem num documento vivo denunciador de costumes e mentalidades, construindo assim, informações identitárias. Uma definição globalizante é a oferecida por Câmara Cascudo, que diz ser a lenda um

Episódio heróico ou sentimental com elemento maravilhoso ou sobre-humano, transmitido e conservado na tradição oral popular, localizável no espaço e no tempo. De origem letrada, lenda, legenda, legere, possui características de fixação geográfica e pequena deformação. Liga-se a um local, como processo etiológico de formação, ou a vida de um herói, sendo parte e um todo biográfico ou temático. Conserva as quatro características do conto popular: antiguidade, persistência, anonimato, oralidade (1976, p.328).

Outro aspecto que chama atenção é quanto ao caráter híbrido das narrativas chamadas míticas, nas quais se percebe a influência de diversas etnias que compõem o imaginário na literatura oral. Cascudo (1984) revela que “um exame dos tipos fabulosos mostra a hibridez de todos” (p.185), por serem uma somatória espontânea de várias experiências. Ainda nessa linha, Coelho (2003), chama atenção para as personagens dessas narrativas, pois elas sintetizam “os anseios de um segmento social ao incorporar conduta, ações ou ideias compartilhadas por esse grupo” (p.18). Sobre isso, Mircea Eliade destaca:

Essas histórias constituem para os nativos a expressão de uma realidade primeva, maior e mais relevante, pela qual são determinados a vida imediata, as atividades e os destinos da humanidade. O conhecimento dessa realidade revela ao homem o sentido dos atos rituais e morais, indicando-lhe o modo como deve executá-los (1986, p.23).

Sobre a perspectiva, em destaque é possível afirmar que as histórias míticas para o caboclo-ribeirinho da Amazônia influem como um exemplo para as suas ações cotidianas, imprimindo no seu imaginário uma forma de pensar singular na busca de obter respostas para o que se considera inexplicável, construindo dentro de sua mente “uma realidade intelectual extremamente complexa” (ELIADE, 1994, p.11). Ainda nesse sentido, faz-se necessário registrar que as histórias míticas primordiais narradas pelos moradores próximos aos rios e matas de Amazônia são enriquecidas pelo fantástico e absurdo, e sua criatividade leva-os à compreensão da sociedade a que pertencem, bem como seus anseios, religiosidade, concepção de mundo e identidade.

A análise das obras “Série Lendas Amazônicas”, de Waldemar Henrique e “Órfãos do Eldorado”, de Milton Hatoum, possibilita perceber que os mitos e as

lendas integrados como elementos socioculturais, por meio de construções simbólicas permitem ao caboclo, junto à realidade da vida, respostas para as emoções e os sentimentos advindos de suas próprias narrativas. Sendo assim, verifica-se que a ação de contar histórias propicia por meio da *performance*, divulgar, além de experiências, a cultura e as marcas identitárias de uma determinada comunidade, tanto do comunicador da história como do seu receptor.

A partir dessa abordagem e, com atenção aos teóricos aqui estudados, faz-se importante registrar que os homens primitivos foram os primeiros contadores de histórias. Narravam façanhas míticas, reveladoras de heroísmos, magias e credences, mantendo-as vivas no tempo, por meio da oralidade. Em função de circunstâncias do imaginário, com o passar dos séculos, essas narrativas foram se transformando em valorosas fontes literárias.

Em *A Poética do Mito*, Mielietinsky (1987) afirma que a literatura está geneticamente relacionada com a mitologia (p.329), podendo, assim como o mito, evoluir para formas romanescas ou lendárias. O autor, ao considerar a existência de um arsenal de metaforicidade poética no mito, afirma que, ao serem resgatados na literatura, os mitos tornam-se temas literários de imensa força representativa de comportamentos universalmente humanos. Assim, o fantástico do mítico,

se desenvolve com base na máxima interpenetração do maravilhoso e do cotidiano. Por um lado, atrás das pessoas, dos objetos e situações mais comuns descobrem-se forças maravilhosas, fantásticas e míticas do outro mundo e, por outro, essas mesmas forças fantásticas se apresentam numa forma reduzida, ordinária, cômica(MIELIETINSKY,1987, p.344).

Na mesma linha do pensamento de Mielietinsky (1987), Fernando Segolin (apud Oliveira, 2006) completa que as narrativas míticas e suas múltiplas manifestações, sempre se integraram ao grande “território” do que chamamos *literatura, arte da palavra* (para os gregos, *poesia*). O autor acrescenta que, apesar do termo *literatura* referir-se, na sua origem, à palavra escrita, a prática criativa com a palavra apresenta-se anterior a esta, por ser um estágio do desenvolvimento humano percebido desde os primórdios da humanidade, quando o homem pré-científico começou a falar e a produzir linguagem.

O mesmo autor ressalta, ainda, o mito como “o primeiro gesto literário do ser humano”, gesto determinante para o nascimento da literatura tal como entendida em nossos dias. É possível perceber que as narrativas míticas se inserem no universo da prática literária dominada pelas manifestações gestadas no imaginário. É um exercício criativo “desenvolvido com a ajuda da imaginação, enquanto prática inventiva, e da metáfora, enquanto palavra/imagem, capaz de materializar ou concretizar no corpo da linguagem traços qualitativos do objeto” (Segolin apud OLIVEIRA, 2006, p.74).

Com base nessas assertivas, é pertinente dizer que o contador de histórias, no sistema literário, deixa de ser o homem “primitivo” para se tornar coadjuvante no processo de elaboração das narrativas, inclusive na transcrição das mesmas, já que a *passagem do vocal para o escrito* é, conforme Paul Zumthor (1993), repleta de confrontações. Nesse sentido, as narrativas míticas servirão à literatura como tema e como motivo de enriquecimento estético; como meio de materialização referencial e como elemento criativo e divulgador.

Essas histórias fabulosas, como ressalta Jabouille (1993) fixam-se “na obra literária por meio de um processo de importação teórico e material, de transferência discursiva, de reintegração e de revitalização, do aproveitamento temático ou de simples alusão” (p.41). A utilização dessas narrativas advindas do imaginário na prática literária será, portanto, o resultado de uma universalidade e atemporalidade que não se esgotam no literário.

1.2.Amazônia: O Imaginário e a Oralidade

A consciência de que as narrativas míticas são gestadas no imaginário, confirma a assertiva de Gilbert Durand (1997), de ser o imaginário “o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens” (p.18). O imaginário se revela, especialmente, no lugar de “entre saberes”, como um reservatório de sentimentos, lembranças, experiências, visões do real, que sedimentam no homem o seu modo de ver, agir e sentir o mundo ao seu entorno.

Outro estudioso que não pode deixar de ser lembrado é Castoriadis (1986), para quem o imaginário pode ser comparado ao fluxo de representação afetiva, sendo o mesmo livre de determinações e, cujo produto é o inconsciente humano, que possibilita o surgimento da subjetividade, o que o leva a diferir os seres humanos entre si. Ferreira (2009, p.45) diz que as “relações” entre o imaginário “e o

real revelam a complexidade da condição humana”, assinalando que “ele age como catalizador de valores, costumes, crenças e sonhos, influenciando o comportamento individual e a ação coletiva, dentro de uma dinâmica em que o passado, o presente e o futuro permanecem emaranhados”.

Então, o que se pode constatar é que as viagens ao *Novo Mundo* fizeram-se acompanhar por esse imaginário, quando o homem medievo, em meio às transformações sociais de uma *Europa que envelhecia*, sai para o mar em caravelas instigado a desbravar e explorar o desconhecido, levando na bagagem o sonho de encontrar o *Paraíso e a fonte da eterna juventude*. Nesse contexto, a tradição religiosa, segundo Gondim (1994) falava da existência de um grande rio, “cuas águas encobriam riquezas, e não muito longe, uma fonte convidava para a total supressão dos males sociais” (p.10). Esse lugar foi encontrado por Francisco de Orellana e se localizava na região amazônica.

Orellana, governador da cidade de Guayaquil, em 1541, desceu o rio chamado “‘mar de água dulce’, que luego de este viaje comenzará a llamarse Río de Orellana” (JOBIM, 2005, p.136), até o Oceano Atlântico, atravessando a mais misteriosa floresta já conhecida pelos europeus. O governador vivenciou, nesta viagem um embate histórico com um grupo indígena de cabelos longos, que julgou serem as lendárias Amazonas. César Tonho Montalvo (apud D'ANGELO & PEREIRA, 2007), descreve as Amazonas e um pouco desta batalha travada entre os espanhóis e as bravas mulheres guerreiras:

Estas mujeres son muy altas y blancas y tienen el cabello muy largo y entrenzado y revuelto a la cabeza son muy membrudas, andaban desnudas en cueros, y en verdad que hubo muchas de éstas que metieron un palmo de por uno propósito y pelea, fue Nuestro Señor servido de dar fuerza y ánimo a nuestros compañeros, que mataron siete u ocho, que éstas vimos de las Amazonas, a cuya causa los indios desmayaron y fueron vencidos con harto daño de sus personas (p.73).

Orellana e seus expedicionários teriam avistado estas índias, no pretenso reino das Pedras Verdes, sendo elas conhecidas pelos indígenas como Icamíabas, expressão que significava de acordo com Gondim (1994) “mulheres sem marido”. Depois de uma batalha travada, na foz do rio Nhamundá, entre o Pará e o

Amazonas, com a vitória das “mulheres guerreiras”, “los expedicionários bautizaron al rio como el Río Grande de las Amazônas” (D’ANGELO & PEREIRA, 2007, p.73). A elas está ligada a lenda do talismã verde, o Muiraquitã, conferindo êxito aqueles que o possuem. Os índios narravam histórias aos espanhóis, quanto à existência de campos que pareciam paraísos com suas ilhas e jardins, ao se referirem ao Rio das Amazonas.

Outra narração mítico-lendária que chamou atenção do Velho Mundo foi a do Eldorado, uma cidade onde existiriam prédios feitos de ouro maciço, ruas cravejadas de pedras preciosas e tesouros inigualáveis, provocando a cobiça de aventureiros para o Novo Mundo. Gondim (1994) relata que os expedicionários em meio à grande floresta com seus rios de várias matizes, deram sequência ao imaginário dos antigos viajantes, equiparando aquela terra às áreas do Éden. Loureiro (2001) assinala que, no imaginário dos povos, o paraíso terrestre sempre ocupou um lugar mítico “originário e fundador” (p.416). Para este autor, conquistar terras nessas viagens inaugurais

[...] era como aportar em um enigma, território do maravilhoso visível, lugar de revelação. A América foi descoberta também pela fantasia, por uma espécie de caravelas do imaginário que navegou do Oriente ao Ocidente – esse novo mundo imaginal (LOUREIRO, 2001, p.416).

Assim foi construída a primeira imagem da Região Amazônica, com narrativas míticas resultantes da informação de um modo de vida e de uma comunicação cotidiana entre homem e natureza. A mata, os rios, os animais, vertidos em mitos e em lendas revelam-se, pertencentes a uma idade primeva, em um tempo cósmico no qual tudo brota como nas originárias fontes da criação. Como se o imaginário fosse um *museu* de imagens passadas, produzidas e a serem produzidas, nas suas mais diferentes modalidades pelo homo sapiens (DURAND, 1997).

A mitologia na vida amazônica aparece como algo natural, levada pela imaginação, tornando possível, o impossível; natural, o sobrenatural. De acordo com Otávio Ianni, (apud LOUREIRO, 2001, p.14), trata-se “de um estado poético que evoca o devaneio, a livre expressão do imaginário.” Para Bachelard (1996), o devaneio é “o testemunho de uma função do irreal, função normal, função útil que protege o psiquismo humano, à margem de todas as brutalidades de um não-eu

hostil, de um não-eu estranho” (p. 13). O autor salienta que a imaginação criadora se materializa no devaneio, ela dinamiza e estimula o ato criador do homem, por ser capaz de pôr em movimento o pensamento, o sonho, as ideias e as imagens registradas na mente, com o objetivo de investigar o real.

Os devaneios são os responsáveis pela liberdade que o homem possui de sonhar, criar imagens. Mesmo o homem adulto, a partir do devaneio é livre, pois a maior liberdade concedida à humanidade é a de sonhar. De acordo com Benedito Nunes (apud LOUREIRO, 2001) é sob essa liberdade que o homem da Amazônia habita o seu mundo, cria e

[...] expõe a ambígua identidade dos mitos, entre ser e não ser, individualizados como personagens e existindo coletiva e difusamente, sob as espécies nebulosas do imaginário, que a criação poética rearticula (p.4).

Muitos viajantes percorrem aquela região, no sentido literal ou metafórico enveredando por entre o rio e a floresta, o mito e a realidade, a procura do inexplicável. Alguns se empenham em classificar a Amazônia, em obras científicas ou literárias numa tentativa de expressar o que teria sido, ou o que pode ser aquele lugar: uma espécie de reserva ecológica ou uma “invenção poética de todo o mundo” (LOUREIRO, 2001, p.10). A Amazônia mostra-se um campo germinativo para a emersão do imaginário, possuindo, para quem nela habita, uma função fantástica, pois, o olhar do homem “não se confina no que vê. O olhar, através do que vê, vê o que não vê” (ibidem, p.122). É nesse universo interior que os mitos e as lendas habitam.

Costa (2006) assinala que o *corpus mithorum* da Amazônia oferece variadas possibilidades de reflexão, já que é “formado por mitos, lendas, contos, crenças, etc” (p.65), e que os mesmos surgem como uma das formas de expressar a cosmovisão daquele espaço. A cosmovisão, segundo o autor, é parte do sistema de ideias que incluem as crenças, assim como, o lugar do homem na natureza e na sociedade. Assim, os mitos e as lendas gestadas no imaginário do homem da Amazônia codificam a sua visão da realidade, transmitindo-a ao longo dos tempos. “A cosmovisão é aceita pelas pessoas como parte integral dos conhecimentos e valores que aprendem desde sua infância, na comunidade” (COSTA, 2006, p.68).

A Amazônia possui um potente universo simbólico, pois inúmeros são os mitos que povoam as encantarias amazônicas. De acordo com Loureiro (2001), as encantarias seriam “uma espécie de limbo”, lugar em que a variada teogonia amazônica estaria reunida, daí a denominação “encantados” para os seres da região. Essa moradia mítica estaria localizada, acima das nuvens e abaixo do céu, bem como, nos rios e matas da Amazônia. De acordo com Cassirer (1977), a lógica do mito é incomensurável frente às novas concepções de verdade empírica ou científica, visto que os mitos de uma sociedade adquirem um valor documental e, não podem ser desconhecidos ou renegados pelas ciências da razão.

O estranhamento emanante à própria região cria para o caboclo ou ribeirinho, uma necessidade explicativa. Por seu imaginário, ele busca a “coexistência afetivizada” (LOUREIRO, 2001, p.237), na tentativa de suprir suas necessidades materiais, emocionais e espirituais. Por isso, cada encantado amazônico possui um papel fundamental, sobretudo de proteção contra a destruição da fauna e da flora regional, mesmo que suas ações, muitas vezes, apresentem características maléficas.

Sobre a característica “maléfica” que muito adjetiva as ações de seres encantados como o anhangá, o caipora e o saci, Couto de Magalhães (1975), explica que, nas tradições indígenas, o sobrenatural não é necessariamente malvado. Quando, nas narrativas míticas, alguém se perde ou fica louco, andando em círculos na floresta, por exemplo, por causa da peripécia de um ser lendário, não significa maldade do sobrenatural. Apesar do personagem mitológico, nessas situações, parecer maléfico, fazendo com que um caboclo jamais volte para casa, ou fazendo cócegas até a morte do caçador, como o Saci faz, sua função é de proteção à própria natureza. Magalhães narra uma situação ocorrida na cidade de Santarém, interior do estado do Pará:

Nas imediações da cidade de Santarém, um índio Tupinambá perseguia uma veada, que era seguida do filhinho que amamentava, depois de havê-lo ferido; o índio, podendo agarrar o filho da veada, escondeu-se por detrás de uma árvore, e fê-lo gritar; atraída pelos gritos de agonia do filhinho, a veada chegou-se a poucos passos de distância do índio – ele então flechou e ela caiu. Quando o índio, satisfeito, foi apanhar sua presa, reconheceu que havia sido vítima do Anhangá; a veada, a que ele perseguia, não era uma veada, mas sua própria mãe (COUTO DE MAGALHÃES, 1975, p.84).

Essas atitudes dos seres lendários, segundo Magalhães (1975) foram criadas pelos índios, para impor a eles próprios e a tribo certos limites, do contrário “o instinto lhes indicara que destruiriam facilmente” a fauna e a flora da região; e como “não tinham e nem podiam ter código de leis para a caça, tinham um preceito religioso” (p.84). Sob essa realidade, Moraes (1988) acrescenta que “o mito não seria um pensar insuficiente e ingênuo, crença falsa, mas exporia a própria atividade criadora e imaginativa” (p.38) em prol da sobrevivência da comunidade local.

Por isso, é possível afirmar que o imaginário amazônico define seus elementos sobrenaturais, dando-lhes características físicas, traços de caráter e funções, que confirmam sua ambiguidade e complexidade, bem como, a multiculturalidade proveniente da miscigenação regional. Por exemplo, o Curupira é um ser sobrenatural que surge na forma de menino com os pés voltados para trás e é guardião da floresta, protegendo a fauna e a flora; a Cobra-Grande ou Boiúna é animal mítico gigantesco, visto nas noites escuras, surpreendendo os navegantes e iludindo-os na forma de um navio. O Uirapuru é um pássaro, que traz a boa sorte a quem ouve seu canto maravilhoso.

De acordo com Loureiro (2001, p.204), o Tamba-Tajá é uma planta “nascida na cova de um índio e da índia macuxi que se amaram profundamente” é sinônimo do amor. O amor pode também estar expresso no golfinho encantado, que sai das águas sob a forma humana de um incorrigível sedutor, ou ainda, pode estar na imagem de um rosto feminino, a Yara, atraindo os jovens “para as águas profundas do amor e da morte” (ibidem, p.96). Sobre o mito da Yara, Cesar Tonho Montalvo (apud D'ANGELO & PEREIRA, 2007, p.75), cita a obra *Misterios de la Selva*, de Cesar Huamán Ramírez, que conta:

Yara es outro personaje femenino que mora en las profundidades de nuestros rios y lagos de la selva. Quizá sea la misma sirena, pero con otras figuras y ropaje, que actúa de distinta manera para seducir a sus víctimas. Es menos conocida que esta. Se le describe también como una bella mujer, de formas perfectas, cabellos blancos, ojos azules, piel de nácar y, extramadamente, suave y cariñosa. Se le puede encontrar en cualquier parte; ora en la ciudad, ora en la orillas de las aguas, ora en el campo, etc. Para atrear a los hombres de su preferencia, se vale de sus encantos de mujer y de su refinado sentimentalismo. Posee el don de la transmutación o la transformación.

De acordo com Câmara Cascudo (2002), os portugueses eram os possuidores da tradição lendária dos mares; e a crença nas sereias, seres mitológicos, fazia parte do imaginário dos povos navegadores, presentificando-se em muitas literaturas mundiais. O autor assinala que existem várias imagens formadoras desses belos seres marinhos, advindas das características e peculiaridades absolvidas ao longo dos anos de diversas culturas, até se apresentar como “uma mulher encantada que canta divinamente e oferece tesouros a quem dela se aproxima” (p.150). No Brasil, os portugueses ao saber da crença indígena que falava de uma figura aquática feminina, com uma voz que enfeitiçava e que, ao ser ouvida, o índio se afogava, rapidamente a identificaram: era uma sereia.

Cascudo (2002) diz que a Yara é uma releitura do mito baseada na cultura europeia. O ser mora, segundo a tradição, “num palácio no fundo dos rios” (p.157). Na Amazônia, por conta da presença dos inúmeros rios que cortam ou circundam as matas, os seres da água possuem presença intensa. Além, da Yara que na região é conhecida como Mãe d’ Água, dona dos rios e igarapés, há a Boiúna ou Cobra-Grande, que possui a “fama de faminta”, num aspecto hediondo, numa alusão a um navio fantasma, mata e devora tudo que encontra pela frente. Mito presente em muitas histórias na Amazônia.

Nessa linha, este estudo lembra o Yacumama, guardião das águas que aparece também com a imagem de “una boa gigantesca; especie monstruosa felinesca que habita en las lagunas y rios, [...] Su cabeza es dimensional, sala de dos a três metros. Cuentan también que la Yacumama solo es benefactoras de los niños que la protegen” (D’ANGELO & PEREIRA, 2007, p.76). Assim como a mãe d’água protege os rios e igarapés, os botos são os protetores dos rios. As plantas medicinais, assim como a erva daninha, têm mãe ou espírito protetor, cuja existência está vinculada à planta; os entes sobrenaturais da floresta são protetores da fauna e da flora, por isso castigam os caçadores que violam as leis da mata.

De modo especial, na Amazônia, as lendas se multiplicaram com certa facilidade, favorecidas pela presença do mosaico imenso de culturas e pela presença de *busões* e *fantasmagorias* nas florestas. Nota-se ainda que as lendas e os mitos amazônicos apresentam-se classificados segundo o tema que a comunidade pretende ressaltar. Costa (2006, p.66) ao oferecer uma classificação para as lendas da Amazônia recorre ao folclorista J. C. Oliveira, que as dividiu em

seis grupos, assim discriminadas: as lendas cosmogônicas, as etiológicas, heroicas, de encantamento, as ornitológicas e as mitológicas.

As lendas cosmogônicas relatam a formação do universo, como a origem do sol e da lua dos índios Cauaiua – Parintintim, no vale do rio Madeira; as etiológicas, narram lendas como da mandioca, do guaraná, da vitória-régia; as lendas heroicas contam histórias das Amazonas e do Muiraquitã; como exemplo das lendas de encantamento, pode-se citar o velho da praia, o sapucaia-oroca; as que se referem às aves são chamadas de ornitológicas, como a do Uirapuru e a do Japiim; e as mitológicas, que narram às façanhas dos mitos, como a lenda do boto, o mapinguari, caipora, curupira, cobra-grande, matinta-perera, entre outros.

Assim, o caboclo-ribeirinho, integrado ao meio de caça e pesca, segue as vozes de uma natureza de grandes proporções, exigindo-lhes criatividade. Suas crenças, originárias no imaginário, exteriorizam-se “em circunstâncias de fala e pensamento imagético” (Benedito Nunes apud LOUREIRO, 2001, p.5). Para quem ouve suas narrativas oralizadas, a Amazônia é percebida como “una magnífica construcción discursiva” (JOBIM, 2005, p.146).

Como já foi abordado, as narrativas oralizadas e populares, além de resgatarem experiências e traços culturais de uma sociedade apresentam a virtude de persuadir aqueles que as escutam. Segundo D’Ângelo e Pereira (2007) “el cuento maravilloso encandila, seduce, invita a ingresar al terreno de la fantasia narrativa. Muchos cuentos de este tipo brotan de las fronteras entre el mito y la leyenda” (p.79). Por isso, segundo Loureiro (2001), nas histórias produzidas pelo imaginário na cultura amazônica existe “uma permanente tentativa de compreender o homem, o amor, a vida, a morte, o trabalho e a natureza” (p.94).

As histórias que afloram cheias de encantos da cultura instituem uma atividade poética. A poética oral na Amazônia apresenta um narrador imerso nas fontes da tradição mítica, capaz de imprimir suas marcas pessoais, ao utilizar elementos sócio-culturais daquela sociedade. Por meio da linguagem vocalizada, o homem realiza uma conexão entre o universo racional e o mundo sensível da natureza, daí as narrativas míticas estruturarem-se pelo verossímil, este dado é a mediação que sincroniza o discurso real e o imaginado. Loureiro (2001), expressa que a Amazônia, com seus mitos, suas invenções no âmbito da visualidade, assim como, suas produções artísticas e culturais são verdades de crença coletiva, são

objetos estéticos com legitimidade social, e seus significados enfatizam a poetização da cultura da qual emergem. Este autor ainda expressa que:

O poético e o mítico sempre apresentam constantes afinidades. Algumas parecem imagens de espelhos paralelos. O mito, muitas vezes, expressa a poética das coletividades humanas, ao relatar a sua história idealizada. O poético, por seu lado, mitifica as palavras e os sentimentos, no ato de torná-los poetizados. Mítico e poético são produtos de um imaginário estetizante, no entanto, apresentam-se como verdades aparentes, ou formas de verdade, legitimadas pelo livre jogo entre imaginação e entendimento, [...]. O poético e o mítico estabelecem uma das bases em que se edifica a cultura (LOUREIRO, 2001, p.76).

