UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA ALEMÃ

ELISÂNGELA REDEL

“No céu também não havia salvação”: mitos indígenas na trilogia sul-americana
Amazonas, de Alfred Döblin, e sua função estética

Versão corrigida

São Paulo
2019

ELISÂNGELA REDEL

“No céu também não havia salvação”: mitos indígenas na trilogia sul-americana
Amazonas, de Alfred Döblin, e sua função estética

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Língua e Literatura Alemã), do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Helmut Paul Erich Galle

Versão corrigida

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

R314" Redel, Elisângela
"No céu também não havia salvação": mitos indígenas na trilogia sul-americana Amazonas, de Alfred Döblin, e sua função estética / Elisângela Redel ; orientador Helmut Paul Erich Galle. - São Paulo, 2019.
279 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Língua e Literatura Alemã.

1. Literatura. 2. Alfred Döblin. 3. Mitologia indígena. I. Galle, Helmut Paul Erich , orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Elisângela Redel

Data da defesa: 17/04/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Helmut Paul Erich Galle

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 11/06/2019

A handwritten signature in blue ink that reads 'Helmut Galle'.

(Assinatura do (a) orientador (a))

Nome: Elisângela Redel

Título: “No céu também não havia salvação”: mitos indígenas na trilogia sul-americana *Amazonas*, de Alfred Döblin, e sua função estética

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Língua e Literatura Alemã), do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Letras (Língua e Literatura Alemã).

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Orientador: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

Ao Ilton, meu bem maior, por escolher estar sempre ao meu lado.

À minha mãezinha, Edla, exemplo de mulher forte e batalhadora.

À Débi e à Dressa, irmãs e cúmplices de uma vida toda.

AGRADECIMENTOS

O meu primeiro agradecimento é a Deus. A ele agradeço pela vida, por todas as privações e dificuldades que sempre estiveram presentes na trajetória que até aqui trilhei e que, com certeza, determinaram quem eu sou hoje. A Deus agradeço por todas as conquistas e oportunidades que tive. Conseguir finalizar o doutorado, principalmente em tempos tão difíceis como os de agora, é uma grande vitória.

Em segundo lugar, dirijo meu agradecimento especial à pessoa que abriu as portas do Programa de Pós-Graduação em Letras para mim e aceitou me acompanhar como orientador nessa longa e árdua jornada: Prof. Dr. Helmut Paul Erich Galle. A você, todo meu respeito, gratidão por todas as orientações recebidas e pelo gesto sempre compreensivo, paciente e amigo.

Agradeço também aos professores, Dr. Elcio Cornelsen e Dra. Luciana Villas Bôas, pela leitura atenta, pelas sugestões e contribuições ao meu trabalho, na ocasião da banca de qualificação e, da mesma forma, ao Prof. Dr. Moritz Bassler, que aceitou me orientar durante o período de doutorado sanduíche no *Germanistisches Institut*, da *Westfälische Wilhelms-Universität*.

Minha gratidão à minha família, por todo amor, carinho e incentivo sempre recebidos, principalmente à minha mãe, Edla. Se cheguei até aqui, antes de mais nada, devo isso a ela, que passou grande parte de sua vida trabalhando na roça, de sol a sol, para providenciar caderno e lápis às filhas.

Além disso, também não seria possível chegar até aqui sem o apoio e a compreensão do Colegiado do Curso de Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), dos meus colegas e alunos, em todas as vezes nas quais precisei ficar ausente do meu trabalho para ir a São Paulo.

Meu reconhecimento e agradecimento à CAPES, pela bolsa sanduíche concedida para realizar grande parte da pesquisa no *Germanistisches Institut*, da *Westfälische Wilhelms-Universität* e ter acesso às bibliografias necessárias para a escrita do trabalho; também ao pessoal da *Bibliothek im Vom-Stein-Haus*, onde passei grande parte dos meus dias enquanto estive em Münster; à secretária do Prof. Moritz Bassler, Antje Heide, e à secretaria da Pós-Graduação do Departamento de Letras Modernas da USP.

Meu mais profundo agradecimento ao meu melhor amigo e companheiro, Ilton Koch, que tem segurado minha mão todos os dias e sido alento em dias difíceis.

Por fim, agradeço a todos que, de uma forma ou outra, sempre me ajudaram ou torceram por mim, especialmente às grandes amigas Deysi, Ana, Fran, Débi, Diana, Carla e Jéssica.

Este trabalho foi realizado, em partes, com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Processo: Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE) - 88881.133304/2016-01.

Como criaturas literárias e animais políticos, devemos nos preocupar com a compreensão da ação humana e do mundo social como momento em que algo está fora de controle, mas não fora da possibilidade de organização.
(BHABHA, 2005, p. 36)

Das Eigentümliche, das Bittere, das Fatale ist dann: Jedes Buch endet (für mich) mit einem Fragezeichen. Jedes Buch wirft, am Ende, dem nächsten den Ball zu.
(Alfred Döblin – Epilog)

RESUMO

REDEL, E. **“No céu também não havia salvação”: mitos indígenas na trilogia sul-americana Amazonas, de Alfred Döblin, e sua função estética.** 2019. 279f. Tese (Doutorado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

A proposta do trabalho é analisar a integração e a construção de narrativas míticas indígenas na trilogia sul-americana *Amazonas*, obra alemã do século XX de Alfred Döblin. Trata-se de um romance ainda pouco conhecido no Brasil, escrito entre os anos de 1935 e 1937, quando o autor esteve exilado em Paris. Naquele período, o médico e intelectual Döblin teve acesso, na Biblioteca Nacional da capital francesa, a obras etnológicas da mitologia indígena latino-americana. O nosso interesse volta-se centralmente ao estudo de como essas narrativas míticas indígenas são incorporadas na trilogia, como nela são desenvolvidas e que significações suscitam. Partindo deste viés específico, consideramos que o autor opera, sobretudo, de duas maneiras: a primeira é a incorporação de certos mitos na representação ficcional da vida dos indígenas e da forma como os mitos funcionam nessas sociedades; a segunda é a adaptação de mitos na construção da trama ficcional. Ou seja, o leitor possui uma participação dupla na narrativa mítica: como observador no nível da realidade ficcional e como receptor no nível da narrativa romanesca. Para compreender esta questão, valer-nos-emos da perspectiva que Jan Assmann (1999; 1992) traz sobre o mito, especialmente das noções de mitomotricidade fundacional e mitomotricidade contrapresente. Quanto à organização do trabalho, dividimo-o em 5 capítulos. Os três primeiros discutem os caminhos já percorridos pela crítica, o delineamento da proposta de trabalho e os pressupostos teóricos norteadores da pesquisa. O quarto capítulo realiza uma análise da integração dos mitos indígenas no primeiro livro do romance *A terra sem morte* (“Amazonas”), com algumas partes do segundo e do terceiro livro desse romance (“O reino de Cundinamarca”, “Las Casas e Sukuruja”) e, da parte final da trilogia, os últimos capítulos do romance *A nova selva* (“No Amazonas”, “O Grande Pai e o Tigre azul”). A conclusão resume os resultados alcançados, constatando que a mitologia indígena é introduzida no romance de maneira complexa e atua como elemento estético que busca reconfigurar a posição do homem na natureza. O mito, da forma como é utilizado na trilogia, tem efeito “contrapresente” sobre os leitores e induz a uma reflexão crítica sobre o desenvolvimento da civilização humana e do seu poder destrutivo, sobretudo na primeira metade do século XX.

Palavras-chave: Trilogia sul-americana *Amazonas*; mitologia indígena; mitomotricidade fundacional e contrapresente.

ABSTRACT

REDEL, E. **“There was no salvation in heaven”: indigenous myths in Alfred Döblin's South American Amazon trilogy and its aesthetic function.** 2019. 279f. Tese (Doutorado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo 2019.

The proposal of the work is to analyze the integration and construction of indigenous mythical narratives in a German work of the 20th century, the South American Amazon trilogy, by Alfred Döblin. It is a novel still little known in Brazil, written between the years of 1935 and 1937, when the author was exiled in Paris. In that period, the physician and intellectual Döblin had access, at the National Library of the French capital, to ethnological works of Latin American indigenous mythology. Our interest is centered in the study of how these indigenous mythical narratives are incorporated into the trilogy, how they are developed in it and what significations they arouse. Starting from this specific bias, we consider that the author operates, above all, in two ways: the first is the incorporation of certain myths into the fictional representation of indigenous life and the way myths function in these societies; the second is the adaptation of myths in the construction of the fictional plot. That is, the reader has a dual participation in the mythical narrative: as an observer at the level of fictional reality and as a receiver at the level of the narrative. To understand this question, we will use the perspective that Jan Assmann (1999, 1992) brings about the myth, especially the notions of foundational mitomotricity and counter-present mitomotricity. As for the organization of work, we divide it into 5 chapters. The first three discuss the paths already covered by the critique, the outline of the work proposal and the theoretical assumptions guiding the research. The fourth chapter analyzes the integration of indigenous myths in the first book of the novel *A terra sem morte* ("Amazonas"), with parts of the second and third books of this novel (*O reino de Cundinamarca, Las Casas e Sukuruja*), and from the final part of the trilogy, the last chapters of the novel *A nova selva* (*No Amazonas, O Grande Pai e o Tigre azul*). The conclusion sums up the results achieved, noting that indigenous mythology is introduced in the novel in a complex way and acts as an aesthetic element that seeks to reconfigure the position of man in nature. The myth, as it is used in the trilogy, has a “counter-present” effect on readers and induces a critical reflection on the development of human civilization and its destructive power, especially in the first half of the twentieth century.

Keywords: South American Amazon Trilogy; indigenous mythology; foundational and counter-present mitomotricity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Operação bimodal da memória coletiva.....	103
Figura 2. Esquema estrutural das funções do Mito segundo Assmann (1999)..	109

LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Resumo das diferenças entre memória comunicativa e memória cultural.....	107
---	-----

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
2 O ROMANCE SUL-AMERICANO <i>AMAZONAS</i> E SUA RECEPÇÃO CRÍTICA	18
2.1 Alfred Döblin: breves considerações acerca do autor	18
2.2 A trilogia sul-americana <i>Amazonas</i>	21
2.2.1 Sobre as edições de <i>Amazonas</i>	24
2.3 Caminhos percorridos pela crítica e o ponto de partida desse trabalho	30
2.4 Proposta de Trabalho	80
3 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS DA PESQUISA	84
3.1 Do problema de definição do mito.....	85
3.2 Narrativas Míticas Indígenas: delimitando os rumos metodológicos da investigação	95
3.3 Narrativas míticas indígenas como mitomotricidade fundacional e contrapresente	99
3.3.1 Memória coletiva: memória comunicativa <i>versus</i> memória cultural	99
3.3.2 Mito fundacional e mito contrapresente.....	108
3.4 O ensaio <i>Prometeu e o Primitivo</i> de Alfred Döblin	115
4 A MITOLOGIA INDÍGENA EM <i>AMAZONAS</i>.....	121
4.1 Adentrando a selva sul-americana: a tribo de Cururuquara.....	121
4.2 “Por que o sol anda mais devagar”: Toeza e as mulheres do Uaupês	135
4.2.1 A formação do povo das mulheres.....	147
4.3 Jaouäre e a viagem à terra sem morte	155
4.4 Rio Amazonas	163
4.5 A chegada dos homens brancos	173
4.6 Cuzumarra, o imperador inca.....	178
4.6.1 Cuzumarra, Inti Cussi e Sukuruja.....	183
4.6.2 Cuzumarra e o <i>Boto cor-de-rosa</i>	192
4.6.3 Rairu e o princípio do mundo	197
4.7 Os conquistadores europeus.....	202
4.7.1 A tartaruga e o tapir	205
4.7.2 O contato de Federmann com os Otomacos e a natureza	213

4.7.3 A recompensa dos conquistadores e o fim do império inca.....	215
4.8 Las Casas e Sukuruja	218
4.9 Jurupari e o fim das Amazonas	223
4.10 A caminho de Iwi Marag, a terra sem mal	231
 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	 242
 6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	 247
6.1 Bibliografia de Döblin	247
6.2 Bibliografia crítica sobre a obra de Döblin	248
6.3 Bibliografia etnológica	251
6.4 Demais fontes	253
 7 ANEXOS	 256
Anexo I - <i>As Amazonas</i>	257
Anexo II – <i>Por que o sol anda mais devagar</i>	263
Anexo III – <i>O começo do mundo</i>	264
Anexo IV – <i>Tartaruga e tapir</i>	268
Anexo V – <i>A primeira palmeira Paxiúba</i>	272
Anexo VI – <i>A estrela</i>	274

1 INTRODUÇÃO

Ainda pouco conhecida no Brasil, *Amazonas* é uma trilogia sobre a América do Sul escrita entre os anos de 1935 e 1937 por Bruno Alfred Döblin (1878-1957), um dos grandes nomes da ficção alemã do século XX. Trata-se de uma obra de fôlego, ainda não traduzida para o português, produzida em um contexto politicamente tenso que precede o conflito bélico da Segunda Guerra Mundial. Foi durante o período em que Döblin esteve exilado na capital francesa que ele encontrou, na Biblioteca Nacional de Paris, um grande acervo sobre a colonização da América, o rio Amazonas e a mitologia indígena.

Nosso estudo busca analisar a trilogia com enfoque nos mitos indígenas. Conforme pesquisas de Sperber (1975), Pohle (1991) e Hildenbrandt (2011), Döblin incorporou ao texto romanesco um elemento de uma sociedade arcaica, que é ressignificado no texto ficcional. As narrativas míticas indígenas são transformadas em algo diferente da sua função na cultura de origem, quando registradas pelos etnólogos. São modificadas mais uma vez, quando o romancista delas se apropria, com intenções e efeitos diferentes. Assim, os textos que etnólogos publicaram são mitos que já apresentam uma ficcionalidade muito específica, mas que diferem da ficcionalidade de um romance europeu.

Nesse sentido, nosso objeto de discussão principal é a integração e a construção de narrativas míticas indígenas na trilogia sul-americana *Amazonas*. Importa-nos identificar e analisar o que acontece quando essas narrativas são integradas e transformadas na trilogia sul-americana e, a partir disso, que significações suscitam. Partindo desse viés específico, focalizamos o primeiro romance, *A terra sem morte*, bem como os dois últimos capítulos do terceiro romance, *A nova selva*.

Em termos metodológicos, para atingir os objetivos propostos, partimos de dois pressupostos; de um lado, existe a maneira como o narrador descreve o comportamento dos índios em relação a seus mitos e a forma como esses mitos estão sendo narrados por personagens na diegese; de outra parte, está a transformação de certas narrativas míticas em realidade ficcional da trilogia. Para abranger estas questões, partiremos da perspectiva que Jan Assmann (1999; 1992) tem sobre o mito, especialmente das noções de mitomotricidade fundacional e mitomotricidade contrapresente.

Para a proposta de pesquisa que apresentamos, consideramos também a interlocução interdisciplinar com as obras dos etnólogos lidos por Döblin, Theodor Koch-Grünberg (1921; 1924; 2014), Alfred Métraux (1979), Curt Unkel Nimuendajú (1914; 1987) e Franz Keller-Leuzinger (1874). Vale salientar que não temos pretensão de realizar um rastreamento de “fontes” e “influências”. Consideramos as pesquisas etnológicas como textos de suporte à interpretação da forma como Döblin incorporou e ressignificou as narrativas míticas indígenas na trilogia. A investigação também dialoga com os estudos da academia e da crítica que, mesmo de maneira tangencial, abordam a temática da mitologia indígena, principalmente os de Sperber (1975), Pohle (1991), Maaß (1997) e Hildenbrandt (2011).

Quanto à estrutura, organizamos o texto em duas partes, que seguem diferentes etapas de trabalho. Na primeira parte, no capítulo dois, discutimos acerca do escritor e da obra, traçando, em linhas gerais, o caminho já percorrido pela academia e pela crítica em relação à trilogia sul-americana *Amazonas*. A partir deste panorama de recepção da obra visamos inserir nossa proposta de investigação, contemplando aspectos ainda pouco abordados em outros estudos e, ao mesmo tempo, tornar tais informações acessíveis ao leitor que não tem acesso aos textos. Em seguida, no terceiro capítulo, estabelecemos os pressupostos teóricos norteadores da pesquisa. Nesse momento, esquivamo-nos da tendência de descrever exaustivamente diferentes teorias que têm o mito como objeto de estudo científico e buscamos, na perspectiva dos estudos da memória cultural de Jan Assmann (1992; 1999), uma possibilidade de leitura e interpretação das narrativas míticas indígenas em *Amazonas*. Com essa abordagem, consideramos o que elas são para o romance e o que são para os índios que formam parte da trama como personagens. Assim, nosso esforço maior, no capítulo três, volta-se para a compreensão do conceito de mito e para como suas funções “fundierend” (fundacional) e “kontrapräsentisch” (contrapresente), conforme proposto por Assmann (1992; 1999), podem ser um viés importante no estudo das narrativas míticas. Trata-se de uma perspectiva teórica praticamente inexplorada no Brasil, pelo menos no âmbito dos estudos literários.

A segunda parte da tese destina-se à análise do primeiro volume da trilogia, *A terra sem morte*, e à parte final do romance *A nova selva*. O trabalho interpretativo do texto acompanha o próprio enredo da obra e focaliza com maior atenção a presença de narrativas míticas indígenas como *As Amazonas*, *Por que o sol anda mais devagar*, *Tartaruga e tapir*, *Boto cor-de-rosa*, *A terra sem morte*, *O tigre azul*, *A estrela*, *Sukuruja*

e *Jurupari*. Algumas dessas narrativas são inseridas de forma intradieética, narradas por personagens, e outras desempenham um papel organizador e estruturante na própria trama do romance.

Por fim, apresentamos, nas considerações finais do trabalho, os resultados alcançados com a pesquisa.

Sob o ponto de vista técnico que a investigação apresenta, tendo em vista que o nosso objeto de estudo é uma obra alemã, ainda sem tradução para o português, e considerando que o leitor pode não compreender o idioma alemão, tomamos o cuidado de traduzir, sob nossa responsabilidade, todas as citações para o português. Por uma questão de maior fluidez na leitura, optamos por manter no corpo do texto a versão em português e, em nota de rodapé, o trecho correspondente ao original. No caso de citações muito longas, referentes à versão das narrativas míticas indígenas, conforme aparecem nos textos de etnólogos, mantivemos no corpo do trabalho apenas os trechos relevantes à comparação com o romance e evidenciamos como anexo as versões completas do texto (original e tradução). Isso foi feito para não extrapolar o espaço das notas e comprometer a estética da estrutura textual. Além disso, quando nos referimos aos títulos dos mitos que analisamos, decidimos destacá-los em itálico, visando favorecer a compreensão do leitor. No caso de títulos de livros em língua estrangeira, mantivemos a versão original seguida de sua tradução entre parênteses.

Ao considerar todas as delimitações e com a consciência do quão desafiador pode ser estudar uma obra com a densidade de *Amazonas*, almejamos que nosso trabalho consiga mostrar a potencialidade existente em tal produção e possa contribuir com a ampliação de seu significado. Além disso, ao direcionar nosso interesse para a temática da mitologia indígena, aspiramos também incitar a (re)descoberta da obra pelo público leitor brasileiro.

2 O ROMANCE SUL-AMERICANO *AMAZONAS* E SUA RECEPÇÃO CRÍTICA

Este capítulo tem caráter introdutório e está organizado em três partes. Primeiramente, tecemos considerações acerca do autor, Alfred Döblin, e, em seguida, contextualizamos a trilogia *Amazonas*, abordando o assunto de seus três volumes e o histórico das edições da obra. Na segunda e maior parte do capítulo, recuperamos os caminhos já percorridos pela crítica a respeito da trilogia sul-americana, no sentido de destacar sob quais vieses ela já foi estudada e o que ainda permanece inexplorado na obra. A partir das constatações feitas, apresentamos, na última parte do capítulo, a proposta de trabalho e a delimitação dos objetivos desta pesquisa.

2.1 Alfred Döblin: breves considerações acerca do autor

Bruno Alfred Döblin (1878-1957) escreveu em seu diário, no ano de 1946:

Eu não sou nada aqui e, em suma, o que consegui no final da minha vida? Como eu sou visto? Eles conversam e escrevem essencialmente sobre Kafka, e então sobre Joyce, que é bem grande, – além de outros – o meu nome não existe. Meu estilo não conquistou nada. Meus livros são muito pesados, muito extensos, cheios demais e fechados demais. Eu não sou simples, não claro o suficiente¹ (DÖBLIN, 2015a, p. 263).