Portanto, a poética oral pode ser vista como fundamental na constituição da subjetividade e historicidade da Amazônia, na tentativa de dar forma e estruturar os sentidos entre o homem e a natureza. As imagens construídas no imaginário do caboclo contribuem para a criação de uma “poética do devaneio” (BACHELARD, 1996), um devaneio que atua como ligação entre o real e o irreal. Em meio a símbolos e signos, a realidade mítica revela-se no imaginário da região, “como um vitral, onde outra realidade é contemplada” (LOUREIRO, 2001, p.86), já que o poder criador da imaginação é sua adesão à materialidade.

Assim, a região amazônica desde Orellana, mostra-se um lugar propício a livre expressão do imaginário, com seus mitos e lendas, enigmas, mistérios e superstições. Logo, não são poucos os que se destinam a explicar ou compreender o universo mítico-cultural da região, a procura de hipóteses para esclarecer as crenças que povoam a sua fauna e flora. Essa será uma busca sem fim, principalmente quando se encontra o paraíso perdido, o Eldorado, ou se conhece de perto as amazonas. Sem estar alheio à realidade do mundo em que vive, com lutas, perseguições, queimadas, injustiças agrárias e narcotráfico, o caboclo-ribeirinho procura compor um variado mural, cuja polifonia narrativa, pode parecer a quem ouve, algo aproximado à fabulação. Entretanto, Paes Loureiro (2001) afirma haver um insondável fascínio em suas narrativas, quando

Anhangás vagam sobre as ondas dos rios; o rosto fulgurante da lara flutua à flor das águas; a mãe-do-vento voa; o boto é aquele que dança e seduz com doçura e se deita com suavidade no corpo da

mulher desejada; a assustadora Pororoca resulta de meninos fazendo diabruras sobre as ondas enfurecidas dos rios (LOUREIRO, 2001, p.86).

CAPÍTULO II

CULTURA AMAZÔNICA: EXPRESSÃO NA LITERATURA

Situado diante de uma natureza magnífica, de proporções monumentais, o caboclo, além de criar e desenvolver processos altamente criativos e eficazes de relação com ela construiu um sistema cultural singular. Uma cultura viva, em evolução, integrada e formadora de identidade. Cultura que no sentido ético e estético, constitui uma espécie de paidéia, de bildung amazônica, construída por indivíduos formados segundo um modo de relação profunda com a natureza e dos homens entre si. Relação pela qual o homem foi formando seu mundo e a si mesmo desde a invenção de uma teogonia até as pequenas ferramentas e usos de seu cotidiano prático (LOUREIRO, 2001, p.15).

2.1. A Amazônia na Literatura

Sabe-se que uma obra literária não está desvinculada do meio em que é produzida; mesmo aquela que se propõe abstrata ou que apresenta um intimismo obscuro possui ligação com elementos exteriores. A poesia tanto quanto o romance apresentam uma tendência para manifestar, em formas artísticas, os fatos da memória coletiva e as experiências do escritor.

Segundo Roland Barthes (1999), o Universo é infinitamente sugestivo, por isso, o homem em busca de explicação para suas indagações, cria e recria no seu imaginário *respostas* para cada objeto do mundo, passando este, de “uma existência fechada, muda, a um estado oral (...), pois nenhuma lei, natural ou não, pode impedir-nos de falar as coisas” (p.131). Com base nessa assertiva, é pertinente enfatizar que, uma obra literária pode ser construída por meio de experiências vividas em narrativas orais, pois, a oralidade, como prática social, contém informações significativas para o processo de manutenção da cultura de um povo.

Nessa perspectiva, as narrativas míticas amazônicas, plenas de sucessivas transformações, passaram a integrar o *corpus* da chamada *Alta Literatura*, significando obras reconhecidas pela crítica acadêmica que mesmo com o passar dos anos, estimulam a percepção de novos olhares e produções. Assim, muitas obras pertencentes a esse patrimônio literário foram buscar no mito e nas lendas as fontes nas quais se edificaram. Os escritores que adotaram tal procedimento são semelhantes aos antigos viajantes, que buscavam nas forças geradoras da mitologia, um pretense estado de retorno ao paraíso perdido em meio a questões

sociais da modernidade. A tradição mitológica se converte, como propõe Eliade (1994, p.10), “num tesouro cultural”, já que as estruturas narrativas por detrás dos enunciados míticos possuem uma “genuína motivação literária” (KRÜGER, 2011, p.15).

O escritor Euclides da Cunha, em *À Margem da História* (1975, p.32), diz que “a Amazônia selvagem sempre teve o dom de impressionar a civilização distante”. Mesmo nos dias atuais, de acordo com Gonçalves (2001, p.20), a imagem da região continua ser de uma grande extensão de terras, cujo “principal elemento de identificação é a natureza pujante, praticamente indomável, que a história nos legou intocada”.

Entretanto, a Amazônia aparece também com uma paisagem marcada por intenso processo de exploração e devastação, em meio a terrenos massacrados pelas queimadas, cursos de rios desviados e construções de hidrelétricas com tecnologias avançadas, que contribuem para a inundação de cidades ribeirinhas e áreas indígenas. Mesmo com a tecnologia em avanço, observa-se que o processo cultural, nos interiores da Amazônia, transforma-se com menos intensidade. A convivência e a alternância entre a tradição e o moderno ainda se revelam nas poéticas orais e em outras maneiras de expressão da comunicação humana. Assim, pode-se afirmar que o imaginário assumiu desde sempre, o papel principal no sistema de produção cultural da região, apesar da constante busca do progresso em dominar a natureza.

Como consequência, “a contribuição amazônica à literatura brasileira se fez e se faz, predominantemente, por meio de produtos desse imaginário” (LOUREIRO, 2001, p.74). Os criadores dos romances, da poesia e da arte em geral, apostam nas imagens poéticas que o imaginário humano pode felizmente produzir sobre a região.

Segundo Gondim (1994), a Amazônia entra no circuito internacional ao servir de tema aos romances de Julio Verne (*A Jangada*, 1881), de Conan Doyle (*O Mundo Perdido*, 1912) e de Vicki Baum (*A Árvore que Chora*, 1949). Em cada uma dessas obras, “está presente o confronto entre homem e natureza, cujos resultados imprevisíveis encaminham questionamentos inquietantes” (p.139). Sobre o romance *A Jangada*, de Verne, Gondim (1994), relata ser:

Um criptograma semelhante ao *O escaravelho de Ouro*, de Edgar Allan Poe, dá início ao romance *A Jangada*, de Jules Verne,

publicado em 1881. No livro, cada personagem foi cuidadosamente escolhido como recurso narrativo para explicar a história do Brasil, e suas ações correspondem a algum produto ou animal nativo e seu histórico. O romance é pontuado por datas. São citados diversos viajantes, como Orellana, Pedro Teixeira, dentre outros. Na narrativa há compra de produtos naturais dos índios, dos ribeirinhos (GONDIM, 1994, p.141-142).

A narrativa, em *A Jangada* é imersa em fatos históricos sobre a origem populacional da região amazônica, com riquezas de informações geográficas e explicações dos fenômenos naturais. O narrador de *A Jangada* alia-se ao coro dos expedicionários medievos ao maravilhar-se com o Rio Grande das Amazonas, quando descreve as belezas incomparáveis do rio frente a outros rios, como “o Nilo, o Mississípi ou o Living-Stone, o antigo Congo-Zaire-Lualaba” (GONDIM, 1994, p.163). Daí a aproximação desse romance com os diários de viagem. As lendas indígenas amazônicas, também estão presentes no romance de Sir Doyle (Arthur Conan), *O Mundo Perdido*, no qual uma das personagens, o zoólogo e professor George Edward Chancellor, relata sua experiência junto aos índios daquela região.

Só as lendas dos índios poderiam servir-me de guia, porquanto descobri que as notícias a propósito de uma terra estranha eram comuns no seio de todas as tribos ribeirinhas.
O senhor já ouviu falar sem dúvida, do Curupira?
-Nunca.
-Curupira é o espírito da floresta; algo de terrível; algo que precisa ser evitado. Ninguém pode descrever a sua forma, nem a sua natureza; mas essa é uma palavra de terror ao longo do Amazonas. Agora: todas as tribos concordam quanto à direção em que o Curupira mora. Era a mesma direção em que o norte-americano procedera. Algo terrível existia por aquele rumo. Era a minha tarefa descobrir do que se tratava (DOYLE, 1912, p.44-45).

Gondim (1994) expressa que, no livro de Doyle, o autor conta, pela ação das personagens, as maravilhas acenadas pelos viajantes, na Amazônia, assim como as teorias fantásticas, os perigos enfrentados, a angústia, o medo, as descobertas extraordinárias. O caráter das personagens é baseado na personalidade, no comportamento, nas observações, nos pontos de vista impressos em relatos de viagem, de uma terra mística. A inteligência privilegiada de Chancellor deixa-se guiar pela lenda do Curupira, pois para ele que era um homem científico, “algo de muito

espantoso havia por aquelas bandas temidas pelos índios, morada do *espírito da floresta*” (GONDIM, 1994, p.177). A personagem deixa então “de utilizar a bússola” e, “permite que um dos cucamas chefie a expedição para o desconhecido” (ibidem, p.177).

O relato da região onde reinava o Curupira é uma entrada para um conto de fadas: “Terra de conto de fadas é o que aquilo era – a mais maravilhosa que a imaginação do homem poderia conceber” (GONDIM, 1994, p.182). Na obra de Sir Doyle (autor de Sherlock Holmes), a penetração na região dá-se pela troca mútua de conhecimentos e experiências entre desbravadores e índios. “Os viajantes de novas eras têm que passar por todo um ciclo de experiências para que sejam, por sua vez, recontadas, publicadas e revividas” (ibidem, p.211). De acordo com Gondim (1994), John Carr diz, no prefácio da edição francesa de *O Mundo Perdido*, que Chancellor foi, o preferido personagem de Doyle

[...] levando-o a tirar uma fotografia com barba falsa, sobrancelhas eriçadas e ar ameaçador a fim de reproduzi-la no Strand Magazine, com o intuito de imortalizar os traços de Chancellor do ‘Mundo Perdido’. Doyle imortalizou-se pela criação do detetive Sherlock Holmes, e, “*por uma ironia superior digna de fazer rir às gargalhadas os deuses pagãos, ele odiava Holmes*” (Doyle apud GONDIM, 1994, p.211).

A narrativa *A Árvore que Chora* (1949), construída a partir da tese de doutorado da vienense Vicki Baum, fala do fetiche que a borracha exercia naqueles que buscavam enriquecer com o comércio do *ouro branco*, e fala também do alargamento das pesquisas gomífera científicas, estimuladas pelo consumismo mercantil e industrial que em contraponto exerceram seu poder devastador, contribuindo para as transformações na mentalidade do povo nativo da região. A obra de Baum (1949) relata ainda a fabricação de produtos como sapatos e aventais, assinalando que o jogo do mercado foi o responsável pela bancarrota em 1837, arrastando para o caos não somente a fábrica da borracha, mas fortunas inteiras em nível internacional. A autora esclarece na introdução da obra que, esta narrativa

[...] só poderia ser considerada como um romance se o leitor estiver disposto a aceitar a BORRACHA como o denominador comum, como o herói e o vilão, o assassino e a vítima, o explorador e o explorado – enfim, como a principal personagem que estabelece conexão com quinze capítulos da obra (Baum apud GONDIM, 1994, p.212).

A Árvore que Chora fala da metamorfose sofrida pelo homem que, transformado em mercadoria, vende sua força de trabalho para uma atividade extrativa e comercial que só o absorvia. Os cortes percebidos no tempo narrativo, não desarticulam a trama romanesca, ao contrário, agilizam as ações “e realçam as semelhanças comportamentais entre personagens distanciadas em tempos e lugares diferenciados” (GONDIM, 1994, p.219).

Em uma das passagens narrativas, a personagem de Charles Goodyear revela a imagem do produto extraído e comercializado, dizendo que a “borracha parecia mais preciosa do que ouro e diamantes” (GONDIM, 1994, 219). A autora assevera que, a natureza e o homem foram às temáticas analisadas nas obras desses ficcionistas europeus. Esses “assuntos lhes interessavam, por serem inconclusos e sobre os quais se debruçavam pensadores e viajantes europeus” (ibidem, p.273).

Um dos exemplos de contribuição, por via do imaginário amazônico, com o prestígio de marco literário brasileiro fala sobre um dos mitos da tribo dos Macuxi: Macunaíma (1930), romance escrito por Mário de Andrade, na segunda fase do modernismo brasileiro. Na obra, são narradas as aventuras da personagem título, desde a floresta amazônica até a cidade de São Paulo. Macunaíma estabelece entre o material folclórico e a escritura moderna “uma corrente de abordagem psicanalítica dos mitos e dos costumes primitivos que as teorias do inconsciente e da mentalidade pré-lógica propiciaram” (BOSI, 1991, p.398). Ainda na mesma obra, Bosi caracteriza a personagem de Mário de Andrade da seguinte maneira:

Simbolicamente, a figura de Macunaíma, o herói sem nenhum caráter, foi trabalhada como síntese de um presumido modo de ser brasileiro descrito como luxurioso, ávido, preguiçoso e sonhador: caracteres que lhe atribuía um teórico do Modernismo (BOSI, 1991, p.400).

Outra contribuição importante ao cânone literário brasileiro é o poema *Cobra Norato*, de autoria do gaúcho Raul Bopp, baseado em lendas amazônicas, valorizando, “a camada sonora da linguagem poética, com base na musicalidade do falar do norte brasileiro, decorrente da agregação da linguagem cotidiana de vocábulos indígenas e negros” (LOUREIRO, 2001, p. 75). *Cobra Norato*, no clima do imaginário, conta as aventuras de um rapaz que, após matar a temida serpente encantada, habitante dos rios da Amazônia, “entra na pele do assustador animal mitologizado, e sai em busca da filha da rainha Luzia, com a qual pretende, obsessivamente, se casar” (ibidem, p. 75-76). Esta obra é considerada pelos literatos uma das criações que expressa melhor às peculiaridades brasileiras na literatura.

Contos Amazônicos, último livro de Inglês de Souza, publicado em 1893, fixa-se nos mitos e lendas incorporados à ficção revelando uma natureza com selvas e lugares desconhecidos. João Marques de Carvalho também lança mão da descrição da paisagem tensa no romance *Hortência*, de 1888. A prosa romanesca consolida-se na Amazônia com alguns escritores integrados à atmosfera modernista. Dentre eles, Bruno de Meneses, introdutor no Pará das inovações da Semana de Arte de 1922 (que assimilou a região como tema literário) destacou-se ao romper com o academicismo, elaborando obras ambientadas numa Amazônia vista como acolhimento também da cultura negra.

Na obra de Bruno de Meneses, denominada “*Batuque*” (1931), verifica-se a sua habilidade verbal com a musicalidade em assonâncias e aliteração presente nos versos. É possível perceber, por meio de uma análise semiótica dos poemas, a visualização do fantástico, o que segundo André Breton (1985) revela uma possibilidade do mistério entre o destino do homem e seu convívio no mundo. Por fim, Meneses irá destacar-se como folclorista, sendo o folclore, sua própria alma. O autor permeou o imaginário amazônico, traduzindo-o em poemas e expressando uma realidade na qual o homem ultrapassa os limites da matéria na busca do abstrato.

O ápice na prosa estética se dá com Dalcídio Jurandir, autor de onze romances, dentre eles ***Chove nos Campos de Cachoeira*** (1941) e ***Marajó*** (1947), que fazem parte dos dez romances chamados pelo próprio autor de *Ciclo do Extremo Norte*. Esse autor, mostra ao leitor uma estética do romance da qual emerge a supremacia das águas da região, sejam elas da chuva ou dos rios, sobrepondo a natureza pungente do lugar. Alguns críticos, tal como Benedito Nunes

(2006), afirmam ser impossível conhecer a fundo aquele espaço sem o mergulho na Amazônia construída nos livros de Dalcídio Jurandir. Sobre o poder das águas, Gaston Bachelard (1989), em *A Água e os Sonhos*, faz alusão ao seu poder, como porta de entrada para os devaneios do imaginário humano. É o teórico que assinala:

[...] certas formas nascidas das águas têm mais atrativos, mais insistência, mais consistência: é que intervêm devaneios mais materiais e mais profundos, e nosso ser íntimo se envolve mais a fundo, e nossa imaginação sonha, mais de perto, com os atos criadores (BACHELARD, 1989, p.22).

Segundo Fares (2004), o escritor e pesquisador Benedito Nunes, ao analisar as obras de Jurandir diz que esse firmou seu nome como introdutor da paisagem urbana amazônica na literatura brasileira, possuindo nas suas obras o tom de denúncia social, tornando-se o marco característico da escritura dalcidiana.

Haroldo Maranhão é outro romancista e poeta, criador de vasta obra em prosa - crônica, conto, novela e romance - nas quais o estético-literário e o urbanismo se interrelacionam. É autor de “Pará, capital: Belém, memória & pessoas & coisas e loisas da cidade” que revela uma Belém da *belle époque* oriunda do ciclo da borracha; “Miguel Miguel” vê-se a presença do fantástico literário; “Jogos Infantis”, a incidência do olhar, de seus personagens na narrativa, mostra que “o ser olhado se coloca diante do espelho dos olhos dos outros. Olhares que se cruzam se afrontam e se deformam” (FARES, 2004, p.56).

Na obra *Verde Vagomundo* (1974), Benedito Monteiro lança mão das experiências linguísticas da Amazônia e de sua diversidade cultural. A cor local dá o tom ao enredo, bem como, as notícias de rádio que atravessam o fio narrativo. A região passa do súbito isolamento, para ser sonoramente conquistada; os sons externos confrontam-se com o murmúrio da mata e dos rios. Pelas ondas do rádio, rompem o espaço e o tempo, o que transgride a estrutura romanesca de seus contemporâneos. Entretanto, Benedito Monteiro adverti nessa obra, por meio da história de suas personagens, que a comunicação entre o mundo e a Amazônia existe, porém a dominação total dessa região jamais será possível. O verde da natureza, a vida local e a força do trabalho são percebidos por meio de repetições poéticas presentes em toda a narrativa:

Verde! Milhares de tons verdes: verde-cinza, verde-mar, verde-mata, verde-chão, verde-terra, verde-barro, verde-curva, verde-reta, verde-plano, verde-margem, verde-campo, verde-capim; verde-azul, verde-luz, verde-planície, verde-planura, verde-verdura; verde-sombra, verde-ouro, verde-prata, verde-vazio, verde-vago, verde-vago-mundo, verde-espaço, verde-manhã, verde-tarde, verde restea-de-sol, verde mancha-de-nuvens, verde-quase, verde-lugar-de-roçado, verde caminho, verde-senda-estreita, verde-estrada, verde-perto-de-casa, verde-água, verde-árvore, verde-lago, verde-algo, verde-rio, verde-cerca, verde-divisa, verde-limite, verde-horizonte, verde-verde, verde... (MONTEIRO, 1974, p. 25).

No trecho acima, Benedito Monteiro deixa claro a sua contemplação espacial diante da Amazônia, ao revelar a força encantadora da região na reunião de uma lista de palavras, associadas à palavra “verde” que evoca as imagens do cotidiano regional. A construção fragmentária dessa arquitetura poética revela a intencionalidade de Monteiro em expressar um pensamento amplo e afluente. Na narrativa de Verde Vagomundo, o autor tenta expressar quais são os verdes daquela paisagem, bem como, tenta levar o leitor a refletir sobre o real e o imaginário do homem caboclo, que vive entre a aproximação e o isolamento provocados pelo espaço amazônico.

Assim como Haroldo Maranhão, Dalcídio Jurandir e Benedito Monteiro, outros romancistas da Amazônia como Márcio de Sousa, Lindanor Celina, Eneida de Moraes, Vicente Cecim, Maria Lúcia Medeiros, Milton Hatoum aliam, em suas obras, temas gerais da arte e da Amazônia. De acordo com Fares (2007), a vastidão de conteúdos contribui para a mistura de culturas tradicionais com novas formas de expressão cultural.

Percebe-se então, que a dimensão cultural da “literatura de expressão amazônica” (FARES, 2007) não se restringe somente a abordar hábitos e comportamentos peculiarmente amazônicos, mas como declara Neves (2011) “a literatura amazônica traduz o espírito de um homem tão imbricado ao mundo natural” (p.18) quanto ao social. Sobre o imaginário amazônico ter sido explorado também por autores de outras regiões, Fares (2004) assinala que “falar da região – de modo competente e belo – não é uma virtude exclusiva dos nativos”. A literatura é um “espaço privilegiado para o desempenho da polifonia, que facilita demais a construção do entre-lugar amazônico” (p.05), o qual, desdobrado em criação-estética apresenta algumas das mais belas páginas no cânone literário brasileiro.

O encanto maior do produtor textual e artístico é a evocação de espaços e personagens diferentes, algumas vezes misteriosos e complexos como os entes sobrenaturais da região, favorecendo ao leitor, materializar, pela imaginação, o desconhecido. A região apresenta-se como um “mundo cheio de *por quês*, de questões suspensas no ar, tal como estas aparecem nas lendas, peças de teatro, músicas e outras manifestações da cultura” (LOUREIRO, 2001, p.71).

Nas criações objetivadoras do imaginário amazônico das criações artísticas, há um acordo entre o real e o possível, que é a própria dialética constitutiva da arte. Um estado de poesia epifaniza o devaneio mediador entre o homem e sua realidade (LOUREIRO, 2001, p.297).

Sobre o mito na literatura, Marcos Krüger (2011, p.18), afirma que “diversas funções apresentadas no mito, sobretudo, na Amazônia, se transferiram para o folclore e, em seguida para a literatura”, revelando em várias obras literárias os valores contidos na mitologia. O imaginário amazônico ainda pode ser apreciado na poesia apresentando o mesmo quadro estético-imaginário da prosa, como: Bruno de Menezes, Antônio Tavernard, Adalcinda Camarão, Ruy Barata, Jurandir Bezerra, Max Martins, João de Jesus Paes Loureiro, Age de Carvalho e Waldemar Henrique. Esse último revela a cultura amazônica nas letras e nas músicas, “um dos mais importantes índices culturais das civilizações indígenas” (ibidem, p.19).

Paes Loureiro (2001) ao citar Orlando Valverde, autor da obra *A Amazônia e o Meio Ambiente: Estudos e Problemas Amazônicos* (1989) compara a Amazônia a um anfiteatro, lugar onde, desde a Grécia Antiga, as pessoas se reúnem, para dar vida ao imaginário e objetivá-lo em realidade. Esta analogia da Amazônia como anfiteatro, provoca uma cadeia de significações que certamente ocorre pelo fato de se tratar de uma região, onde a própria cultura solicita um constante apelo estético, palco onde se desenrola uma espécie de “ficção acontecendo” (LOUREIRO, 2001, p.104).

Ainda nessa perspectiva da Amazônia como um anfiteatro, Eidorfe Moreira, em “Amazônia – o conceito e a paisagem” (1960) assinala, que neste espaço não somente se representa, mas é possível assistir ao desfile da vida em inúmeras manifestações performáticas, sintetizadas numa espécie de vivência, cujas

principais marcas são a magia e a sedução. Assim, a Amazônia na tradição literária e artística, tem sido um índice do espaço sintetizador de aventuras e desventuras humanas, além de se configurar como símbolo do amor eterno na mitologia indígena, do paraíso edênico ou do reino da performance estética.

2.2. Amazônia: Cultura e Identidade

Segundo Paes Loureiro (2001), desde a antiguidade clássica, a cultura vem sendo considerada “como uma das formas criadoras e reveladoras de riquezas imateriais, num cuidado contínuo a sua preservação, tornando o homem, um doador de sentido” (p.63). Nesta linha, Benedicto Nunes, (apud LOUREIRO, 2001, p.63), ressalta que a cultura apresenta três níveis de abrangência – “individual, social e histórico”. Nunes (1973) ainda a constitui como conjunto de expressões morais, intelectuais e artísticas, repassadas de geração a geração por uma dada civilização, decorrente das peculiares maneiras de apreender o seu próprio cotidiano. Loureiro (2001) nessa mesma perspectiva afirma:

Essas diversas formas de recortar e expressar a realidade sintetizam, em seu âmbito, o complexo universo da existência humana, em que as mais diversas formas de vida são postas em prática, dentro da reciprocidade dinâmica das relações constitutivas da dimensão social da cultura (p.63).