Essa confissão do autor é instigante para começarmos a falar sobre um dos maiores romancistas do século XX. Escritor incansável² e homem engajado (DÖBLIN, 2015a, p. 63; 69-73) Döblin não é um autor fácil de ser lido, ainda que não seja mais

¹ “Ich bin hier nichts und überhaupt, was habe ich am Ende meines Lebens erreicht? Wie werde ich gesehen? Da reden und schreiben sie wesentlich über Kafka, und dann über Joyce, der ganz groß ist, – noch andre, – mein Name existiert nicht. Meine Art hat nichts bezwungen. Meine Bücher sind zu schwer, zu dick, zu voll, und zu verschlossen. Ich bin nicht einfach, nicht eindeutig genug.”

² Podemos dizer que Döblin foi um homem incansável dada a quantidade de obras que ele escreveu ao longo da vida, desde livros autobiográficos até escritos sobre temas diversos, como política, natureza, judaísmo e romance histórico. De acordo com Becker (2016), dentre as obras literárias produzidas por Döblin podemos citar as seguintes: *Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen* (1912); *Die drei Sprünge des Wang-lun* (1915); *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine* (1915); *Die Lobensteiner reisen nach Böhmen. Zwölf Novellen und Geschichten* (1917); *Wallenstein* (1920); *Berge Meere und Giganten* (1924); *Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord* (1924); *Manas* (1927); *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf* (1929); *Babylonische Wandlung oder Hochmut kommt vor dem Fall* (1934); *Pardon wird nicht gegeben* (1935); *Amazonas/Das Land ohne Tod (Die Fahrt ins Land ohne Tod, 1937; Der blaue Tiger, 1938; Der neue Urwald, 1948); Kleines Märchen* (1937); *November 1918. Eine deutsche Revolution* (1939, 1948, 1950); *Der Oberst und der Dichter oder Das menschliche Herz* (1946); *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende* (1956).

difícil que Joyce, como ele parece querer insinuar. Seus romances são densos, volumosos, complexos e demandam fôlego do leitor.

O interesse de Döblin pelos livros o acompanhou desde criança, conforme o autor registrou em um texto autobiográfico chamado *Doktor Döblin – Selbstbiographie* (*Doutor Döblin – Autobiografia*): “Mas em casa ele lia e lia, folheava o que caía em suas mãos. Enquanto os irmãos brincavam na rua, na prefeitura, com pau e pião, ele lia.”³ (DÖBLIN, 2015a, p. 15).

Verificamos que Döblin foi leitor voraz desde pequeno (DÖBLIN, 2015a, p. 288) e o mais fascinante é que seu entusiasmo pelo mundo dos livros o colocou em contato com as mais diferentes culturas. Ele confirma isso em seu depoimento *Schicksalsreise. Bericht und Bekenntnis* (*Viagem do destino. Relato e confissão*): “Eu nunca estive sentado sozinho à minha mesa. Eu sempre estava cercado por uma grande sociedade: as palavras, a língua [...]. Minhas viagens com a porta fechada me levaram para China, Índia, Groenlândia, para outras épocas, também para fora do tempo.”⁴ (2014, p. 149).

Traçar roteiros de viagem para desbravar os lugares mais exóticos e remotos em seu gabinete ou em alguma biblioteca pública parece ter sido comum à produção literária do autor. Essa conduta de pesquisa e leitura de mapas, cartografias e mitologias não só esteve presente no processo de criação literária da trilogia sul-americana *Amazonas*, mas também, a título de exemplo, na construção do poema épico indiano *Manas* (*Manas*) e do romance chinês *Die drei Sprünge des Wang-lun* (*Os três saltos de Wang Lun*), como podemos depreender a partir das declarações que o autor fez a respeito em seu *Epilog* (Epílogo) de 1948.

Eu encontrei-me uma vez (em Berlim, na biblioteca municipal de Marstall) na leitura de um diário de viagem da Índia com muitas fotos e muitas histórias. O ambiente era estranho para mim, era aventureiro, ricamente tropical. Eu então fiquei preso aos relatos da montanha de Kaila, de Shiva, de deus, de um reino dos mortos⁵ (DÖBLIN, 2015a, p. 293).

³ “Aber zu Hause las und las er, schmökerte, was ihm in die Hände fiel. Während die Geschwister auf der Straße, am Rathaus, mit Peitsche und Kreisel spielten, las er.”

⁴ “Ich saß nie allein an meinem Tisch. Ich war allemal von einer großen Gesellschaft umgeben: von den Worten, von der Sprache [...]. Meine Fahrten bei geschlossener Tür führten mich nach China, Indien, Grönland, in andere Epochen, auch aus der Zeit heraus.”

⁵ “Ich fand mich einmal (in Berlin, in der Stadtbibliothek im Marstall) bei der Durchsicht eines Reiseberichts aus Indien mit vielen Bildern und mancher Historie. Das Milieu war mir fremd, war abenteuerlich, tropisch reich. Ich blieb dann an den Berichten von dem Kailas[a]Berg, von Shiwa, dem Gott, von einem Totenreich, hängen.”

Igualmente notável ao longo da trajetória literária e biográfica de Döblin é que, além do intenso trânsito cultural que a leitura e a criação artística lhe proporcionaram, ele também viveu entre culturas, apesar de seu ceticismo declarado em relação a viajar e a sair de Berlim (DÖBLIN, 2015a, p. 63-65).⁶

De família judia, o itinerário do autor teve início em Estetino, cidade que atualmente pertence à Polônia. Em 1888, aos dez anos, após seu pai ter fugido com outra mulher para a América, mudou-se com a mãe e os quatro irmãos para Berlim.

Berlim foi a segunda e mais importante estação da trajetória de Döblin, onde o médico e romancista mais permaneceu: “Eu cresci nesta grande e sóbria Berlim, esta é a terra materna, este mar de pedras da terra materna de todos os meus pensamentos.”⁷ (DÖBLIN, 2015a, p. 180). Döblin declarava-se um berlinense, com pouca noção de outros lugares e regiões (DÖBLIN, 2015a, p. 13)⁸, embora tenha estudado parcialmente em Freiburg, trabalhado como médico em Regensburg e prestado serviços durante a I Guerra Mundial na região de Lorena (França).

A Polônia também esteve no itinerário de Döblin entre setembro e novembro de 1924. Dessa viagem resultou, no ano seguinte, a publicação de *Reise in Polen* (*Viagem na Polônia*) e com ela Döblin adquiriu uma noção dos judeus como um povo⁹ (ZELLER, 1978, p. 25). Nas palavras de Döblin (2015a, p. 62):

Eu fiz em um romance uma viagem espiritual à China, em um outro uma viagem à Guerra dos Trinta Anos, em um terceiro uma viagem para a Groenlândia, para um tempo utópico. Agora eu queria fazer uma viagem real para a terra de meus antepassados, eu queria, primeiramente, ver judeus.¹⁰

No sentido do contato com outras culturas, Döblin teve principalmente a difícil experiência do exílio. Ele foi um dos primeiros literatos a deixar a Alemanha, em 28

⁶ Sobre a fixação de Döblin por Berlin, ver também Sebald (1980, p. 76).

⁷ “In diesem großen nüchternen strengen Berlin bin ich aufgewachsen, dies ist der Mutterboden, dieses Steinmeer der Mutterboden aller meiner Gedanken.”

⁸ Ver mais detalhes em Döblin (2015a, p. 13) e também em Sebald (1980, p. 76).

⁹ Segundo Cornelsen (2017, p. 179-181), apesar de ser de família judaica, o interesse do escritor pela religião e pela sua própria identidade judaica só é manifestado nos anos 20, após o final da Primeira Guerra Mundial, principalmente com sua viagem, em 1924, à Polônia, para conhecer melhor o mundo judaico oriental, pois ele não considerava os judeus ocidentais como judeus “autênticos”.

¹⁰ “Ich hatte in einem Roman geistig eine Reise nach China gemacht, in einem andern eine in den Dreißigjährigen Krieg, in einem dritten in eine utopische Zeit nach Grönland. Nun wollte ich einmal eine reale Reise in das Land meiner Väter machen, ich wollte zuerst einmal Juden sehen.”

de fevereiro de 1933, seis anos antes da II Guerra Mundial, fugindo da barbárie nazista e do holocausto judeu.

Saí da Alemanha no final de fevereiro de 1933[3] porque me senti ameaçado (após incontáveis ataques pela imprensa). Além disso, por que eu estaria na Alemanha, onde meus livros foram banidos e “queimados”, me expulsaram da academia, onde nenhum editor podia imprimir meus novos trabalhos [...]”¹¹ (DÖBLIN, 2015a, p. 236-237).

A viagem para o exílio teve sua primeira parada na Suíça, de onde Döblin seguiu com sua família para Paris, na primeira metade de setembro do mesmo ano. A próxima grande parada só aconteceria em 1940, “estação” Estados Unidos. Depois de doze longos anos de exílio, Döblin foi também um dos primeiros escritores a retornar ao velho mundo, à sua autodeclarada terra natal, em 09 de novembro de 1945, segundo consta em *Abschied und Wiederkehr (Despedida e retorno)* (DÖBLIN, 2015a, p. 264-271).

Döblin é um dos autores que mais produziu enquanto esteve fora de seu país. O período de exílio na capital francesa e, especialmente, o acervo que o escritor encontrou na Biblioteca Nacional de Paris, conforme lemos no *Epílogo* (DÖBLIN, 2015a, p. 296-297), renderam-lhe uma obra de fôlego, a trilogia *Amazonas*.

Na sequência, a trama dessa trilogia será sucintamente resumida. Também será abordado o histórico das edições da obra.

2.2 A trilogia sul-americana *Amazonas*

Enquanto esteve exilado em Paris, Döblin referiu-se ao processo de criação de *Amazonas* em diversas cartas, como mostram as correspondências de 11 de julho de 1936: “meu livro sul-americano está seguindo em frente”¹² (DÖBLIN, 1970, p. 209-210); de 19 de outubro de 1936, “estou escrevendo meu livro, mas é um pouco trabalhoso escrever agora nessas circunstâncias, você não sabe por que, para quem, para quê”¹³ (DÖBLIN, 1970, p. 211); e de 18 de setembro de 1937, “eu enviei agora o

¹¹ “Ich verließ Ende Februar 1933[3] Deutschland, weil ich mich (nach zahllosen Presseangriffen) bedroht fühlte. Außerdem, warum sollte ich in Deutschland sein, wo man meine Bücher verbot und ‘verbrannte’, mich aus der Akademie wies, wo kein Verleger meine neuen Arbeiten drucken konnte [...]”.

¹² “Mein Südamerikabuch geht vorwärts.”

¹³ “Ich schreibe mein Buch fertig, aber es ist schon eine Sache unter diesen Umständen jetzt zu schreiben, man weiß nicht wofür, für wen, für was.”

segundo volume do livro de índios para o editor”¹⁴ (DÖBLIN, 1970, p. 217). Sperber (1975, p. 6) também menciona a carta de Döblin a Elvira e Arthur Rosin, de dezembro de 1935. No entanto, a principal correspondência na qual Döblin fala abertamente sobre a temática do romance é a de 30 de outubro de 1936, escrita a Viktor Zuckerkandl (DÖBLIN, 1970, p. 214-215):

Meu livro está avançando bem, posso te mandar metade de todo o trabalho em cerca de duas semanas, penso eu, serão possivelmente dois volumes, tem como tema muito geral (isto é, idealmente) a discussão entre o pensamento (o mero pensamento) “Deus” e a espessa realidade e a autêntica verdade: natureza; assim é dada a existência indígena, o antigo império das Amazonas, a invasão dos brancos no pouco conhecido reino de Cundinamarca (Bolívia),¹⁵ o estado jesuíta do Paraguai como uma república cristã e seu fiasco etc.; um livro final europeu.¹⁶

Em *Amazonas*, a viagem não tem a China, a Índia, a Polônia ou Berlim como cenários principais, mas a poderosa selva sul-americana. Há, na trilogia, referências diretas à sociedade brasileira, a suas raízes e a sua história de formação. O que é feito pela representação crítica do processo e das consequências da exploração e ocupação violenta da América Latina pelo homem europeu, e pela criação, mediante a narrativa, do mundo mítico do nativo sul-americano, que vive em profunda comunhão com a natureza.

Entretanto, *Amazonas* é praticamente desconhecida pelo público leitor brasileiro até a atualidade. De um lado, isso se deve ao fato de que a obra ainda não foi traduzida para o português, de outro, consideramos também a pouca ressonância e o pouco interesse que ela despertou quando foi publicada, visto que não chegou nem perto de alcançar a mesma popularidade que a obra-prima döbliniana, *Berlin Alexanderplatz* (1929), conforme menciona Sperber (1975, p. 4).

O primeiro volume da trilogia, *Das Land ohne Tod (A terra sem morte)*, tem como cenário principal a região norte amazônica do século XVI, na fronteira, onde estão situadas a Colômbia, a Venezuela e o Equador atualmente. Tal volume é

¹⁴ “Ich habe jetzt den 2. Band des Indianerbuches an den Verlag abgeschickt.”

¹⁵ De fato, o império de Cundinamarca encontrava-se na Colômbia, e não na Bolívia.

¹⁶ “Mein Buch schreitet gut vor, ich kann Ihnen in ca 2 Wochen, denk ich, die Hälfte des ganzen Werks schicken, es wird möglicherweise 2 Bände sein, es hat zum ganz allgemeinen Thema (also ideell) die Auseinandersetzung zwischen dem Gedanken (dem bloßen Gedanken) ‘Gott’ und der dicken Realität und echten Wahrheit: Natur; so wird indianische Existenz gegeben, das alte Amazonenreich, dann der Einfall Weißer in das wenig bekannte Reich Cundinamarca (Bolivien), der Jesuitenstaat Paraguay als christliche Republik und ihr Fiasko etc; ein europäisches Schlußbuch.”

composto por três livros. O primeiro deles tem o título de *Amazonas* e, nessa parte introdutória do romance, o narrador apresenta a vida dos povos indígenas na selva, a sua tentativa de encontrar a terra sem morte e a formação da tribo das mulheres guerreiras: as Amazonas.

Ainda no primeiro livro do romance são narrados o contato travado entre os nativos e três homens brancos e o encontro das Amazonas com uma delegação do reino Cundinamarca, conduzida por Cuzumarra. Essa parte da trama não tem um pano de fundo historiográfico, como acontece com a maioria dos outros volumes, visto que o autor se valeu, principalmente, de narrativas indígenas transmitidas por etnólogos. Döblin tinha conhecimento dos registros desse material mediante as leituras que fez na Biblioteca Nacional em Paris. Ou seja, a trama se configura a partir de algo que podemos chamar, provisoriamente, de “discurso mítico” e que, na sequência, será amalgamado ao que corresponde mais ao romance histórico.

O segundo livro se chama *Das Reich Cundinamarca (O reino Cundinamarca)* e mostra, de um lado, a luta dos colonizadores pela sobrevivência na selva sul-americana e, principalmente, a sua batalha contra a força da natureza; de outro lado, narra a fúria incontrolável do homem branco, “civilizado”, que a despeito de não encontrar nenhuma resistência ao tomar as riquezas dos nativos, incendeia suas casas, destrói sua cultura, violenta as mulheres, tortura, escraviza e mata milhares de inocentes. É nesse contexto que entram em cena nomes históricos como Ambrosius Alfinger. Ele chega ao continente pela costa oeste em Maracaibo, Venezuela, na cidade do Coro, e desce no sentido sul até o rio Magdalena, na Colômbia. Alfinger foi apenas um de muitos outros conquistadores, aventureiros europeus, que vieram na sequência, como Quesada, Federmann, Belalcazar. Esses foram um pouco mais longe que Alfinger, chegaram até Cundinamarca (Bogotá), a cidade do ouro, mas tiveram o mesmo fim: a morte trágica ou precipitada.

No último livro que recebe o título de *Las Casas und Sukuruja (Las Casas e Sukuruja)*, há a retomada do discurso mítico à narrativa e a introdução de alguns personagens históricos. Temos a figura central do bispo de Chiapas (México), Bartolomé de Las Casas, um frade dominicano espanhol empenhado em defender os índios e a ensinar-lhes o cristianismo. O referido livro também narra o fim trágico do reino das mulheres Amazonas e a morte de Las Casas nos braços da figura mítica Sukuruja: a mãe das águas.

O segundo e maior volume da trilogia, *Der blaue Tiger (O tigre azul)*, trata, principalmente, da história da evangelização dos indígenas brasileiros pelos jesuítas. O primeiro dos cinco livros do volume recebe o nome de “São Paulo” e narra a chegada dos jesuítas ao Brasil, liderados por Emanuel de Nobrega, na cidade então chamada de Piratininga: um lugar já corrompido, cheio de criminosos e ladrões, no qual esses primeiros “paulistas” capturavam e comercializavam índios como se fossem animais.

O romance *O tigre azul* mostra a migração dos jesuítas mata adentro, levando inicialmente duzentos índios para longe dos cativeiros e da escravização em São Paulo, bem como a fundação da primeira redução jesuítica chamada Loreto, em Guayrá (Paraná), por Emanuel, Cataldino e Maceta. Só que esse lugar é violentamente atacado pelos mamelucos, sob liderança de Riubuni, de modo que dos cem mil indígenas que lá estavam sobram apenas doze mil. Daí o nome sugestivo do próximo livro, *Die Arche Noah (A arca de Noé)*, em que a província de Guayrá é abandonada. Montoya, o novo líder do grupo, recebe o aval da coroa espanhola para os padres usarem armas em sua defesa e uma nova cidade cristã é fundada no Paraguai. O oitavo e último livro anuncia o fim das reduções jesuíticas e o regresso dos missionários para a Europa.

Já o terceiro volume da trilogia, *Der neue Urwald (A nova selva)*, não se desenvolve apenas em território latino-americano. Ele tem como contexto principal a Europa da primeira metade do século XX, quando a civilização deu lugar a uma “nova selva”. De forma geral, a última e menor parte da trilogia mostra, por meio do polonês Jagna e dos alemães Posten e Klinkert, que o homem moderno está completamente corrompido pela máquina do progresso e pelo poder destrutivo que exerce sobre a natureza. Ao final, na tentativa fracassada dos índios de encontrarem a terra sem morte do outro lado do mar, a trilogia retoma com força o discurso mítico e termina de forma circular, unindo as três partes com todas as suas confluências espaciotemporais sob a figura misteriosa de Sukuruja.

2. 2.1 Sobre as edições de *Amazonas*

O romance *Amazonas* é composto, como mencionamos, por três volumes. Döblin começou a trabalhar no primeiro deles, *A terra sem morte*, em 1935, sendo que

a primeira parte foi publicada em Amsterdã, pela editora Querido, no ano de 1937. Sperber (1975, p. 7) afirma que tal edição não traz nenhuma informação sobre o romance figurar como o primeiro volume de uma obra maior, mas Stauffacher (1988a, p. 186) menciona que a edição de 1937 vem acompanhada da observação “Ende des ersten Romans” (Fim do primeiro romance).¹⁷

No ano seguinte, 1938, com o nome *O tigre azul*, é editado o segundo volume da trilogia, também pela editora Querido, de Amsterdã. Consta nessa publicação o título originalmente dado por Döblin para a obra, *Das Land ohne Tod* (*A terra sem morte*), seguido dos nomes do primeiro e segundo volumes, *A viagem à terra sem morte* e *O tigre azul* (STAUFFACHER, 1988a, p. 186; SPERBER, 1975, p. 7). A versão completa da trilogia, com uma terceira parte, *A nova Selva*, só foi publicada dez anos depois, em 1946/48, pela editora P. Keppler Baden-Baden, acrescida do subtítulo *Die Südamerika-Trilogie* (*A trilogia sul-americana*) (SPERBER, 1975, p. 7).¹⁸

Walter Muschg organizou uma nova edição do romance sul-americano, em 1963. O editor optou por fazer “correções estilísticas” na narrativa, excluiu o terceiro volume da trilogia e alterou seu título para *Amazonas* devido a fortes críticas, reprovação e polêmica (SPERBER, 1975, p. 8; STAUFFACHER, 1988a, p. 189).

Uma quarta edição da trilogia completa de Döblin foi organizada por Manfred Beyer, em 1973, pela Rütten & Loening de Berlim, com o mesmo título da edição anterior, dada por Walter Muschg, e com a indicação de que o romance é uma trilogia (STAUFFACHER, 1988a, p. 189; SPERBER, 1975, p. 8).

A edição seguinte, de 1988, pela Walter-Verlag AG, Olten, foi organizada por Werner Stauffacher, que também escreveu o posfácio da obra, com uma retrospectiva das edições e traduções do material consultado pelo autor durante o processo de criação do romance e com uma leitura interpretativa. Pela mesma editora, tivemos acesso a uma outra versão do romance, de 1991, organizada por Hans-Albert Walter, mas dividida em apenas dois volumes *Erster Roman: Die Fahrt ins Land ohne Tod* (*Primeiro romance: Viagem à terra sem morte*) e *Zweiter Roman: Der Blaue Tiger* (*Segundo romance: O tigre azul*). No caso dessa segunda parte está integrado como sexto livro, *A nova selva*, que em outras edições aparece como terceiro volume. Essa

¹⁷ Como não tivemos acesso à edição de 1937, não pudemos verificar esta informação.

¹⁸ Para informações mais detalhadas sobre número de exemplares publicados e alterações que o romance recebeu de uma edição para a outra, ver Sperber (1975, p. 6-12), Stauffacher (1988a, p. 185-207), Müller-Salget (1972, p. 3-8) e Kiesel (1986, p. 235-236).

edição de 1991 mantém o título original dado por Döblin à obra, *A terra sem morte*, e vem acompanhada tanto de nota explicativa do editor quanto de uma das interpretações mais abrangentes da trilogia sul-americana, escrita por Fritz Pohle (1991).¹⁹

A questão das edições e das partes que integram a trilogia não é aleatória, pois todos os títulos selecionados por Döblin se referem a mitos e, dessa maneira, enfatizam a relevância estrutural do mito para a obra. Enquanto *Amazonas* faz referência a uma região geo-física – ainda que “exótica” – que faz parte do mapa do homem racionalista europeu, *A terra sem morte* e *O tigre azul* são títulos de narrativas míticas que pertencem à esfera indígena e que estruturam sua visão do mundo. Como os mitos são usados para os títulos, saem parcialmente da diegese e entram no paratexto (Genette, 2009), afirmando a força explicativa que eles têm para a realidade tematizada pelo romance, na perspectiva do autor. *A nova selva*, que leva o leitor para o presente do século XX, insiste que a humanidade não saiu da selva quando ela, aparentemente, deixou para atrás os mitos e a magia. Assim, quando o autor atribuiu o título do primeiro volume à trilogia inteira, insinua-se que o homem moderno ainda está diante da mesma situação dos indígenas pré-colombianos, dependente do mito para compreender sua realidade.

Em nosso trabalho, optamos por utilizar a edição mais moderna disponível, que é a de 2014, publicada pela editora Fischer, no âmbito da coleção *Alfred Döblin. Gesammelte Werke* (*Alfred Döblin. Obras reunidas*). Ela tem o mesmo título dado por Walter Muschg, *Amazonas*, e apresenta as três partes da trilogia, *A terra sem morte*, *O tigre azul* e *A nova selva*. O posfácio da edição foi escrito por Alexander Honold, que faz um balanço geral sobre como a obra vem sendo estudada e interpretada pela crítica especializada na área da Germanística.

A breve recuperação do histórico das edições da trilogia é importante porque esclarece ao leitor²⁰ que o nome atual da obra, *Amazonas*, não foi o título originalmente dado pelo autor. A região amazônica – com seu rico universo cultural, propício para a construção de representações simbólicas e que se estende por mais de oito países, além do Brasil (Venezuela, Colômbia, Equador, Peru, Bolívia,

¹⁹ Partes isoladas do romance sul-americano de Döblin foram publicadas, ao longo dos anos, inclusive em revistas. Uma lista com vinte publicações encontramos em Sperber (1975, p. 8-9).

²⁰ Nos referimos, principalmente, ao leitor brasileiro, que supomos não ter muito acesso às edições da trilogia ou aos estudos críticos da trilogia.

Suriname, Guiana e Guiana Francesa) (PIZARRO, 2012, p. 22-23) – não constitui o centro geofísico da narrativa.²¹ A dimensão espacial do romance está interligada aos sucessivos movimentos migratórios de colonizadores, jesuítas e indígenas e aos saltos temporais, principalmente de um volume para o outro, de modo que a trilogia abarca cinco séculos de história.

Entretanto, se por um lado *Amazonas* não tem como mote a Amazônia em si, enquanto demarcação geográfica, a partir de uma perspectiva metafórica, consideramos o título apropriado, pois ele representa a grande natureza e seu caráter transcendental que predomina do começo ao fim da narrativa. Corrobora a essa leitura do romance a própria autobiografia de Döblin que, no texto *Bemerkungen über mein Leben und mein literarisches Werk (Observações sobre minha vida e meu trabalho literário)*, (DÖBLIN, 2015a, p. 337) diz o seguinte: “Eu escrevi em Paris uma obra em dois volumes com um tema sul-americano: ‘A terra sem morte’ e ‘O tigre azul’. E isso representa uma natureza grande, muito grande, a paisagem do rio Amazonas, que eu quero glorificar novamente do jeito antigo.”²² Nesse sentido, não podemos afirmar que a alteração do nome da obra, feita por Walter Muschg, está totalmente equivocada. Por outro lado, ela carrega consigo uma inevitável interpretação, isto é, o título *Amazonas* funciona como dispositivo que aciona o imaginário exótico construído em torno da Amazônia, e que, por conseguinte, torna o romance mais “atrativo” para o leitor europeu, como menciona Soethe (2014, p. 183).

Além disso, é importante assinalar que a trilogia *Amazonas* chegou a ser traduzida para algumas línguas, como tcheco, polonês, francês e espanhol²³ (SPERBER, 1975, p. 9; STAUFFACHER, 1988a, p. 189). Sperber (1975) acredita que o fato das obras de Döblin terem sido proibidas na Alemanha pelo regime nacional-

²¹ Pfanner (1999, p. 135) também chama atenção para o fato de que boa parte dos episódios da trilogia não se desenvolve na região amazônica da América do Sul.

²² “Ich schrieb in Paris ein Werk in zwei Bänden mit einem südamerikanischen Stoff: ‘Das Land ohne Tod’ und ‘Der blaue Tiger’. Und das stellt dar, eine große, eine ganz große Natur, die Landschaft des Amazonenstroms, die ich auf alte Weise wieder verherrlichen will.”

²³ *Amazonas* recebeu as seguintes traduções (SPERBER, 1975, p. 9-10):

1-Země, kde se neumirá. Román. Pavel Eisner. Praha: Evropský literární klub 1938. 258 S. 8º [Die Fahrt ins Land ohne Tod].

2-Podróż do Krainy wiecznego życia. Z. upowazn. autora przeł. Lucjan Szenwald Przedm. József Wittlin. Warszawa: Wydawn. “Rój” 1939. 409 S. 8º [Die Fahrt ins Land ohne Tod].

3-Viaje al país sin muerte. Trad. Noemí Mibashan. Buenos Aires: Ed. Futuro, 1945. [Die Fahrt ins Land ohne Tod].

4-El tigre azul. Trad. Noemí Mibashan. Buenos Aires: Ed. Futuro, 1945. 398 S. 8º [Der blaue Tiger].

5-Le tigre bleu. Trad. J. Ruby. Paris: Calmann-Levy 1948. 4222 S. 8º [Der blaue Tiger].

6-Błękitny tygrys. Tłum. Gabryela Mycielska. Warszawa: “Pax” 1957. 351 S. 8º [Der blaue Tiger].

socialista e o exílio do escritor na França e nos Estados Unidos, durante mais de uma década, limitaram a recepção do romance sul-americano. Esse contexto teria contribuído para que o autor ficasse mais conhecido por seu romance *Berlin Alexanderplatz*.²⁴

Sobre *Amazonas* ser um romance ainda pouco conhecido do público leitor brasileiro²⁵, é notório que poucos anos depois de publicada, em 1945, a obra já recebeu tradução para o espanhol, em Buenos Aires (ZELLER, 1978, p. 48). O mesmo não aconteceu com o português. O escritor austríaco Stefan Zweig – na época exilado em Londres, e depois também no Brasil, onde passou os últimos anos de sua vida – já havia acenado a Döblin sobre a importância do leitor brasileiro ter acesso ao romance sul-americano (principalmente às duas primeiras partes), conforme lemos na carta datada de 30 de julho de 1938:

Acabei de ler o seu “Tigre azul” como um dos poucos que, através de seu próprio estudo, está familiarizado com a história do Brasil e pode, portanto, dizer em boa consciência, que boa escolha você fez com esse material e que grandiosa é a forma como o desenvolveu. Talvez eu possa ajudar-lhe com isso, se o senhor quisesse me mandar uma cópia, para que seja publicada na minha editora brasileira, que não vai pagar muito, mas pelo menos alguma coisa, e a divulgação deste livro extraordinário pode facilmente resultar na publicação de seus trabalhos anteriores (você provavelmente não faz ideia que excelente público esses jovens países Argentina e Brasil representam). Se devo ser imodesto – mas o que é verdadeira camaradagem a não ser a sinceridade? – então eu omitiria para os países estrangeiros os últimos livros que levam a Berlim e Paris e deixaria terminar o livro com a trágica execução dos últimos jesuítas. Claro, eu entendo seus pensamentos sobre o eterno retorno, mas no sentido de sucesso, nesses países (provavelmente também em inglês), o trabalho seria mais redondo, mais unificado sem o salto através dos séculos (De Stefan Zweig a Döblin. Londres, 30 de julho de 1938. In: ZELLER, 1978, p. 353).²⁶

²⁴ Sobre o sucesso de *Berlin Alexanderplatz* em relação às outras obras do escritor, ver mais em Döblin (2015a, p. 295).

²⁵ Em seu trabalho, Cardozo (2009) acena favoravelmente à tradução da trilogia sul-americana de Döblin para o português.

²⁶ “Ich las eben Ihren ‘Blauen Tiger’ als einer der wenigen, der von eigenem Besuch durch Studium mit der Geschichte Brasiliens vertraut ist und kann darum guten Gewissens sagen, einen wie großartigen Griff Sie mit diesem Stoff getan haben und wie großartig Sie ihn gestaltet haben. Vielleicht kann ich Ihnen da auch etwas behilflich sein, wenn Sie mir in Exemplar senden wollten, daß es bei meinem brasilianischen Verleger erscheint, der zwar nicht sehr viel zahlen wird, aber immerhin doch etwas, und die Verbreitung dieses außerordentlichen Buches kann dann leicht Ihre früheren Werke nach sich ziehen (Sie ahnen vielleicht nicht, was für ein ausgezeichnetes Publikum diese jungen Länder Argentinien und Brasilien darstellen). Soll ich unbescheiden sein – aber was ist rechte Kameradschaft anderes denn Aufrichtigkeit? – so würde ich für das Ausland die letzten Bücher weglassen, die nach Berlin und Paris führen und das Buch mit der tragischen Erledigung der letzten Jesuiten enden lassen. Ich verstehe natürlich Ihre Gedanken der Wiederkehr des Gleichen, aber im Sinn des Erfolges wäre in

Mesmo com um aceno tão positivo de Stefan Zweig em relação ao público leitor brasileiro, *Amazonas* é uma das muitas obras alemãs que ainda não traduzida no Brasil. Ou seja, o romance é praticamente inacessível aos leitores brasileiros, ao menos àqueles que não dominam idiomas como alemão ou espanhol. Dessa forma, consideramos também não ser surpresa que a obra tenha sido pouco analisada no Brasil. Na Alemanha, como já expusemos, *Amazonas* não recebeu muita atenção quando foi publicada, principalmente em comparação ao interesse que os outros romances de Döblin despertaram, o que não poderia ser diferente em vista do contexto nazista da época.²⁷ Além disso, como era de se esperar, uma boa parte das pesquisas já realizadas sobre a trilogia amazônica, com algumas exceções, focalizam nela a crítica no tocante à civilização europeia.

Em razão dessa situação, para delimitarmos nossa proposta de trabalho, cremos ser conveniente apresentar, na próxima seção, o caminho percorrido e alguns resultados já alcançados pela crítica em relação à trilogia sul-americana. Confiamos que a bibliografia atualizada que trouxemos possa ser útil aos leitores, principalmente àqueles que não têm acesso aos textos e à língua alemã, e que ela possa aclarar os aspectos ainda pouco explorados por parte dos especialistas.

Há quase quatro décadas, Sperber (1975, p. 13) já havia apresentado um panorama substancial da recepção de *Amazonas*, que ele dividiu em três momentos. O primeiro compreende os anos que antecedem a II Guerra Mundial, 1937 e 1938; o segundo começa no período pós-guerra e termina com o ano da morte de Döblin, 1957, demarcando, portanto, o início da terceira fase da recepção da obra. O que a crítica literária publicou sobre a trilogia sul-americana nos dois primeiros períodos mencionados, segundo Sperber (1975), não passaram de comentários sem fundamento científico, voltados ora à escolha temática do escritor, ora à presença da questão religiosa na obra, que atrelaram à conversão de Döblin ao catolicismo. Isso significa, conforme também constatamos, que uma recepção mais produtiva da trilogia só começa a partir da década de 60 e, por isso, concentraremos nosso trabalho nos estudos produzidos a partir do citado período.

diesen Ländern (wahrscheinlich auch in englischer Sprache) das Werk runder, einheitlicher ohne den Sprung über die Jahrhunderte hinweg."

²⁷ Sobre o esquecimento de autores exilados, neste caso Döblin, ver Sebald (1980, p. 5).

2.3 Caminhos percorridos pela crítica e o ponto de partida desse trabalho

Aproximadamente quatro décadas após a primeira publicação de *A terra sem morte* e *O tigre azul* é que o romance adquire visibilidade entre pesquisadores germanistas.

Um dos primeiros estudos científicos realizados sobre *Amazonas* é o de Müller-Salget (1972).²⁸ A proposta do autor (1972, p. 9) é construir um panorama preciso das diferentes fases intelectuais e artísticas da trajetória de Döblin, tendo como eixo central as especulações do escritor sobre a natureza, para depois interpretar o romance *Berlin Alexanderplatz*.

Concordamos com o autor (1972) quando ele menciona que essas fases são determinantes para o pano de fundo da criação literária döbliniana e, por isso, não devem ser desconsideradas no trabalho de análise de suas obras. Como resultado de sua pesquisa, Müller-Salget (1972) diferenciou cinco estágios no desenvolvimento do trabalho de Döblin. *Amazonas* se insere, preponderantemente, na quarta etapa, consoante o autor (1972, p. 380).

[...] o desespero inicial do ego, que se apoderou de si mesmo diante do poder superior de um mundo sem sentido ("A cortina negra"); a tentativa, seja em "Destino" ("Os Três Saltos de Wang-lun"), seja no contexto de todas as coisas vivas ("Montanhas, mares e gigantes"), de descobrir um significado abrangente ao qual o homem possa se curvar voluntariamente; a síntese destes dois precursores no naturalismo, que coloca o ego e o mundo em pé de igualdade e abole dolorosas contradições das perspectivas anteriores no equilíbrio polar da doutrina do homem como parte e contraparte da natureza; a confusão sobre o problema do sofrimento e a barbárie do Império Nazista, que o poeta entendia como naturalismo pervertido; a formação e transformação religiosa do naturalismo, que era capaz de explicar o fato do sofrimento e, além disso, parecia ser a ordem do dia como um contra-ataque ao prometismo destrutivo que acabara de se expressar (MÜLLER-SALGET, 1992, p. 391).²⁹

²⁸ Não pretendemos levar à compreensão de que não há outros trabalhos realizados sobre *Amazonas* anteriores ao de Müller-Salget (1972).

²⁹ "[...] die anfängliche Verzweiflung des in sich gekrampften Ich vor der Übermacht einer sinnlosen Welt ("Der schwarze Vorhang"); der Versuch, sei es im "Schicksal" (Die Drei Sprünge des Wang-lun), sei es im Zusammenhang alles Lebendigen ("Berge, Meere und Gigante") doch einen übergreifenden Sinn zu entdecken, dem der Mensch sich willig beugen kann; die Synthese dieser beiden Vorstufen im Naturalismus, der Ich und Welt gleichberechtigt sich und schmerzvollen Widersprüche der bisherigen Sehweisen in die polare Balance der Lehre vom Menschen als Stück und Gegenstück der Natur aufhebt; die Beirung durch das Problem des Leidens und die Barbarei des Nazireiches, die der Dichter als pervertierten Naturalismus verstand; die religiöse Aus- und Umformung des Naturalismus, die das

No entendimento de Müller-Salget (1992) nada do que Döblin escreveu depois de *Berlin Alexanderplatz* está no nível dessa obra inicial: “Esses romances têm uma classificação respeitável como testemunhos da literatura alemã no exílio, bem como documentos pessoais; como obras de arte, não podem existir ao lado das epopeias do início de Döblin.” (1972, p. 9).³⁰

Da mesma forma como se repete em trabalhos posteriores de outros especialistas, a trilogia sul-americana *Amazonas* é tangencialmente abordada por Müller-Salget (1972), que lhe dedica somente dez páginas de considerações. Não concordamos com duas delas, em especial.

Primeiro, discordamos de Müller-Salget (1972, p. 372) quando menciona que: “É irritante o descuido com que a cronologia histórica é tratada”³¹ em *Amazonas*, delegando à narrativa de ficção o estatuto de texto factual. Segundo, também nos opomos à leitura do autor (1972, p. 373) “Que a Amazônia não tem nada a ver com as Amazonas, que seu nome é de origem grega e, de forma alguma, derivado desse nome do rio, que não há nada aqui senão um erro de audição de Orellana, isso Döblin poderia ter procurado em qualquer dicionário maior.”³² Parece-nos equivocado³³ acreditar que Döblin não tinha conhecimento da origem do mito das mulheres Amazonas, principalmente em se tratando de um leitor tão devotado aos textos de etnólogos, relatos de viajantes, atlas, enciclopédias e coletâneas de mitologias como ele foi. A avaliação que o autor faz demonstra que passou despercebido na sua leitura o jogo que Döblin estabelece no romance sul-americano entre as mulheres Amazonas e o rio Amazonas. Ambos refletem, um no outro, sob o signo da força e da fecundidade, a origem da vida e do seu ciclo.³⁴

Faktum des Leidens zu erklären geeignet war und darüber hinaus als Gegenmacht gegen den zerstörerischen Promethismus, der eben sich ausgetobt hatte, das Gebot der Stunde schien.”

³⁰ “Diese Romane haben als Zeugnisse der deutschen Literatur im Exil sowie als persönliche Dokumente einen achtbaren Rang; als Kunstwerke können sie neben den Epen des frühen Döblin nicht bestehen.”

³¹ “Ärgerlich ist die Nachlässigkeit, mit der die historische Chronologie behandelt wird.”

³² “Daß der Amazonas nichts mit Amazonen zu tun hat, daß ihr Name griechischen Ursprungs ist und sich keineswegs von jenem Flußnamen ableitet (A 47), daß hier überhaupt nichts weiter vorliegt als ein Hörfehler Orellanas, das hätte Döblin in jedem größeren Lexikon nachschlagen können.”

³³ Sperber (1975, p. 62-63) também chama a atenção e tece forte crítica aos equívocos de interpretação de Müller-Salget.

³⁴ Abordamos isso nas páginas 192-193 deste trabalho.

Além disso, não concordamos com a interpretação do autor de que, à luz do ensaio *Prometheus und das Primitive*³⁵ (*Prometeu e o primitivo*) (DÖBLIN, 2015b), “[...] os selvagens da Amazônia e os conquistadores incorporam essas duas direções do primitivo e do prometeico.”³⁶ (MÜLLER-SALGET, 1972, p. 381). A nosso ver, não é tão simples traçar essa linha divisória se considerarmos que o homem indígena do romance sul-americano, ainda que em proporções muito diferentes das do homem europeu, também domina, escraviza e oprime, ou seja, ele também é filho do “fogo prometeico”. Temos um exemplo disso na narrativa das mulheres Amazonas. De oprimidas, elas transformam-se em impiedosas assassinas, mais cruéis do que os homens que outrora as subjugaram. Isso significa que Döblin – um escritor judeu em condição diaspórica, exilado de seu país diante da ameaça e da barbárie do nacional-socialismo – não contrapõe no romance “modelos” de sociedades melhores ou piores. Nesse sentido, o escritor não elege um modelo a ser seguido pela civilização europeia, mas acena justamente para o perigo que a ambição prometeica representa para a humanidade. Por isso, convida o leitor a compactuar, bem como a aproximar-se da natureza e do mundo mítico que o narrador comunica mediante a narrativa, como pretendemos mostrar no desenvolvimento desta tese.

Müller-Salget (1972) não centraliza sua atenção à trilogia *Amazonas*, visto não ser o propósito de sua investigação. Todavia, em consonância com o posicionamento de Erhardt (1974, p. 112), parece-nos que, na ânsia de contemplar todo o conjunto de escritos de Döblin e de decifrar sua poética enigmática, o valor estético de um romance como *Amazonas* tenha sido ofuscado em detrimento da canonização de *Berlin Alexanderplatz*, bem como do próprio interesse que os escritos de cunho político, filosófico, religioso e estético do escritor despertaram.

Na mesma direção do trabalho anterior, mas na década de 80, podemos situar a pesquisa de Sebald (1980), *Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins* (*O mito da destruição na obra de Döblin*). O interesse do autor está centrado em esclarecer a dimensão apocalíptica que atravessa os livros de Döblin à luz do contexto em que foram produzidos (SEBALD, 1980, p. 9-10). Para isso, ele analisa os elementos que se fazem constantes ou que se refletem na produção do escritor, como revolução, paraíso, messianismo, morte, dentre outros, agrupando-os dentro das temáticas

³⁵ Tratamos deste ensaio no terceiro capítulo da tese, da página 117 à 122.