Teixeira Coelho (1997) entende que a cultura remete à ideia de uma forma que caracteriza o modo de vida de uma comunidade em seu aspecto totalizante. O mesmo autor designa que a cultura aponta para o cultivo da mente como um processo na vida individual e coletiva do homem ao manifestar-se numa variedade criadora de comportamentos e atos sociais, apresentando-se sob diferentes expressões que integram um vasto e complexo sistema de significações. Coelho (1997) salienta que nos estudos antropológicos do imaginário, o conceito de cultura vem descrito como:

[...] circuito metabólico, simultaneamente repetitivo e diferencial, que se estabelece entre o pólo das formas estruturantes, ou seja, das organizações e instituições – no qual manifestam-se códigos, formações discursivas e sistemas de ação -, e o pólo do plasma

existencial, isto é, dos grupos sociais, das vivências, dos espaços, da afetividade e do afetual, enfim do instituinte (p.105).

Sobre a habilidade que os seres humanos possuem para construir sentidos e dar significado ao mundo que o cerca ao utilizarem para isso o discurso, teóricos como Bakthin (1995), Vygotsky (1987) e Castoriadis (1986) enfatizam que o homem é um ser produtor. Produtor das condições de sua existência, das relações sociais, da história e da cultura. Produtor de sistemas simbólicos, de linguagem, de signos e de sentido. Produtor de si mesmo, na exata medida em que é também produto das condições que cria.

Quanto à palavra *identidade*, Castells (2000) entende o conceito como “a fonte de significado e experiência de um povo” (p.22), que se origina num processo de autoconstrução e organização de sentidos. Essa construção vale-se da matéria prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva, por fantasias pessoais, pelos mecanismos de poder e de revelações de cunho religioso. Todo o conhecimento processado pelos indivíduos de uma determinada comunidade ganha significado em função das tendências sociais e culturais enraizadas em sua estrutura social, assim como, a sua percepção de tempo e espaço.

Segundo Campbell (1992), a história cultural da humanidade é vista como uma unidade. Temas como “o roubo do fogo, o dilúvio, a terra dos mortos, o nascido de uma virgem, o herói ressuscitado estão presentes no mundo todo” (p.15), aparecendo sob novas combinações em histórias contadas, e aceitas como revelação das verdades, das quais toda cultura é testemunha viva e de onde derivam tanto sua autoridade espiritual quanto seu poder temporal. Nessa perspectiva, Fares (2007) deixa claro que todas as culturas são dinâmicas e vão se recriando através dos tempos, num processo interno, no qual permite que seus grupos, mantenham-se singulares, dentro da ordem comum dos movimentos humanos e nas inter-relações com outras culturas.

Gilbert Durand (1997) defende o que ele denominou de “trajeto antropológico” para a “incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (p. 29). Este trajeto é uma via de mão dupla, partindo tanto do aspecto

cultural como do psicológico, uma vez que o essencial da representação e do símbolo está contido entre esses dois referentes. Ou seja, “o trajeto antropológico representa a afirmação na qual o símbolo deve participar de forma indissolúvel para emergir numa espécie de vaivém contínuo nas raízes inatas da representação do *sapiens* e, na outra ponta, nas várias interpelações do meio cósmico e social” (DURAND, 1999, p. 90).

Na Amazônia, é possível perceber dois espaços sociais tradicionais da cultura, cada qual apresentando características definidas, o espaço da cultura urbana e o da cultura rural. A cultura urbana se expressa na vida das cidades, sobretudo, nas principais capitais dos estados da região. Segundo Loureiro (2001), nesses lugares, as trocas simbólicas com outras culturas processam-se com mais intensidade, pela velocidade das mudanças, pelas escolas estruturadas, pelo acesso às artes, bem como, pelo “dinamismo próprio das universidades” (p.65). Todavia no âmbito rural, o mesmo autor assinala que a cultura mantém sua expressão tradicional, ligada à conservação de valores e crenças, num “ambiente onde predomina a transmissão oralizada” e se “apresenta imersa numa atmosfera em que o imaginário privilegia o sentido estético dessa realidade cultural” (p.65).

Ainda segundo Loureiro (2001), a cultura rural ou interiorana da Amazônia, de predominância cabocla, revela-se como a mais representativa da cultura amazônica, seja em relação aos traços de originalidade, “seja como produto de acumulação de experiências sociais e da criatividade dos seus habitantes” (p.65). Nela é possível se perceber as raízes indígenas peculiares a sua origem refletida em nossos dias. Entretanto, faz-se necessário dizer que a cultura cabocla se reflete no mundo urbano. Ambas interpenetram-se mutuamente, “embora as motivações criadoras de cada qual sejam relativamente distintas” (p.65).

Diante da diversidade de paisagens e visões, há uma unidade natural produzida pela floresta e pelas águas, onde se encontra a formação cultural. Os índios são a matriz, a base dos saberes herdados pelos navegadores e imigrantes. Deles vem o conhecimento das técnicas e dos materiais básicos para a habitação e transporte, para a tecelagem, a cerâmica, as crendices relativas à saúde e a alimentação, assim como as lendas. Os europeus, que aqui chegaram, trouxeram o africano, que exerceu especial importância na formação cultural, com seus entes sobrenaturais e crenças, mesclando-se ao imaginário do nativo da região. Nesses

grupos étnicos, ainda se percebe a mesma atitude de encantamento diante da natureza.

A cultura amazônica é, portanto, uma produção humana que vem incorporando na sua subjetividade, no inconsciente coletivo e dentro das peculiaridades próprias da região, motivações simbólicas que resultam em criações que estreitam, humanizam ou dilaceram as relações dos homens entre si e com a natureza. Uma natureza plurivalente para o homem, da qual ele retira não apenas sua subsistência material, como também espiritual. Mesmo sob imposições exógenas, resultante da miscigenação racial de integração cultural, a experiência da vida dos habitantes foi gerando, por sincretismos de elementos indígenas e europeus, uma cultura em que o devaneio do imaginário da sociedade ganhou especial importância (LOUREIRO, 2001, p.80).

Na metade do século XIX, uma nova base cultural emergiu. O índio forneceu o pilar étnico sobre o qual se mestiçavam colonos europeus e escravos africanos. A língua indígena até então dominante, o Tupi, foi substituída pelo português. Entre a formação do Grão-Pará e a conquista do Acre se formou uma identidade brasileira, cheia de singularidades. Mas, foi nos tempos de paz, de equilíbrio econômico, de redução das migrações, num período em que predominava o isolamento das comunidades em meio à solidão das florestas e rios, que a diversidade cultural se assentou e compôs específicos traços e formas de manifestar seu imaginário.

Cascudo (2002), ainda assevera que nenhum mito, “escapou à influência contagiante do elemento nordestino, o grande desbravador das matas, descobridor de rios e vencedor de assombrações” (p.20). O nordestino ao migrar para ela, fugindo da seca brava, traz na bagagem, além dos braços para o trabalho, o imaginário repleto de fantasmas. Semeia-os, modifica-os, amplia-os e “sacode para mil memórias sedentas” (ibidem, p.20), os seres estranhos, poderosos e terríveis que ele ajudou a personificar. Segundo o autor, o nordeste, sobretudo, os estados da Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará, exportaram milhares de cidadãos e a “compensação ideal de mandar com seus filhos, seus mitos” (ibidem, p.21).

Assim, é possível perceber que, desde o descobrimento do Brasil, quando exploradores ou navegadores, em suas viagens científicas, trouxeram novos símbolos religiosos, morais e culturais às populações nativas, a história cultural da Amazônia tem sido palco de imagens e signos conflitantes. Certos processos sociais concorreram também para reforçar o fértil manancial do imaginário, ou foram por ele

sustentados. No processo de assimilação cultural europeia, justaposta à base cultural indígena, os grupos provenientes de outras sociedades, reestruturaram as crenças da região, com “a formação de uma nova etnia resultante da miscigenação do índio com o branco” (LOUREIRO, 2001, p.80): o caboclo.

A Amazônia, com uma cultura de fisionomia própria, é marcada por peculiaridades estetizantes significativas, com predomínio de componentes indígenas, mesclados a caracteres negros e europeus e cujo ator social e agente principal dessa é o caboclo, típico étnico resultante da miscigenação do índio com o branco, europeu ou não e cuja força cultural tem origem na forma de articulação com a natureza (LOUREIRO, 2001, p.77).

Outro momento de conflito de signos da cultura amazônica foi na época do Ciclo da Borracha, destaque na história econômica e social da Amazônia -ciclo intenso de exploração do látex, cuja fase de maior importância econômica estendeu-se do final do século XIX, até 1920. Após a Segunda Guerra, essa atividade novamente floresce, todavia com menor vigor. De acordo com Loureiro (2001), “culturalmente esse período funcionou também no sentido de imposição de signos com repercussão fortemente ideologizante”, reforçando o sentimento de inferioridade cultural do nativo, em face da cultura estrangeira.

Nesse raciocínio, Loureiro (2001) diz que o Ciclo da Borracha “representou a pressão urbana sobre o imaginário social das grandes cidades como Belém e Manaus, repercutindo, além disso, nas pequenas cidades e nas comunidades ribeirinhas” (p.81). Pode-se perceber a fertilização do imaginário europeu na beleza arquitetônica em obras como o Teatro da Paz em Belém e o Teatro Amazonas em Manaus, nos casarões com características inglesas e francesas, na imitação da moda europeia em trajes e costumes e nas notícias de lucros fabulosos advindos do comércio da borracha. Sobre esse período áureo na região GONDIM (1994) assinala,

A cidade modificava-se, ruas eram abertas, fábricas surgiam e mais pobres ficavam os operários. Os sonhos da casa própria foram substituídos pela realidade do desemprego depois que a fábrica atingira uma produção excepcional. A alta de 1919 foi seguida pela queda de 1920, ensaio do que iria acontecer em 1929 (p. 255).

Entretanto, “todos esses elementos concorreram para um processo comparativo depreciador da cultura local” (LOUREIRO, 2001, p.81), percebida nas primeiras décadas do século XX apenas como folclórica, época em que o folclore era visto como algo lúdico. No entanto, como afirma Costa (2006), o folclore é uma das manifestações mais ricas da cultura popular. “As músicas, as danças, as comidas típicas, os mitos, dão uma ideia perfeita da magia amazônica e da força vibrante das raízes culturais do homem da região” (p.95). Como completa Fares (2004), os mitos e as lendas da região constituem um patrimônio relevante para qualquer cultura. Através dessa malha de simbologias, autores nascidos na Amazônia, ou os que a visitam têm encontrado uma extraordinária provocação temática.

A cultura amazônica apresenta uma fisionomia intelectual, artística e moral, própria e constituída no decorrer da história regional. A construção da Amazônia pelas poéticas orais insere a memória, o sensível e o sujeito em suas múltiplas vozes que ecoam nos movimentos e organizações espalhados por toda a região. “Uma poética que emana do compartilhamento do mesmo espaço de experiência, numa singular cadeia de subjetividades, que influencia um estilo de vida” (LOUREIRO, 2001, p.97).

Nas artes em geral, muitos intelectuais como o compositor Waldemar Henrique e Milton Hatoum, expressam em suas obras, apesar de linhas diferentes, a cultura e os traços identitários comuns, advindos de rastros de vivências e das narrativas míticas da região norte. Esses autores revelam, por meio de suas obras, ser a memória uma das formas existentes de arquivamento do imaginário popular. Para Maurice Halbwachs (1990), a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva.

Dessa forma, todas as lembranças, mesmo as de um texto escrito, são constituídas no interior de um grupo. Como afirma Otávio Paz (1993), “a preservação da memória coletiva por um grupo, ainda que seja pequeno é uma verdadeira tábua de salvação para toda a comunidade” (p.73). O autor ainda afirma que a cultura de um povo é uma fonte rica de inspiração, de símbolos, de experiências, de beleza, de crenças e de costumes comuns a todos os membros da sociedade. Ou seja, “o fundo – espiritual, mental, afetivo – de cada povo” (PAZ, 1993, p.73).

2.3. Narrativas Míticas Contadas/Cantadas de Waldemar Henrique

A partir do que foi abordado até o momento, pode-se dizer que o caboclo, no exercício de sua teogonia cotidiana, ao valorizar um mundo imaginado cheio de representações, parece acreditar, no realismo das imagens primordiais. Para o ribeirinho, a imagem apresenta-se constituída de força própria, criadora de novos mundos e é capaz de ultrapassar o campo de ruínas da memória. Ao criar seu ambiente paisagístico e espiritual, o homem, morador das margens dos rios e mata da Amazônia, perpetua as crenças que permeiam o seu modo de vida ao longo do tempo. É nesse campo imaginário do caboclo da região que a criação artística, seja na literatura, seja no campo das artes em geral, promove “suas significações mais profundas” (LOUREIRO, 2001, p.292).

É válido lembrar, que neste trabalho, os autores em estudo, Waldemar Henrique e Milton Hatoum, são naturais dos estados do Pará e Amazonas respectivamente, e por esse motivo, expressam em suas obras as marcas das pertencas identitárias da cultura amazônica, cujo traço do imaginário possui extrema relevância. Os dois autores destacaram-se nesse contexto de produção e, apesar de escreverem suas obras em épocas distintas, revelam em suas construções artísticas os valores, as crenças, os comportamentos e as experiências pessoais do contexto amazônico. Nas produções de Waldemar Henrique e Milton Hatoum, as expressões orais e o modo de viver são revelados com a finalidade de apresentar o seu lugar de origem e de convidar o leitor a mergulhar em um mundo imaginário que transcende a narrativa.

Waldemar Henrique é considerado, sobretudo no estado do Pará, um dos maiores disseminadores da cultura popular da Amazônia no Brasil. As suas produções artísticas tornaram-se verdadeiro marco regional por se apropriarem das lendas locais. As produções artísticas do referido autor expressam os traços identitários culturais daquela região. Dentre as obras mais conhecidas, a principal delas é denominada de “Série ou Ciclo das Lendas Amazônicas”, escrita no período entre 1934 a 1937. Além disso, as composições de Waldemar Henrique também servem de testemunho de momentos históricos no âmbito social, econômico e político.

Para analisar as produções do autor Waldemar Henrique, é relevante compreender o contexto histórico-social no qual elas foram criadas: uma época em que a cidade de Belém transitava entre os efeitos da modernidade e o jeito

provinciano de viver. Cidade fundada em uma ilha cercada por rios e pela floresta amazônica servia de cenário para transformações sociais e batalhas políticas. A elite local retirava do comércio da borracha os recursos para manter o seu luxo, enquanto, contraditoriamente, a maioria da população vivia na pobreza. Logo, a Amazônia revelada pelo autor ora possui traços do desenvolvimento e da riqueza existentes na época da borracha, ora evidencia a exuberância da natureza que causa tantos encantos e dissabores.

O próprio Waldemar Henrique em uma crônica publicada em dezembro de 1947, na Revista Rio, revela sua visão sobre Belém em plena primeira década do século XX. O trecho a seguir expressa as contradições vivenciadas por Waldemar na época.

Os bons tempos da borracha a libras d' ouro já haviam passado, é certo, mas Belém do Pará continuava nadando em progresso. Estamos em 1912...

Os navios da Iboth Line entram de Liverpool e Havre abarrotados de preciosas cargas para nós.

Levam daqui coisas brutas e quase inúteis ao nosso sistema de vida: caroços, toros de pau, couros e essa inesgotável hevea que a concorrência do Ceilão desgraçadamente rebaixou. Felizmente, (dizem por ora), que o plantio lá é *transitório*. Isto nos salva e reanima a esperança de melhores preços.

A França e a Inglaterra são gentis em nos comprar aquelas coisas brutas e eis que nos mandam filós, cartolas, perfumes, polacas, *champagnes* e ricos leques de abanar.

Assim, Belém do Pará nada em progresso; tem sua ópera, suas touradas, seus salões e quadrilhas. A elite masculina de flor à lapela, mesmo hipotecando terras, brilha no *Moulin Rouge*.

Nossa vida é uma exposição permanente de novidades e formosuras contaminadas de civilização afoita: falências e banquetes (GODINHO, 1989, p.143).

Diante deste contexto repleto de contradições sociais e econômicas, Waldemar Henrique eleva a cultura local como um patrimônio. De acordo com Dias (2009), o trabalho de Waldemar Henrique mostra um olhar profundo da Amazônia. Apesar de não ter a pretensão de tecer críticas políticas ou sociais explicitamente, o autor procura, por meio de uma linguagem sutil, refletir a transição histórico-econômica da época como um dos fatores de transformação do “imaginário social” (CASTORIADIS, 1986) do início do século XX, como se pode perceber no trecho a seguir: “Nasci ouvindo falar da queda da borracha. A Amazônia estava cheia de

surpresas, sem destino, nem leis. Homens de todas as raças iam e vinham, recolhendo restos do “ouro negro”, abandonando seringais, blasfemando contra tudo” (DIAS, 2009).

Os teatros fechados, as grandes companhias aéreas falidas, “somente as mulheres que trabalhavam no *Moulling Rouge*¹ duvidavam da crise. Elas ficaram até o fim, sem poder jamais rever as terras estranhas de onde vieram: Polônia, França, Espanha etc” (Henrique apud DIAS, 2009, p.31). A nostalgia profunda tomou conta das mentes e dos corações, a Belém da *Belle Époque* estava a declinar. “Das regiões do Xingu, do Madeira, do Purus chegaram homens esfumados e seminus contando histórias trágicas de miséria e solidão, descrevendo cenas de horror e barbarismo, referindo-se a elas cheios de susto e crença” (DIAS, 2009, p.31).

Waldemar Henrique ficava atento ao trânsito de homens que vinham do interior da região para Belém, contando histórias sobrenaturais, lendas narradas pelos índios, superstições, feitiços, dores e tudo o que os sons “medonhos” da selva provocavam. “Eu conheci esses homens... E eles me contaram seus sofrimentos, suas correrias, seus desenganos, sua... saudade” (Henrique apud DIAS, 2009, p.31). Como é possível perceber, as primeiras e fundamentais influências das produções de Waldemar estão ligadas a esta época de transição provocada pela pobreza e pela decadência da extração da borracha na região amazônica, sobretudo em Belém do Pará.

Onde quer que eu esteja, Rio de Janeiro, Paris, Nova York ou Lisboa, sou um amazônida perseguido por visões mitológicas, pelo veneno da selva, pelo mistério ainda indesejado destas fortes e benfazejas chuvas, pelo doce chamado dessa minha gente. Parece tara, avatar, subconsciente irreprimido (MIRANDA, 1979, p.16).

As “visões mitológicas” da Amazônia ficaram registradas no imaginário do menino Waldemar. O que faz este estudo remeter-se a Bachelard (1996), ao afirmar que “um excesso de infância” é o germe do poema. Para o autor, as imagens da infância remetem o poeta a um núcleo de lembranças que permanece sempre no homem. Uma infância que, embora possua aparência de história toda vez que a contamos, possui uma existência real quando a iluminamos em sua existência

² Nos anos 20, houve um progressivo refinamento dos cafés-concerto, transformados à moda parisiense. O mais conhecido de Belém se chamava Moulin Rouge, local dos passatempos e divertimentos da elite sustentada pelo comércio da borracha.

poética. Por isso, é válido lembrar que o conhecimento das lendas Amazônicas está ligada ao caráter “real” das figuras lendárias, expressas nas letras das composições de Waldemar Henrique. Sobre isso o autor afirma

Em minha meninice o boto frequentemente aparecia nas conversas. Quando íamos nos banhar no rio, lá adiante o víamos boiando, resfolegando, quase aproximando-se para brincar conosco. Nós o afugentávamos por que sabíamos das suas historias. Dizia-se que o boto preto, o Tucuxi, era bom, que salvava náufragos, que nos defenderia de outros peixes, etc, mas o preferíamos longe. Quanto ao outro, o boto branco ou avermelhado, esse eu nunca vi. Talvez passasse o dia repousando para dar conta de suas aventuras noturnas (Henrique apud GODINHO, 1989, p.69).

Costa (2010) relata que, na década de 1920, surgiu no Pará o modernismo nas artes, particularmente na literatura, com a revista *Belém Nova*. A publicação circulou entre os anos de 1923 e 1929 e teve a contribuição dos representantes do modernismo paraense, liderados pelo poeta e folclorista Bruno de Menezes. De maneira geral, essa publicação reuniu os principais escritores daquele movimento e se destacou pela postura crítica ao “parnasianismo”, pela defesa da liberdade formal na literatura e pela formação de um movimento regional de caráter nortista.

O modernismo no Pará, assim como o de outras regiões brasileiras, foi marcado por manifestos frente à “velha arte” e à repressão das formas poéticas clássicas. Com o fim da *Belém Nova*, em 1929, os modernistas paraenses continuaram atuando individualmente com publicações de seus livros ou junto às novas gerações de escritores em outras revistas que surgiram entre as décadas de 1930 a 1950. Nesse período, manteve-se, de maneira geral a preocupação regionalista como um ponto muito importante dessas produções. Os mesmos costumes, e lendas que moveram o homem do século XIX, moveram e atuaram como contribuição às possibilidades intelectuais modernistas, afirmando um saber, e as características do povo brasileiro, propício à questão nacional da época.

Na região norte do país, a preocupação com o popular regional estava ligada a etnografia e ao folclore por parte dos intelectuais paraenses em relação às “coisas da terra”. Em alguns casos, a literatura expôs a música, como testemunho literário, assim como a música se alimentou do clima cultural de 1930 a 1960. Nessa época, surgiu a geração de músicos de origem erudita que, em suas obras, dialogaram de

forma mais direta com o popular e com o folclore da região, em afinidade com o que acontecia no mundo das letras. Segundo Mariz (1981), essa foi à geração que marcou a presença de Waldemar Henrique, músico da terceira geração nacionalista erudita brasileira.

Waldemar Henrique, em 1933, chega do Rio de Janeiro, narrando suas histórias por meio de composições que eram um misto de encanto, sedução e espanto. Em 1935, Henrique realiza sua primeira apresentação artística em São Paulo, tornando-se amigo de Mário de Andrade, seu novo orientador nacionalista na harmonização dos temas folclóricos. Mário de Andrade, além de profundo conhecedor do folclore brasileiro, também conhecia as múltiplas variantes da harmonia nacional, não desejando que Waldemar caísse nos mesmos erros dos arranjadores da época que não recorriam à pesquisa, “e perdiam pela infidelidade às formas literárias” (FILHO, 1978, p. 28).

Ao citar Mário de Andrade, é importante dizer que esse autor projetou-se como figura decisiva, na Semana de Arte de 1922, no movimento que defendia uma nova mentalidade cultural para o vasto campo das artes no Brasil. Mário, líder do Modernismo, era músico, pesquisador de etnografia e folclore, contista, poeta, romancista, crítico de artes e correspondente cultural. Ocupou cargos relacionados ao desenvolvimento das várias manifestações culturais, na burocracia estatal, sempre defendendo a busca de uma identidade nacional nas artes. Em relação à música dizia que as canções compostas para a época (1928) deveriam ser revestidas de nacionalidade, pois consistia na “estilização das fontes da cultura popular rural, idealizada como a detentora da fisionomia oculta da nação” (SQUEFF & WISNIK, 1982, p.133).

A Amazônia na época de Mário de Andrade ganhará leituras peculiares, divulgadoras de um imaginário em que real e sobrenatural interligam-se, como em Macunaíma. Segundo Dias (2009), Amazônia em Mário de Andrade é “mais absorvida no trabalho que ficou conhecido como *O Turista Aprendiz*, diário de viagem escrito pelo rapsodo a partir de suas viagens pelo norte e nordeste brasileiros” (p. 23) organizado e publicado pela autora Telê Porto Âncora Lopez, em 1976. O trabalho inicia revelando, como um diário, a primeira viagem que Mário de Andrade realizou pela Amazônia. O contato, a emoção do poeta ao ver rios de águas barrentas, a floresta, a riqueza da fauna, a vida de um real geográfico, que o

fizeram relatar, “não o insólito, mas o sentido profundo de uma nova experiência, de um novo horizonte” (DIAS, 2009, p.23).

Retornando a Waldemar Henrique, em 1938, foi convidado para ser Diretor de Arte do Círculo de Alunos da Escola de Teatro do Rio de Janeiro e escreveu a peça denominada “Prelúdio”. Desse mesmo ano são as obras: “Hei de seguir teus passos...”, “Maracatu” e o auto dramático “Pastorinhas de Belém” (FILHO, 2008, p. 31). O autor compôs mais de cento e trinta (130) canções, sessenta e nove apresentando temas folclóricos, sendo que antes de 1935, setenta e cinco por cento de suas músicas tinham como temática a Amazônia; justamente no ano em que conheceu Mário de Andrade. Além da obra chamada “Ciclo” ou “Série das Lendas Amazônicas”, faz-se importante citar “Abalogum”, “Abaluaiê”, “Adeus”, “Boi Bumbá”, “Cabocla Malvada”, “Coco Perenuê”, “Meu Boi Vai-se Embora”, “Essa Nega Fulô”, “Meu Último Luar”, “No Jardim de Oeira”, pois a poesia que o impulsionava ao escrever seus versos era marcada pelo fluxo intuitivo e criador e estava sempre marcada de brasilidade.