³⁶ “[...] die Wilden am Amazonas und die Konquistadoren verkörpern jene beiden Richtungen des Primitiven und des Prometheischen.”

sociedade, religião, natureza e arte, o que é feito sob uma perspectiva histórico-materialista.

De forma semelhante ao que vimos em Müller-Salget (1972), a produção literária döbliniana é explorada em cotejo com os altos e baixos da trajetória política, religiosa e intelectual do escritor. Essa postura, de considerar as mais diferentes áreas do conhecimento, é válida diante do intenso envolvimento de Döblin com essas áreas e também com os campos da ciência e da metafísica. Em razão disso, conforme justifica Sebald, categorias literárias, estéticas, psicológicas, mitológicas, políticas e sociológicas estão em confluência quando se trata de Döblin (1980, p.10).

Acreditamos que a pesquisa de Sebald (1980) evidencia argumentos interessantes e assume particular relevância quando confronta as categorias acima mencionadas com a narrativa ficcional de *Amazonas*. O autor (1980, p. 38-42) interpreta a trajetória e os assentamentos³⁷ dos padres jesuítas, no segundo volume da trilogia, como analogia ao “Novo-Territorialismo” (DÖBLIN, 2015cd), que para Döblin significou uma alternativa de renovação não só do povo judeu, mas da humanidade como um todo (CORNELSEN, 2017, p. 190).

De fato, o envolvimento de Döblin com o judaísmo tem seu auge entre 1933 e 1937, período em que *Amazonas* foi parcialmente escrito, e foi marcado pela participação ativa do escritor em organizações judaicas (BATTEGAY, 2017, p. 157-158; CORNELSEN, 2017, p. 182). O Novo-Territorialismo era uma nova versão do Territorialismo, que existiu de 1905 a 1926, como esclarece Cornelsen (2017, p. 179). A grande diferença entre ambos os movimentos consistiu no fato de que o movimento *Free Land Movement, a League for Territorial Organisations - L.T.O (Movimento de País Livre, uma Liga para Organizações Territoriais)*, fundado em 26 de julho de 1935 em Londres, defendia que outras regiões, que não fossem na Palestina, também pudessem ser colonizadas pelos judeus. Para Döblin (2015d, p. 164), a condição básica para a renovação do povo judeu era ele ter seu próprio território em grandes vazios demográficos que poderiam abrigar milhares de pessoas a mais do que na Palestina, como o continente americano (DÖBLIN, 2015d, p. 191;194). Além disso, chama a atenção que Döblin (2015d, p. 170) emprega como exemplo as reduções jesuíticas no Paraguai, para dizer que os judeus precisam sair de seu isolamento: “Nós temos nos Jesuítas no Paraguai um exemplo. Não há mais nenhuma ilha sobre a

³⁷ Ver exemplo em Döblin (2014, p. 444).

terra.”³⁸ A partir disso, podemos estabelecer uma analogia entre o propósito das reduções jesuítas na América do Sul, conforme aparecem no romance *O tigre azul*, e os ensaios de Döblin sobre o Novo-Territorialismo judeu.

Devido ao contexto social e político no qual Döblin estava inserido, Sebald (1980, p. 40-42, 45-46) interpreta como elemento utópico a “Canaã” (DÖBLIN, 2014, p. 443-444) em que estavam os padres Emanuel, Maceta, Cataldino, Faber e Arminio (Loretto, Guayrá). Também cita o plano posterior dos jesuítas de construir uma “Arca de Noé” entre o Paraná e o Uruguai como evento transitório e utópico, que é plasmado na narrativa e, em seguida, desconstruído pelo autor.³⁹ Nesse mesmo sentido, Sebald (1980) considera que o romance evoca a figura do nobre selvagem, apenas transitoriamente, como parte de uma realidade idílica que os jesuítas almejam encontrar e construir.

Concordamos com Sebald (1980) pois, em determinados momentos, o romance, de fato, insinua a existência de um lugar pacífico, de prosperidade e de harmonia no mundo, que é a seguir criticada. Em outras palavras, Döblin (2014) critica a utopia dentro da própria utopia. Entendemos, especialmente no que diz respeito à figura do índio, que há uma intenção bem-sucedida de olhar para o homem nativo em sua singularidade, em *Amazonas*. É como se Döblin tivesse, de modo semelhante aos etnólogos que leu durante seu exílio em Paris, vivido entre os índios sul-americanos e conhecido de forma muito próxima não só seus hábitos mais elementares, mas, principalmente, suas crenças, rituais, mitologias e cosmovisão. Ao mesmo tempo em que há uma sensibilização no romance sul-americano em relação à forma como os indígenas foram violentamente escravizados, dizimados e subjugados ao imperialismo europeu (DÖBLIN, 2014, p. 97; 126-129; 156; 172), há também um distanciamento por parte do narrador, que deflagra os conflitos internos dos nativos, já existentes antes da invasão dos brancos. Esse cenário é exemplificado nas primeiras páginas do romance com o episódio de opressão e exploração das mulheres da tribo de Cururuquara (DÖBLIN, 2014, p. 15-17). Ou seja, o indígena da trilogia amazônica não é nem mais cruel, nem mais bondoso que o homem europeu e em nenhum momento a obra sugere que ele é a solução para os antagonismos do mundo moderno.⁴⁰

³⁸ “Wir haben an den Jesuiten in Paraguay ein Beispiel. Es gibt keine Insel mehr auf der Erde.”

³⁹ Ver exemplos no romance, nas páginas 479; 484; 491; 629; 645.

⁴⁰ Nossa interpretação reitera as considerações de Hildenbrandt (2011, p. 226; 280).

Percebemos que a questão central em *Amazonas* está na atitude dos nativos com relação à natureza, aos animais e à floresta. Ao seguirmos por este caminho, compreenderemos que o romance visa provocar no leitor uma sensibilização em torno da natureza e da forma destrutiva e invasiva com que o homem tem se comportado em relação a ela. Sob esta perspectiva, para Sebald (1980, p. 109), o ouro representa em *Amazonas* a substância que mais afasta o homem europeu da natureza. Nesse mesmo sentido, também compartilhamos da leitura do autor, de que o contato entre o homem branco e a natureza, estabelecido mediante a narrativa, não só evidencia o contraste entre ambas as instâncias, mas também atenua a distância entre elas, de modo que “[...] com a civilização da natureza selvagem acontece a naturalização da civilização, até parecer ser encontrado um feliz equilíbrio.”⁴¹ (1980, p. 41).

De acordo com Sebald (1980, p. 51-52), a temática do apocalipse perpassa toda a obra döbliniana e é fortemente evocada como reação ao contexto belicoso do século XX e à tendência de autodestruição da humanidade. Em *Amazonas*, essa temática é anunciada já nas primeiras páginas, com o mito *O tigre azul*, e novamente no desfecho da trilogia. A incorporação desse material mitológico na narrativa é interpretada pelo autor como indicação da aproximação entre mito e ficção na “literatura tardia burguesa” (SEBALD, 1980, p. 49).

Mantendo-nos na década de 70, a investigação de Jacob Erhardt (1974) tem como objeto central de discussão a trilogia *Amazonas*, voltando-se a ela com maior interesse em comparação aos trabalhos anteriores de interpretação do texto narrativo, principalmente no que diz respeito à estrutura e ao estilo da obra. O autor verifica que as águas do rio Amazonas são a principal fonte de representação da natureza e que o narrador onisciente descreve de maneira positiva a vida dos índios em comparação às atitudes dos conquistadores brancos (ERHARDT, 1974, p. 77). A extinção das reduções jesuíticas e a morte coletiva dos índios significam, para Erhardt (1974, p. 79-80), que nem a visão animista dos nativos sul-americanos e nem a doutrina cristã podem melhorar ou mudar essa realidade, para a qual a trilogia não apresenta solução.

Na leitura de Erhardt (1974, p. 80), principalmente no primeiro volume da trilogia, parece que a magnífica natureza é descrita sob a perspectiva dos índios, de maneira que Döblin tenta fazer o leitor esclarecido acreditar nessa natureza. Outra

⁴¹ “[...] mit der Zivilisierung der wilden Natur geschieht die Naturalisierung der Zivilisation, bis ein glückliches Equilibrium gefunden scheint.”

observação importante feita pelo autor é que os costumes e os elementos míticos são realmente apresentados, quase que exclusivamente, do ponto de vista dos índios, recebendo, dessa forma, maior autenticidade.

Sobre o tempo da narrativa ficcional de *Amazonas*, Erhardt (1974, p. 84-85) enfatiza que o período temporal no romance *A terra sem morte*, que começa com os conflitos dos índios, abarca a chegada dos primeiros conquistadores europeus e encerra com a morte de Las Casas, correspondendo historicamente a uns quarenta anos. Já no romance *O tigre azul* o tempo narrado é cinco vezes maior em relação ao do primeiro volume e, de maneira geral, está em maior consonância com a cronologia do tempo histórico. Em *A nova selva*, o tempo corresponde ao final da Primeira Guerra Mundial e ao início dos anos trinta. Além disso, de acordo com a análise de Erhardt, o tempo, como elemento estrutural, não é relevante na trilogia amazônica, conforme o autor exemplifica em relação à sua primeira parte (1974, p. 84-85):

As primeiras oitenta páginas devem acontecer, historicamente, entre a conquista e a destruição do Império Inca, entre o início da quarta década do século XVI e o ano de 1541. O autor, por outro lado, expande esse período histórico para, no mínimo, meio século: Cuzumarra conta que seus pais já estavam sofrendo sob o jugo dos brancos (p. 37). Em conexão com o aparecimento de Francisco Orellana em 1541, é mencionado que Cuzumarra já está morto. Com efeito, para a vida de Cuzumarra e a de seus pais restaram aproximadamente oito anos. O autor não depende de probabilidade histórica.⁴²

Na observação da linguagem e do estilo empregados por Döblin, Erhardt (1974, p. 92) ressalta que o escritor geralmente não descreve as ações ocorridas, mas apresenta os eventos como ações em curso. Dependendo do que ela descreve, a linguagem é mais verbal ou nominal e os adjetivos aparecem apenas esporadicamente. Mesmo assim, trata-se de uma linguagem forte e plástica, afirma Erhardt (1974).

Dentre outras considerações, Erhardt conclui o trabalho afirmando que, no final da trilogia, o leitor reconhece que nem os brancos, nem os “marrons” haviam mudado

⁴² “Die ersten achtzig Seiten müssen historisch zwischen der Eroberung und Zerstörung des Inkareiches spielen, zwischen dem Beginn des vierten Jahrzehnts des sechzehnten Jahrhunderts und dem Jahre 1541. Der Autor dagegen dehnt diesen geschichtlichen Zeitraum wenigstens auf ein halbes Jahrhundert aus: Cuzumarra erzählt, daß schon seine Eltern unter dem Joch der Weissen gestöhnt haben (S. 37). Im Zusammenhang mit dem Auftauchen des Francisco Orellana im Jahre 1541 wird erwähnt, daß Cuzumarra schon tot sei. Effektiv blieben für Cuzumarras Leben und das seiner Eltern etwa acht Jahre. Es kommt dem Autor keineswegs auf historische Wahrscheinlichkeit an.”

e que eram os nazistas os novos conquistadores (1974, p. 114). Sobre a integração das três partes de *Amazonas*, o autor entende que Döblin viu

[...] a terceira parte associada às duas primeiras. Para o leitor, no entanto, a integração épica com as duas primeiras partes parece muito frágil: o salto do começo dos tempos modernos para o século XX, com suas configurações e problemas muito diferentes, deixa o leitor inicialmente julgar mal a conexão com as duas primeiras partes. No entanto, como a terceira parte traz a continuação do pensamento das duas primeiras partes, ela é com razão parte da trilogia “*Amazonas*”. Da mesma forma, Muschg, que sente falta da integração poética e, portanto, queria ver a terceira parte separada das duas primeiras, está certo.⁴³

Sob uma perspectiva diferente, ainda reportando-nos à década de 1970, Sperber (1975) publica um estudo pioneiro na Alemanha com o título de *Wegweiser im Amazonas. Studien zur Rezeption, zu den Quellen und zur Textkritik der Südamerika-Trilogie Alfred Döblins* (*Roteiros em Amazonas: Estudos sobre a recepção, fontes e crítica textual da trilogia sul-americana Alfred Döblins*). Consideramos importante centralizar a atenção um pouco mais neste trabalho.

Sperber (1975, p. 65) focaliza, a partir dos manuscritos⁴⁴ do romance, o processo de criação da trilogia sul-americana. Com isso, por meio da investigação crítica do texto e das variantes encontradas, busca contribuir para a interpretação do fazer literário döbliniano. Na primeira parte de sua pesquisa, o autor discorre brevemente sobre o contexto de produção de *Amazonas* no período de exílio do escritor, bem como apresenta o histórico das edições e da recepção crítica da obra. Na investigação de Sperber (1975, p. 74), a identificação de alguns textos que serviram de matéria-prima à criação literária da trilogia é de grande relevância. A lista de bibliografias trazida pelo pesquisador, que mais tarde é ampliada por Pohle (1991),

⁴³ “[...] den dritten Teil mit den beiden ersten Teilen zusammengehörig. Dem Leser allerdings erscheint die epische Integration mit den beiden ersten Teilen zu schwach: der Sprung vom Anfang der Neuzeit ins zwanzigste Jahrhundert mit seinen ganz anderen Schauplätzen und Problemen, lässt den Leser zunächst den Zusammenhang mit den beiden ersten Teilen verkennen. Da der dritte Teil jedoch die gedankliche Weiterführung der beiden ersten Teilen bringt, ist er zu Recht Teil der ‘Amazonas’-Trilogie. Ebenso hat Muschg recht, der die dichterische Integration vermisst und deshalb den dritten Teil abgelöst von den beiden ersten sehen wollte.”

⁴⁴ Sperber (1975, p. 69) teve acesso, no Arquivo de Literatura Alemã de Marbach, a um total de 2061 manuscritos que, após ordenados, enumerados e organizados em pastas, somaram 3.500 páginas (*A terra sem morte*: 1.060 páginas; *O tigre azul*: 1.686 páginas; *A nova selva*: 754 páginas; rascunhos e notas: 176 páginas). Já na Biblioteca Nacional de Paris não há mais registros dos livros emprestados pelos usuários e, de qualquer modo, não há como ter acesso aos textos que serviram de “fonte” para a trilogia sul-americana de Döblin e nem é este o objetivo, segundo argumenta Sperber (1975, p.73).

possui os seguintes livros, dos quais apenas os três primeiros são incluídos nas análises de texto de Sperber:

a) Koch-Grünberg, Theodor. *Zwei Jahre unter den Indianern Northwest Brasiliens. Reise in Nordwesten Brasiliens* 1903/1905. 2. Bände. Berlin: Ernst Wasmuth A. G. 1909;

b) Koch-Grünberg, Theodor. *Indianermärchen aus Südamerika*. Jena: Eugen Diederichs, 1927;

c) Krause, Fritz. *In den Wildnissen Brasiliens*. Bericht und Ergebnisse der Leipziger Araguaya-Expedition 1908. Leipzig: R. Voigtländers Verlag, 1911;

d) Charlevoix, R. P.; Pierre François-Xavier de, S. J. *Historie du Paraguay*. 3 Bände. Paris: Didot, Giffart & Nyon, 1756;

e) Métraux, Alfred. *La Religion des Tupinamba et ses rapports avec celle des autres tribus Tupi-Guarani*. Paris: Librairie Ernest Leroux, 1928.

Uma última referência trazida por Sperber, como material do qual Döblin também teria se valido no processo de criação de *Amazonas*, é o livro *History of Brazil* (1817/20) (*História do Brasil*), de Robert Southey, de onde procede tudo o que diz respeito ao personagem Nikolaus Riubuni (1975, p. 77). De acordo com Sperber, várias passagens do segundo volume de *Amazonas*, inclusive a maioria dos nomes dos personagens jesuítas, têm origem na história do Paraguai, do padre Charlevoix. Da obra de Métraux procedem os mitos indígenas *A terra sem morte* e *O tigre azul* (1975, p. 75-76).

Entretanto, esses exemplos não são centrais no trabalho de Sperber (1975), sendo apenas citados. A focalização do autor está nas três narrativas que Döblin leu na coletânea de mitos indígenas da América do Sul e que foram incorporadas à trilogia: *Die Amazonen* (*As Amazonas*), *Warum die Sonne langsamer geht* (*Por que o sol anda mais devagar*) e *Schildkröte und Tapir* (*Tartaruga e anta*). O autor procede ao cotejo da forma como as três narrativas aparecem na obra organizada por Koch-Grünberg (2014), nos manuscritos e na versão editada da trilogia, e interpreta as variantes textuais, os critérios de escolha do autor e alguns efeitos de sentido que essa seleção produziu no texto romanesco. O mesmo procedimento é empregado pelo autor para analisar as variáveis textuais referentes à parte introdutória do romance. Sobre o último caso, Sperber (1975, p.148) identifica que 75% das variantes se originam de subtrações textuais, mais de 20% de substituições e apenas 5% dessas variantes resultam de adições. Além disso, mais de 80% dessas variantes

referem-se a estruturas gramaticais e a mudanças pontuais para melhorar a clareza de sentenças.

Entretanto, Sperber (1975, p. 153) mostra que há palavras cuja exclusão ou substituição causam mudanças significativas no texto literário. Em um esboço do que seria o início do romance não utilizado por Döblin, Sperber (1975, p. 153) verificou que a abertura da trama era feita por um homem: “Cedo, quando a névoa da manhã ainda tremulava, um velho [na praça principal] bateu no grande tambor de madeira, que em outras ocasiões servia aos homens para suas mensagens.”⁴⁵. De maneira distinta, na versão definitiva do manuscrito do romance, é uma mulher que assume a abertura da trama: “A velha acordou, quando o Udu chamou na floresta: tru tru, udu udu. Ela foi de cabana em cabana.”⁴⁶

Essa alteração recebe de Sperber a interpretação de que “o texto do manuscrito contínuo, que também foi publicado, faz uma compactação da situação inicial, que também remete ao episódio-chave da insurreição das mulheres como uma consequência lógica.”⁴⁷ (1975, p. 153). Sendo assim, faz todo sentido que a abertura da trama seja feita por uma “velha” índia, pois, caso o personagem fosse o “velho”, conforme aparece no rascunho que Sperber (1975) encontrou, poderia pressupor a presença de mais homens na tribo, quando o intuito do narrador é dar a entender que todos eles haviam partido em busca da terra sem morte, deixando as mulheres para trás (DÖBLIN, 2014, p. 12). Dessa maneira, a completa ausência da figura masculina na tribo deve enfatizar sua fragilidade, porque se trata de uma sociedade de guerreiros, na qual as mulheres são indefesas (DÖBLIN, 2014, p. 15).

No confronto entre as duas variantes do início do romance, uma delas presente no esboço e a outra no manuscrito, Sperber (1975, p. 154) observa, além da troca central da figura masculina pela feminina, a troca da conjunção temporal “als” (quando) pelo pronome “wie” (como):

Esboço: “Früh, als noch die Morgennebel flatterten [...]”.
(Cedo, quando a névoa da manhã ainda tremulava [...]).

⁴⁵ “Früh, als noch die Morgennebel flatterten, schlug ein alter Mann [auf dem Hauptplatz] die große Holztrommel, die sonst den Männern für ihre Nachrichten diente.”

⁴⁶ “Die alte Frau wachte auf, wie der Udu im Wald rief: tru tru, udu udu. Sie ging von Hütte zu Hütte.”

⁴⁷ “Der Text der durchlaufenden Handschrift, der dann auch veröffentlicht wurde, leistet eine Verdichtung der Ausgangssituation, die auch die Schlüssepisode des Aufstandes der Frauen als logische Folge erscheinen lässt.”

Manuscrito: “Die alte Frau wachte auf, wie der Udu im Wald rief [...]”.
(A velha acordou, como/quando o Udu chamou na floresta: tru tru, udu udu).

Para além de uma ocorrência coloquial da linguagem, Sperber (1975, p. 154) compreende a escolha do pronome interrogativo ou comparativo como consciente e de forma estratégica pelo escritor. O autor estaria se valendo da ambiguidade produzida pela palavra: de um lado ela denota simultaneidade e de outro evoca o significado de identidade e igualdade. Em termos de efeito de sentido que essa alteração provoca no romance, Sperber (1975, p. 155-156) acredita que a natureza apresentada pelo narrador também ressoa na estrutura formal da narrativa, em uma tentativa de captar, mediante a linguagem, a dimensão mítica do mundo indígena em questão. Nesse sentido, a ideia de temporalidade é suprimida e o acordar da velha é identificado com o grito do pássaro, de modo que a sentença cria um universo de fusão entre homem e natureza.

Sob outro ponto de vista, ainda que a interpretação de Sperber seja coerente, a análise que ele faz do emprego do pronome não se aplicaria às inúmeras ocorrências na trilogia sul-americana (DÖBLIN, 2014, p. 51; 262; 277), em que emprega “wie” (como) ao invés de “als” (quando). Essas ocorrências podem ser uma característica da escrita do autor, com interferências da linguagem oral e coloquial, ou apenas falta de cuidado em relação aos aspectos formais da escrita, como é possível verificar no exemplo localizado no início do romance: “Wie die Frau wimmerte, war eine andere in ihrer Hängematte aufgewacht” (Quando a mulher choramingou, uma outra havia acordado em sua rede) (DÖBLIN, 2014, p. 12). Consideramos que o emprego do pronome “wie” (como) não denota a identificação do choro de uma mulher com o acordar de outra, mas indica uma localização temporal das ações.⁴⁸

Na investigação dos manuscritos do início do romance, Sperber (1975, p. 159) ainda propõe outra questão significativa para a interpretação da obra. Há um tipo de variante que surge por meio da erradicação de vírgulas, adjetivos e modalizações, promovendo no texto construções sintáticas paratáticas, linguisticamente pouco elaboradas, em que a maioria dos termos estão dispostos em sua ordem original, isto é, sujeito, verbo e complemento. Um dos exemplos que o autor (1975, p. 159) analisa no manuscrito é o advérbio “gleich” (logo), suprimido por Döblin: “Die Frauen kamen

⁴⁸ Erhardt (1974, p. 111) também diz que permanece incerta a significação das “violações” linguísticas e estilísticas que encontramos em *Amazonas*.

(gleich) heraus, dreißig Frauen und reife Mädchen” (“As mulheres saíram [logo], trinta mulheres e meninas maduras”). A ação indicada pelo verbo “herauskommen” (sair) não é modalizada, ou seja, o momento da ação não é determinado. Para o autor, tais supressões corroboram para intensificar a característica “primitiva” do mundo que está sendo narrado, da mesma maneira que as sequências de perguntas curtas e paralelas presentes no romance (Por que elas não falaram? Por que elas não se chamaram? Por que elas deixaram secretamente a aldeia?)⁴⁹ (SPERBER, 1975, p. 160-161).

No tocante às mulheres Amazonas⁵⁰, Sperber verificou nos manuscritos que a mulher do chefe da tribo, às margens do rio Uaupês, era para se chamar “Cuyata”, porém, o nome que ela recebeu depois da correção foi Toeza (1975, p. 103). Embora Sperber (1975) não cite o significado que essa mudança tem para o romance, acreditamos que a alteração esteja ligada à manutenção da figura de “Toey-za”, conforme aparece na coletânea de Koch-Grünberg (2014) e cujo nome passa por apenas uma pequena alteração no romance, “Toeza”. Döblin, provavelmente, deve ter lido a parte final do livro do etnólogo (2014, p. 226), onde é explicado que “To-eyza” vem de “to-zahn”, que significa “sua mãe”. Assim sendo, o nome refere-se à mãe ancestral das Amazonas e por isso podemos pressupor que Döblin alterou o nome da mulher do chefe da tribo de “Cuyata” para “Toeza”.

Dentre outras questões, o autor (1975, p. 167) constatou que a história de como surgiu o povo das Amazonas é contada na coletânea de Koch-Grünberg (2014) por um narrador em primeira pessoa, que desaparece no romance de Döblin quando a narrativa sobre essas mulheres é incorporada à construção da própria trama. Dessa versão transcrita pelo etnólogo, segundo Sperber (1975, p. 168), Döblin se apropria apenas da figura e do nome de Toeza e não retoma o julgamento moral feito pelo adultério que ela teria cometido, de acordo com a versão de Koch-Grünberg (2014). Das seis primeiras linhas da versão do etnólogo, Döblin teria assumido, de acordo com o exame de Sperber (1975, p. 168), apenas as palavras que aparecem na linha três, “Häuptlingsfrau, To-eyza” (Mulher do chefe, To-eyza), reformuladas no manuscrito para “Toeza die Frau des Häuptlings” (Toeza, a mulher do chefe).

⁴⁹ “Warum sprachen sie nicht, warum riefen sie sich nicht, warum hatten sie sich heimlich aus dem Dorf entfernt?” (DÖBLIN, 2014, p. 11)

⁵⁰ Sperber (1975, p. 103) menciona a possibilidade de Döblin ter conhecido, também, uma outra obra que fala das mulheres Amazonas, e que estava à disposição na Biblioteca Nacional de Paris: Friederici, Georg. *Die Amazonen Südamerikas*. Leipzig, 1910.

Integrado de forma intradiegética ao episódio inicial de Toeza, no romance, está o mito *Por que o sol anda mais devagar*, contado por uma velha índia. Sobre esse mito, Sperber (1975) verificou que Döblin o expandiu consideravelmente, mas excluiu palavras e frases, de maneira que, no romance, a história perde sua função mítica de explicar o motivo do sol andar mais devagar e é redirecionada a refletir sobre um problema de ordem social, no caso, a exploração da índia pelo seu marido (1975, p. 169-171).

Ao longo das análises que faremos no quarto capítulo das narrativas míticas indígenas *As Amazonas*, *Por que o sol anda mais devagar* e *Tartaruga e Tapir*, permaneceremos em diálogo com os resultados já alcançados pelo trabalho de Sperber (1975), de forma que seria redundante evidenciarmos mais detalhes acerca do cotejo e da leitura das variantes textuais feitas pelo referido pesquisador.⁵¹

Cremos ser relevante mencionar, ainda, um certo equívoco da parte de Sperber (1975, p. 174-175), quando ele se refere à pele de macaco e à trombeta de Yurupari, que Toeza e as outras mulheres roubam dos homens no momento em que se rebelam (DÖBLIN, 2014, p. 19). Segundo Sperber (1975), o mito *Jurupari* não estava nos manuscritos da trilogia *Amazonas*, ele é uma inserção que foi feita *a posteriori*, em uma folha extra, quando o livro já estava escrito. Essa narrativa não teria sido encontrada por Döblin na coletânea de mitos de Koch-Grünberg (2014), mas em uma outra obra desse etnólogo, a respeito da qual Sperber refere-se com o ano de 1929 e a página 292 (1975, p. 175). Na realidade, essa referência dada pelo autor deve estar incorreta, porque não existe nenhuma obra de Koch-Grünberg com edição de 1929 e, conforme pesquisamos, em nenhuma das obras do etnólogo existe menção ao mito *Jurupari* na página 292.⁵²

O interesse dos germanistas pela trilogia sul-americana, pelo menos no começo da década de 80, não avança muito mais do que expusemos até o presente momento.

⁵¹ Ademais, Sperber (1975, p. 176) é um dos primeiros germanistas a mencionar que a outra coletânea de mitos e lendas dos indígenas Taurepang e Arekuna, *Mythen und Legenden der Taulipang und Arekuna Indianer* (1924) (*Mitos e lendas dos índios Taurepang e Arekuna*) forneceu ao escritor modernista, Mário de Andrade, um dos protagonistas mais conhecidos da literatura brasileira, Macunaíma. Por outro lado, mesmo que Döblin e Mário de Andrade tenham tido contato com as obras de Koch-Grünberg, eles leram materiais diferentes e se apropriaram criticamente de mitos diferentes. Em *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* (2015), segundo pesquisa realizada por Lopez (1974; 1996; 1988; 2013), há quinze mitos que Mário de Andrade encontrou em Koch-Grünberg (1924), mas dentre eles não figura nenhum dos que estão na trilogia *Amazonas*.

⁵² Retornaremos ao mito *Jurupari* nas páginas 229-234 deste trabalho.

Dentre os trabalhos apresentados pelos críticos, entre 1980 e 1983, no *Internationales Alfred Döblin-Kolloquium* (Colóquio Internacional Alfred Döblin), não encontramos nenhum voltado para *Amazonas*, de acordo com o que verificamos no volume do colóquio organizado por Stauffacher (1986). A mesma constatação é verificada nas várias edições posteriores do anuário do colóquio, como as organizadas por Sander (1997), Hahn (2002), Eggert e Prauß (2003), Wolf (2007), Becker e Krause (2008) e Borgner (2010). Sendo assim, é notável que, de um total de quinze edições já publicadas, contando já com a de 2017, dos trabalhos apresentados no maior evento internacional sobre o escritor Döblin, praticamente a metade delas não aborda a trilogia sul-americana *Amazonas*.⁵³

Ainda com relação à década de 80, dos colóquios realizados em 1984 e 1985, a única exceção é o artigo de Stauffacher (1988b, p. 59-75), em que o autor, organizador do volume, analisa comparativamente e de forma pontual a presença da personagem histórica Bartolomeu de Las Casas (1474-1566) em duas obras alemãs, *Amazonas* e *Las Casas vor Karl V. – Szenen aus der Konquistadorenzeit* (1979) (*Las Casas antes de Carlos V. – Cenas do tempo dos conquistadores*), do escritor Reinhold Schneider.

Depois de Sperber (1975), podemos afirmar que Kiesel (1986) é quem abre uma nova perspectiva para a compreensão de *Amazonas*. O autor (1975, p. 12) discorda da interpretação que Sebald (1980) fez do trabalho de Döblin, quando declarou que o motivo central da obra do escritor era o desejo de destruição. Em contraposição a esta ideia, Kiesel propõe a tese de que “O motivo central da obra de Döblin – pelo menos desde 1917/1918 – não foi desejo de destruição, mas sim *luto pela destruição e pelo desejo de destruição dos humanos*”⁵⁴ (1986, p. 17 – grifos do autor). É em favor desta leitura que o autor interpreta as obras mais tardias de Döblin, escritas durante o exílio e depois dele. Desse modo, a contribuição do trabalho de Kiesel (1986, p. 237) está na compreensão de *Amazonas* à luz do ensaio *Prometeu e o primitivo* (DÖBLIN, 2015b), como consternação e crítica acerca da história da civilização europeia. Daí a forte presença do tema da destruição e da violência no romance.

⁵³ Destacamos que, das quinze edições, não tivemos acesso somente a uma delas, organizada por Keppler-Tasaki (2014). Entretanto, no sumário disponível *on-line* dessa edição também não há trabalhos sobre a trilogia *Amazonas*.

⁵⁴ “Das zentrale Motiv von Döblins Schaffen – spätestens seit 1917/1918 – war nicht Zerstörungslust, sondern Trauer über Zerstörung und menschliche Zerstörungslust.”

Consoante Kiesel (1986, p. 232-233), Döblin discute fundamentalmente dois problemas no romance sul-americano: a durabilidade de sua visão de mundo naturalista-filosófica e as chances do territorialismo judeu. Em termos de elementos da narrativa, divergimos da interpretação de Kiesel (1986, p. 237), quando ele cita que o narrador de *Amazonas* não demarca sua perspectiva de enunciação no romance ou no seu foco de interesse. De nossa parte, admitimos que esse narrador não interfere nem tece comentários subjetivos a respeito dos acontecimentos e das personagens na trama. Ainda assim, o leitor consegue captar o ponto de interesse desse narrador se observar que, com muita frequência, o alvo de sua focalização é a natureza, como observamos já no início da trilogia, quando ele apresenta as águas do rio Amazonas e o seu poder divino (DÖBLIN, 2014, p. 21-23).

Kiesel também constata o domínio dos poderes míticos em *Amazonas* e a tentativa de Döblin de reproduzir na narrativa a cosmovisão dos nativos, com seus deuses, espíritos e sua comunhão com a natureza (1986, p. 240). Entretanto, sobre a atitude de Döblin em relação a esse mundo mítico dos índios, Kiesel (1986, p. 240) tem a seguinte opinião.

No entanto, essa falta de distanciamento em relação ao pensamento “primitivo” tem sua dupla função exatamente determinável. Ela dirige-se à visualização sugestiva de uma sociedade “primitiva” e ao reconhecimento experimental desta sociedade indígena “primitiva” como contramodelo para o europeu “civilizado”.⁵⁵

Döblin presentifica e comunica, mediante a narrativa, o mundo dos indígenas, inclusive como se tal mundo fosse familiar ao leitor. Não obstante, cremos que o escritor não está confrontando “modelos” de sociedade, não no sentido de que uma alternativa ao caos da civilização europeia seria ela se tornar “indígena”. Döblin apresenta três tipos de sociedade: os povos da floresta, incluindo as Amazonas, os povos andinos (sociedades hierárquicas), os povos europeus do início da era moderna e a sociedade europeia moderna (sociedades funcionais). Essas sociedades não são contrapostas por Döblin como modelos mais ou menos civilizados, melhores ou piores, mas como sociedades que, de alguma forma, se comunicam (os índios e as

⁵⁵ “Diese Distanzlosigkeit gegenüber dem 'primitiven' Denken hat allerdings ihre genau bestimmbare Doppelfunktion. Sie zielt auf suggestive Vergegenwärtigung einer 'primitiven' Gesellschaft und auf experimentelle Anerkennung dieser 'primitiven' indianischen Gesellschaft als Gegenmodell zur 'zivilisierten' europäischen.”

Amazonas com Cuzumarra, os índios com os conquistadores e missionários, os Muíscas com os conquistadores) e que são parte de um processo histórico e social aberto e complexo.⁵⁶

Nesse sentido, concordamos com a observação de Kiesel (1986, p. 243-245) de que a temática da destruição e da violência não está presente só na trajetória dos jesuítas, nas expedições dos conquistadores em busca de ouro ou de escravos indígenas, ou na Europa do século XX, mas também nas narrativas míticas indígenas que Döblin incorporou ao romance. Essas narrativas elucidam o quanto o mundo dos nativos também já estava tomado por guerras entre tribos, violência e conflitos de toda natureza, antes dos brancos invadirem o continente.

Entendemos que o ponto central para Döblin não seja, provavelmente, a população nativa sul-americana em si, mas o comportamento que ainda se preserva nas sociedades tribais em relação à natureza, que recebe, no romance, uma grande parcela de influência dos escritos de Döblin, presente também em seus escritos *Das Ich über der Natur* (1927) (*O Eu sobre a natureza*) e *Unser Dasein* (1964) (*Nossa existência*). Sobre esse aspecto, compartilhamos a interpretação de Kiesel (1986, p. 242), de que

O princípio central da vida dos índios em “Amazonas” é preservar a unidade do homem com a natureza. Essa unidade é predeterminada e abrange todo o cosmos. Estrelas e elementos são tão animados quanto o homem, de fato mais poderosos, mas influenciáveis. As montanhas, florestas e rios são o lar de grandes espíritos com os quais os humanos têm que chegar a um acordo. Os animais são seus antepassados e parentes de sangue e exigem, antes que possam caçar, certos encantamentos e sacrifícios.⁵⁷

Entre outros apontamentos, Kiesel (1986, p. 267) analisa criticamente o ensaio *Prometeu e o primitivo* (DÖBLIN, 2015b) como material complementar para a interpretação, principalmente, do terceiro volume da trilogia. O autor considera que

⁵⁶ O sociólogo Niklas Luhman descreve essa distinção fundamental em sociedades segmentárias (ou tribais), sociedades estratificadas (ou hierárquicas) e a cultura funcionalmente diferenciada moderna no seu livro *Die Gesellschaft der Gesellschaft* (Frankfurt a. M. Suhrkamp 1998), particularmente no quarto capítulo, p. 595-865.

⁵⁷ “Zentrales Lebensprinzip für die Indios im ‘Amazonas’ ist es, die Einheit des Menschen mit der Natur zu wahren. Diese Einheit ist vorgegeben und umfaßt den ganzen Kosmos. Gestirne und Elemente sind beseelt wie der Mensch, mächtiger zwar, aber beeinflussbar. In den Bergen, Wäldern und Flüssen wohnen große Geister, mit denen sich der Mensch arrangieren muß. Die Tiere sind seine Ahnen und Blutsverwandten und verlangen, bevor sie sich jagen lassen, bestimmte Beschwörungen und Opfer.”

Döblin apenas lamenta as consequências destrutivas do tempo moderno, mas não apresenta como o futuro da Europa deverá se desenvolver.

Um ano após o trabalho de Kiesel (1986), Brügggen (1987) ocupa-se da análise do desenvolvimento estrutural interno da trilogia sul-americana e interpreta a obra sob o mote da verdadeira existência do homem diante da morte e do anonimato. Para o autor, na natureza, em *Amazonas*, vida e morte, forma e desintegração são intrínsecos um ao outro (BRÜGGGEN, 1987, p. 53). Essa é a perspectiva que o autor traz em suas interpretações, entre outras, das Amazonas, do império dos Incas e dos conquistadores e missionários europeus. Por exemplo, Brügggen considera que, o fato da figura mítica Sukuruja não assumir uma única forma na narrativa como símbolo da característica central da natureza, é um processo de formação e dissolução dos seres e de sua provisória individuação (1987, p. 54). A observação de que todos os seres estão interligados na natureza, ainda segundo Brügggen (1987, p. 55), tem grande importância no pensamento dos índios em *Amazonas*, porque eles mantêm uma relação de igualdade com animais, plantas e objetos inorgânicos.

Ainda na década de 80, podemos situar o posfácio de Stauffacher (1988a) à edição de *Amazonas*. Seu texto traz o histórico das edições da trilogia, sistematiza as principais “fontes” que Döblin empregou em sua criação e trata da recepção da obra, mas não acrescenta nada de novo sobre a interpretação do romance. O autor (1988, p. 239) sinaliza as tendências recentes de análise da trilogia e constata centralmente que elas estão mais inclinadas à “investigação literária-científica” do que com uma avaliação estética. Dentre os pesquisadores daquele novo contexto, Stauffacher (1988a, p. 241) destaca o estudo de Kiesel (1986), “[...] a quem nós agradecemos a exposição mais enfática do aspecto crítico da civilização do romance de Döblin.”⁵⁸

No final da década de 80, dentre os trabalhos apresentados no *Colóquio Internacional Alfred-Döblin* de 1987, Schmidt-Bergmann (1991, p. 91) se ocupa da trilogia sul-americana e focaliza a correspondência entre o engajamento político de Döblin em relação às possibilidades dos assentamentos judaicos e a ressonância desse envolvimento na trilogia amazônica. Para o autor (1991, p. 92), essa leitura é pertinente, pois o envolvimento de Döblin com o territorialismo judeu e as reflexões de cunho teórico-filosófico do escritor, a exemplo do ensaio sobre prometeu e o primitivo (DÖBLIN, 2015b), coincidem temporalmente com o período em que ele estava

⁵⁸ “[...] dem wir die eindringlichste Darstellung des zivilisationskritischen Aspekts von Döblins Roman verdanken.”

trabalhando no romance sul-americano. Dessa forma, nas palavras de Schmidt-Bergmann (1991, p. 91),

Mesmo que o romance sul-americano de Döblin não possa ser entendido como um laboratório poético, em que, como em um modelo de simulação, as chances de projetos de assentamentos judaicos devem ser exploradas, as analogias contemporâneas da conquista e aniquilação dos povos indígenas com o terror nazista e a tentativa de formular os princípios de uma “comunidade humana real” são óbvias.⁵⁹

Em vista do contexto proceloso e bélico da Europa do século XX e das reflexões poetológicas que Döblin publicou no ensaio *Der historische Roman und wir* (*O romance histórico e nós*) (2013a, p. 292-316), Schmidt-Bergmann (1991, p. 93) compreende a trilogia *Amazonas* como um romance histórico, um gênero literário do exílio, que representa para o escritor a possibilidade de autoquestionamento em relação ao presente. O autor (1991, p. 95) também tece comentários sobre a multiplicidade de perspectivas de análise de *Amazonas* e reitera a crítica do romance em relação à barbárie cometida pelo homem prometeico (1991, p. 96-97), de modo que “A progressiva racionalização da modernidade não leva para fora da selvageria, mas produz verdadeiramente uma nova selvageria do pensamento” (SCHMIDT-BERGMAN, 1991, p. 101).⁶⁰

Depois do levantamento de pistas de Schmidt-Bergmann (1991) sobre os aspectos históricos e sociais que confluem na trilogia amazônica, o texto de Stauffacher (1991, p. 103) concentra-se na terceira parte da trilogia. O referido autor entende que, em *Amazonas*, o problema do desenvolvimento histórico entra “[...] como a pergunta pelo ponto a partir do qual a história, desde a Renascença e seu percurso catastrófico no presente europeu, tiveram que ser entendidos e possivelmente revertidos.”⁶¹ De acordo com Stauffacher (1991, p. 104), enquanto os dois primeiros volumes da trilogia buscam responder “O que aconteceu?” na história da expansão

⁵⁹ “Auch wenn man Döblins Südamerikaroman nicht als ein poetisches Laboratorium begreifen kann, in dem wie in einem Simulationsmodell die Chancen jüdischer Siedlungsprojekte erforscht werden sollten, sind die zeitgenössischen Analogien der Eroberung und Vernichtung der Indio-Völker mit dem nationalsozialistischen Terror und der Versuch der Formulierung von Grundsätzen einer ‘wirklichen menschlichen Gemeinschaft’ unübersehbar.”