Segundo Claver Filho (1978), Waldemar Henrique morou na capital federal e, em 1933, foi funcionário do Itamaraty. Ele excursionou por diversas cidades brasileiras trabalhando em rádios, compondo músicas para filmes, escrevendo e compondo peças de teatro e fazendo muitas amizades, com as mais diversas personalidades de nosso contexto cultural: Carmem Miranda, Heitor Villa-Lobos, Ary Barroso, Dorival Caymmi, Jorge Amado, Mário de Andrade, Oswald Andrade e Dalton Trevisan entre outros. Em 9 de abril de 1946, Waldemar fundou com alguns amigos, a Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Editores de Música – SBACEM –, e secretariou a sessão que elegeu Ary Barroso, seu primeiro presidente: “comecei essa luta a partir de Villa e de Mário de Andrade” (Henrique apud FILHO, 1978, p.35).

Em Belém, foi nomeado para o Conselho Estadual de Cultura, professor da escola de teatro da UFPa, diretor do Teatro da Paz e membro do conselho estadual de cultura do Pará. Tornou-se membro da Academia Paraense de Letras, em 17 de dezembro de 1976, ocupando a cadeira nº 7, que havia sido do historiador Ernesto da Cruz (FILHO, 1978, p.61). Além de maestro, pianista e compositor, Waldemar incursionou pela literatura por meio de escritos em prosa e verso sobre o imaginário cultural da região amazônica (GODINHO, 1994, p.5). Segundo Claver Filho (1978),

Waldemar Henrique tornou-se membro também da Academia Brasileira de Música, em 1981.

Henrique passou a maior parte de sua carreira fora do estado do Pará. Quando retornou a Belém, em 1966, já era considerado um ícone da arte nacional, um típico representante do Norte do país. O autor ofereceu ao Brasil as riquezas da cultura, do imaginário, do meio ambiente selvagem e do caboclo amazônico, “um homem que conquistou o mundo pelo seu gênio musical e poético, e que tinha esse mundo, praticamente a seus pés” (MALATO, 1979, p. 6).

2.4. Memória e Oralidade em Milton Hatoum

Milton Hatoum nasceu em Manaus em 1952, filho de libaneses: pai muçulmano e mãe cristã maronita. O avô paterno estabeleceu residência por onze anos em Xapuri (AC), atraído pelo ciclo econômico da borracha no início do século XX, depois retornou ao Líbano (Beirute). Durante a segunda guerra mundial, o pai do escritor veio para o Brasil, instalando-se no Acre e, posteriormente, mudou-se para Manaus, onde se tornou comerciante. Hatoum viveu na capital do Amazonas até 1968, quando se mudou para Brasília. Depois disso, veio para São Paulo, onde cursou a faculdade de Arquitetura e Urbanismo, na USP (TOLEDO, 2006), graduou-se também em Letras na mesma universidade.

O avô materno do escritor “era um cristão maronita que veio do Líbano para Manaus e estabeleceu-se como proprietário de uma pensão” (ALBUQUERQUE, 2010, p.41). O autor relembra, numa entrevista dada ao “Recanto das Letras”, um dos fatos da infância, quando seu avô o levava para a cidade flutuante: um bairro proletário, com vida muito intensa. Em entrevista intitulada “Narradores da Vida Moderna”, Milton Hatoum relembra seu avô dizendo: “Ele era um contador de histórias, não havia televisão, então a relação com a cidade, era muito mediada por narradores. As pessoas contavam histórias”.

Em relação ao contexto brasileiro, Hatoum nasceu, cresceu e se consagrou como escritor singular na literatura contemporânea, em meio a grandes transformações em todo o mundo. A corrida espacial, as revoluções chinesas e cubanas, o avanço do socialismo, da medicina e da ciência em todos os campos conturbaram o cenário ideológico mundial, incendiando a mente de jovens revolucionários. A humanidade vê perplexa o *homo sapiens* pisar na superfície da Lua, através de um pequeno tubo de imagens. O anticoncepcional e o computador

chegam no *Yellow Submarine*, num mundo mais racional, enquanto homens brasileiros são exilados, “num sol de quase dezembro”.

São décadas de agitação política no Brasil; anos da ditadura militar. Época em que a capital do Amazonas retomava o crescimento interrompido pela queda do preço da borracha. As indústrias surgiram com uma nova perspectiva de progresso, precedidas pelo comércio de produtos como a piaçava, o cumaru, e a juta. O crescimento desordenado inchava Manaus, tomada pelos caboclos abandonados pelo poder público e por aventureiros vindos de todo o Brasil, dando origem às primeiras invasões. A inserção de uma área de livre comércio, a Zona Franca de Manaus, foi mais uma preocupação militar no sentido de proteger a região, do imoderado desejo de possuir do estrangeiro do que realmente de uni-la ao resto do país. Assim, a infância e parte da juventude de Hatoum se deram nesse contexto, marcando a composição dos seus romances.

Autodenominando-se “paulistano de Manaus”, Milton Hatoum é um cidadão de um mundo globalizado. Seu perfil, segundo Daniel Piza (2004) é de um homem de modos amenos e estudados, originário de uma cidade portuária que abrigava muitos imigrantes do Brasil e do exterior, atraídos pelos lucros da borracha. Em Manaus, havia muitos nordestinos, caboclos vindos do interior, e indígenas aculturados, como as índias que serviam de empregadas para famílias da região. Hatoum “gosta de contar histórias de sua infância e juventude, vividas na cidade natal, que lhe fornece matéria prima para a ficção e inspira seus romances” (ALBUQUERQUE, 2010, p.43).

Além de seus estudos em nível superior, Hatoum realizou diversos cursos de literatura e teoria literária, “os quais serviram de base para as leituras e atividades como professor e escritor” (ALBUQUERQUE, 2010, p.41). Trabalhou na revista “Isto é” e deu aulas de arquitetura, em Taubaté. Em 1979, passou seis meses em Madri em uma instituição ibero americana; depois mudou-se para Barcelona, onde deu aulas de português e traduziu Jorge Amado. “Em 1980 foi morar em Paris para estudar na Universidade de Sorbone” (ALBUQUERQUE, 2010, p.41). O autor viveu períodos também na Itália e Estados Unidos, onde lecionou literatura em Berkeley.

Segundo Lindalva Albuquerque (2010), Milton Hatoum retornou a Manaus como professor de língua e literatura francesas na Universidade Federal do Amazonas, onde lecionou de 1984 a 1998. Em 1978, alguns poemas seus foram publicados, no livro *Palavras e Imagens de um Rio entre Ruínas*, junto a fotos

ilustrativas do rio *Amazonas*. Os livros *Relato de Um Certo Oriente*, de 1989; *Dois Irmãos*, de 2000 e *Cinzas do Norte*, de 2005 foram ganhadores do Prêmio Jabuti como melhor romance. Hatoum escreveu também a novela *Órfãos do Eldorado*, em 2008, e o livro de contos *Cidade Ilhada*, em 2009.

Hatoum revela em suas narrativas, ser um escritor que abraça a herança literária brasileira modernista, cuja originalidade advém de sua história de vida, intimamente associada a Manaus provinciana, ilhada entre florestas e rios. Com uma linguagem cuidadosa, o escritor constrói romances em que os clãs se desfazem, de maneira irreversível. De acordo com Lindalva Albuquerque (2010), as personagens hatoumianas reúnem elementos do seu próprio núcleo familiar e da identidade amazônica, bem como, a topografia afetiva, social e geográfica. A vivência na região repercute em sua obra. Hatoum considera Manaus o seu porto de partida e chegada, onde está ancorado tudo o que escreveu.

Nas obras de Milton Hatoum, ainda segundo Albuquerque (2010), percebe-se uma ficção urbano-intimista, em meio a conflitos psicológicos. A beleza e o enigma das personagens femininas derivam de “sua capacidade de observar o comportamento humano em suas minúcias escamoteadoras” (PIZA, 2004, p.17).

O próprio Hatoum afirma que, o recurso, à memória percebida em suas narrativas tem a ver com sua vida e suas leituras, e como ilustração a essa afirmativa compara-se ao jagunço Riobaldo, em Grande Sertão Veredas “que rememora o tempo todo, mas seu interesse se prende a memória enquanto linguagem que evoca experiências do passado, trazendo dramas de longe para o momento da narração” (ALBUQUERQUE, 2010, p.45).

Sobre essa mesma perspectiva Stefânia Chiarelli (2007), assinala que uma das delicadezas da construção de Hatoum e que a literatura se beneficia ricamente é do diálogo entre textos que o autor promove. A palavra poética como conhecimento de si e dos outros favorece a mediação entre as experiências e os seus personagens. No cenário da cultura brasileira, seus livros apresentam “um escritor criativo, sensível e com impulso dramático suficiente para atualizar uma literatura com novas propostas relacionadas ao passado histórico e a memória” (MAQUÊA, 2007, p.115). Em uma entrevista feita para *Terra Magazine*, a respeito do esvaziamento do passado em suas narrativas, apontando para a importância da memória, Hatoum explica:

A memória não é muito diferente da própria imaginação. Se você lê a obra de Proust, o "eu" de Proust não é ele. O autor, esse eu que evoca o passado, não é o autor empírico. A memória é uma construção, faz parte do processo de imaginação. Por isso que é importante para o romancista escrever sobre um tempo distante. Porque o tempo recente vai falar de fatos e os fatos não interessam para a literatura (<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,OI1909408EI6595,00.html>, 19/09/2007).

Vera Lúcia Maquêa (2007), diz que a veia narrativa de Hatoum e, a força dramática de seus temas, assim como a profundidade com que consegue tocar os dramas humanos, “ficaram como a marca de sua literatura” (p.111). Santos (2009) ainda comenta que suas obras revelam uma fresta para as contradições do presente de qualquer cidade, sobretudo, as do norte do Brasil, em que uns vivem em moradias precárias, como as palafitas dos ribeirinhos, outros em sobrados neoclássicos construídos no auge da prosperidade trazida com a extração da borracha. Além do caráter de memória percebido em suas narrativas, sobretudo, em Órfãos do Eldorado, a oralidade afirma-se como condição sem a qual mitos e lendas não sobreviveriam.

CAPÍTULO III

NARRATIVAS MÍTICAS DA AMAZÔNIA NAS OBRAS DE MILTON HATOUM E WALDEMAR HENRIQUE

A arte tem sido uma forma de encantamento, mas também de conhecimento. A estética das linguagens artísticas pode tanto deslumbrar como esclarecer. Muito do que têm sido as formas de vida, os modos de ser, os mistérios da existência, o contraponto biografia e história, a metamorfose, o mito em visão do mundo, o milagre da criação; muitos desses enigmas têm sido desvendados pela poesia, romance, teatro, cinema, pintura, escultura, música e outras formas de linguagens artísticas (Otávio Ianni apud LOUREIRO, 2001, p.8).

3.1 . Manifestações Lendárias na Composição de Waldemar Henrique

Este subitem tem por objetivo a análise dos versos de cinco composições da Obra “Série Lendas Amazônicas”, de Waldemar Henrique: “Uirapuru”, “Cobra Grande” e “Tamba-tajá”, de 1934; “Manha-Nungara”, de 1935; e “Curupira”, de 1936. Para tanto, é importante lembrar Massaud Moisés (1987), com a assertiva de que “a análise literária consiste num esforço de apreensão e não numa técnica infalível de sondar o interior da matéria poética” (p.43). Visto que, em uma análise podem ser lançados diferentes olhares ou abordagens, devido a sua inesgotabilidade em realçar distintos aspectos, impossíveis de se chegar a uma decifração final.

Uirapuru Waldemar Henrique

- 1ºCerta vez de montaria
- 2ºEu descia um "paraná"
- 3ºO caboclo que remava
- 4ºNão parava de falá, ah, ah
- 5ºQue caboclo faladô!

- 6ºMe contou do "lobisomi"
- 7ºDa mãi-d'água, do tajá
- 8ºDisse do juratahy
- 9ºQue se ri proluar, ah, ah
- 10ºQue caboclo faladô!

- 11ºQue mangava de visagem
- 12ºQue matou surucucú
- 13ºE jurou com pavulagem

14°Que pegou uirapuru, ah, ah
15°Que caboclo tentadô!

16°Caboclinho, meu amor
17°Arranja um pra mim
18°Ando rôxa pra pegar
19° “Unzinho” assim...

20°O diabo foi-se embora
21°Não quis me dar
22°Vou juntar meu dinheirinho
23°Pra poder comprar

24°Mas no dia que eu comprar
25°O caboclo vai sofrer
26°Eu vou desassossegear
27°O seu bem querer, ah, ah
28°Ora deixa ele pra lá...

A narrativa da canção “Uirapuru” (1934) apresenta um narrador externo ao meio amazônico que acompanhado de um caboclo, ouve deste homem da terra os mitos e lendas do lugar. O discurso é marcado por palavras e expressões de cunho regionais como: “montaria”², “paraná”³, “visagem”, “surucucu”, “pavulagem”⁴, “rôxa”, “unzinho assim”, que ilustram o falar típico do ribeirinho da Amazônia.

A composição narrativa aborda a lenda do pássaro que, como dizem os próprios ribeirinhos: “Quando o Uirapuru canta a floresta silencia para ouvi-lo”. Esta relação contraditória entre cantar e silenciar, se harmoniza entre o belo canto do pássaro e o silêncio que paira sobre a floresta, como um encantamento, que resgata o estranhamento fantástico encontrado nas narrativas lendárias. É também uma narrativa que divulga a crença em amuletos, como forma de combater mal olhado ou adquirir sorte nos empreendimentos.

Por toda a floresta amazônica nota-se um silêncio de êxtase quando canta o uirapuru. Este maravilhoso passarinho, escondido nas mais altas e espessas ramagens, solta tão vibrantes, tão apaixonados e caprichosos gorjeios que todos os seres, presos e fascinados, quietam-se à escuta. Mas, para os habitantes supersticiosos do grande vale, possuir um embalsamado preparadinho num *breve*, é dispor de extraordinário poder sobre os corações alheios; é dominar e atrair os sentimentos mais ausentes; é ser querido e feliz por toda a

² Pequena canoa feita de um tronco escavado, utilizada pelos ribeirinhos da Amazônia.

³ Palavra tupi guarani que define um braço de rio, largo e extenso.

⁴ Gabolice. <http://dicionarioinformal.com.br>.

parte. Arrumam-no. Vendem-no. Revendem-no. Nas cidades, o *feitiço* é disputado por altos preços... todos o querem... todos o buscam... E assim espalhou-se a lenda do uirapuru – o fetiche canoro das selvas amazônicas (FILHO, 1978, p.87).

Nesta mesma perspectiva lendária, Câmara Cascudo (1986) afirma:

Ao uirapuru preparado convenientemente por mão de pajé se atribui a virtude de tornar feliz e trazer fortuna a quem o possuir [...] A mata inteira, do Amazonas ao Pará, emudece ao ouvir-lhe o canto, atraindo todos os pássaros. Daí dizerem que o uirapuru atrai a sorte para o amor (CASCUDO, 1986, p. 707-708).

Faz-se importante registrar a imagem que na imaginação se visualiza em relação ao deslocamento da canoa por rios silenciosos e sombrios em meio à mata fechada de uma região misteriosa como a Amazônia, que favorece a instauração de uma realidade mágica, em que a sedução do receptor ao deixar-se fantasiar pelas narrativas do interlocutor apresenta desde o início a importância de se obter o uirapuru. Pode-se perceber essa assertiva desde o ato de remar do caboclo, que se encadeia cheio de sons e ritmos. A ação de “remar” monótona, cadenciada, deslizando sobre a água profunda do rio está interligada ao jeito do caboclo. Tanto no seu falar calmo, cadenciado, quanto na sua maneira de ser, reiterando-se ao texto como um recurso a figura que se quer criar na mente do ouvinte ou leitor.

Na letra de Uirapuru, o poeta cria um drama, refinando e fundindo imagens de uma história nativa, para expressar por meio do discurso caboclo a força da lenda inserida na linguagem regional. Além de falar como o nativo ao suprimir o fonema //r// nos versos 4º e 5º (não parava de falá/ que caboclo faladô) no final das palavras, o uso constante da vogal fechada //u// revela-se bem corriqueira no falar linguístico do nativo. Como se pode perceber em algumas palavras: “unzinhu”, “sucucu”, “pavulagem”, encontradas nesta poesia, ou em outras situações cotidianas do caboclo, como: “su manu” e “já me vu”.

Retomando ao poema, observa-se que o foco narrativo concentra-se na 4ª estrofe (caboclinho, meu amô/arranja um prá mim/ando rôxa pra pegar/ “unzinho” assim...) dando mais vida à história, pois a narradora também deseja obter o poderoso amuleto e solicita ao caboclo que arranje um para ela, tentando persuadi-

lo para que sua vontade seja atendida. Cria-se no discurso, uma interlocução entre a narradora e o caboclo amazônida, e representa o objetivo de envolver o ouvinte falante, o poeta e a cultura. De acordo com Barros (2005), “a persuasão do interlocutário não funciona, o caboclo não lhe dá o amuleto, o que gera nela um sentimento de vingança” (p.117), afirmando que vai “desassossegar” o *bem querê* do caboclo fanfarrão. Todavia, no último verso da 6ª estrofe, a narradora se esquece da vingança e diz: “Ora deixa ele prá lá”.

Aqui se pode perceber nitidamente a *performance* junto a outros aspectos típicos da oralidade: a *vocalidade* e a *recepção*. Nestes aspectos segundo Paul Zumthor (2000), a presença da voz e do corpo aparecem com papel fundamental. Numa situação comunicativa estão presentes além do ritmo e da tonalidade da voz, a forma de olhar e os gestos do emissor. A *performance* centrada no ato da fala torna-se singular, visto que no jogo da comunicação se estabelece um “contexto ao mesmo tempo cultural e situacional” (ZUMTHOR, 2000, p. 36).

Waldemar Henrique inicia a composição “Uirapuru” pela tradicional fórmula *Certa vez*, ao buscar o sentido de verdade para os fatos que serão apresentados. Nas primeiras três estrofes, o caboclo enumera seus feitos, imprimindo em alguns momentos a ideia de descrença ou ironia por meio do uso da interjeição *ah, ah!* no 4º verso da 1ª estrofe e no 14º verso da 3ª estrofe.

De acordo com Luíz Tati (apud BARROS, 2005), alguns recursos de linguagem “podem conseguir verdadeiros prodígios alusivos a gestualidade” (p.142), como a expressão *unzinho assim*. Não importa o tamanho do Uirapuru para a personagem-narradora, o que a ela interessa é conseguir o amuleto que proporciona sorte no amor. A palavra “unzinho” está aliada a ação gestual da narradora, como um recurso demonstrativo do tamanho do amuleto poderoso que o caboclo poderia ter arranjado para ela. Este recurso favorece ao ouvinte convencer-se da veracidade do que lhe está sendo contado, pois a voz não remete apenas ao tempo e ao espaço da narrativa, mas “ao processo que leva a tal interpretação do mito” (Irene A. Machado apud FERREIRA, 1999, p.66).

Cobra Grande Waldemar Henrique

1º Credo! Cruz!

2º Lá vem a Cobra Grande

3º Lá vem a Boi-Una de prata!

4ºA danada vem rente à beira do rio...
 5ºE o vento grita alto no meio da mata!
 6ºCredo!Cruz!
 7ºCunhatã te esconde.
 8ºLá vem a Cobra Grande
 9ºÁ...á...
 10ºFaz depressa uma oração.
 11ºPra ela não te pegar.
 12ºÁ...á...
 13ºA floresta tremeu quando ela saiu...
 14ºQuem estava lá perto de medo fugiu.
 15ºE a Boi-Una passou logo tão depressa,
 16ºQue somente o clarão foi que se viu...
 17ºCunhatã te esconde...
 18ºA noiva Cunhatã está dormindo medrosa,
 19ºAgarrada com força no punho da rede,
 20ºE o luar faz mortalha em cima dela,
 21ºPela fresta quebrada da janela...
 22ºÊh, Cobra Grande!
 23ºLá vai ela...

A narrativa da canção “Cobra Grande” (1934) remete ao grande elemento encantado residente nos inúmeros rios da Amazônia, a Boiúna, cujas histórias transmitem medo e respeito a quem as escuta. Trata-se de um ser que, quando passa nas águas do Amazonas, leva consigo terras e matas, palafitas, barcos e canoas, deixando para traz destruição e morte. Quando passa ao longe, no meio do rio, como um silencioso navio iluminado, transmite uma sensação de encantamento e terror. Segundo Loureiro (2001), no imaginário do caboclo, a Boiúna

percorre deslizando os rios da Amazônia: seja como gênio do mau com poder de paralisar os outros animais; seja vagando e devorando o que encontra pelo caminho; seja alagando as embarcações que atravessam o seu itinerário; seja sorvendo a vida dos velhos; seja cegando, ensurdecendo ou enlouquecendo as pessoas que interceptam o seu caminho; seja na forma de um navio iluminado (LOUREIRO, 2001, p. 224).

Em perspectiva semelhante, Claver Filho (1978) declara:

Uma vez por ano a Boiúna sai de seus domínios para escolher uma noiva entre as cunhatãs da Amazônia. E, diante daquele enorme vulto prateado de luar que atravessa vertiginosamente o Grande-Rio, os pajés rezam, as redes tremem, os curumins escondem-se,

chorando, imenso delírio de horror rebenta na mata iluminada...
Credo! Cruz! (FILHO, 1978, p.86).

A dramática composição narrativa de “Cobra Grande”, de Waldemar Henrique busca por meio do eu-lírico expressar o medo e a precaução dirigida a esse ser lendário. Ao utilizar o “Credo! Cruz!”, numa alusão ao assombro pelas ações que a malvada Boiúna desenvolve, o narrador remete à imagem da Cruz como símbolo de proteção; é um apelo ao Ser Superior, pois a Boiúna é ligeira e age no silêncio e “não tem piedade nem aplaca a fome. Mata, devora quem a encontra” (Cascudo apud LOUREIRO, 2001, p. 227).

Os versos 3º e 4º, “Lá vem a Boi-Una de prata!/ A danada vem rente ao rio...”, instauram a noção de espaço na enunciação e criam um discurso, uma interlocução entre o narrador e a cunhatã⁵, na qual se presentificará em “Cunhatã te esconde/Lá vem a Cobra-Grande.” A ênfase pela construção *Boi-Una* busca demonstrar ao ouvinte da narrativa, a singularidade daquele ser para a região. É um elemento mítico único de quem ninguém escapa; não há outro que cause tanta devastação e tristeza.

Essa nuance de apelo e tristeza será o foco de toda a narrativa, pois a sensação de impotência em relação ao monstro é naturalmente registrada. Todavia, no que concerne a interlocução, o foco narrativo dirige-se, em alguns momentos, à cunhatã: “Cunhatã te esconde./Lá vem a Cobra Grande/Faz depressa uma oração/Pra ela não te pegar/Cunhatã te esconde...”. Outras vezes, pode-se observar que o narrador fala de si para si: “Credo!Cruz!/Lá vem a Cobra Grande/ Lá vem a Boi-Una de prata!/A danada vem rente ao rio.../ A noiva Cunhatã está dormindo medrosa./Agarrada com força ao punho da rede./E o luar faz mortalha em cima dela./Pela fresta quebrada da janela.../Eh Cobra Grande/ Lá vai ela...” assim como, ainda para um outro ouvinte que não é a jovem índia, a referência é: “A floresta tremeu quando ela saiu.../Quem estava lá perto de medo fugiu./E a Boi-Una passou logo tão depressa./Que somente o clarão se viu...”

Estes recursos ajudam a dar veracidade à história, na busca de repassar em tempo presente, o percurso realizado pela temida Boiúna e os efeitos de sua passagem. Por isso, “a voz poética se encarrega de colocar em cena um saber

⁵ Menina-moça. <http://www.dicionarioinformal.com.br/cunhant%C3%A3/>

contínuo, sem quebras, homogêneo ao desejo que o sustenta” (ZUMTHOR, 1997, p.170).

De acordo com Barros (2005), há no poema o objetivo da Cobra Grande que é chegar até a jovem índia. A narrativa desenvolve um quadro marcado pela tensão que cresce a cada verso, configurando a imagem de impotência da natureza e apelos do narrador à cunhatã que “agarrada com força no punho da rede”, encolhe-se amedrontada diante de seu destino e do poder do grande ser. Sua única saída é suplicar a “Deus” que a proteja: “Faz depressa uma oração/Para ela não te pegar”. Contra o mal da Boiúna, só o Poder Supremo poderá salvar.