⁶⁰ “Die fortschreitende Rationalisierung der Neuzeit führt nicht aus der Wildnis heraus, sondern produziert geradezu eine neue Wildnis des Denkens.”

⁶¹ “[...] als die Frage nach jenem Punkt, von dem aus die Geschichte seit der Renaissance und ihr katastrophaler Verlauf in der europäischen Gegenwart zu verstehen und möglicherweise zu wenden war.”

européia, o último volume traz outro questionamento: “Por que isso aconteceu? Além disso, o que acontece agora? E o que poderia ou deveria acontecer?”⁶² O autor discute as respostas para as últimas perguntas em quatro momentos da narrativa:

1- A alegoria da “nova selva”; 2- As duas conversas fantasmagóricas na igreja de Maria de Cracóvia; 3- A demonstração das condições alemãs antes e depois de 1933 em três séries de cenas; 4- O novo homem e a retirada do infortúnio europeu⁶³ (STAUFFACHER, 1991, p. 104).

Em 1991 é publicado o artigo de Adriana Massa, *Südamerika als Gegenbild Europas in den 30er Jahren in Döblins “Amazonas”-Trilogie (América do Sul como contrapartida da Europa nos anos 1930 na trilogia “Amazonas” de Döblin)*. Referindo-se ao ensaio de Döblin sobre o romance histórico, a autora (1991, p. 61-62) interpreta que, com o romance sul-americano, o escritor estaria buscando “localizar-se” historicamente e, assim, tornar compreensível sua própria realidade, principalmente quando esteve exilado. Massa (1991, p. 63-66) comenta pontualmente sobre o conteúdo temático de cada um dos três volumes da trilogia, destacando os indígenas e a natureza antropomorfizada como contramodelos aos europeus. Para a autora, esses últimos não têm a capacidade de aceitar as diferenças da outra cultura, tornando impossível a superação do estranhamento apresentado nos eventos narrados na trilogia.

Ao lado de nomes como Sperber (1975) e Kiesel (1986), podemos colocar Baumann-Eisenack (1992), na década de 90, que avança em relação à recepção crítica das obras literárias de Döblin. *Der Mythos als Brücke zur Wahrheit: eine Analyse ausgewählter Texte Alfred Döblins (O mito como ponte para a verdade: uma análise de textos selecionados de Alfred Döblin)* é o único trabalho científico que se propõe a analisar temáticas míticas na ficção de Döblin.

A autora (1992, p. 15) investiga as diferentes referências que as obras *Berlin Alexanderplatz*, *Babylonische Wandlung (Migração Babilônica)* e *Der Oberst und der Dichter (O Coronel e o Poeta)* estabelecem com a mitologia clássica (por exemplo, com os mitos de Odisseu, Orestes, Sísifo, Clitemnestra, Édipo, Zeus, Orfeu e outros)

⁶² “Warum ist das, was geschehen ist, geschehen? Ferner: Was geschieht jetzt? Und: Was könnte oder sollte geschehen?”

⁶³ “1-Die Allegorie des ‘neuen Urwalds’; 2-Die zwei Geistergespräche in der krakauer Marienkirche; 3-Die Demonstration deutscher Zustände vor und nach 1933 in drei Szenenreihen; 4-Der neue Mensch und die Rücknahme der europäischen Unglücksgeschichte.”

à luz das discussões teóricas de Oswald Spengler, Ernst Cassirer, Rudolf Kayser e Erich Unger. Baumann-Eisenack (1992) interpreta a constância e a construção de mitos antigos na poética döbliniana em face a um contexto intelectual maior dos anos vinte, em que o pensamento mítico foi compreendido, principalmente, devido aos estudos de Ernst Cassirer, como “sistema de racionalidade especial.”⁶⁴ (1992, p.125). Em vista disso, a proposta da pesquisa da autora é verificar “[...] até que ponto o interesse de Döblin pelo mito pode ser compreendido como resposta a uma discussão sobre o mito nos anos vinte”⁶⁵ (BAUMANN-EISENACK, 1992, p. 14).

Tal como a autora (1992, p. 1-2) inicialmente comenta, recorre-se ao mito para compreender o que não está ao alcance da racionalidade científica, principalmente devido aos tempos de crise e da existência de sociedades incrédulas quanto ao futuro da humanidade. Nos termos de Baumann-Eisenack (1992, p. 3),

A cadeia de pensamento “Confiança no progresso é igual desvalorização do pensamento mítico, sim do mito em geral. Crise da ideia de progresso é igual retorno do mito”⁶⁶ ilustra um jogo de poder de progresso e mito, de iluminismo emancipatório e necessidade não satisfatória de explicar a existência humana, que compensa o respectivo déficit de um lado com empréstimos do outro.⁶⁷

Com efeito, a autora considera que os anos vinte reabilitam o mito. Tal fato se deu, por um lado, em resposta à crescente mecanização e racionalização da sociedade e, por outro, em face da redescoberta “[...] de uma verdade contida no mito que pode levar a um efeito esclarecedor e libertador.”⁶⁸ (1992, p. 125-126).

A discussão em torno do mito, no século XX, começa nos anos 70, segundo Baumann-Eisenack (1992, p. 8). No entanto, “os chamados anos vinte” receberam pouca atenção nas pesquisas publicadas, constata a autora (1992, p. 9), com exceção

⁶⁴ “[...] System von besonderer Rationalität [...]”.

⁶⁵ “[...] Inwiefern Döblins Interesse am Mythos als Antwort auf eine Diskussion um den Mythos in den zwanziger Jahren zu verstehen ist.”

⁶⁶ A citação feita pela autora é de: SCHMIDT-HENKEL, Gerhard. Der Mythos in der modernen Literatur. Funktion und Funktionswandel. In: SCHMELING, Manfred (Org.). **Funktion und Funktionswandel der Literatur im Geistes- und Gesellschaftsleben**. Akten des Internationalen Symposiums. Saarbrücken 1987 (1989), p. 83-99; 95.

⁶⁷ “Die Gedankenkette ‘Vertrauen auf den Fortschritt ist gleich Abwertung des mythischen Denkens, ja des Mythos überhaupt. Krise des Fortschrittgedankens ist gleich Wiederkehr des Mythos’ verdeutlicht ein Kräftespiel von Fortschritt und Mythos, von emanzipatorischer Aufklärung und dem nicht befriedigenden Drang nach Erklärung des menschlichen Daseins, welches das jeweilige Defizit der einen Seite mit Anleihen von der anderen kompensiert.”

⁶⁸ “[...] einer im Mythos enthaltenen Wahrheit, die zu verstehen eine aufklärende und entlastende Wirkung hervorrufen kann.”

da contribuição de Th. Ziolkowskis com o sugestivo título *Der Hunger nach dem Mythos* (*A fome de mito*), de 1970.

A respeito das pesquisas que se ocuparam em esclarecer o significado do mito na literatura dos anos vinte, a autora (1992, p. 10) argumenta que a obra de Döblin praticamente não foi notada. Sobre essa questão, particularmente relevante é a constatação de Baumann-Eisenack (1992, p. 11) de que uma parte importante da extensa produção literária de Döblin, desde as primeiras obras do início do século, faz referências à mitologia, e não apenas à mitologia antiga. Como exemplo, a autora menciona que, no épico *Manas* (1926), Manas e Sawitri são figuras da mitologia indiana, enquanto, na trilogia *Amazonas*, os mitos *O tigre azul* e *A terra sem morte* fazem parte da cultura indígena sul-americana.

Baumann-Eisenack (1992, p. 294) conclui que o conjunto da obra literária döbliniana analisada mostra “[...] uma diferenciação clara entre um mito cujo potencial elusivo estimula a ocultação do pensamento lógico e um mito que ainda é entendido na literatura como uma forma de explicação da vida.”⁶⁹. Igualmente significativa é a consideração final da autora de que Döblin se valeu centralmente de mitos de culpa e punição, que abordam questões como certo e errado e as possibilidades do ser humano diante dos antagonismos do mundo. Isto quer dizer que, para a autora, “Döblin liberta os mitos do nimbus do arcaico e torna o potencial mítico da experiência humana disponível e significativo para o romance moderno.”⁷⁰ (1992, p. 295).

A proposta de trabalho de Eisenack (1992), apesar de ter méritos pela análise meticulosa de motivos e figuras da mitologia clássica na prosa döbliniana, chama a atenção para o fato de que a mitologia indígena de *Amazonas* não constitui assunto de sua investigação. Entre os argumentos de Baumann-Eisenack (1992) a respeito da trilogia sul-americana, para a qual a autora dedica somente quatro páginas de sua tese, destacamos a interpretação de que *Amazonas* focaliza um contexto muito específico, no qual os mitos da antiguidade grega não fazem mais sentido (1992, p. 257-258). Baumann-Eisenack (1992, p. 259) observa Döblin incorporar a mitologia do povo indígena, porque os mitos fazem parte de sua realidade e é neles e em seu poder que os nativos acreditam. Por fim, a autora (1992, p. 260-261) sinaliza o confronto que

⁶⁹ “[...] eine klare Differenzierung zwischen einem Mythos, dessen schwer faßbares Potential einer Verschleierung logischen Denkens Vorschub leistet, und einem Mythos, der in der Literatur nach wie vor als eine Form der Lebensklärung verstanden wird.”

⁷⁰ “Döblin befreit die Mythen vom Nimbus des Archaischen und macht das in den Mythen liegende Potential an Menschheitserfahrung für den modernen Roman verfügbar und aussagekräftig.”

essa dimensão mítica indígena constituinte da trilogia estabelece com o homem moderno europeu. É oportuno atentarmos que, embora tenha se afastado de tal pensamento mítico por meio de um longo processo histórico de racionalização, Baumann-Eisenack (1992, p. 261) completa que “O Iluminismo não pode superar nem substituir o mito.”⁷¹

Quatro anos depois da publicação da tese de Baumann-Eisenack (1992) outra contribuição às pesquisas sobre *Amazonas* é oferecida por Celeste H. M. Ribeiro de Sousa (1996), no livro *Retratos do Brasil: hetero-imagens literárias alemãs*. É de interesse da autora investigar as imagens do Brasil na literatura alemã sob o pressuposto de que elas constituem “[...] metamorfoses de mitos da Conquista da América.” (1996, p. 20).

No que se refere à trilogia sul-americana, Ribeiro de Sousa (1996, p. 56-57; 86) ocupa-se especificamente do segundo volume e discute a evangelização dos índios pelos jesuítas. A autora argumenta que há um espaço físico importante, configurado pela natureza tropical, como pano de fundo do trabalho de disseminação da fé católica pelos missionários. Desta forma, na leitura de Ribeiro de Sousa (1996), a entrada dos padres na “terra de Canaã” – que eles acreditam, temporariamente, terem encontrado às margens do rio Paraná – está condicionada à sua travessia pela selva. Atravessá-la, na compreensão da autora (1996, p. 58), significa “penetrar” no território feminino, virgem e demoníaco, que metaforicamente representa na narrativa o mundo externo e profano a ser vencido pelos padres.

Entre outros aspectos, o texto de Ribeiro de Sousa destaca que os europeus, inclusive os jesuítas, buscavam na América uma vida nova e melhor (1996, p. 124). A paisagem exuberante dessas terras longínquas teria servido como confirmação das crenças dos personagens, de a América do Sul ser a porta de entrada para um mundo paradisíaco, um espaço idílico oposto à Europa. De outra parte, na figura do jesuíta Manuel de Nóbrega, a autora vê a representação do homem döbliniano: “[...] um indivíduo à procura da totalidade, da plenitude do ser” (RIBEIRO DE SOUSA, 1996, p. 125).

No que diz respeito à imagem do índio, a autora cita que, da perspectiva dos jesuítas, o nativo apresenta-se como estereótipo da “[...] imagem do homem primevo, anterior a todos os outros, anterior ao advento da civilização e, deste ponto de vista,

⁷¹ “Die Aufklärung kann den Mythos weder überwinden noch ihn ersetzen.”

é associado ao homem da idade de ouro.” (1996, p. 163). Importante é essa sinalização de Ribeiro de Sousa (1996) sobre qual ponto de vista a imagem desse indígena “dócil” é temporariamente plasmada na narrativa. Como já vimos em Sebald (1980, p. 40-42, 45-46), nos episódios em que a existência de um lugar edênico, de paz e harmonia na selva sul-americana é insinuada na narrativa, a figura do nobre selvagem é integrada como elemento pertencente à própria utopia desconstruída pelo autor. Döblin redireciona o percurso e transforma a utopia criada em instrumento poderoso de crítica à própria utopia, o que acontece particularmente no caso do experimento social dos jesuítas. O escritor não compactua com a imagem do índio imaculado. Já no primeiro volume da trilogia, o leitor pode perceber, imergindo no mundo indígena que o narrador traz à tona, que os homens “escuros” não são tão diferentes em termos do caráter daqueles outros, brancos. Os nativos também buscam exercer domínio sobre seus semelhantes e tribos vizinhas. Para tanto, eles matam, fazem guerras, oprimem e escravizam, como se pode observar no comportamento dos Macus e de algumas princesas Amazonas como Truvanare.

Por fim, Ribeiro de Sousa (1996, p. 209-210) chega à conclusão de que as imagens literárias alemãs do Brasil se voltam centralmente à “geografia mítica” do continente e reatualizam, para os personagens das obras que ela analisou, a ideia de um paraíso, um solo primordial perdido cujo ambiente simples possibilita ao indivíduo viver em comunhão com a natureza e alcançar sua plenitude. Nos termos da autora,

[...] a imagem do Brasil, semelhante à do paraíso ou à do Eldorado, tem como função última a recriação, de maneiras diversas, do relato mítico, oferecendo ao leitor a sensação de estar desvinculado do devir histórico e, conseqüentemente, da infelicidade, da dor e da morte (1996, p. 212).

Em 1997 *Amazonas* é objeto de estudo de Ingrid Maaß (1997). A autora analisa a transformação ficcional de motivos psicoanalíticos, como individuação e regressão em duas obras, na trilogia sul-americana e no romance *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende* (*Hamlet ou a longa noite chega ao fim*). O estudo é feito em correspondência com a metapsicologia de Sigmund Freud e levando em consideração a ligação de Döblin com a área médica da psiquiatria.

No capítulo dedicado à interpretação de *Amazonas* (MAAß, 1997, p. 91-138), discute-se, inicialmente, o mito *Por que o sol anda mais devagar* a partir de dois extremos: de um lado, na união sexual da índia com o animal em que estaria o ápice

de entrega à natureza; de outro, o ataque ao sol, que significaria a violência prometeica contra essa natureza.⁷² Essa dialética, conforme examina Maaß (1997, p. 92), aparece sempre em novas variantes no romance, desde o episódio da formação das Amazonas, passando pelos conquistadores europeus e pela república jesuítica, até a descrição da situação na Alemanha pré-fascista.

Seguindo esse recorte temático, a citada autora (1997, p. 93) focaliza a imagem da natureza na trilogia sul-americana e verifica que ocorrem, lado a lado, a antropologização da natureza e a naturalização do homem. Em consonância com o que acontece nas demais obras tardias de Döblin, a natureza em *Amazonas* é interpretada por Maaß (1997, p. 95) como “antiutópica”. Exemplo central dessa característica é o mito indígena *A terra sem morte* no desfecho da trilogia, com a morte trágica de milhares de índios Apapocuvás, Tanyguas e Oguauivas, evidencia-se que esse lugar sem mal não existe, senão na própria morte, e que só nela é possível reestabelecer a unidade simbiótica original com a natureza (1997, p. 96). Nesse sentido, Maaß (1997, p. 99) sustenta a seguinte leitura: “Natureza significa destruição e morte; e a morte não garante a salvação desejada, posto que desfaz a individuação e restitui uma unidade simbiótica.”⁷³

Maaß (1997, p. 101) complementa que a descrição da natureza e a visão de mundo dos personagens são constituídas, também, como projeções internas do espectador. No caso do homem indígena em *Amazonas*, a autora argumenta que ele é sempre projetado pelo olhar do Outro (1997, p. 103). Assim, os jesuítas veriam o nativo como uma criança, no sentido do “bom selvagem”, na perspectiva dos conquistadores, o índio seria caracterizado como parte da natureza e “mau selvagem”. Em tais projeções sobre o indígena, Maaß (1997) destaca a heterogeneidade de discursos construídos pelos europeus em relação ao Novo Mundo e a seus habitantes “exóticos”.

Quanto às Amazonas, Maaß (1997, p. 104) argumenta que elas constituem um modelo de uma possível relação do ser humano com a natureza externa e interna. Dessa forma, “A imagem antropomorfizada da natureza que está sendo projetada aqui é caracterizada por uma mescla de projeção e identificação: a mulher, no entanto, se

⁷² Esse mito é resumido e interpretado nas páginas 141-148 da tese.

⁷³ “Natur bedeutet Zerstörung und Tod: und der Tod garantiert nicht die erhoffte Erlösung, indem er die Individuation rückgängig macht und eine symbiotische Einheit restituiert.”

transforma em natureza – uma natureza na qual ela anteriormente projetou sua própria ganância de crueldade e poder.” (MAAß, 1997, p.105).⁷⁴

O trabalho de Maaß (1997) ainda discute a trajetória de Cuzumarra, dos conquistadores, dos jesuítas e dos personagens do último volume da trilogia de forma pontual. A autora (1997, p. 197) conclui que a dicotomia “[...] o sofrimento do homem na individuação e o resultante desejo de regressão e imediatismo”⁷⁵ é um tema que aparece nos escritos de Döblin sobre a natureza e tem papel central nas obras literárias tardias do escritor. No caso da trilogia sul-americana, a consideração final de Maaß é a de que Döblin “[...] rejeita todas as esperanças de salvação regressiva e, ao mesmo tempo, desmascara o domínio da natureza interna e externa como uma ilusão fatal.”⁷⁶ (1997, p. 197).

É possível acrescentar à década de 90 pelo menos mais dois textos que tiveram como assunto de discussão a trilogia amazônica, sendo que ambos foram apresentados no *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium (Colóquio Internacional Alfred-Döblin)* de 1997.

O artigo de Helmut Pfanner (1999, p. 144) faz uma leitura geral do romance sul-americano à luz do ensaio de Döblin (2015b) *Prometeus e o primitivo*. Em conformidade com o autor (1999, p. 144), a luta dialética entre o homem exterior e o interior é a temática central e unificadora dos três volumes da trilogia. Nos mitos indígenas incorporados à narrativa por Döblin, Pfanner (1999) observa a representação do desejo de restituir a comunhão do homem com a natureza, como exemplo disso, ele menciona Sukuruja, o espírito das águas do Amazonas. Diferentemente, à busca humana pelo poder corresponderia o mito do *O tigre azul*, que, nas palavras de Pfanner (1999, p. 144), “[...] intervêm de vez em quando na história humana e causa grande destruição.”⁷⁷

Consideremos pertinente mencionar certa distorção que o autor faz do significado do mito *O tigre azul*. Para os índios do texto romanesco de Döblin, a intervenção do tigre azul não é ocasional e não causa apenas uma “grande

⁷⁴ “Das anthropomorphisierte Naturbild, das hier entworfen wird, ist gekennzeichnet durch ein Ineingreifen von Projektion und Identifikation: Die Frau verwandelt sich in Natur - eine Natur allerdings, in die sie zuvor ihre eigene Grausamkeit und Machtgier hineinprojiziert hat.”

⁷⁵ “[...] das Leiden des Menschen an der Individuation und die daraus resultierende Sehnsucht nach Regression und Unmittelbarkeit.”

⁷⁶ “[...] verwirft er alle regressiven Erlösungshoffnungen und entlarvt gleichzeitig die Beherrschung von innerer und äußerer Natur als verhängnisvolle Illusion.”

⁷⁷ “[...] hin und wieder in die Menschheitsgeschichte eingreift und große Zerstörung verursacht.”

destruição”; trata-se de um evento decisivo, que aniquila a humanidade e dá fim ao mundo.

Adiante, Pfanner (1999, p. 144-146) expõe que os conquistadores da primeira parte da trilogia e os Mamelucos da segunda são representantes dos poderes prometeicos de conquista, possessividade e domínio sobre a natureza. Nesse mesmo sentido, o autor (1999, p. 148) declara que “Os conquistadores da América do Sul, que ele (Döblin) retratou, carregam sem dúvida as características dos batalhões da SS, que invadiram uma grande parte da Europa alguns anos depois e enviaram milhões pessoas para os campos de extermínio.”⁷⁸ Entretanto, Pfanner (1999) não explica quais são estas características, onde elas se encontram no romance e como, mediante a narrativa, essa analogia pode ser estabelecida. Entendemos que ambas as afirmações do autor são ausentes de referências mais específicas no texto narrativo para justificar ou contextualizar melhor a sua interpretação do romance.

Finalmente, o trabalho de Pfanner (1999, p. 147) destaca que a “simpatia” de Döblin está muito mais voltada aos índios e aos padres jesuítas, do que aos conquistadores europeus e paulistas. Ademais, a conclusão do autor (1999, p.148) é a de que a trilogia sul-americana está centralmente voltada para a concepção dialética de história de Döblin. Tal fato explicaria o salto temporal e geográfico ao longo dos séculos nas três partes da trilogia, visto que essa concepção dialética de história não está exclusivamente ligada a um único período histórico ou a uma única localização geográfica. Neste caso, segundo Pfanner (1999, p.149), Döblin não está abordando apenas o continente americano ou a região amazônica, mas toda a humanidade.

O outro artigo apresentado no *Colóquio Internacional Alfred-Döblin* de 1997 é de autoria de Delgado (1999). Sob o viés da interculturalidade, a autora discute a trilogia sul-americana de Döblin e a obra *Explosion. Roman der Ethnologie (Explosão. Romance da Etnologia)*, de Hubert Fichte.

Delgado (1999, p. 151) tem em vista que grande parte das obras de ambos os autores se atem a países que não são europeus. De sua parte, Döblin fez suas pesquisas para a trilogia na Biblioteca Nacional de Paris, entre 1935 e 1937, consultando principalmente acervo etnológico e historiográfico em língua alemã e francesa, uma vez que ele não sabia português ou espanhol (DELGADO, 1999, p.

⁷⁸ “Die von ihm dargestellten Eroberer von Südamerika tragen zweifellos Merkmale der SS-Bataillone, die wenige Jahre danach einen Großteil von Europa überrannten und zahllose Menschen in die Vernichtungslager schickten.”

151). Já Hubert Fichte, segundo a autora, teria feito três viagens à América do Sul, entre 1969 e 1983, e coletado material sobre a cultura afro-americana, com o adicional de que sabia português, espanhol e francês.

Hubert Fichte teria feito uma pesquisa, em 1976, sobre escritores que inauguraram uma “Antropologia poética”, usando o termo citado por Delgado (1999, p. 156). Fichte estaria à procura de “[...] uma tradição histórica e um caminho estético que poderiam levar à superação da visão colonialista. Tornar outras culturas uma temática não é suficiente.”⁷⁹ (DELGADO, 1999, p. 156). Dentre os 13 autores listados por Fichte, os de língua alemã seriam apenas Chamisso e Döblin.

Döblin não escreveu uma “literatura exótica” sobre o Novo Mundo. Um argumento central de Delgado (1999, p. 155) para essa interpretação de *Amazonas* é que o material etnológico utilizado na primeira parte da trilogia busca “[...] construir uma relação dialógica entre o sistema de pensamento das culturas conflitantes”⁸⁰ por meio da variedade de discursos e perspectivas. Ainda que de forma pontual, talvez por causa da extensão do artigo, Delgado (1999, p. 156) traz uma nova perspectiva para a interpretação de *Amazonas*, ao chamar a atenção para a maneira como Döblin subverte os discursos etnológico e colonial. Um exemplo de como essa subversão é construída na narrativa é observada pela autora (1999, p.157) na reação do rei de Chibcha à invasão dos espanhóis: “Seu papa e o rei vivem além do mar. Ninguém os viu aqui. Eles não nos conhecem, nem ao nosso país. Como o papa pode dar ao rei uma terra que ele não conhece e que não lhe pertence, e como pode o rei aceitar tal presente?”⁸¹ (DÖBLIN, 2014, p. 140). Dentre outros exemplos pontuados por Delgado (1999, p. 158), é importante sua observação de que, na trilogia, os índios não são apenas nativos sul-americanos, iguais uns aos outros, mas são “Makus, Tumbos, Quichua, Canari, Nutubes, Tuhames, Coygaba, Otomacos, Apapocuva, Tanygua, Oguauiva.”

Além disso, é oportuno mencionar nossa restrição ao comentário crítico de Delgado (1999, p.158) em relação à cor dos índios Guaranis: “Não obstante, eu não

⁷⁹ “[...] eine historische Tradition und einen ästhetischen Weg, die zur Überwindung des kolonialistischen Blickes führen könnten. Andere Kulturen zum Thema zu machen, reicht nicht aus.”

⁸⁰ “Wird das ethnologische Material dafür verwendet, durch die Rede- und Perspektivenvielfalt ein dialogisches Verhältnis zwischen den Denksystemen der aufeinandertreffenden Kulturen zu konstruieren.”

⁸¹ “Euer Papst und der König leben jenseits des Meeres. Niemand hat sie hier gesehen. Sie kennen uns und unser Land nicht. Wie kann der Papst dem König ein Land schenken, das er nicht kennt und das ihm nicht gehört, und wie kann der König solch Geschenk annehmen?”

posso imaginar que na segunda parte da trilogia os colonizadores espanhóis percebiam constantemente os guaranis como marrons. Eles eram e são tão claros ou escuros quanto os europeus do sul!”⁸²

A suspeita de Delgado (1999) é de que Döblin conhecesse melhor a antropologia alemã sobre as colônias na África do que as crônicas espanholas sobre a invasão da América. Ora, essa colocação de Delgado contradiz, até certo ponto, a interpretação que ela faz da trilogia. Se o interesse de Döblin está na subversão dos discursos etnológico e histórico no texto literário, como a autora argumenta, não faz sentido cobrar da narrativa de ficção estatuto de texto documental e factual, como fez Müller-Salget (1972, p. 372).

Nosso ponto de vista encontra respaldo no próprio ensaio escrito por Döblin (2013a) sobre o romance histórico. Uma das ideias sustentadas pelo autor (2013a, p. 303) neste texto é a de que não compete ao romancista concorrer com o historiador, porque romance é romance, e não História: “Já afirmei claramente: o romance histórico é, primeiro, um romance. Eu tenho que dizer ainda mais incisivamente: O romance histórico é em primeiro lugar romance e em segundo lugar e tão frequentemente como se quer ser, um romance.”⁸³

Entendemos que o “descompromisso” de Döblin com a manutenção intacta do relato historiográfico tem a ver com a liberdade de que dispõe o romancista para reler, sobrescrever e reescrever o material de que dispõe e dele aproveitar apenas o que julga importante para o estabelecimento da verossimilhança do mundo ficcional que quer criar.⁸⁴ Por outro lado, na perspectiva de Delgado (1999, p. 159) isso significa que

Com o material de uma “biblioteca babilônica” pode-se revelar discursos coloniais, construir uma perspectiva indígena imaginária, transformar uma crítica de linguagem criativa em literatura, mas a percepção sensorial de outros espaços, de outras pessoas traz surpresas consigo.⁸⁵

⁸² “Ich [kann] mir trotzdem nicht vorstellen, dass spanische Kolonisatoren die Guaraní ständig als braun wahrnehmen. Sie waren und sind genauso hell oder dunkel wie die Südeuropäer!”

⁸³ “Ich habe schon klar gesagt: der geschichtliche Roman ist erstens Roman und zweitens keine Geschichte. Ich muß noch schärfer sagen: der geschichtliche Roman ist erstens Roman und zweitens und so oft man will Roman.”

⁸⁴ Sobre o processo de criação do romance histórico, ver Döblin (2013a, p. 310-312).

⁸⁵ “Mit dem Material aus einer ‘babylonischen Bibliothek’ kann man kolonialistische Diskurse entblößen, eine imaginäre indianische Perspektive konstruieren, eine kreative Sprachkritik in Literatur verwandeln, aber die sinnliche Wahrnehmung der anderen Räume, der anderen Menschen, bringt dennoch Überraschungen mit sich.”

No ano de 2004, foi lançado o livro *Do cá e do lá: introdução à imagologia*, de autoria de Celeste Ribeiro de Sousa. Três capítulos de seu trabalho têm como assunto o segundo volume da trilogia sul-americana, especificamente a república utópica jesuítica fundada no sul do Brasil e no Paraguai.

No primeiro capítulo, *A América Latina ainda como utopia da Europa no século XX: o romance O Tigre azul de Alfred Döblin*, a autora (2004, p.199-201) cita o conceito de utopia presente no ensaio de Döblin *Die deutsche Utopie von 1933 und die Literatur (A utopia alemã de 1933 e a literatura alemã)* (DÖBLIN, 2013b, p. 369-405). A partir dele estabelece como orientação teórica subjacente à sua investigação *A cidade de Deus*, de Santo Agostinho, *A utopia*, de Tomas Morus, e, dentre outros, o materialismo histórico de Feuerbach, de Marx e Engels e a dialética do iluminismo, de Adorno e Horkheimer.

A autora aponta que a utopia jesuítica é construída no texto romanesco de Döblin por meio de uma sequência de oposições. A primeira delas (2004, p. 202) seria estabelecida entre o europeu belicoso e os homens da igreja. A segunda oposição seria aquela trazida pelo jesuíta Mariana em relação à natureza dos trópicos, sobretudo ao seu calor excessivo. A oposição entre clima europeu e clima tropical carregaria ainda, de forma subjacente, a oposição entre “o primitivismo que deve ser combatido, superado, e a civilização europeia, nos moldes do cristianismo fundamentalista de Inácio de Loyola, que deve ser introduzida, vivenciada, praticada, e não apenas ensinada [...]” (2004, p. 203). Já a terceira oposição identificada por Ribeiro de Sousa surge entre “paulistas” e jesuítas (2004, p. 203). A motivação da vinda dos europeus para a América estava na aquisição de riqueza material, principalmente por meio do comércio e da escravização de índios. Já os padres estariam em busca de riqueza espiritual. A autora (2004, p. 204) destaca que a viagem dos missionários pela mata, rumo ao sul, faz lembrar a travessia dos hebreus pelo deserto em direção à terra prometida.

A respeito desse aspecto, a autora menciona que o núcleo da utopia jesuítica pode ser identificado na redução chamada Loretto, fundada pelo padre Emanuel e, posteriormente ampliada por Montoya, com quem essa utopia recebe o nome de *Arca de Noé* (RIBEIRO DE SOUSA, 2004, p. 210). Para a autora, a não sobrevivência dessas reduções jesuítas, apesar de três séculos de resistência, significa que “a utopia contém, paradoxalmente, em seu próprio organismo a distopia.” (2004, p. 211).

Dessa forma, a investigação de Ribeiro de Sousa aponta para a conclusão de que a utopia jesuítica presente em *O tigre azul* tem quatro funções (2004, p. 211-212):

1- chamar a atenção para uma situação real (política-econômica-social), insustentável, mostrando uma outra a ela oposta que, embora não se realize, 2- estimula a reflexão sobre o presente, 3 – desencadeando uma maior abertura dos limites humanos quanto à compreensão do próprio e do alheio, 4 – na procura de uma solução de melhoria.

No início do mesmo capítulo, a autora (2004, p. 201) menciona que a América Latina, enquanto espaço idealizado e utópico, está presente em três níveis do romance *O tigre azul*. Os dois primeiros, explícitos, seriam a procura dos conquistadores pelo Eldorado e a tentativa de evangelização dos índios sul-americanos. O terceiro nível, implícito, seria referente à leitura do texto ficcional em vista do momento histórico em que foi escrito, entre 1935 e 1937. Sobre o último nível, Ribeiro de Sousa (2004, p. 212) diz que o interesse de Döblin não estava na “reconstrução da história da evangelização dos índios” na América do Sul, mas “em determinados fatos e em sua significação.”

Com o resgate dos fatos supracitados, segundo a interpretação da autora (2004, p. 213), Döblin estaria fazendo “uma crítica à Alemanha de Hitler e à Europa de um modo geral, atribulada por guerras contínuas, invertendo os espaços da civilização: esta poderia ser encontrada no *modus vivendi* dos selvagens das missões, enquanto a barbárie estaria sendo praticada na Europa.” Sendo assim, é possível que Ribeiro de Sousa (2004) tenha razão, pois levando-se em conta que Döblin escreveu a trilogia enquanto estava no exílio, uma ligação, mesmo que inconsciente, pode ter havido entre ambos os contextos: a Alemanha nazista de Hitler do século XX, o período histórico em que o autor está inserido e, de outro lado, o percurso das reduções jesuíticas tratado na segunda parte da trilogia. No entanto, os indícios textuais que comprovem tal intenção do autor parecem-nos escassos.

Ainda quanto à imagem utópica da terra de Canaã, presente em *O tigre azul*, a autora não faz referência à possível relação analógica entre os assentamentos dos jesuítas e a ideia do Novo-Territorialismo judeu, que foi observada por outros críticos e que estaria ligada ao engajamento político de Döblin (2015cd), principalmente durante a década de 30. De fato, essa relação não surge do próprio texto dos romances, mas precisa ser baseada em leituras paralelas dos ensaios

contemporâneos do escritor. Para os leitores imediatos da época, particularmente os judeus exilados, o sentido poderia ser mais evidente, uma vez que a América do Sul se encontrava entre as regiões potenciais para um estado judeu.

No breve capítulo *Brasil/Canaã: auto e heteroimagem em Graça Aranha e A. Döblin*, Ribeiro de Sousa (2004, p. 215) discute a possibilidade de Döblin ter lido a versão de Canaã traduzida para o francês, do escritor brasileiro Graça Aranha, enquanto trabalhava na criação do romance *O tigre azul* na biblioteca de Paris, entre 1933 e 1938.

Para essa aproximação, a autora (2004, p. 216) leva em consideração que Graça Aranha viveu um longo período em Paris, tinha conhecimento da filosofia alemã e era discípulo da escola germânica do Recife. Ribeiro de Sousa (2004, p. 217) destaca o contraste que a obra brasileira estabelece entre um cenário colonial decadente e a comunidade de imigrantes alemães no Espírito Santo. Esta pequena aldeia é um lugar fértil, de abundância e prosperidade, um lugar utópico que remete à terra de Canaã.

Entretanto, a conclusão da autora (2004, p. 221) é a de que não há uma relação direta entre *Canaã* e *O tigre azul* no que se refere à imagem do Brasil. Por outro lado, Ribeiro de Sousa (2004, p. 222) menciona que tanto Döblin quanto Graça Aranha, cada um a sua maneira, veiculam imagens arquetípicas do Brasil, presentes na Europa. Por fim, mesmo que Sperber (1975) não tenha citado Graça Aranha entre as fontes que Döblin consultou durante o processo de criação da trilogia, a autora (2004, p. 221) cita que a questão se Döblin leu ou não *Canaã* permanece sem resposta.

Desencontros no encontro de culturas: o caso de Der blaue Tiger é o último capítulo do livro de Ribeiro de Sousa que trata do segundo romance da trilogia sul-americana. O texto é dedicado à análise da personagem Manuel de Nóbrega (2004, p. 227), enquanto figura retirada da história oficial brasileira. Ribeiro de Sousa (2004, p. 230) considera que Döblin teve acesso às cartas de Manuel da Nóbrega, em Paris. No entanto, o que a autora destaca é a forma como o autor transformou essa figura histórica em personagem no romance. Para começar, um dos aspectos mais chamativos é a alteração do nome Manuel da Nóbrega para “Emanuel da Nóbrega”. Ribeiro de Sousa (2004) analisa que a modificação para o original hebraico “Emanuel”, que significa “Deus conosco”, traz consigo uma mensagem importante, de um possível interesse de Döblin por uma “história primeira”.

Ribeiro de Sousa (2004, p. 231) evidencia que nem todas as características de Manuel da Nóbrega são mantidas no texto ficcional, como a gagueira e a tuberculose. Ao invés destes atributos historicamente conferidos ao missionário, Döblin atribui a seu personagem eloquência surpreendente e ótima saúde. Ribeiro de Sousa (2004, p. 232) ressalta que nem o passado anterior à vida religiosa, nem o porte físico e o comportamento emotivo de Emanuel da Nóbrega correspondem à realidade dos fatos. A partir disso, a autora conclui que “Döblin, através da reconstrução desta figura que vai buscar à História do Brasil, consegue realmente tecer uma imagem vívida, pulsante, da ação missionária jesuítica no país, consegue criar um herói plural ou coletivo ou uma coletividade heroica.” (2004, p. 234).

Contudo, o cotejo que Ribeiro de Sousa faz entre a versão da história oficial brasileira sobre Manuel de Nóbrega (2004, p. 227-229) e a personagem ficcional Emanuel da Nóbrega construída por Döblin (2004, p. 230-234) parece ter muito mais o propósito de problematizar a questão do “falseamento da macro-história” (2004, p. 232)⁸⁶ do que analisar a forma como o romance döbliniano releu e ressignificou essa figura histórica. Sob a perspectiva da Imagologia, a autora expõe esta questão enquanto preocupação com a criação, mediante a confluência dos discursos histórico e literário, de uma imagem que fica retida no imaginário do leitor, mas que “não bate com a imagem oferecida pela História do país e também não serve à proposta de uma outra nova leitura da macro-história.” (RIBEIRO DE SOUSA, 2004, p. 235).

Em 2004, foi publicada no Brasil a única tese de doutorado⁸⁷ que tem como objeto de estudo a trilogia sul-americana. *O romance O tigre azul como forma estética do pensamento histórico de Alfred Döblin*, de Alceu Gregory, investiga como a teoria romanesca de Döblin foi aplicada na segunda parte da trilogia. O autor (2004, p. 23) analisa *O tigre azul* como manifestação estética do pensamento histórico do escritor e, para tanto, interpreta sistematicamente os principais elementos da narrativa. Assim, Gregory (2004, p. 22) tem como ponto de partida os ensaios de Döblin sobre o romance e a relação deste gênero literário com a história, a saber, *Bemerkungen zum Roman* (*Observações sobre o romance*), *Reform des Romans* (*Reforma do romance*),

⁸⁶ Como já sinalizaram anteriormente Müller-Salget (1972, p. 372), Erhardt (1974, p. 84-85) e Delgado (1999, p. 158), a cronologia e os dados históricos têm pouca relevância na trilogia sul-americana.

⁸⁷ Conforme buscas *on-line* realizadas, principalmente, nas seguintes plataformas: Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES. Disponível em: <<http://catalogodeteses.capes.gov.br>>; Portal de Periódicos CAPES. Disponível em: <<http://www.periodicos.capes.gov.br/>>; Portal de Revistas da USP. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/>>; Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações. Disponível em: <<http://bdtd.ibict.br/vufind/>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

Die Arbeit am Roman (O trabalho no romance), *Der Bau des epischen Werks* (A construção da obra épica), *Krise des Romans* (Crise do romance) e *Der historische Roman und wir* (O romance histórico e nós). Todos os seis ensaios foram traduzidos por Gregory (2004) para o português, constando como anexos de seu trabalho

Na primeira parte da pesquisa, Gregory (2004) examina os ensaios mencionados e depois contextualiza o romance *O tigre azul*, mostrando como fatos da história do Brasil foram trabalhados e, principalmente, alterados por Döblin mediante o texto ficcional. Também verifica como o escritor induz a aproximações entre o passado narrado e o presente de quem escreve o romance em inúmeras passagens da obra. Gregory (2004, p. 93) sustenta a ideia de que “[...] o autor não quer apenas falar de um passado distante, mas de um assunto que ilumine a situação social e pessoal do presente autor”, um assunto que produza efeito de “desconforto, de preocupação e reflexão”, justamente porque trata de algo muito próximo à realidade.

Sob esse direcionamento, o autor mostra como várias situações e personagens do romance estabelecem referências diretas e indiretas com a Europa, onde o regime nazista alemão estava em ascensão. Por exemplo, Gregory (2004, p. 120) identifica no comportamento dos índios, que se submetem cegamente ao plano e às ordens dos jesuítas, uma analogia com o povo alemão, que estaria igualmente encantado com a doutrina fascista de Hitler. Esta comparação é sustentável para o autor, porque “[...] a intolerância com a identidade do outro, o atentado contra a individualidade e a liberdade são traços comuns ao jesuitismo e ao nazismo.” (GREGORY, 2004, p. 107).

Gregory (2004, p. 110) considera que, com a representação do fim da Companhia de Jesus e das reduções jesuítas, Döblin estaria de alguma forma antecipando o desfecho da Segunda Guerra Mundial: “A destruição da Alemanha, o esfacelamento do Terceiro Império e de seus executores e o completo abandono de seu povo” (2004, p. 121). Entendemos que seria pouco provável Döblin ter tal habilidade de prever ou profetizar o futuro. Faz mais sentido que o autor tenha sido influenciado por um anseio pessoal de queda da então Alemanha nazista.

Outro paralelo mencionado por Gregory (2004, p. 93; 107) é a afinidade entre a situação do indígena sul-americano e a do próprio escritor, tendo em vista que, à semelhança do índio, que tinha sua maneira de viver e pensar e foi perseguido, oprimido, escravizado e dizimado, também Döblin, judeu e defensor da justiça social

e humanitária, precisou migrar, fugir de sua terra natal, para sobreviver ao horror do holocausto.

E o fato que temos aqui é um homem exilado, olhando de longe, para dentro da sua casa, onde se praticam no século XX semelhantes injustiças cometidas contra os índios há quatro séculos, na qualidade de quem não tem mais casa, de quem está ameaçado, de quem não poderia mais andar conforme os seus costumes e crenças, de quem seria obrigado a pensar como lhe mandassem pensar (GREGORY, 2004, p. 107).