Apesar desta composição resgatar mais um dos mitos da região amazônica, como característica do falar caboclo, podem ser encontradas apenas duas palavras “boiúna” e “cunhatã”, além da construção de versos com o uso do pronome pessoal “tu” que é um termo de tratamento próprio da região. De acordo com Barros (2005, p.70), ao analisar a construção narrativa é importante também separar alguns temas como: os elementos da natureza (rio, floresta, luar, vento) que possuem papel fundamental na definição do espaço, do movimento e da tensão imposta pela Boiúna; a leveza do elemento encantado; e a rapidez da oração, que “imprime um andamento à narrativa” (ibidem, p.70).

Loureiro (2001) afirma que a origem da Cobra Grande está associada aos perigos que a imensidão do ambiente fluvial amazônico apresenta ao caboclo, e reflete que, assim “como o rio (cobra líquida) guarda em seu ventre aquilo que “devora”, a Cobra-Grande (rio de escamas) encarna também essa imagem devoradora” (LOUREIRO, 2001, p.229). Sobre esse paradoxo entre poder e impotência presentificados no ser lendário, Barros (2005) diz que “o poder dá a característica de mobilidade à cobra” e “de imobilidade a cunhatã” (p.71), representada pelo nativo local, que se vê inútil frente às forças naturais.

Com o desfecho da narrativa, percebe-se que a harmonia total não se instalou, os versos finais, “Eh, Cobra-Grande/ Lá vai ela...”, demonstram que a Boiúna veio com seu rebojo, exerceu seu poder e se foi. Todavia, a história não se findou, pois ela pode a qualquer momento voltar na forma de um grande navio iluminado e silencioso com o nome de Boiúna ou, então, arrastando casas, barcos, terras, árvores para o fundo do rio com o nome de Pororoca.

Tamba-Tajá
Waldemar Henrique

- 1ºTamba-tajá me faz feliz
 2ºQue meu amor me queira bem
 3ºQue seu amor seja só meu de mais ninguém,
 4ºQue seja meu, todinho meu, de mais ninguém...
 5ºTamba tajá me faz feliz...
 6ºAssim o índio carregou sua macuxy
 7ºPara o roçado, para a guerra, para a morte,
 8ºAssim carregue o nosso amor a boa sorte...
- 9ºTamba-tajá
 10ºTamba-tajá...
- 11ºTamba-tajá me faz feliz
 12ºQue meu amor me queira bem
- 13ºQue seu amor seja só meu de mais ninguém,
 14ºQue seja meu, todinho meu, de mais ninguém...
- 15ºTamba-tajá me faz feliz...
 16ºQue mais ninguém possa beijar o que bejei,
 17ºQue mais ninguém escute aquilo que escutei,
 18ºNem possa olhar dentro dos olhos que olhei.
- 19ºTamba-tajá
 20ºTamba-tajá...

A narrativa de “Tamba-Tajá” (1934) faz referência ao mito do amor eterno, numa história que revela o desejo de felicidade entre o ser apaixonado e o seu bem querer. O eu-lírico expressa seu sentimento dedicado, cego e fiel, sem erotismo ou volúpia. Seu discurso é construído como súplica ao Tamba-Tajá, para que esse, com sua força e encantamento, traga-lhe a sorte, o grande amor de sua vida.

De acordo com Paes Loureiro (2001), o Tamba-Tajá, palavra advinda da língua tupi *tãbata'ya* é:

[...] uma erva lactescente (que secreta suco leitoso) e escandente (trepadeira verticalizada) das matas úmidas, apresenta folhas sagitadas, trissectas, com segmentos oblongo-acuminados, e flores unissexuais, minutas, e organizadas em espigas compactas protegidas por grandes brácteas amarelo-esverdeadas. O verde é brilhante. As folhas maiores, na parte inferior, têm uma outra folha menor, com interior às vezes em tons avermelhados, oferecendo ao imaginário nativo a imagem de um sexo de mulher (p.272).

Câmara Cascudo (2001) afirma que a planta é considerada um “amuleto para conquista e fidelidade amorosa. Deve ser usado discretamente, perdendo *as forças* quando visto” (p.663). Na Amazônia existem variedades de tajás, e para cada espécie, uma história, crença ou superstição, de forma a haver sempre um “tajá para cada desejo humano” (ibidem, p.660). É o que se percebe na construção narrativa de mais duas das composições da “Série Lendas Amazônicas”, de Waldemar Henrique: Foi Boto Sinhá! e Manha-Nungara, em que o tajá deixa de ser o amuleto do amor para prenunciar a chegada do Boto, associado ao pesar da cabocla, após o ser lendário passar.

A composição aborda a lenda de Anaro:

um jovem índio da tribo Macuxi do Amazonas, que nutria profundo amor por sua esposa. Certo dia ela não pôde levantar-se, estava parálitica das pernas. Anaro ficou muito triste e não a quis abandonar; armou uma tipóia em seus ombros fortes e carregou-a consigo por toda parte. Passado algum tempo, sentiu que o precioso fardo pesava demasiadamente. Verificou então que sua esposa havia falecido, e ainda para não abandoná-la, abriu uma grande cova e enterrou-se junto com seu amor. Nasceu então uma planta estranha que os índios denominaram tambatajá. Venerada como símbolo de um grande amor, há sempre um pé desta planta ao lado da barraquinha de uma cabocla apaixonada. E contam que seu poder miraculoso jamais foi desmentido (FILHO, 1978, p.87).

A letra da composição de Waldemar aponta, tal como a lenda, a corporificação do amor eterno. O casal de índios macuxi morreu, mas o nobre sentimento é imortalizado pelo tajá. A comunicação entre o eu-lírico e a planta, amuleto do amor, dá-se desde a 1º estrofe: *Tamba-Tajá me faz feliz/ Que meu amor me queira bem/ Que seu amor seja só meu de mais ninguém/ Que seja meu todinho meu de mais ninguém...*, estabelece-se, assim, em todo o discurso, uma primeira pessoa que “fala” para alguém que assume o papel de ouvinte. O discurso persuasivo tenta, continuamente, convencer o receptor a realizar seu pedido de amor: a “felicidade viria da conjunção e posse exclusiva e eterna do ser amado” (BARROS, 2005, p.86).

Segundo Barros (2005), nos versos existe, uma atuação importante da memória, que aponta sempre para a imagem de um imaginário caboclo. O eu-lírico se recorda de algo que já escutou, vindo de experiências locais que determinam um objetivo futuro: a crença no poder da planta para a obtenção do amor sonhado. A

cada verso cria-se a expectativa da repetição, ressaltando o pedido persistente do destinador sobre o destinatário (Tamba-Tajá), para convencê-lo da sua necessidade de alcançar o seu desejo.

O poema enfatiza, em todos os versos, a crença da narrativa lendária do Tamba-Tajá como metáfora do amor fiel, que enfrentará todas as barreiras, inclusive as da morte. Neste contexto, a manifestação da crença lendária ao Tamba-Tajá dá-se pela ação da voz que “se sobrepõe ao escrito e projeta sua condição teatral” (Irene A. Machado apud FERREIRA, 1999, p.68), num pedido que não se vê materializado, pois a súplica romântica segue do início ao final do poema.

Manha-Nungara **Waldemar Henrique**

1ºDo alto palmar d'uma juçara
2ºVem o triste piar da iumara
3ºOs tajás pelo terreiro estão chorando
4ºE no rio, resfolegando
5ºO boto-branco boiou
6ºSentada na rede, cunhã está rezando
7ºA reza que Manha-Nungara ensinou...
8ºTupã, quem foi que me enfeitiçou?
9º Manha-Nungara!
10ºO grito rolou pela caiçara
11ºMãe-Velha se espantou
12ºEmbaixo, na treva do rio
13ºDois corpos em cio
14ºLutando, enxergou...
15ºE pelo barranco
16ºDe novo soou
17ºO grito de angústia
18ºQue a cria soltou:
19ºManha-Nungara!

A narrativa da canção “Manha-Nungara” (1935) traz mais uma das peripécias do Boto, elemento sobrenatural que, nas noites de lua cheia se metamorfoseia deixando a figura de animal para tornar-se um belo homem, que sai das águas dos rios para, com seus truques de encantamento, possuir as virgens morenas da região amazônica. De acordo com Dias (2009), em Waldemar Henrique, o boto “representa a cultura amazônica, não só em lendas, mas também em suas crenças, costumes, atitudes e hábitos, sempre próximos e envolvidos em cenários de florestas e homens ribeirinhos” (p.17).

A composição dos versos do poema traz a imagem de Manha-Nungara, palavra que significa “mãe de criação” na língua indígena, ou mãe adotiva. A adoção, no interior da região amazônica, na maioria das vezes, não passa por um processo contratual, e sim, por uma troca de benefícios. As pessoas dão seus filhos para familiares, compadres, amigos ou até mesmo estranhos. Os motivos são: os estudos ou trabalho em um lugar com melhores condições de vida. A venda de meninas ocorre também em troca de dinheiro ou mantimentos.

Claver Filho (1978) conta que:

uma índia morena, jovem e formosa, vivia nas margens do rio Amazonas em companhia de sua Manha-Nungára (mãe de criação). Certa noite toda a maloca é despertada pelos chamados aflitos da cunhatã: Manha-Nungára! Manha-Nungára! O que foi? E todos correm às margens do rio. Em breve trazem sobre uma esteira a formosa índia desfalecida que arrancaram às seduições de um boto branco que se agitava ansioso e terrível nas águas prateadas. Com rezas e sacrifícios, Manha-Nungára consegue quebrar o encantamento e reanimar a cunhã estremecida, porém a *árvore ferida no plenilúnio continua sangrando por muito tempo*. Não houve mais sossego no espírito da moça. Tempos depois, em outra noite de lua, cedendo ao poder misterioso do deus-peixe das águas amazônicas, a bela índia volta ao rio e entrega-se ao boto que a seduzira. Em vão, desta vez, ecoa por toda a selva o grito angustiado: Manha- Nungára! Manha-Nungára! (p.88).

Nesta narrativa, Waldemar não aborda a metamorfose do Boto, mas sua capacidade de sedução e a impossibilidade de resistência aos seus encantos. Num cenário de um “terreiro à beira do rio, acrescido da jussára (açaizeiro) e do piar da iumára (coruja)” (DIAS, 2009, p.17), o anti-herói amazônico consegue mais uma vez o seu objetivo com uma cunhã (moça), que mesmo sendo conhecedora das crenças nos seres lendários regionais e, fazendo a reza que sua Mãe-Velha ensinou - não resiste ao poder do encantado boto-branco.

Em meio ao cenário dramático de mais um dos ataques do Boto, há um narrador que descreve a cena; a vítima que pede socorro por não conseguir livrar-se do agressor-sedutor é registrada nos versos: “Manha-Nungara!/ O grito rolou pela caiçara/O grito de angústia/Que a cria soltou:/Manha-Nungara!”. Esses versos expressam a fatalidade ocorrida com a moça, pois mesmo chamando por Manha-Nungara, sua provável heroína, não consegue quebrar o encanto do Boto.

Neste poema-narrativo, Waldemar Henrique revela um quadro singularmente amazônico, ao resgatar também algumas palavras peculiares ao falar regional: jussára, iumára, cunhã, caiçara⁶, tajás, rede, tupã. A narrativa que se desenvolve, expressando um momento mítico da trama local, deixa emergir a cultura ribeirinha, colocando em destaque de forma mágica, o homem, a floresta e o rio. Assombros e superstições se mesclam na representação do imaginário caboclo e indígena que se presentifica no mais importante mito da Amazônia.

A materialização do mito toma corpo a partir da 1ª estrofe de Manha-Nungara, cuja narração feita em 3ª pessoa, tal como um quadro, proporciona ao narrador a observação das ações. Esse poema expressa bem o imaginário caboclo ao aproximá-lo do mundo natural de que este faz parte, carregando o ouvinte para o espaço e o tempo da ação.

A ação da cunhã é verificada pela voz que o narrador lhe concede nos versos “Tupã, quem foi que me enfeitiçou?/Manha-Nungara!”, e que explica a causa do choro dos tajás e do cantar da coruja, como o prenúncio da chegada do Boto. Da voz do narrador, emerge “o fio que liga ao texto tantos sinais ou índices retirados da experiência” (ZUMTHOR, 1997, p.168). Outra ação da voz é a reza, como um apelo a uma força maior do que a do ser encantado, “o sujeito assume sua impotência diante do poder e recorre a uma ajuda ‘divina’” (BARROS, 2005, p.148), para que o perigo seja dissipado.

Os versos: “O grito rolou pela caiçara/Embaixo, na treva do rio/Dois corpos em cio/Lutando enxergou...” corporificam a tensão na narrativa, pois a cunhã mesmo sobre os encantos do Boto, não perde a razão, nem se abstém dos avisos anteriormente recebidos por Manha-Nungara e, tenta resistir à figura lendária. Quem constata o que está acontecendo é a “Mãe-Velha”, no verso: “Mãe-Velha se espantou” ao ouvir o grito e vê a luta de sua cunhatã “contra o domínio exercido pela atração do boto” (BARROS, 2005, p.156-157).

Parece pertinente, neste estudo, resgatar também o mito das sereias ou as narrativas dedicadas às ninfas do Tejo, abordadas por Luís de Camões em “Os Lusíadas”. Aquelas personagens universais, assim como os encantados amazônicos possuíam poderes dos quais nenhum mortal escapava. Em Ulisses, no livro

⁶Cerca ou paliçada feita em torno de taba ou aldeia indígena, para proteção contra inimigos ou animais.
<http://bemfalar.com/significado/caicara.html>

“Odisséia”, de Homero, ao velejar para a ilha das Sereias, criaturas terríveis e ao mesmo tempo belas, atraíam infortunados marinheiros para as rochas da ilha ou para o mar, com doces cantos impossíveis de serem vencidos. É interessante lembrar que Ulisses tampou os ouvidos de sua tripulação e pediu que ele próprio fosse amarrado ao mastro do navio, para que pudessem, ficar todos a salvo das poderosas canções.

Esse paradoxo de impotência e poder entre seres mortais e figuras lendárias, Waldemar Henrique traz para os mitos da selva amazônica, em meio a uma paisagem peculiar, que favorece a conexão entre a realidade vivida e a “inventada” - “no exímio lugar onde circula o concreto e o intocável, o real e o imaginário” (DIAS, 2009, p.33).

Curupira **Waldemar Henrique**

1º Já andei três dias e três noites pelo mato
 2º Sem parar
 3º E no meu caminho não encontrei nenhuma
 4º Caça pra matar
 5º Só escuto pela frente pelo lado o Curupira
 6º Me chamar
 7º Ora aqui, ora ali, se escondendo sem
 8º Parar num só lugar
 9º Por esse danado muitas vezes me perdi
 10º Na caminhada
 11º E nem padre nosso me livrou desse
 12º Danado da estrada
 13º Curupira feiticeiro
 14º Sai de trás do castanheiro
 15º Pula pra frente
 16º Defronta com a gente
 17º Negrinho covarde matreiro
 18º Deixa o caboclo passar

A narrativa da canção “Curupira” (1936) explora a crença do homem interiorano na figura do Curupira, um dos seres lendários que apresenta diferentes características em cada região do território brasileiro. Segundo Câmara Cascudo (2001), este ser encantado é morador da floresta e causador de “rumores misteriosos, do desaparecimento de caçadores, do esquecimento de caminhos, de pavores súbitos, inexplicáveis” (p.172), que assolam os transeuntes na mata. Ainda

de acordo com o mesmo autor, o Curupira possui os pés voltados para trás e uma força física descomunal,

além de enganar caçadores e viajantes, fazendo-os perder o rumo certo, transviando-os dentro da floresta, com assobios e sinais falsos [...] também imita a voz humana, num grito de chamada, para atrair vítimas. O inocente que ouve os gritos e não se apercebe que é um Curupira e dele se aproxima perde inteiramente a noção do rumo (CASCUDO, 2001, p. 172-173).

Cascudo (1976) assinala, que

O Curupira é o gênio tutelar da floresta que se torna benéfico ou maléfico para os frequentadores desta, segundo circunstâncias e o comportamento dos próprios frequentadores [...] A mata, e quantos nela habitam, está debaixo de sua vigilância. Sob sua guarda direta está a caça, e é sempre propício ao caçador que se limite a matar conforme as próprias necessidades. Ai de quem mata por gosto! Para estes o Curupira é um inimigo terrível (p. 112).

Na explicação introdutória da partitura composta por Waldemar Henrique, tem-se que o Curupira é

um duende protetor de todos os bichos e todas as árvores da planície amazônica. É um endiabrado caboclinho de um metro de altura, franzino com um único olho brilhando no meio da testa e os calcanhares voltados para frente. Usa no pescoço um capuz como de frade e tem a cabeça raspada. Diverte-se em atrapalhar os caboclos que se atrevem a penetrar na floresta. Esconde-se atrás dos troncos das árvores e assobia chamando o caçador. Este, atraído pelos sucessivos chamados que partem dos pontos mais diversos da mata, acaba por perder completamente o rumo. O espetáculo do homem assim desorientado e alucinado, provoca ao curumim-demônio a mais comedida hilariedade. Suas risadas estridentes vibram então por toda a imensa floresta virgem (FILHO, 1978, p.88).

A composição de Waldemar Henrique narra as dificuldades encontradas por um caçador que teve o infortúnio de encontrar o Curupira algumas vezes na mata. A narração em primeira pessoa realizada pela personagem do caboclo-caçador fala, do 1º ao 10º verso, das suas complicações em meio a mata fechada, caminhando em círculos, perdido, sem saber mais o que fazer para que o Curupira deixe que ele

retorne ao seu destino são e salvo. O narrador salienta que, durante três dias na floresta, não encontrou nenhuma caça, só escutando os barulhos e assovios assustadores da entidade guardiã, que some e aparece, escondendo-se e pregando peças no pobre caçador.

Esta criatura mitológica não pode ser atingida por nenhum tipo de arma, o que faz com que a personagem acrescente nos versos: “E nem padre nosso me livrou desse/Danado na estrada”. Restando-lhe apenas pedir: “Deixe o caboclo passar”. Mais uma vez, percebe-se a sensação de impotência do homem mortal frente a um ser encantado. Vê-se, então, na letra desta composição, que assim como na lenda, a entidade mágica possui a característica de proteger a fauna e a flora - é “cumprindo este papel que o Curupira confunde o caçador chamando sua atenção para desviá-lo das caças e fazendo-o se perder na floresta” (BARROS, 2005, p.134).

Os versos “E no caminho não encontrei nenhuma/Caça pra matar/ Por esse danado muitas vezes me perdi/Na caminhada”, expressam os infortúnios do caçador pela não realização de seu objetivo: achar uma caça. Os versos: “Só escuto pela frente pelo lado o Curupira/ Me chamar/Ora aqui, ora ali, se escondendo sem/Parar num só lugar”, revelam a proeza e a ligeireza do Curupira que apresenta uma mobilidade espantosa para aparecer e desaparecer nos lugares mais improváveis, concretizando as características dadas ao elemento mágico nas expressões do próprio narrador: “feiticeiro”, “covarde” e “matreiro”.

Dos versos 13º ao 17º (Curupira feiticeiro/Sai de trás do castanheiro/Pula pra frente/Defronta com a gente/ Negrinho covarde matreiro), o narrador deixa de relatar as “brincadeiras” do Curupira consigo mesmo e passa a dirigir-se diretamente ao curumim⁷ travesso, para que “Saia de trás do castanheiro”⁸ e apareça, pare com suas “malinezas” (maldades) e o deixe passar e continuar seu caminho.

Neste poema-narrativo, assim como em Cobra Grande e Tamba-Tajá, não se percebem palavras de uso regional. Todavia, o texto mostra um narrador que conhece os valores e as crendices do folclore popular e os manifesta associados as suas restrições na floresta. Procura também mostrar ao ouvinte, a veracidade dos fatos relatados, pois assim se estabelece uma relação mais próxima entre narrador e interlocutor.

⁷ Curumim é uma palavra de origem tupi, e designa, de modo geral, as crianças indígenas.

⁸ Árvore de grande porte, da família das Fagáceas, [...] produz madeira de alta qualidade.

Dessa forma, o que se verifica nas composições da chamada “Série Lendas Amazônicas”, de Waldemar Henrique, é que a interlocução realizada entre personagens e ouvintes cria de acordo com Dias (2009), “uma espécie de *simulacro*”, já que o “tempo fictício dos personagens confunde-se ao extremo, ao tempo real vivido pelos sujeitos ribeirinhos, representando e enunciando verdades sobre suas sociedades e seus atores sociais” (ibidem, p.16).

A comunicação nas canções em análise dá-se sempre entre o contador da história e seu destinatário, podendo ser construída em forma de *simulacro de locução*. Barros (2005) explica que este é um recurso que pertence ao componente linguístico da canção, entretanto, “ele normalmente é acompanhado por uma figurativização no componente melódico, com criação de um suporte sonoro próximo à entoação da fala para a parte do texto que configura o *simulacro*” (p.44).

Pode-se perceber como exemplo dessa afirmativa, a letra da composição Cobra Grande, quando o narrador fala “Cunhatã te esconde lá vem a Cobra Grande...Faz depressa uma oração pra ela não te levar”, já que o “falar” não se endereça diretamente a moça índia, pois nesse caso a mensagem transmitida encontra-se num plano secundário de comunicação. Não se pode esquecer que o plano primeiro de comunicação estabelece-se entre o destinador e o seu interlocutor, que nesta situação é o ouvinte. Ocorre então, uma mudança no discurso, cria-se um *simulacro*, ao invés do narrador continuar a conversa com seu ouvinte, ele abre um discurso dentro da narrativa que se endereça à personagem cunhatã, e a vê como se a observasse de um outro lugar, estabelecendo para a sua história um tempo presente, um aqui e agora.

Sobre isso, Barros (2005) assinala que a persuasão do *simulacro* advém da tentativa do autor em sintetizar os papéis da personagem-narrador e do ouvinte, para que esse não consiga, de forma explícita, perceber se o contador fala a ele, ou para a personagem da história, criando-se então uma imagem figurativa para que se mantenha a coesão no texto. Além de ser um recurso que auxilia na veracidade da narrativa é uma estratégia autoral que dá voz as personagens, fazendo com que pareçam “reais” no momento da contação ou da canção.

Barros (2005) chama atenção também para os dêiticos presentes na construção linguística das letras das composições de Waldemar, como: vocativos, imperativos, pronomes demonstrativos, advérbios proporcionam a presença juntamente com a sonoridade, o tempo e o espaço das narrativas. O objetivo deles

neste caso é constantemente lembrar que além de uma voz que narra, há uma voz que canta. A força persuasiva dos dêiticos provém da estratégia melódica que o autor utilizou na tentativa de aliar texto e sonoridade, numa alusão à linguagem coloquial do caboclo. Tatti (1987) assinala que os dêiticos são intuitivos discursivos que aderem à letra ao som, para que sejam evidenciados os traços entonativos dos versos. Isto porque, “os dêiticos visam presentificar a cena discursiva, chamando a atenção para o momento e o ambiente em que ocorre a locução” (p.21).

Em Waldemar Henrique, a letra e a sonoridade imagética percebidas nos versos são de extrema relevância. De acordo com Barros (2005), os componentes linguísticos e a sonoridade, geram sentidos por se apresentarem em simultaneidade, sendo possível separá-los somente por estratégias teóricas que ajudam a análise das canções. Na “execução da canção, os mesmos elementos sonoros que constroem a melodia, constroem também o texto, e deixam transparecer uma ‘fala’” (BARROS, 2005, p.29). As palavras inscritas nos versos trazem consigo a sonoridade e o imaginário do ambiente, sustentando no ouvinte, pela familiaridade com a região e pelo seu falar cotidiano - certo vislumbamento de sua própria linguagem e realidade dentro do canto.

Ainda de acordo com a autora, a linguagem percebida em composições como as de Waldemar Henrique se expressa por meio de um texto carregado de som e sentido “que não vem só das palavras, mas como elas foram ditas” (BARROS, 2005, p.31). Sobre essa perspectiva é possível dizer que letra, a canção e o discurso narrativo além de agregarem sons, determinam também o momento sentido e expressado pelo próprio autor, pois este sentido “vai além da significação das palavras” (ibidem, p.31), na busca de revelar por meio da sua obra, as crenças indígenas e caboclas da região amazônica.

As canções eminentemente narrativas fazem com que se conclua que o objetivo do autor era por meio dos personagens que aparecem nas histórias, assim como os lugares em que estes se presentificam, estabelecer um diálogo da Amazônia com a cultura brasileira, estimulando o convívio entre brasilidade e regionalidade. Sobre esta abordagem é importante citar Vinci Moraes (2000) quando reflete que os sons quando produzidos em um determinado momento histórico estabelece em uma sociedade relações simbólicas, sendo a cultura existente naquele período a gestora da produção de seu compositor.

As narrativas das canções de Waldemar Henrique expressam um complexo jogo de manipulação verbal e gestual que se interliga ao sobrenatural mítico amazônico não somente com objetivo de informar, mas de persuadir seu ouvinte, procurando transmitir a sua mensagem da melhor forma possível para que seu interlocutor aceite como verdade o que lhe está sendo comunicado. Esse jogo pode ser percebido na ação de seus personagens que resgatam a presentificação do ser lendário, sempre falando no “aqui” e “agora”, estabelecendo com o interlocutor uma relação de cumplicidade pelo relato de um fato advindo de sua própria experiência.

Para essa afirmativa é necessário lembrar Paul Zumthor (2000), que afirma que não se pode duvidar que a voz constitua no inconsciente humano uma forma arquetipal, ou seja, uma imagem primordial, criadora, ativadora do imaginário humano. Essa voz revelada nas narrativas e nas canções como as de Waldemar configura traços peculiares de pensamentos primeiros, assim como, sentimentos ou experiências vividas. A voz e o corpo, simultâneos e inseparáveis, atuam como geradores de sentido e podem ser observados na narrativa do caboclo em Uirapuru, na súplica do amante ao Tamba-Tajá ou do caçador ao Curupira. Na cunhã, que pede socorro à sua mãe de criação para livrar-se do ataque do Boto, ou segura no punho da rede para não ser levada pela grande cobra para as profundezas do rio.

Esses elementos composicionais têm como objetivo auxiliar o ouvinte, sobre todos os eventos que constroem a trama, na qual as ações das figuras míticas possuem papel fundamental. As marcas da voz trazem a tensão entre a imagem e a ação, construída por meio das interlocuções, abrindo caminho para novas interpretações, possibilitando ao leitor/ouvinte, a cada leitura ou escuta, uma nova figuração do fazer poético. Nesta perspectiva, pode-se dizer que a letra de cada “música passa a ser encarada não como um fenômeno objetivo, mas como uma ação subjetiva” (Lorenzo Mammi apud FERREIRA, 1999, p.55), na qual “os mesmos elementos sonoros que constroem a melodia, constroem também o texto e deixam transparecer uma ‘fala’” (BARROS, 2005, p.29), uma tentativa de trazer, por meio da *performance*, o imaginário amazônico.

3.2.Mito e Identidade (Amazônica) em “Órfãos do Eldorado”

Segundo Gérard Genette (apud BARTHES, 2011), a narrativa na expressão literária é vista como a representação de um acontecimento ou uma série de

acontecimentos, reais-fictícios. Contar uma história ou arrumar um conjunto de ações em um mito, lenda, conto, epopeia ou romance “não é uma tarefa simples” (p.265). O escritor amazonense Milton Hatoum elabora um material ficcional atravessado por mitos e lendas, reencenando-os a fim de garantir a presença das crenças nessas narrativas, apesar de se estar vivendo em plena era tecnológica.

Escrita em 2008, a novela “Órfãos do Eldorado”, de Milton Hatoum, revela que o mito vive e pode ser utilizado para que se possa justificar o comportamento e os conflitos da humanidade. Com uma narrativa ligada à configuração de espaços que se entrelaçam ao subjetivismo da cultura amazônica, o autor reconstrói na obra, o mito universal do Eldorado que, no século XVI, ativou a cobiça de muitos conquistadores e se definia como uma cidade pródiga em riquezas e justiça social, localizada nas terras do Novo Mundo (GONDIM, 1994). Para as personagens da novela, o Eldorado, seria um paraíso perdido submerso nas águas profundas do Rio Amazonas.

A obra não apresenta capítulos; as frases da narrativa são curtas e não se articulam fluentemente entre si, criando um índice de escritura contemporânea. É na composição de um discurso reconstrutor do lendário amazônico, que o leitor será movido a articular o entendimento da história, percebendo-se também como interlocutor da narrativa. O protagonista de Órfãos do Eldorado apresenta duas características: a primeira é a constante comunicação com o leitor, por meio das imagens discursivas, e a segunda é a de possuir duas funções no texto: a de narrador e a de personagem.

A temporalidade da narrativa não é linear, configurando-se no discurso, entre idas e vindas; memórias; devaneios e realidade vivida por Arminto Cordovil. Esta personagem é apresentada no tempo presente da narrativa como velho, “louco” e pobre. Do tempo de fartura, restam-lhe apenas lembranças. O relato das reminiscências, a um viajante em busca de abrigo, constitui a diegese da obra. A narrativa revela partes de um mosaico que compõe a vida desta personagem, cujo, ponto de partida e de chegada são as ruínas e a ficção que se realizam a partir da tentativa de revelar o passado e de, constantemente, reconstituí-lo.

Quando olho o Amazonas a memória dispara, uma voz sai da minha boca, e só paro de falar na hora que a ave graúna canta. Macucauá vai aparecer mais tarde, penas cinzentas, cor do céu quando escurece. Canta, dando adeus à claridade. Aí fico calado, e deixo a

noite entrar na vida. Nossa vida não se cansa de dar voltas. Eu não morava nesta tapera feia. O palácio branco dos Cordovil é que era uma casa de verdade. Quando decidi viver com a minha amada no palácio, ela sumiu deste mundo. Diziam que morava numa cidade encantada, mas eu não acreditava (p.14).

Como nos mitos e nas lendas, a novela inicia com uma voz que ecoa, rememorando o homem dos primórdios que teatralizava suas crenças e mergulhava as raízes na oralidade. O narrador é presentificado na personagem de uma das tapuias⁹ que, em meio a um ato desesperado, entra nas águas do Amazonas para nunca mais voltar. É um desaparecimento envolto na imaginação cabocla e indígena da região, marcando o início das múltiplas vozes que emergirão do texto em união à semântica simbólica do lugar.

Nas primeiras páginas da novela, Arminto Cordovil, a personagem-narrador, fala das várias lendas que permeiam a crença local e assinala: “Lendas que eu e Florita ouvíamos dos avós das crianças da Aldeia. Falavam em língua geral, e depois Florita repetia as histórias em casa, nas noites de solidão da infância” (HATOUM, 2008, p.13). Narrativas estranhas, como a da mulher que fora seduzida por uma anta-macho ou a da mulher de cabeça cortada, “mulher dividida”. “O corpo dela sempre vai atrás de comida em outras aldeias, e a cabeça sai voando e se gruda no ombro do marido”; mas, quando a noite chega “o corpo da mulher volta e se gruda na cabeça”. O marido, porém, não a quer fragmentada, deseja-a completa. Assim, “passa a vida procurando o corpo, dormindo e acordando com a cabeça da mulher grudada no ombro” (OE, 2008, p.13)¹⁰.

Outros relatos ativadores do imaginário ribeirinho amazônico emergirão da narrativa, como:

A primeira contou que numa noite de chuva ela foi possuída pela Cobra-Grande e ficou tão agitada que toda a ilha começou a tremer, e por isso o rio Amazonas inundou sua casa. Depois ela se ajoelhou e rezou para expulsar da mente essa história profana (OE, p.44). [...] disse que a cunhantã era a cara da minha noiva. E virgem, nem o boto tinha triscado nela (OE, p.63).

⁹ Denominação para o indivíduo do grupo indígena Tapuias.

¹⁰ Todas as citações da obra “Órfãos do Eldorado” serão indicadas pela sigla OE, seguida do número da página correspondente.

A crença em seres sobrenaturais sumia de manhã e voltava à noite. Jogamos os peixes para os urubus do matadouro; quando sumiu o cheiro de vísceras e fel, recebi cartas e bilhetes de pessoas que tinham sido seduzidas e depois perseguidas por seres do fundo das águas. Uma grávida, com medo de dar à luz uma criança com cara de boto, escreveu que dormia na beira do Amazonas e cantava para o rio quando o sol nascia (OE, p.65).

E várias histórias de homens e mulheres, todos vítimas de um ser encantado que surgia em sonhos, cantando a mesma canção de amor (OE, p.65).

São relatos trazidos pela correnteza dos rios e pela floresta densa; percebe-se neles a trajetória das crenças pertencentes à tradição, que oferecem indícios de sua origem primordial e transitam pela memória do povo, dando margem a novas interpretações psicológicas e sociais. Analisar esses relatos é importante para se perceber os elementos lendários presentes, tais como o da Cobra-Grande, que confirma a crença do infortúnio das moças indígenas.

Faz-se interessante salientar ainda a reza, como uma “arma” contra a impossibilidade de vencer esse sobrenatural: “Depois ela se ajoelhou e rezou para expulsar da mente essa história profana.” Entretanto, ao abordar no discurso, “e por isso o rio Amazonas inundou sua casa”, Hatoum traz a leitura contemporânea, o real da natureza regional configurado nas cheias do grande rio e no fenômeno da pororoca que arrastam tudo a sua frente.

Há também nos relatos a presença do Boto, animal encantado da região sedutor de belas nativas, pois sua magia é impossível de ser ignorada. Segundo Barros (2005), esse ser sobrenatural “atua socialmente, alterando a moral reguladora, uma vez que, ao invés das condenações e punições habituais para a mulher que engravida antes do casamento, ou sem a participação do marido, se o filho for do “Boto”, há a compreensão e aceitação do ato” (p.49). Assim, a culpabilidade que poderia recair na mulher é eliminada pelo mito.

Em Hatoum, o boto já aparece como “desculpa” para os próprios homens desrespeitadores das jovens caboclas, ou das cunhatãs, como é o caso da personagem Denísio Cão, que traz para Arminto uma menina “do Paraná do Caldeirão, um povoado abaixo da serra de Parintins” (OE, p.63), como se fosse a noiva dos sonhos do protagonista. Arminto quando vê a pequena, conta para o seu interlocutor: “Senti o sangue esquentar. O sangue ruim dos Cordovil. Denísio não

usava faca na cintura. Dei um tabefe no rosto do mentiroso” (OE, p.63). O que se percebe na narrativa de Hatoum é um sentido que, identificado pelas lendas e mitos, justifica sua produção à luz do verdadeiro contexto cultural e social da Amazônia.

Há, sobretudo, em meio às várias histórias contadas pelos nativos, o mito da cidade encantada, que se localiza no fundo do rio Amazonas, alimentando para todas as personagens da narrativa, o sonho de um mundo sem misérias nem ruínas. É uma Terra sem Males, uma ideia presente em diversas cosmogonias indígenas associada à imagem arquetípica do paraíso bíblico (Éden) constantemente buscado. Sobre as manifestações arquetípicas, pode-se dizer que elas são um padrão de imagens universais existentes desde os primórdios, comuns a todos os seres humanos e se repetem em toda experiência humana.¹¹ Hillman (1983) assevera que o “arquetípico pertence a toda a cultura, a todas as formas de atividade humana” (p.21).

Segundo Jung (1984), o ser humano jamais vivencia o arquétipo em si, mas as imagens arquetípicas advindas da cultura da qual faz parte. O autor diz que os arquétipos não têm representações próprias, a não ser por meio dos mitos, das visões, dos sonhos.

Assim, de maneira consciente, Milton Hatoum constrói uma analogia entre os encantos míticos do espaço amazônico, com seus problemas sociais, e o mito do Eldorado, imagem arquetípica reveladora de alegrias e riquezas, como ponto de fuga dos conflitos e privações na vida de cada personagem. No posfácio, o autor revela:

Anos depois, ao ler os relatos de conquistadores e viajantes europeus sobre a Amazônia, percebi que o mito do Eldorado era uma das versões ou variações possíveis da Cidade Encantada, que, na Amazônia, é referida também como uma *lenda*. Mitos que fazem parte da cultura indo-europeia, mas também da ameríndia e de muitas outras. Porque os mitos, assim como as culturas, viajam e estão entrelaçados. Pertencem à História e à memória coletiva (OE, p. 106).

¹¹ “O conceito de arquétipo, que constitui um correlato indispensável da ideia do inconsciente coletivo, indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo e em todo lugar.” JUNG, C.G. Os arquétipos e o Inconsciente Coletivo, CW IX/I, par. 89.

Hatoum reconstrói o Mito do Eldorado, narrativa medieval, alusiva, segundo Gondim (2007, p.99), às “áreas contíguas do Éden”, que representavam uma sedução da coletividade humana, na medida em que possui a representatividade de um “*lugar fabuloso*” livre de tristezas. O autor, por meio da esperança mítica, alimentada pelo imaginário amazônico, a identifica entre o regional e o universal como a imagem-mãe da “Terra Prometida”, revitalizada pelas imagens da vida cotidiana e das histórias ribeirinhas. Como afirma Marilena Chauí (2004), os mitos são mais do que uma simples narrativa; são a maneira pela qual, “através das palavras, os seres humanos organizam a realidade e a interpretam. O mito tem o poder de fazer com que as coisas sejam tais como são pronunciadas” (p.173).

Todas as histórias dos povos têm um começo fabuloso, como é o caso da Amazônia, em que os homens ainda convivem com seres que habitam o outro lado do mundo visível. Trata-se de um povo “guiado pela memória, pela palavra oralizada, pelo maravilhamento diante da realidade cotidiana” (LOUREIRO, 2001, p.110). Em cada época da história ou da literatura, os mitos e lendas recebem nova roupagem, que ajudam na compreensão da complexidade das questões que envolvem o homem.

Segundo Turchi (2003), “a própria natureza do mito sugere que as imagens verdadeiramente míticas devem introduzir o escritor num clima criativo, no qual ele deve sentir-se contemporâneo das origens míticas” (p.199). Assim, em “Órfãos do Eldorado”, Hatoum agrega suas personagens em torno de um Éden tropical, no qual as mulheres guerreiras não são mais as guardiãs, e sim o Rio Amazonas e toda a natureza que o circunda.

O Eldorado proposto pela narrativa de Hatoum assegura a perfeição em todas as dimensões. Portanto, faz-se pertinente lembrar o Mito da Criação, encontrado no livro do Gênesis, na abertura da Bíblia, no qual é narrado o surgimento de um mundo organizado e harmonioso, construído pelo Criador, que se presentifica através de uma voz de comando: “E Deus disse: Faça-se!”, ecoada na infinitude do firmamento. Assim, ao avaliar que tudo o que havia feito “era bom”, Deus criou o homem, dando-lhe um belo jardim, onde poderia viver com tranquilidade. Plantar e colher, sem conhecer nenhuma dificuldade. Tudo que precisaria estava ali, ao alcance de suas mãos, configurando-se, então, a imagem-arquétipo do Paraíso. Entretanto, o homem pecou ao desejar saber tanto quanto seu Criador, e foi expulso daquele lugar, onde não conhecia nem angústias, nem dissabores.

De acordo com Silva (2009), essa “perda passou então a motivar a busca para a reconquista do Paraíso que fora perdido pelo homem primevo, bem como, da religação com o divino” (p.36). Mas Deus, com seu amor infinito pelo homem deu-lhe a chance contínua de expiar sua falta de reconhecimento a Ele, e assegurou-lhe a “Terra Prometida”, uma terra especial, localizada em Canaã. Entretanto, o povo peregrino de Israel foi submetido a árduas provações, durante quarenta anos no deserto.

As imagens da cidade de Canaã e do deserto se tornaram culturalmente imagens arquetipais. “Daí a contínua peregrinação humana em busca da completude plena” (p.37). Os mitos, “expressões das sociedades primitivas, dão, mais do que qualquer outro fenômeno, a ideia, para nós, distantes dos primórdios, da recuperação do paraíso perdido” (KRÜGER, 2011, p.40).

Em relação a essa passagem, Durand (1997) mostra como as imagens se inserem num “trajeto antropológico”, que começa em nível neurobiológico, para se estender ao nível cultural. O autor ainda salienta que a retórica é o fim último do trajeto antropológico no seio do qual se estende o domínio do imaginário, porque é a retórica que assegura a passagem entre a semântica dos símbolos e o formalismo da lógica ou o sentido próprio dos signos, já que toda retórica repousa sobre o poder metafórico de trasladar sentidos.

Entrelaçado ao mito da cidade encantada, a novela de Hatoum revela o seu paradoxo, em meio à ruína, o abandono e o silêncio: “Aquele lugar tão bonito, o Eldorado, era habitado pela solidão” (OE, p.102). O Eldorado é também para o narrador, o nome atribuído a um cargueiro alemão comprado por Amando Cordovil, pai do narrador: “Vi o cargueiro alemão uma única vez, de madrugada [...]. Sentei no cais flutuante e li a palavra branca pintada na proa: *Eldorado*. Quanta cobiça e ilusão” (OE, p.21). O navio afunda e leva a empresa à bancarrota; mais um símbolo de solidão na vida de Arminto: “Mas a pior notícia chegou num telegrama do gerente da empresa: Naufrágio Eldorado no Pará. Venha para Manaus com urgência” (OE, p.53).

Arminto perde, portanto, os dois Eldorados: o do imaginário, que representa um lugar ideal; e o da realidade, que é a sua grande tragédia material. Os dois fatos narrativos se tornaram presença marcante na vida das personagens. São buscas frustradas, pois o percurso que leva à cidade desaparecida (representada pelo amor romântico e harmonia filial) exige o sofrimento de muitos dissabores. Arminto, em

sua narrativa repleta de lacunas e pontos obscuros, torna-se refém dessas contradições do Eldorado.

Uma personagem singular da narrativa de Milton Hatoum é o Rio Amazonas. Ao simbolizar mais do que ruas ou travessias líquidas, onde se vê passar ou ancorar grandes cargueiros, como o Eldorado, o rio é um espaço que revela o tecido narrativo, o palco de onde o discurso do narrador emerge, além, de ser uma rota mítica, cheia de encantos. Nele se manifestam, além da floresta, o império do sobrenatural, a crença na cidade encantada, os rastros da fala truncada do ribeirinho, os relatos incompletos, a impregnação da vida cotidiana pela magia, a expressão da memória de gente simples “que vive de um fluxo invisível, mas perfeitamente perceptível” (SILVA, 2009, p.40). Segundo este autor:

“Na tradição, as águas representam o oceano primordial donde surgiram os primeiros deuses; para a psicanálise é a parte dinâmica, original e feminina do espírito, mas para os índios e caboclos da Amazônia a enorme massa hídrica que cobre a região é o núcleo embrionário de suas concepções míticas, de seu fabulário” (SILVA, 2009, p.40-41).

Milton Hatoum demonstra ao leitor, por intermédio das personagens de Órfãos do Eldorado, que as águas do rio das lendárias Amazonas, bem como seus afluentes são ambientes da oralidade, da voz que constitui ao longo dos séculos, “uma herança cultural transmitida” (ZUMTHOR, 1997, p.12) pela linguagem e por outros códigos que o ser humano elabora. Essas narrativas, advindas de um universo particular, geograficamente labiríntico, imerso em uma multiplicidade de vozes (seja do homem, seja da natureza) nada mais são do que a oralidade dos primórdios “enraizada no corpo” e na memória do caboclo da Amazônia. Como afirma Loureiro “o homem amazônico, o caboclo, busca desvendar os segredos de seu mundo, recorrendo predominantemente aos mitos e à estetização” (2001, p.38).

Durand (apud LOUREIRO, 2001, p.47) ao aproximar o imaginário do plano da consciência, revela que os arquétipos são o seu ponto de união, e assinala que o imaginário é o elemento essencial de uma cultura válida, ou seja, aquela que “motiva a reflexão e os devaneios humanos”. É nessa mesma perspectiva que em “Órfãos do Eldorado”, Hatoum se concentra nos rios e na natureza, para revelar um ambiente que é, ao mesmo tempo, provedor e cheio de perigos para o homem

amazônico, perigos estes que se personificam e proporcionam o nascimento dos seres encantados.

Arminto Cordovil manifesta ao seu interlocutor esse imaginário amazônico, trazendo, logo de início, o nome de uma índia que o criou desde a morte de sua mãe. Cordovil narra: “essa moça me criou. A primeira mulher de minha memória. Florita” (OE, p.94). Esta se tornou sua segurança, repassada em cuidados, carinhos e atenção. O seu anjo da guarda moreno. Por meio desta personagem, Arminto, conhece o mito pela primeira vez, ela também é responsável por lhe explicar algumas cenas do cotidiano dos índios mais próximos do lugar. “Florita traduzia as histórias que eu ouvia quando brincava com os indiozinhos da Aldeia, lá no fim da cidade” (OE, p.12).

A personagem é uma nativa; uma narradora que, além de traduzir as histórias indígenas, representa as lembranças do protagonista ligando-o a um passado, do qual sempre procurava ocultar a verdadeira face da vida. Florita revela-lhe o mito da cidade encantada na primeira página da novela, quando uma “das tapuias da cidade falava e apontava o rio” (OE, p.11). Florita logo foi atrás de Arminto para dourar a realidade que se sucederia, dizendo que a índia havia entrado nas águas do Amazonas porque o seu marido deixava-a muito só. “Até o dia em que foi atraída por um ser encantado. Agora ia morar com o amante, lá no fundo das águas. Queria viver num mundo melhor, sem tanto sofrimento” (OE, p.11). O pequeno Arminto contempla a situação junto aos curiosos as margens do Amazonas, que “ficaram parados num encantamento” (OE, p.12).

A cena que Arminto presencia quando criança, acrescida pelas interpretações de Florita, torna-se presente com o aparecimento de Dinaura que, no centro da trama, revela-se o seu grande amor. Uma paixão louca por uma menina criada pelas freiras carmelitas em Vila Bela, que sonha com a Cidade Encantada, o Eldorado submerso de que tanto se falava à beira do rio. Era uma mulher que possuía características dos mitos amazônicos, como o encantamento e o poder da atração pelo olhar implacável: “O olhar de Dinaura era o que mais me atraía” (OE, p.31), a sedução das lendárias sereias, que magnetizam os homens levando-os para onde quiserem: “quando Dinaura andava na cidade, os homens iam atrás” (OE, p.37).

A instabilidade de caráter dessa anfíbia personagem e a mobilidade de aparecer e sumir misteriosamente, deixando o coração do protagonista desassossegado, lembra mitos como o feiticeiro-curumim, abordado na letra da

composição “Curupira” de Waldemar Henrique. Isso faz com que Arminto reflita sobre o seu amor: “Como eu podia entender uma mulher tão volúvel, de alma tão instável?” (OE, p.47). Sobre essa reflexão faz-se pertinente registrar que Milton Hatoum enfatiza ainda mais a cultura e a identidade regional, revelando para o leitor que na “Amazônia as pessoas ainda veem seus deuses, convivem com seus mitos, personificam suas ideias e as coisas que admiram” (LOUREIRO, 2001, p.110).

Em alguns lugares, na solidão da floresta, há histórias de mulheres que viram mula-sem-cabeça, matintaperera ou grandes fêmeas suínas nas sextas-feiras de lua cheia, após correrem como loucas na direção do rio. A mesma metamorfose acontece com os homens, quando desaparecem misteriosamente ao embrenharem-se na floresta, e só retornam como lobisomens, ou na figura de animais assustadores que aterrorizam os desavisados que os vêm passar. Assim, Dinaura também se tornara mais uma lenda da região, ao desaparecer, como por encanto, da vida de Arminto. Observe-se o exemplo: “No porto de Vila Bela, alguém espalhou que a órfã era uma cobra sucuri que ia me devorar e, depois, me arrastar para uma cidade no fundo do rio” (OE, p.34).

A personagem Ulisses Tupi, um prático de barco, em “Órfãos do Eldorado”, conhecedor de todos os mistérios labirínticos dos rios da Amazônia, jura para o narrador:

[...] que Dinaura estava viva, mas não no nosso mundo. Morava na cidade encantada, com regalias de rainha, mas era uma mulher infeliz. Ele ouviu isso nas palafitas de beira de rio, nas freguesias mais distantes; ouviu de caboclos solitários, que vivem com suas sombras e visões. Dinaura foi atraída por um ser encantado, diziam. Era cativa desses bichos terríveis que atraem mulheres para o fundo das águas. E descreviam o lugar onde ela morava: uma cidade que brilhava de tanto ouro e luz, com ruas e praças bonitas. A Cidade Encantada era uma lenda antiga, a mesma que eu tinha escutado na infância (OE, p.64).

Conforme a narrativa, muitos outros rumores passavam de boca em boca, perseguindo e entristecendo o coração de Arminto. Um deles era que sua mulher amada o havia:

abandonado por um sapo, um peixe grande, um boto ou uma cobra sucuri; outros sussurravam que ela aparecia à meia-noite num barco

iluminado e dizia aos pescadores que não suportava viver na solidão do fundo do rio (OE, p.65).

Arminto enfatiza que as histórias maravilhosas sobre Dinaura chegaram a ter tanta divulgação na região que, mesmo após terem se passado anos, ainda se ouvia uma toada composta por um cancionista em Vila Bela, cujo título era *A mulher encantada*. “A canção contava a história de Dinaura, sua vida de rainha infeliz no fundo do rio” (OE, p.93). Esse imaginário construído pelo indígena e caboclo da Amazônia servirá de respostas para a própria vida sentimental do protagonista, que em meio à saudade sentida pela órfã amada, dizia aos que a ele perguntavam sobre Dinaura, ela “anda por aí, em alguma cidade encantada. Mas um dia ela volta. Se vocês ouvirem esse nome, é ela, não tem outra no mundo”(OE, p.87).

E em meio aos sonhos e devaneios, a personagem declara:

Os sonhos e o acaso me levavam para um caminho em que Dinaura sempre aparecia. Lembro de ter visto na beira do rio uma mulher parecida com ela. Muito cedo, manhã sem sol, com neblina espessa. A mulher caminhou na margem, até sumir na neblina. Podia ser Dinaura. Ou invenção do meu olhar. Lembrei da tapuia que foi morar numa cidade encantada, corri até a margem. Ninguém (OE, p.33).

Depois disso, a personagem-narrador aponta para momentos em que “as histórias fazem parte de nossa vida”. Arminto consegue identificar fatos no seu presente associando-os ao seu passado, um passado mítico de uma comunidade indígena, localizada em um espaço e tempo repletos de significados, reconhecidos como parte de sua história. Assim, por meio de um interlúdio mítico narrativo, Milton Hatoum por meio da personagem Arminto, tenta revelar à populosa teogonia amazônica e a sua influência no cotidiano caboclo, mostrando que “cada relato lendário particular desses mitos constitui fator indicativo dessa dominância poética do imaginário” (Loureiro, 2001, p.204).

Dentro do espaço narrativo, além das lendas, do mito da cidade encantada e do Rio Amazonas, como forças de onde emergem mistério e encantamento, temos a zona de silêncio físico que, na região, mostra o seu caráter mítico. São léguas e léguas de solidão e silêncio ecoados num espaço que, “em grande parte é mais misterioso para os de fora do que para os que nele vivem” (GONÇALVES, 2001,

p.22). Assim, Milton Hatoum resgata o silêncio próprio da região, para recuperar o vazio que se insere na linguagem das personagens. O silêncio se mostra como uma voz oculta nas aspirações de cada personagem, e se revela constantemente em Dinaura: “Eu me acostumei com o silêncio, com a voz que eu só ouvia nos sonhos” (OE, p.41).

Às vezes, eu escutava a voz de Dinaura nos sonhos. Uma voz mansa e um pouco cantada, que falava de um mundo melhor no fundo do rio. De repente ela ficava muda, assombrada com alguma coisa que o sonho não revelava (OE, p.41).

Essa fala leva o leitor a considerar que Dinaura aparece somente nos sonhos do narrador. Uma personagem que também possui uma aspiração mítica, “queria viajar para a cidade submersa” (OE, p.47) e ali viver para sempre. Porém, faz-se necessário lembrar que o protagonista, na tentativa incansável de reencontrá-la, constata que ela escapou “sem dizer palavra”. E continua: “Não sei se escapava: era o silêncio que dava impressão de fuga” (OE, p.37). Essa relação envolta no silêncio, entre o imaginário mítico e o real narrativo, leva Arminto a revelar: “Foi um namoro silencioso” (OE, p.41). Sem a amada, o narrador passa a procurá-la “pelo espaço amazônico, um universo onírico, povoado de lendas que ouvira na infância” (SILVA, 2009, p.51).

O silêncio em Arminto acontece por apresentar uma narrativa de memória. Por isso, as falhas na lembrança, as brechas que vão se preenchendo pela imaginação do receptor. O narrador esbarrará sempre na captura plena da memória, arruinada pelo silêncio, pelas lacunas que participarão de toda a narrativa. O fracasso da linguagem ecoará sobre os lapsos de uma época vivida e de um amor perdido e jamais recuperado, apesar de narrado no presente. Um espaço vazio que, em Arminto será preenchido por uma das fundamentais matérias humanas: a imaginação.

Em meio ao silêncio de histórias e drama familiar, ao silêncio de personagens que se recusam a falar, ou de personagens que ocultam segredos, não se pode deixar de citar Estiliano, personagem calado e solitário, que pouco fala a respeito de si mesmo e, cujo silêncio perpassa por uma espécie de estatuto de promessa de fidelidade ao seu melhor amigo, Amando Cordovil. O querido “Stélios” é quem se

mantêm sempre próximo a Arminto, auxiliando-o nos negócios e em sua vida pessoal. No decorrer da narrativa, os dois personagens já velhos encontram-se para uma última conversa, e Estiliano revela o segredo da mulher dos sonhos de Armindo.

O enigma finalmente revelado emerge com a resposta de Estiliano mediante um mapa e duas palavras: Manaus e Eldorado. Sobre a força da oratória persuasiva, o advogado afirma: “Já foram sinônimos, disse ele. Os colonizadores confundiam Manaus ou Manoa com o Eldorado. Buscavam o ouro do Novo Mundo, numa cidade submersa chamada Manoa. Essa era a verdadeira cidade encantada” (OE, p.99). Com essas palavras, pode-se perceber que “Stélis” resgata também a poeticidade de signos-mitos enraizados em significações presentes na coletividade amazônica que, como toda significação estética, vem “caracterizada pelo que há de comum nos estados subjetivos da consciência evocados pela obra-coisa nos membros de determinada coletividade” (LOUREIRO, 2001, p.205).

Arminto sai à procura de Dinaura numa velha embarcação rumo à ilha de Eldorado, esse fato irá remeter à lembrança da viagem realizada por Macunaíma na obra de Mário de Andrade, em busca do talismã sagrado. Uma intertextualidade que consolida a evidência das lendas, a representação dos mitos e das crendices amazônicas na literatura, com a criação de personagens que refletem a identidade dos caboclos ribeirinhos, que fazem a travessia dos mesmos caminhos e navegam pelos mesmos rios, em épocas social e economicamente distintas.

Viajei numa embarcação velha: um vapor do Mississipi, o último que navegava na Amazônia. Pendurei no pescoço um olho de boto que ganhei de Florita e enfiei no bolso da calça a fotografia de minha mãe, Angelina. Dormi numa rede da terceira classe, no convés da linha d'água. Muita zoada, aves e porcos amarrados, num cheiro azedo de suor e sujeira. E a comida, uma babugem. Nada disso era importante, porque aquela podia ser a viagem da minha vida, ao coração esquivo da mulher que eu amava (OE, p.100).

Assim como os desbravadores europeus que chegaram à Amazônia impulsionados em descobrir nas novas terras o Eldorado, Arminto torna-se o viajante que continua essa procura, levando consigo a sua história, sua vida e os únicos bens que possuía: a foto de sua mãe Angelina e o olho de boto dado por Florita. A tropical

cidade encantada surge, então, como um sonho num espaço de silêncios, salientado pelo narrador: “nenhuma voz” (OE, p.102), “os sons dos pássaros só aumentavam o silêncio” (OE, p.102). Arminto reconhece que, aquele espaço tão procurado, “aquele lugar tão bonito, a ilha de Eldorado” (OE, p.102), era habitado apenas pela solidão.

Segundo Boechat (2011), o “encontro com a solidão em um lugar onde o narrador deveria ter encontrado a tão almejada felicidade” (p.109) traz a confluência poética de forças semânticas: um Eldorado submerso, encantado (cidade lendária) e outro escondido na memória (amor, felicidade, fortuna, sonhos apaixonados) de um velho que todos chamavam de louco. Essa confluência sugere a retomada sobre a reflexão que emerge do mito de Édipo: quanto mais se foge, mais o homem se aproxima de sua origem. Posição esta reafirmada no poema grego “A Cidade”, de Konstantinos Kaváfis (1910), escolhido por Hatoum para estabelecer a conexão com a história de Armindo Cordovil, fortalecendo a ideia que ninguém pode fugir ou negar seu destino:

Vou para outra terra, vou para outro mar.
Encontrarei uma cidade melhor do que esta.
[...] Não encontrarás novas terras, nem outros mares.
A cidade irá contigo. Andarás sem rumo [...]

[...] Sempre chegarás a esta cidade. Não esperes ir a outro lugar, [...]

O episódio final da novela Órfãos do Eldorado deixa resoluto a opção no discurso de Milton Hatoum, em construir uma órbita semântica de leitura com inúmeras possibilidades interpretativas. O que não é dito pelo narrador, fica subentendido, metaforizado pelo mito nela inserido, pois assim como o mito, a narrativa de Arminto se desdobra dentro de uma grande narrativa, com um enovelar sem fim, configurando o tipo circular da narrativa. A individualização do herói, percebida no romance, facilita a “busca” dos mesmos padrões arquétipos dos mitos e lendas, como um eterno retorno. Assim, Arminto Cordovil pobre, vivendo sozinho numa tapera, reaviva as marcas identitárias de uma cultura mítica como a amazônica, ao contar a sua vida a alguém que parou para descansar na sombra do jatobá e lhe pediu água:

Voltei para Vila Bela e fiquei escondido aqui, mas estava muito vivo. Ninguém quis ouvir essa história. Por isso as pessoas ainda pensam que moro sozinho, eu e minha voz de doido. Aí tu entraste para descansar na sombra do jatobá, pediste água e tiveste paciência para ouvir um velho. Foi um alívio expulsar esse fogo da alma. A gente não respira no que fala? Contar ou cantar não apaga a nossa dor? Quantas palavras eu tentei dizer a Dinaura, quanta coisa ela não pôde ouvir de mim. Espero o macucauá cantar no fim da tarde. Ouve só esse canto. Aí a nossa noite começa. Estás me olhando como se eu fosse um mentiroso. O mesmo olhar dos outros. Pensas que passaste horas nesta tapera ouvindo lendas? (OE, p.102)

3.3. Waldemar e Hatoum: Aproximações e Diferenças nas Marcas Identitárias da Cultura Amazônica

Depois da análise das cinco letras da chamada “Série Lendas Amazônicas” e da novela “Órfãos do Eldorado” respectivamente de Waldemar Henrique e Milton Hatoum nos subtópicos anteriores, importa, neste ponto de investigação, refletir sobre a inserção da realidade amazônica observada nessas obras. Todas são textos que deixam emergir a presença de um mundo muito diferente, onde a fronteira entre o conhecido e o desconhecido, entre o paraíso buscado e a realidade são colocadas em confronto. Um espaço limiar que o caboclo amazônico, em meio aos seus próprios medos e limitações, transmite permeado de crenças, cujas imagens assustadoras e primordiais formam a cultura nortista.

Walter Benjamin (1985) afirma que os seres humanos estão se privando, atualmente, da faculdade de trocar experiência. À medida que as sociedades se modernizam as ações vivenciadas pelos seus protagonistas, tornam-se cada vez mais difíceis de serem narradas, pois os homens não conseguem contar o que viveram, ou o que sentiram. No entanto, Waldemar Henrique e Milton Hatoum apesar de suas obras caminharem em direções distintas são grandes narradores e se propõem, continuamente, a revelar a crença mítica e lendária advinda da tradição indígena amazônica e das histórias solidificadas pelas lembranças da época da infância.

Tanto em Waldemar quanto em Hatoum, os narradores desenham sua narrativa mítica por meio de relatos de memória, indefinidamente abertas a interpretações. Segundo Jerusa Ferreira (1991), “a dupla esquecimento/memória” são “instrumentos conjuntos e indispensáveis em projetos narrativos que dão conta

de eixos de conflito” (p.14). Na construção estética de uma narrativa, seja ela oral ou escrita, o ato de lembrar “é um fluxo, um processo, uma razão de ser e o ato de esquecer se faz o pivô daquilo que se desenvolverá” (ibidem, p.15), o que em Hatoum ganhará força, possuindo no universo mítico uma forma alternativa como meio de representar metaforicamente situações humanas e a complexidade da vida. Por isso, faz-se necessário registrar - a partir do que foi investigado no subtema 3.1 dedicado a Waldemar e 3.2 dedicado a Hatoum - algumas questões, ampliando suas possibilidades de leitura.

Nos poemas-canções de Waldemar Henrique, a concepção de memória evidencia traços das credices indígenas e ribeirinhas e o saber mitológico local. O autor rabisca nelas suas lembranças com significado profundo da infância, quando a riqueza extraída do látex ditava a vida da sociedade amazônica. Sua obra possui tempo fictício e tempo real, revelando verdades, cujo sentido de cotidianidade é perceptível numa alusão às lendas constantemente contadas. Numa de suas entrevistas, o compositor relembando o imaginário lendário inscrito nas letras de suas músicas diz: “Essas coisas todas foram ficando no meu subconsciente, que quando eu fui me dedicar à composição mesmo, aquelas coisas fluíam em mim sem muito esforço.”¹²

Em relação aos conhecimentos lendários, Waldemar ainda completa nesta mesma entrevista, que eles “fluíam com autenticidade” porque foram vividos com seu tio, um homem muito experiente da Amazônia que lhe “contava muitas histórias”. Histórias que o autor dizia perceber como verdade “a lenda do boto (parecia que era verdade), da Yára era verdade, Uirapuru, matintaperera, tudo, era verdade para nós... naquele mundo mágico.” A reflexão também segue e apresenta mistura de civilizações e coisas modernas em paradoxo aos temas de perspectivas mitológicas, contadas pelos seus próprios imigrantes, histórias vividas no próprio seio urbano nos primeiros decênios do século XX.

Em Milton Hatoum, a memória resgata um aspecto rememorativo da enunciação, ressaltado pelo tempo narrativo em relação ao tempo real e pela multiplicidade de vozes que, ao longo da trama, vão se encaixando umas nas outras, revelando fatos acontecidos desde a infância do protagonista, sem ser percebida demarcação precisa em nível temporal. Os relatos de memória são percebidos pelo

¹² Entrevista disponível no Museu da Imagem e do Som (MIS) em **Especial com Waldemar Henrique**. Funtelpa; fita cassete: FV 99/03.

ouvinte ou leitor como divagações, idas e vindas um tanto caóticas na tentativa de prolongar a conclusão da narrativa, bem como, demonstrar a impossibilidade de fechamento da história, com os interditos que lhe são inerentes. O que se percebe ao analisar “Órfãos do Eldorado” é que a memória é integrada à própria construção do texto, assumindo característica de componente estrutural. Assim, o que se pode concluir que nos dois autores as lembranças dão-se ao vivo, por meio da palavra visual e da palavra escrita e que os mesmos, são autores e reconstrutores do seu próprio caminho e de suas histórias e buscam na memória o ethos cultural imaginado.

Em suas proposições, Walter Benjamin (1985) elaborou um pensamento sobre tempo na narrativa que não é um tempo vazio, mas um tempo “saturado de ágoras” (p.229), que não se apresenta linear, cronológico, e sim aberto, capaz de projetar-se em todas as direções. Nas letras das composições, de Waldemar e em “Órfãos do Eldorado”, de Hatoum, cada narração dá oportunidade para o aparecimento de uma outra narrativa, que traz consigo uma nova personagem, uma nova voz, reproduzindo “uma manifestação da vida que funda a personalidade e o imaginário dos indivíduos e dos grupos” (FERREIRA, 1991, p.176).

O próprio Milton Hatoum, em entrevista concedida à revista “Na ponta do Lápis”, em junho de 2008, declara que: “Não há literatura sem memória. A pátria de todo escritor é a infância. Acho que o momento da infância e da juventude é privilegiado para quem quer escrever. É quando a memória sedimenta coisas importantes.” Pode-se assim perceber que a memória biográfica é a semente das artes em geral. Os fatos lembrados por um indivíduo jamais serão precisos, ou narrados como realmente aconteceram, mas mostrar-se-ão fluidos, polissêmicos, serão uma reinvenção de um momento vivido. Em outra entrevista para o jornal “O Estado de São Paulo”, em março de 2008, Hatoum afirma que “Órfãos do Eldorado” “é de certa forma, uma narrativa verdadeira”, pois o seu “avô escutou a narrativa de um homem, em uma de suas viagens ao interior do Amazonas”, e finaliza dizendo que guardou na infância “apenas pedaços da conversa...”.

Em relação à época inscrita nas obras analisadas, as composições de Waldemar Henrique revelam de maneira implícita o “grandioso período da borracha que se esvaía provocando tormento e preocupações” (DIAS, 2009, p.30-31). Porém, um período em que os elementos lendários conviviam sensorialmente com o povo, viviam sendo “vistos” e suas ações eram temidas, mas divulgadas. O imaginário

ribeirinho compunha uma “paisagem peculiar”, quer fosse na dinâmica do Porto, nas cidades, ou em meio aos rios e a floresta. Era a época em que a “*belle-épóque* e a redução trágica da produção gomífera”, revelavam “o trânsito de homens de diversas procedências que iam e vinham passando pela capital” (DIAS, 2009, p.31). Eles traziam os mitos e as lendas que eram contados como verdades da vida na mata.

Valendo-se da época de Waldemar é importante registrar que o poetar nesse autor revela a voz do período, que emerge de histórias da terra, da infância, do folclore, das paisagens regionais. Cada verso traz ao leitor, ou ao ouvinte encantos e desencantos e desperta os sortilégios dos sons das lendas e dos mitos. Sua poesia mostra uma floresta encantada, em que se pode ouvir nitidamente o uirapuru, o canto da mãe d’água e se fascinar com o som da terrível Boiúna, arrastando árvores, terras, casas e barcos para o fundo do rio. Os tajás, o Curupira feiticeiro, o Boto e a cabocla dão ritmo advindo de uma simplicidade espontânea, cujo imaginário amazônico de um período apresentava-se carregado de sentido para toda uma sociedade.

Milton Hatoum, em “Órfãos do Eldorado”, traz de maneira explícita a época extrativa da “Borracha”, com seus problemas políticos e econômicos ocorridos nas principais cidades da Região Norte: Manaus e Belém. Hatoum menciona os sonhos ambiciosos, os participantes europeus que fizeram da extração do látex o sinônimo de prosperidade divulgado no Velho Mundo. Hatoum utiliza-se de palavras estrangeiras, dadas a ambientes fictícios, para afirmar a influência estrangeira na sociedade da época, como: Manaus Harbour; Boulevard Amazonas; High Life Bar; Roadway; Manaus Tramway; perfumaria Bonplant; a última edição do Pathé-Journal, etc. Além dessa realidade advinda dos estrangeiros comerciantes da borracha na Amazônia, ainda pode-se verificar, na novela, outros nomes importantes revelados por meio da narrativa de Arminto:

Conheci o comandante do Atahualpa, do Re Umberto, do Anselm, do Rio Amazonas. (OE, p.20) Fiz amizade com Wolf Nickels, do La Plata. Esses comandantes trabalhavam na Lamport E Holt, na Ligure Brasileira, no Loyd Brasileiro, na Booth Line e na Hamburgo-América do Sul (OE, p.21).

Como já destacado nesse estudo, nas primeiras décadas do século XX, a borracha era a personagem principal para os homens que ambicionavam construir fortunas, e essa ideia é confirmada em “Órfãos do Eldorado”. Entretanto, o autor não deixa de trazer à tona o enfraquecimento das riquezas adquiridas na região, sobretudo, a crise econômica após a Primeira Guerra Mundial, quando o narrador revela que “a guerra na Europa prejudicava a exportação da borracha” (OE, p.38). Sobre a situação da época, Gondim (1994) explica que, com o extrativismo do produto, “fortunas cresciam com a mesma rapidez com que desapareciam” (p.212).

Sob essa perspectiva, faz-se importante resgatar o relato de Arminto Cordovil, quando ao abordar os planos de seu pai Amando, que “passou a sonhar com rotas ambiciosas para os seus cargueiros”, anuncia:

Um dia vou concorrer com a Booth Line e o Loyd Brasileiro, dizia meu pai. Vou transportar borracha e castanha para o Havre, Liverpool e Nova York. Foi mais um brasileiro que morreu com a expectativa de grandeza (OE, p.15).

Milton Hatoum, ao resgatar na narrativa os problemas políticos ocorridos nesse período, ressalta a relação da capital amazonense com a região interiorana. Na reflexão dos contrapontos entre metrópole e província, especificamente entre Manaus, Belém e as cidades interioranas do Estado, representadas pela cidade de Vila Bela, vê-se o deslocamento socioeconômico que também possui dimensão considerável na “construção da identidade na sociedade contemporânea” (BOECHAT, 2011, p.111) nortista. No decorrer da narrativa, a Amazônia em Hatoum vai adquirindo um sentido profundamente social, próprio de um ser humano em reflexão sobre si mesmo e sobre os problemas de uma região da qual faz parte. Arminto nos seus relatos mostra os contrapontos sociais do momento:

Não queria voltar para Vila Bela. Era uma viagem no tempo, um século de atraso. Manaus tinha tudo: luz elétrica, telefone, jornais, cinemas, teatros, ópera. Amando só dava o trocado para o bonde (OE, p.17).

O coração e os olhos de Manaus estão nos portos e na beira do Negro. A grande área portuária fervilhava de comerciantes, peixeiros, carvoeiros, carregadores, marreteiros (OE, p.19).

Em relação às personagens, Waldemar Henrique situa-as em meio à floresta e aos rios, em cenários nos quais situações tipicamente locais acontecem. Em cada nova composição-narração são acrescentados novos elementos, no intuito de evidenciar o poderio dos elementos lendários em paradoxo ao homem em fragmentos. Assim, é possível perceber texturas, ambientação e intervenções sonoras provenientes da própria paisagem ou dos seres mitológicos que habitam a região e, que, não poucas vezes, se sobrepõe aos habitantes. Isso acontece, porque as personagens de Waldemar estão em meio a narrativas dramáticas, líricas ou repletas de aventuras. Nos versos narrativos, vigora a simplicidade da região e o despojamento estético da linguagem, havendo uma economia de palavras e técnicas na tentativa de explorar os recursos próprios da oralidade.

As personagens de Hatoum assim como as de Waldemar são exímias contadoras de histórias. Todavia, Arminto é um narrador de sua própria história; um protagonista envolto a personagens de uma esperança sempre adiada, de histórias individuais, ou inconstantes. A sensação de carência constitui sua própria vida, marcada pela precariedade que será suprida pelas vozes das lendas regionais e pelo mito de sentido pleno. O espaço invisível ao qual elas dão visibilidade funda novas imagens, que significa um lugar almejado, um mundo primordial. São personagens que expressam as vozes da sociedade ribeirinha, no diálogo que realizam com a cultura, ou com uma tradição que procura constantemente conviver com o presente.

Assim, com base nessas reflexões desenvolvidas, pode-se constatar que Waldemar Henrique e Milton Hatoum expressam, nas obras estudadas, um caráter de verossimilhança no que respeita aos mitos e lendas do interior da Amazônia. Mostram-se viajantes e reveladores do fascínio oferecido pela natureza da região e, com um singular respeito pelo imaginário caboclo, pois são conhecedores das peculiaridades locais. Ambos ouviram histórias e também foram enraizados à fábula local, compartilhando com seus interlocutores a vivência e experiências resgatadas. Em ambos os escritores há um sentimento profundo pelo seu lugar e, apesar das diferentes obras, torna-se evidente a relação entre a figuração de uma época, a fragmentação humana e o mito que a tudo explica.

Isso faz com que se possa verificar o percurso da formação identitária, pois do período das composições de Waldemar Henrique ao tempo da construção da novela de Milton Hatoum, existe um percurso formativo, constituindo um sinal claro

de imbricação, tecido entre o espaço como elemento narrativo e a significação da identidade cultural alusiva à tradição cabocla. Waldemar - por ter vivido em uma época, a qual o folclore estava em alta e a crença nos elementos lendários fazia parte de uma sociedade em formação - vê as narrativas dos sobrenaturais amazônicos como fontes de verdade e figuras chaves para divulgar a região além das fronteiras nacionais. Já, Milton Hatoum traz os ecos da contemporaneidade sobre os elementos lendários narrados.

Enquanto a obra de Waldemar possui raízes, como foi visto, no movimento modernista, a obra de Hatoum resgata a crença amazônica e aproveita os seus símbolos mitológicos para divulgar as regiões periféricas, os sonhos de riquezas transformados em infortúnios; os lugares em que as pequenas caboclas estão longe de serem desvirginadas por botos encantados. A precariedade da região é revelada e, ao mesmo tempo, encoberta pela sombra do mito; imagem reproduzida da época da borracha e das narrativas que permeiam o imaginário caboclo é reconstruída pelo pensamento lógico.

Num dos seus relatos, o velho Arminto conta para o seu ouvinte a problemática da região após o declínio da borracha:

[...] vi palafitas e casebres no subúrbio e na beira dos igarapés do centro, e acampamentos onde dormiam ex-seringueiros; vi crianças ser enxotadas quando tentavam catar comida ou esmolar na calçada do botequim Alegre, da Fábrica de Alimentos Italiana e dos restaurantes. A cadeia da Sete de Setembro estava lotada, vários sobrados e lojas à venda (OE, p.57).

Quanto à configuração espacial, as obras fazem-se carregadas de significados; são espaços vividos, lugares que se personificam além do geográfico. É um espaço revelador de credices, de problemas humanos e de uma identidade que dialoga com a cultura local; é fruto das relações humanas estabelecidas na partilha de um “mundo” comum. Os lugares, nas ações descritas e figuradas, são impulsionados pelos processos de identificação de suas respectivas personagens, que se fazem reveladoras de desventuras, da busca do amor eterno, do forte poder do encantado que a tudo justifica.

Vale ressaltar que as narrativas míticas da região amazônica, desenhadas em gestos e performance, valorizam em Hatoum o impulso dramático do mito, em

Waldemar a sonoridade da poesia. O lírico em Hatoum ganha o dramático, rememoriza as lacunas do passado que é preenchida com o silêncio do imaginário.

Assim, pode-se perceber que a “Série Lendas Amazônicas”, de Waldemar e “Órfãos do Eldorado”, de Milton Hatoum são obras da voz, da qual emergem riquezas de passado e de memória. O elemento performático na escritura da novela de Hatoum, assim como nos poemas-canções de Waldemar, cuja teatralidade define e articula a força expressiva transmitida pela voz cultural projetam uma memória vocalizada e criam um momento do narrar – vivo entre a voz e a palavra.

A performance nas obras, fica por conta da representação do homem que narra. Seu discurso se manifesta em nome de um sistema de ideias e situações que se desenvolvem num complexo diálogo com o pensamento. O som e os gestos manifestados pela voz que emerge das obras ligam-se, sem outra mediação, a duas existências, humana e sobrenatural. Com isso, a Amazônica é reafirmada como uma cultura da palavra, fazendo da oralidade uma das molas do dinamismo do imaginário daquela região, em que imagens e símbolos criam comportamentos e repassam discursos comuns entre grupos, cujos valores da voz mítica se exaltam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa que ora se conclui, “Narrativas Míticas nas obras Série Lendas Amazônicas, de Waldemar Henrique e Órfãos do Eldorado, de Milton Hatoum: marcas identitárias amazônicas resulta do estudo sobre a literatura popular, em prosa e verso, entendida como processo artístico de caráter movente, criado e recriado a partir de uma tradição e perpetuado pelo imaginário.

Para responder à questão norteadora deste trabalho a qual propõe analisar a interferência do mito e da lenda como produtos do imaginário regional, na construção da identidade amazônica, construiu-se um quadro teórico fundamentado em Durand (1997), Loureiro (2001) e Mircéa Eliade (1986). Faz-se importante registrar que as narrativas míticas além de relatarem acontecimentos respondem as questões que a razão humana busca compreender. Sobre esse aspecto pode-se pensar em obras de caráter mítico e fantástico que apelam para soluções sobrenaturais de conflitos que a consciência ou os sentimentos do homem não conseguem resolver. O tratamento no encanto dessas narrativas na literatura pressupõe, na maioria das vezes, a imagem de um problema existencial, que possui no mito o seu ponto de fuga.

Vale ressaltar alguns argumentos das obras analisadas para uma discussão que colocar a literatura em diálogo com outros campos das artes. Milton Hatoum e Waldemar Henrique manifestam em suas obras subjetivações do mito numa Amazônia que vai transparecendo, como um lugar de histórias, de caráter lendário. A leitura da poética-mítica amazônica, na qual os gestos culturais formadores prolongam a sua essência, mostra, na contemporaneidade, um novo potencial.

As cinco letras das composições escolhidas para análise da “Série Lendas Amazônicas”, e o trabalho literário “Órfãos do Eldorado” contribuem, conjuntamente, para o registro das narrativas míticas da região presentes no imaginário regional. As obras revelam, em cada época, uma cultura distinta que auxilia a polifonia de vozes de uma Amazônia que convive com o Eldorado real, de fauna, de flora e de riquezas, cujas contas do inventário jamais se fecharão.

As narrativas míticas amazônicas em Waldemar surgem como um místico cenário brasileiro, num lugar que, sob o olhar lírico do artista, dá ensejo para

intrigantes revelações de elementos lendários em novas abordagens. São personagens que divulgam um lugar de amplas dimensões imaginárias em lendas, mitos e brasilidade.

Waldemar Henrique é representante dos desejos modernistas, ligado a uma época em que o pensamento assentado no folclore e na cultura popular fortalecia uma Amazônia envolta em símbolos e nacionalidade. Sob os efeitos da magia amazônica, Waldemar se confunde com a história do lugar que canta, poetiza, narra. Ao confluir os elementos estéticos sob a ótica de uma “poética do espaço” o compositor se envolve à Amazônia num sentimento afetivo e íntimo e sugere que, naquele lugar, as narrativas e seus mitos estejam sempre em contato com o caboclo, continuamente sendo contadas e descritas. Ao apropriar-se de uma composição estética valorizadora de signos e crenças indígenas, o autor desvela os múltiplos caminhos de possibilidades que se cruzam no cotidiano estabelecido entre o homem e o elemento sobrenatural.

São aspectos de uma convivência afetivizada, social e mágica em que o boto ainda encanta a brejeira cabocla, a Cobra-Grande tenebrosa e silenciosa leva o que encontra para o fundo do rio, o poderoso Tamba-Tajá traz o amor para quem lhe solicita. O feiticeiro Curupira ainda sorri e faz “peraltices” com o desafortunado caçador, sob o canto inigualável do pequeno Uirapuru. É um ambiente em que Waldemar nos ensina a pensá-lo e vê-lo através de um vitral lendário cheio de cores, encantos e dissabores.

Por meio do canto Waldemar traz o imaginário caboclo e impulsiona a expressão dramática do mito pela via do ritmo poético, estabelecendo a preocupação em manter a narrativa dentro do canto, e o gesto composicional da figurativização das personagens.

Em Milton Hatoum, as narrativas míticas da Amazônia apresentam-se explicitamente como elementos de memória, em lembranças desfocadas, imprecisas, carregadas de sentido metafórico. Elas são como as águas turvas do Amazonas ricas em encantamento, mas abrigadoras de melancolias e desventuras. Em alusão ao movimento dos rios da região, o movimento do ato de narrar de Arminto Cordovil, remete ao inebriante território da oralidade indígena e cabocla, espaço fértil para o surgimento dos mitos que se apropriam do fantástico mundo amazônico. Quando a personagem-narrador conta sua vida, num tom triste e baixo, a um viajante que sob a sombra do jatobá senta para beber água, mistura memórias

peçoais com histórias e crenças da terra. A voz que era som na poesia de Waldemar passa para o contador como uma reatualização do mito das origens. A lenda do boto, a imagem da temida Cobra-Grande, as histórias de pessoas que se transformam em animais, com a ideia de passado, se encontra no presente pela performance estabelecida pela narração de Arminto Cordovil.

Essa nova concepção de mito revelada na obra de Milton Hatoum, mostra a presentificação do processo de fabulação, construída entre a verossimilhança dos fatos e as personagens que residem entre dois universos: a verdade e as “histórias” ou “devaneios” (BACHELARD, 1996). A manifestação das expressões míticas revelam-se nas ações das personagens e misturam-se a dura realidade vivenciada pelos “órfãos”. Todos os personagens, na verdade, podem ser identificados como “órfãos”, não só de pai e de mãe, mas das carências contemporâneas da humanidade e, por esse motivo, buscam constantemente uma vida melhor, a vida no Eldorado perdido.

A cidade encantada, em Hatoum, destaca-se como uma expressão de uma imagem utópica. No desenvolvimento da narrativa, uma nova cidade se revela como um reflexo do mundo interior de Arminto, uma cidade real, sem sonhos, nem devaneios. A personagem-narrador compreende que a cidade submersa nas águas profundas do Amazonas, como todo mito, emerge do interior humano, para ser a cada narração lembrada, concentrando imaginação, devaneios, esperanças de um mundo feliz, que se presentifica quando o homem atravessa o vitral do imaginário e encontra uma nova realidade.

Assim, as peculiaridades de cada autor sobre as narrativas míticas amazônicas, apesar de distintas, surgem de uma busca da brasilidade, expressada na clareza de experiências e significados advindos da infância que Waldemar e Hatoum possuem da região. Neles, o discurso literário não se encerra em si mesmo, mas abre pontes para o elo com outros universos discursivos, com interpretações mais amplas para o pensamento e para a maneira de sentir de sujeitos que integram uma comunidade, ou uma cultura mística como a Amazônica.

A arte de narrar, nas duas obras, entre canto, poesia e narrativa, apresentam o poder da fabulação mítica, recheada de memória e de traços da infância, fazendo com que ouvintes e leitores persuadidos tornem-se novos contadores e que possam configurar e atualizar as leituras sobre o mito.

As experiências distintas da Amazônia que Waldemar e Hatoum trazem em seus trabalhos justificam seus olhares diferenciados e sua brasilidade. O mundo mitológico de Waldemar mostra-se ainda repleto de crenças e superstições do qual emerge, de forma implícita, a crise da borracha, trazendo, para os elementos sobrenaturais, o olhar de respeito e atenção de uma população que convivia com o processo de desenvolvimento.

Em Hatoum, apesar da novela rememorar o período da borracha e a crise que se seguiu levando à bancarrota famílias de prestígio, está claramente inserida no momento histórico atual, na medida que faz refletir sobre a noção de identidade contemporânea. Isso se percebe em toda a novela e, sobretudo, no retorno da viagem de Arminto, na qual se constata que a narrativa de seu diário toma um teor diferente. Situação que revelará que o mito em Hatoum é apenas uma válvula de escape para reconstruir na imaginação uma existência com mais esperança e felicidade. Já que na realidade da vida isso se mostra difícil.

O ambiente amazônico de Waldemar e de Hatoum revela-se carregado de significados. Entretanto, a Amazônia de Waldemar é representada repleta de lirismo, projetando além de uma consciência afetivizada, os sentidos simbólicos e ideológicos de um período que se valia do popular, para resgatar nas diversas formas de arte a “fala do povo”. Esta seria a própria expressão da cultura, da identidade e da vivência advindas do cotidiano oral, como um núcleo demarcador de uma essência nacional. O peso de sua experiência adquirida na infância, quando ouvia as narrativas míticas do seu tio, cria no autor, a percepção do mito e da lenda tipicamente cabocla, e é revelada como aspecto fundamental da natureza amazônica no homem do lugar. Sendo, justamente a possibilidade de fazer existir outros patamares de existência, já que a natureza humana é criadora e imaginativa.

Para Hatoum, o espaço amazônico possui um sentido realçado e profundo, em que a lenda e o mito surgem como experiências desbravadoras da região e de si mesmos. O tratamento das performances do mito em “Órfãos do Eldorado” monta um palco, no qual se apresentam personagens sensíveis aos anseios humanos. Assim como nos versos de Waldemar, o espaço que se desenha na prosa de Hatoum é construído pela fertilidade imaginária da Amazônia, trazendo também as correspondências fantasmagóricas e lendárias que são resgatadas para um espaço de identidade, emergidas da própria construção narrativa.

A imagem subjetiva presente nos poemas-canções de Waldemar, não pode deixar de ser analisada também como uma dimensão do espaço literário, evidenciando assim como em Hatoum, o elemento formal nos processos de identificação das personagens. Os dois autores traçam um espaço carregado de significados, que abre caminhos para questionamentos e situações vividas por personagens do início do século XX e XXI. Nessa linha, foi possível perceber que a memória coletiva e a individual estão presentes nas obras, na tentativa de Waldemar e de Hatoum em colocar o homem mítico amazônico no tempo da história.

Os autores deixaram aos seus ouvintes/leitores uma mensagem: a de que o mito vive, apesar da era tecnológica, suas narrativas construídas e reconstruídas ao longo dos séculos. A tentativa de recriá-los sob uma nova ótica, mesmo que inconsciente nada mais é do que a busca da felicidade. Em Waldemar e em Hatoum, a felicidade plena é procurada, seja ainda por meio de sons emitidos na floresta, seja pela crença em amuletos, ou suplicando ao Tamba-Tajá o amor eterno, seja pelo imaginário devaneante de um velho narrador. Por meio do mito e das lendas, a cidade de ouro emerge das obras, o Eldorado mítico perdido no início dos tempos é evocado a todo instante, para que a humanidade tente sublimar o real de conflitos e de incansáveis buscas no seu caminhar rumo a Terra Prometida.

COBRA GRANDE

Lá vem Cobra Grande
Lá vem meu senhor
Lá vem Cobra Grande
Trazendo a dor
Corre caboclo
Corre curumim
Te esconde “su mano”
Que ela vem aí.
Cobra Grande
Te pega e te leva
às profundezas do rio
lugar encantado
que nunca se viu.
Lá vem Cobra Grande
fazendo rebojo,
banzeiro, maresia.
Quebrando na tromba
barrancos, ribanceiras
pedaços de ilhas.
Devora famílias inteiras
e suas casas de palafitas.

Quebra árvores, galhos, palmeiras
come boiada e boiadeiro.
Lá vem Cobra Grande
Seu corpo, grande rolo d’água
a correr furiosamente até o mar.
Cobra Grande já levou para o fundo
canoas e barcos.
Não respeitava dos pobres viajantes
seus gritos, soluços, suspiros e ais.
Hoje jovens que nunca te viram
montam teu lombo
com pranchas de “surf”.
Te desmoralizam,
disputam tua tromba,
te pisam, de domam
e riem de ti.
Cobra Grande morreste.
Hoje és pororoca.

(Autora: Nazaré Sousa)

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Lindalva Alves de. **Um Relato Oscilante** – A Amazônia de Milton Hatoum em Relato de um Certo Oriente. Dissertação de Mestrado. Brasília: UnB, 2010.
- BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BAKTHIN M.. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1995.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Trad. Rita Buongiorno e Pedro Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- _____. **Análise Estrutural da Narrativa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- BASTAZIN, Vera. **Mito e Poética na Literatura Contemporânea**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- BARROS, Maria de Fátima Estelita. **Waldemar Henrique: Folclore, Texto e Música em um Único Projeto – A Canção**. Dissertação de Mestrado. Campinas-SP: Universidade Estadual de Campinas, 2005.
- BAUM, Vicki. **A Árvore que Chora: o romance da Borracha**. Porto Alegre: Globo, 1949.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, v. 1)
- BOECHAT, Fernanda Boarin. **Espaço da Identidade: A Relação entre Espaço e Personagens em Cinzas do Norte e Órfãos do Eldorado de Milton Hatoum**. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários. Curitiba-PR: UFPR, 2011.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura**. São Paulo: Cultrix, 1991.
- BRETON, André. **Manifesto do Surrealismo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CHAUÍ, Marilena. **Convite a Filosofia**. São Paulo: Ática, 2004.
- CAMPBELL, Joseph. **As Máscaras de Deus**. São Paulo: Atenas, 1992.
- _____. **O Poder do Mito**. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1997.
- CASCUDO, Luis da Câmara. **Geografia dos Mitos Brasileiros**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002-1976.
- _____. **Literatura Oral no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.

- _____. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10 ed. São Paulo: Global, 2001; 1986.
- CASSIRRER, Ernst. **Antropologia filosófica**. São Paulo, Mestre Jou, 1977.
- CASTELL, Manuel. **O Poder da Identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- CASTORIADIS, Cornelius. **A Instituição Imaginária da Sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- CHIARELLI, Stefânia. **Vidas em trânsito: as ficções de Milton Hatoum e Samuel Rawet**. São Paulo: Annablume, 2007.
- COELHO, Maria do Carmo Pereira. **As Narrações da Cultura Indígena na Amazônia**. Tese de Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem. PUC-SP, 2003.
- COELHO, Teixeira. **Dicionário Crítico de Política Cultural: Cultura e Imaginário**. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- COSTA, Ivair da Silva. **Mitos Amazônicos e Defesa do Meio Ambiente: pressupostos ético-teológicos do potencial de defesa ecológica presente nos mitos ribeirinhos**. Santarém-Pará: Tiagão, 2006.
- COSTA, Tony Leão da. **Música, literatura e identidade amazônica no século XX: o caso do carimbó no Pará**. ArtCultura, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 61-81, jan.-jun. 2010.
- CUNHA, Euclides da. **À Margem da História**. São Paulo: Cultrix, 1975.
- D'ANGELO, Biagio & PEREIRA, Maria Antonieta (orgs.). **Um Río de Palabras: Estudios sobre Literatura y Cultura de la Amazonia**. Lima –Perú: Fondo Editorial UCSS, 2007.
- DIAS, Roberto Madeiro. **Em águas e lendas da Amazônia: os outros brasis de Waldemar Henrique e Mário de Andrade (1922-1937)**. Dissertação de Mestrado. Belém – Pa: Universidade Federal do Pará, 2009.
- DOYLE, Conan. **O Mundo Perdido**. São Paulo: Melhoramentos, 1912.
- DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. **O Imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: Difel, 1999.
- ELIADE, Mircea. **Aspectos do Mito**. Perspectivas do Homem. Rio de Janeiro: Edições 70, 1986.
- _____. **Mito e Literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- _____. **Mito e Realidade**. Trad. Póla Civelli. São Paulo: Perspectivas, 1994.

- FARES, Josebel Akel (org.). **Ensaio de Literatura Amazônica** (Caderno de Textos). Belém – Pa: Universidade da Amazônia, 2004.
- _____. (org.). **Diversidade Cultural: temas e enfoques**. Belém-Pa: EDUNAMA, 2007.
- FERREIRA, Jerusa Pires. **Armadilhas da Memória**: (conto e poesia popular). Salvador – Ba: Fundação Casa de Jorge Amado, 1991.
- _____. (org.). **Oralidade Em Tempo & Espaço**: Colóqui Paul Zumthor. São Paulo: EDUC, 1999.
- FERREIRA, Lygia Socorro Sousa. **Cibercultura, Imaginário e Juventude**: a influência da Internet no imaginário de jovens brasileiros. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica. São Paulo, PUC: 2009.
- FILHO, Claver. **Waldemar Henrique**: O canto da Amazônia. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.
- GODINHO, Sebastião. **Só Deus Sabe Porque**. Belém-Pa: Falângola, 1989.
- _____. **Waldemar Henrique da Costa Pereira**. Belém – Pa: SECULT, 1994.
- GONDIM, Neide. **A Invenção da Amazônia**. São Paulo: Marco Zero, 1994.
- GONÇALVES, Carlos Walter Porto. **Amazônia, Amazônias**. São Paulo: Contexto, 2001.
- HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.
- HATOUM, Milton. **Órfãos do Eldorado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- HILLMAN, J. **Psicologia Arquetípica**. São Paulo: Cultrix, 1983.
- JABOUILLE, Victor. **Mito e Literatura**: algumas considerações acerca da permanência da mitologia clássica na literatura ocidental. Portugal: Editorial Inquérito, 1993.
- _____. **Iniciação à Ciência dos Mitos**. Portugal: Editorial Inquérito, 1994.
- JOBIM, José Luís (orgs.). **Sentido dos Lugares**. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2005.
- KRÜGER, Marcos Frederico. **Amazônia**: Mito e Literatura. Manaus: Valer, 2011.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônia**: Uma poética do Imaginário. São Paulo: Escrituras, 2001.
- MAGALHÃES, Couto de. **O Selvagem**. São Paulo: EDIUSP-Itatiaia, 1975.
- MALATO, João. **Um Crepúsculo Iluminado**. O Liberal, Belém, 6 abr. 1979. 1º Caderno, p. 6.

- MAQUÊA, Vera Lúcia da Rocha. **Memórias Inventadas**: um estudo comparado entre Relato de um Certo Oriente de Milton Hatoum e um Rio Chamado Tempo, uma Casa chamada Terra, de Mia Couto. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2007.
- MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981.
- MERCIER, Mario. **O Mundo Mágico dos Sonhos**. Rio de Janeiro: Pensamento, 1980.
- MIRANDA, Ronaldo. **Waldemar Henrique – Compositor Brasileiro**. Belém: Falângola, 1979.
- MIELIETINSKY, E. M. **A Poética do Mito**. Rio de Janeiro: Forense, 1987.
- MOISÉS, Massaud. **A Análise Literária**. São Paulo: Cultrix, 1987.
- MORAIS, Regis de. **As Razões do Mito**. São Paulo - Campinas: Papyrus, 1988.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. **História e Música**: canção popular e conhecimento histórico. Rev. Bras. Hist., São Paulo, v. 20, n. 39, 2000.
- MOREIRA, Eidorfe. **Amazônia – o conceito e a paisagem**. Belém-Pa: Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia, 1960.
- NEVES, Auricléia de Oliveira das. **A Amazônia na Visão dos Viajantes dos Séculos XVI e XVII**. Manaus: Valer, 2011.
- NUNES, Benedicto. **Um Conceito de Cultura**. Revista da Universidade Federal do Pará. Belém: Imprensa Universitária, 1973.
- _____. (Orgs.). Dalcídio Jurandir: as oscilações de um ciclo romanesco. In: **Dalcídio Jurandir**: romancista da Amazônia. Belém: SECULT; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2006.
- OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte. (org.). **Território das Artes**. São Paulo: EDUC, 2006.
- PAZ, Otávio. **A Outra Voz**. São Paulo: Siciliano, 1993.
- PIZA, Daniel. **Perfil de Milton Hatoum**, O Estado de São Paulo, 26 de março de 2011. Publicado também em Perfis & Entrevistas, editora Contexto, 2004).
- RANGEL, Alberto. **Inferno Verde**. (Scenas e Cenários da Amazônia). Tours/França: E. Arrault, 1927.
- SILVA, Marcos Vinícius Medeiros da. **Mito, Memória e Infância em Órfãos do Eldorado de Milton Hatoum**. Dissertação de Mestrado em Letras. Fortaleza-CE: Universidade Federal do Ceará, 2009.

SQUEFF, Enio e WISNIK José Miguel. **Música – o Nacional e o Popular na Cultura Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

TATIT, Luiz. **A Canção, Eficácia e Encanto**. São Paulo: Atual, 1987.

TOLEDO, Marleine. **Milton Hatoum: Itinerário para um Certo Relato**. São Paulo: Ateliê, 2006.

TURCHI, Maria Zaira. **Literatura e Antropologia do Imaginário**. Brasília:UNB, 2003.

VYGOTSKY, Lev Semenovich. **A Formação Social da Mente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Introdução à Poesia Oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: EDUC, 2000.

<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,0190408EI6595,00.html>, 19/09/2007

<http://www.tomdaamazonia.org.br/biblioteca/files/Cad.Prof-5-Cultura.pdf>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Carimb%C3%B3>

<http://notapajos.globo.com/lernoticias.asp?id=7188>

<http://ademirhelenorocha.blogspot.com/2011/10/imagens-e-simbolos-do-cirio-de-nazare.html>

http://pt.wikipedia.org/wiki/Festival_Folcl%C3%B3rico_de_Parintins

<http://www.mundodosfilosofos.com.br/ulisses.htm>, acessado em 01/02/2012.

<http://www.dicionarioinformal.com.br/>, acessado em 23/02/2012.

<http://bemfalar.com/significado/>.html

<http://br.monografias.com/trabalhos912/a-prostituicao-judaica/a-prostituicao-judaica2.shtml>

http://escrevendo.cenpec.org.br/ecf/index.php?option=com_content&view=article&id=621&catid=16:entrevistas&Itemid=149, acessado em 06/03/2012.

http://www.miltonhatoum.com.br/wp-content/uploads/2010/05/%C3%93rf%C3%A3os_Estado.pdf, acessado em 06/03/2012.

http://www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=1&titulo=Milton_Hatoum, acessado em 06/03/2012.

HATOU, Milton. **Narradores da Vida Moderna** (Entrevista) Site <http://recantodasletras.uol.com.br/artigod/1835956>).

<http://monografias.brasilecola.com/educacao/a-literatura-cultura-massa.htm>, acessado em 22/08/2012.