Assim, Gregory (2004, p. 292) interpreta que as reduções jesuíticas apresentam traços de Estado Totalitário, pois nelas os jesuítas têm controle sobre os índios, que devem acatar tudo o que lhes é determinado.

Em relação à estrutura da narrativa, o referido trabalho destaca a autonomia das partes, de modo que “[...] cada página revela uma realidade, que não se encontra necessariamente ligada à anterior ou à posterior.” (GREGORY, 2004, p. 292). Essa autonomia também se aplicaria aos elementos espaço e tempo, visto que ambos não obedecem a uma linearidade e aos personagens, que são predominantemente coletivos e marcados pela “desterritorialização do ‘eu’” (GREGORY, 2004, p. 293). Daí também a característica central do narrador do romance. Segundo Gregory, diferente daquele da epopeia tradicional, esse narrador é um mediador que “carrega para dentro do romance perspectivas múltiplas, que visam abranger o máximo de realidade ou, melhor dizendo, focalizar o assunto dos ângulos mais diversos possíveis.” (2004, p. 292-293).

Em termos gerais, Gregory conclui que *O tigre azul* é um romance épico, que revela o caminho cíclico da história da humanidade (2004, p. 294).

Dessa forma, a pesquisa de Gregory traz uma perspectiva de leitura da trilogia especialmente interessante para o leitor brasileiro e significativa para as relações culturais e literárias entre Brasil e Alemanha. Outrossim, observamos que algumas interpretações que o autor faz do romance *O Tigre azul* retomam o que consta em Ribeiro de Sousa (1996; 2004), como a conotação erótica e bíblica da natureza (2004, p. 191-192).

Apesar da importância do trabalho de Gregory (2004) para o leitor brasileiro e para a divulgação de *Amazonas*, sua tese não está disponível on-line nos bancos de dados de teses e dissertações para acesso público.⁸⁸

Ainda de autoria de Gregory encontramos o trabalho *Mitologia ocidental versus mitologia indígena na trilogia Amazonas de Alfred Döblin*, de 2015. Todavia, o texto não traz nenhum dado interpretativo a mais sobre a trilogia e, ao contrário do que o título indica, o trabalho não analisa os mitos que integram o romance, com exceção de um breve comentário de que o mito *O tigre azul* faz parte do imaginário indígena e possui características semelhantes às do apocalipse cristão.

Em 2006, Herbert Uerlings investiga em textos literários de autores, segundo ele (2006, p. 3) canonizados, a temática da intersecção das diferenças sexuais e culturais sob o viés do pós-colonialismo.

Nosso interesse está centrado no capítulo dedicado à trilogia sul-americana *Amazonas*. Nele, Uerlings (2006, p. 91) focaliza a personagem Las Casas e, entre outros aspectos, destaca a forma como o missionário morre nos braços de Sukuruja, que, nesta cena, evoca uma caricatura da Pietá cristã. Trata-se de um episódio de reconciliação com a natureza, de fusão regressiva a ela, que aqui se mostra misericordiosa (2006, p. 95). A morte de Las Casas e a imagem de Pietá significam para Uerlings (2006, p. 95) que não há mais nenhuma promessa de ressurreição e salvação. A partir disso, a conclusão do autor (2006, p.184) é que o episódio final de Las Casas e Sukuruja é o resultado da crítica de Döblin quanto à doutrina cristã do “dominium terrae”, que “[...] desde o início, como um chamado para governar a natureza, estava ligada a uma política patriarcal de gênero e não determinou acidentalmente o discurso da expansão colonial europeia.”⁸⁹

Quanto às perspectivas de gênero no romance, Uerlings (2006, p. 97), a partir do ensaio de Döblin (2015b) sobre *Prometeus e o primitivo*, comenta que a legitimação prometeica é patriarcal e o discurso da “culpa” serviria para a inferiorização da mulher e a manutenção da sua desigualdade em relação ao homem. Para o autor (p. 97), essa questão encontraria sua problematização na primeira parte da trilogia, na tribo de Cururuquara. De um lado, Uerlings (2006, p. 97) cita que Döblin não deixa dúvidas

⁸⁸ Apenas uma versão impressa do trabalho está disponível na biblioteca da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP.

⁸⁹ “[...] das als Aufforderung zur Herrschaft über die Natur von Anfang an mit einer patriarchalischen Geschlechterpolitik verbunden gewesen sei und nicht zufällig den Diskurs der europäischen kolonialen Expansion bestimmt habe.”

de que as sociedades indígenas podem ser tão patriarcais quanto as cristãs-europeias. Por outro lado, com a rebelião das mulheres, Döblin estaria apontando uma possibilidade de enfrentamento desse domínio patriarcal. Assim, esse exemplo mostraria, conforme Uerlings (2006, p. 98), o distanciamento reflexivo dos indígenas em relação a seus mitos e magias. Essa capacidade de autorreflexão, no sentido abordado por Habermas (1981), conclui Uerlings (2006, p. 187), estaria mais presente em alguns indígenas do que na maioria dos missionários e conquistadores europeus.

Em relação aos trabalhos apresentados no *Colóquio Internacional Alfred-Döblin* de 2003,⁹⁰ o artigo de Hofmann (2006) situa o encontro e o confronto entre diferentes culturas e a formação de identidades híbridas em *Amazonas*, à luz do pós-colonialismo e da obra de Le Clézio *Le rêve mexicain. La pensée interrompue* (*O sonho mexicano. O pensamento interrompido*), que aborda a cultura e a mitologia indígenas do México.

A premissa de Hofmann (2006, p. 110) é a de que Döblin buscou com sua trilogia amazônica “[...] enfrentar a crise da política e civilização europeia por meio de um modelo literário de interculturalidade híbrida.”⁹¹ Para mostrar isso, o autor (2006, p. 116) comenta, de forma muito rápida, os mitos indígenas *A terra sem morte* e *O tigre azul*. Entre outros argumentos, Hofmann (2006, p. 116) destaca o que já lemos em Delgado (1999, p.158), isto é, que a sociedade indígena é apresentada como um grupo de comunidades que não é homogêneo, pois cada um tem sua história, suas diferenças e particularidades, não vivendo em harmonia “ingênua” com o ambiente natural em que está inserido. Assim, nas palavras de Hofmann (2006, p. 117),

O pensamento mítico-animista dos índios não é introduzido no romance como modelo historicamente contrário às ações agressivas dos conquistadores, mas como um padrão teórico, que na

⁹⁰ No mesmo volume do *Colóquio Internacional Alfred-Döblin* em que encontramos o trabalho de Hofmann (2006), o artigo de Gouriou (2006, p. 127-152) se propõe a analisar a mitopoética em três obras tardias de Döblin, produzidas depois da conversão do escritor ao catolicismo, *Der Oberst und der Dichter* (1943-44) (*O coronel e o poeta*), *Hamlet* (1945-46) e *Die Pilgerin Aetheria* (1949) (*A peregrina Aetheria*). A autora (2006, p. 130-131) reconhece que é surpreendente a crítica ter dedicado tão pouca atenção à questão mitológica na poética döbliniana e que o livro de Baumann-Eisenack (1992) é o único trabalho que trata exclusivamente desta temática. Não obstante, o trabalho de Gouriou (2006) não oferece nada muito além do que Baumann-Eisenack (1992) já analisou sobre a presença da mitologia grega e cristã em *Berlin Alexanderplatz*, *Babylonische Wanderung* e *Der Oberst und der Dichter* e, de igual forma, nada traz sobre *Amazonas*.

⁹¹ “[...] der Krise der europäischen Politik und Zivilisation durch ein literarisches Modell hybrider Interkulturalität zu begegnen.”

retrospectiva e numa interpretação atualizada pode ganhar significado para uma autorreflexão crítica da autoidentidade europeia.⁹²

Quanto aos mitos *O tigre azul* e *A terra sem morte*, Hofmann (2006, p.117) afirma que eles são mutuamente complementares e devem ser compreendidos como uma interpretação mítica da experiência histórica. Na opinião do autor, essa complementariedade se dá porque a busca pela terra sem mal, harmônica com o cosmos e com a natureza, é uma reação à invasão dos brancos, um sintoma de crise. Entretanto, o autor não aprofunda a interpretação de ambos os mitos.

Logo em seguida, Hofmann (2006, p.120) focaliza alguns encontros pontuais entre europeus e indígenas, como aquele que acontece entre Mariana e o espírito das águas. No caso da cena envolvendo a morte de Mariana, o autor (2006, p. 121) argumenta que ela pode ser entendida, de um lado, realisticamente como um acidente e, de outro, “mitopoeticamente” como um encontro com o espírito da natureza.

Pela história literária, a obra de Döblin é considerada, de forma geral, nas categorias do Expressionismo e da Nova Objetividade, às quais pertencem o romance *Berlin Alexanderplatz* como exemplo prototípico. Da Nova Objetividade, porém, há muitas transições para o Realismo Mágico dos anos 1930 e 40 (cf. BASSLER, 2015, p. 350-374). A trilogia amazônica de Döblin apresenta tendências que a aproximam ao Realismo Mágico, a partir de suas inclusões míticas e de sua perspectiva narrativa “contaminada” pela visão de mundo indígena. Ao mesmo tempo, o autor mantém uma tensão entre o mundo mágico e uma posição realista que seria negligenciada se a obra fosse classificada dessa forma.

Ao final do artigo, Hofmann (2006, p. 123) conclui que a visão mítica da destruição do mundo aparece no romance como uma perspectiva possível para a humanidade, mas não única. Assim, a visão mítica do tigre azul, segundo o autor (2006, p. 123-124), “[...] tem, no sentido da mitopoética de Döblin, o caráter de uma advertência aos seus leitores, que deixa claro que é precisamente através das tendências destrutivas da civilização moderna que o mito nativo americano da destruição pode se tornar realidade.”⁹³ Concordamos com Hofmann (2006) acerca da

⁹² “Nicht als historisch aussichtbares Gegenmodell zu den aggressiven Handlungen der Konquistadoren wird das mythisch-animistische Denken der Indianer im Roman eingeführt, sondern als ein theoretisches Muster, das in der Retrospektive und in einer aktualisierenden Interpretation eine Bedeutung für eine kritische Selbstreflexion des europäischen Selbstverständnisses gewinnen kann.”

⁹³ “[...] die mythische Vision vom blauen Tiger, die den Roman beherrscht und seinen Schluss prägt, hat also im Sinne von Döblins Mythopoetik den Charakter einer Warnung an seine Leser, denen deutlich

interpretação da intenção de Döblin quanto à inserção destes dois mitos. Parece-nos mais aceitável supor que o autor os utilizou como uma espécie de “preocupação crítica” ao que estava vivenciando e às consequências de um domínio “bárbaro”, e não como uma “profecia”, como sugerido por autores citados anteriormente (GREGORY, 2004, p. 121).

Cardozo (2009) aborda *Amazonas* no artigo *Tradução, relação e a questão do Outro: considerações acerca de um projeto de tradução da trilogia sul-americana Amazonas, de Alfred Döblin*. Importante é a sinalização de Cardozo (2009, p. 287), a partir do trabalho de Sperber (1975), para o fato de a obra de Koch-Grünberg ser um ponto de aproximação entre Döblin e Mário de Andrade. Também pudemos constatar essa relação por intermédio dos trabalhos pioneiros de Lopez (1974; 1996; 1988; 2013).

Segundo Cardozo (2009), Sperber (1975) havia atribuído a diferença de interesses de ambos os autores, Döblin e Mário de Andrade, ao fato de que Mário de Andrade estava em busca de um “herói sem caráter” do lado brasileiro enquanto Döblin almejava a figura do índio semelhante à do “bom selvagem”. A essa interpretação, Cardozo (2009, p. 289) contrapõe a opinião de que Döblin antecipa em algumas décadas a problemática da alteridade, pois ele “[...] constrói esse homem índio döbliniano como Homem, com a complexidade relacional de qualquer ser humano, como um Outro que tem cultura e história próprias, com grande destaque, aí, para o atributo ‘próprio’” (2009, p. 288).

No caso de uma tradução brasileira da trilogia de Döblin, que estivesse em consonância com a densidade e a dimensão de alteridade da obra, Cardozo (2009, p. 291) expõe que seria necessário levar em conta alguns aspectos importantes. Um deles seria o estabelecimento de um padrão ortográfico para a tradução de topônimos e nomes de povos indígenas. Assim, conforme exemplificado pelo autor (2009, p. 292), o topônimo “Krötenloch” (Buraco de sapo) poderia ser traduzido para “Cururuquara”, ao invés de “Buraco de sapo”, pois trata-se do termo que Döblin usou para fazer a paráfrase alemã e que não soaria exótico a um leitor brasileiro já familiarizado com outros nomes como Araraquara, por exemplo.

Por fim, de acordo com Cardozo (2009, p. 293), uma outra questão relevante que deveria ser observada na tradução da trilogia é o estilo, visto que a narrativa

gemacht wird, dass gerade durch die destruktiven Tendenzen der neuzeitlichen Zivilisation der indianische Mythos der Zerstörung zur Wirklichkeit werden kann.”

apresenta construção sintática curta, pausada e econômica, pouco comum na prosa de língua alemã.

No ano de 2011, *Amazonas* foi objeto de pesquisa de Vera Hildenbrandt, com o trabalho *Europa in Alfred Döblins Amazonas-Trilogie: Diagnose eines kranken Kontinents* (*Europa na trilogia Amazonas de Alfred Döblin: diagnóstico de um continente doente*). A autora (2011, p. 40) interpreta a trilogia como uma obra europeia, uma reação imediata à crise política e social na Europa, e investiga como Europa e europeus são caracterizados, se “[...] existem padrões recorrentes no comportamento dos europeus e se o texto oferece modelos explicativos para esse comportamento”⁹⁴ (2011, p. 40).

No primeiro capítulo, a autora apresenta o processo de criação/edição da trilogia sul-americana e traça, de forma muito sucinta, o histórico da recepção crítica da obra. No capítulo seguinte, Hildenbrandt contextualiza alguns ensaios de Döblin, nos quais, assim como em *Amazonas*, observa uma reação imediata à crise europeia (2011, p. 41). Trata-se dos ensaios *Prometheus und das Primitive* (*Prometeu e o primitivo*), *Historie und kein Ende* (*História e nenhum fim*), *Der historische Roman und wir* (*O romance histórico e nós*) e *Die deutsche Literatur im Ausland* (*A literatura alemã no estrangeiro*).

O terceiro e maior capítulo da tese de Hildenbrandt (2011) fornece uma análise meticulosa da imagem da Europa na terceira parte da trilogia, *A nova selva*. A autora verifica que a história da Europa não é representada por Döblin como uma história de progresso, mas como processo dialético tensionado entre primitivismo e prometeísmo (2011, p. 280). Nesse sentido, os mitos *O tigre azul* e *A terra sem morte* mostram o retorno deste conflito na história europeia moderna. Conforme a autora (2011), p. 280),

Todas as tentativas dos europeus de se libertarem da sua situação desesperadora fracassam. Todos os remédios que eles usam para se recuperar de suas doenças, a descoberta do Novo Mundo, o Cristianismo, o Iluminismo, são pervertidos por eles em patógenos que desencadeiam episódios novos e cada vez piores de doença. Ao longo dos séculos, o ritmo em que a doença progride parece estar aumentando, a doença parece estar constantemente atingindo novos

⁹⁴ “[...] es wiederkehrende Muster im Verhalten der Europäer gibt und ob der Text Erklärungsmodelle für dieses Verhalten anbietet.”

estágios de manifestação. Döblin apresenta o curso da modernidade europeia como uma espiral que segue em direção a uma catástrofe.⁹⁵

Essa catástrofe, como a autora (2011, p. 280) argumenta, parece então alcançada na terceira parte da trilogia, em que os tempos modernos são avaliados em um “julgamento fantasmagórico” na igreja de Maria, em Cracóvia. No episódio, os fundadores da modernidade no século XX Nicolaus Copernicus, Galileu Galilei e Giordano Bruno são, ao mesmo tempo, réus e testemunhas de seu julgamento, sendo o juiz o polonês Twardowski.

Conforme Hildenbrandt (2011, p. 280-281), pelos olhos desses fantasmas do século XVI, a Europa é apresentada ao leitor como um lugar tecnológico, racionalizado, desencantado, no qual as pessoas são violentas, solitárias e infelizes. Os personagens Jagna e Klinkert fazem parte dessa realidade e Hildenbrandt (2011, p. 281) interpreta a sua existência, respectivamente, como donjuanesca e fáustica, sintomática da crise do europeu contemporâneo. No entanto, ambos, Jagna e Klinkert, têm a oportunidade de se tornarem pessoas melhores quando fogem para a selva da Guiana Francesa e podem de lá, no encontro com uma outra realidade, repensar e refletir sobre os efeitos destrutivos do homem europeu.

Nesse sentido, mais especificamente no subcapítulo *Europa und der Mythos* (*Europa e o mito*), Hildenbrandt (2011, p. 207) busca responder se Döblin prescreve o mundo indígena da América do Sul como “remédio” à Europa. A autora (2011, p. 226) interpreta que existe uma atitude crítica de Döblin para com o mundo mítico dos índios sul-americanos. Este mundo não representaria na trilogia uma solução para a civilização europeia e para os antagonismos do mundo moderno, mas funcionaria “[...] como modelo, com o qual ele (Döblin) adquire uma nova perspectiva sobre a Europa, a fim de descobrir os déficits no desenvolvimento ocidental e examinar e questionar as invenções europeias, como a aplicação da ciência (matemática) à natureza.”⁹⁶ (HILDENBRANDT, 2011, p. 226).

⁹⁵ “Alle Heilmittel, nach denen sie greifen, um von ihrer Krankheit zu genesen, die Entdeckung der Neuen Welt, das Christentum, die Aufklärung, werden von ihnen pervertiert zu Krankheitserregern, die immer neue und immer schlimmere Krankheitsschübe auslösen. Im Verlauf der Jahrhunderte scheint das Tempo, mit dem die Krankheit voranschreitet, ständig zuzunehmen, scheint die Krankheit fortwährend neue Stadien der Manifestheit zu erreichen. Döblin präsentiert den Verlauf der europäischen Moderne also als Spirale, die sich auf eine Katastrophe zuwindet.”

⁹⁶ “[...] als ein Muster, mit dessen Hilfe er eine neue Perspektive auf Europa gewinnt, um so Defizite der abendländischen Entwicklung aufzudecken und europäische Erfindungen wie etwa die Anwendung der (mathematischen) Wissenschaft auf die Natur zu überprüfen und in Frage zu stellen.”

Na mesma direção do trabalho de Hildenbrandt (2011) está o extenso livro de Büchel (2012). A leitura que essa última autora (2012, p. 15) faz de *Amazonas* está centrada nas implicações ideológicas e sociológicas inerentes à obra. A sua proposta é mostrar “como o pensador Döblin desenvolveu uma visão do mundo de uma forma visionária, que transforma o romance em uma produção-chave no discurso sobre diagnósticos modernos no início do século XXI”⁹⁷ (BÜCHEL, 2012, p. 15).

Dessa forma, podemos perceber que Hildenbrandt (2011) investiga o diagnóstico que Döblin faz de uma civilização europeia “doente” e “condenada” do século XX, e Büchel (2012, p. 16) amplia consideravelmente o escopo da pesquisa com a interpretação de que Döblin tece uma crítica “ao desenvolvimento de formas de vida social, partindo do pré-moderno ao desdobramento do Iluminismo com todos os seus efeitos, até a sociedade ultramoderna com todas as suas problemáticas, (de) formações e aporias [...]”.⁹⁸ Assim, Büchel (2012) investiga como Döblin em *Amazonas* faz seu prognóstico da modernidade e, ao traduzi-lo esteticamente no texto literário, cria um jogo dialético entre mito e esclarecimento.

No posfácio de *Amazonas*, da edição escrita por Alexander Honold (2014), percebemos que não há acréscimos à interpretação da trilogia anteriormente feita pela crítica, principalmente por Sperber (1975), Kiesel (1986), Delgado (1999), Pfanner (1999) e Hildenbrandt (2011).

Honold (2014, p. 850-852) evidencia a presença e a importância do elemento água na trilogia sul-americana e comenta que, por meio da perspectiva dos índios, Döblin cria na narrativa uma visão diferente e autóctone do mundo vegetal e animal. O autor (2014, p. 855) relembra que Döblin utilizou, além de cartografias e atlas da América do Sul, mais duas grandes fontes de pesquisa: relatos etnológicos e documentações etnográficas da região amazônica, bem como as obras sobre a colonização hispano-portuguesa e a missão dos jesuítas.

No que diz respeito aos mitos indígenas, retomando as pesquisas documentárias de Pohle (1991), Honold (2014) cita que, além de Theodor Koch-Grünberg e Alfred Métraux, também o autodidata Curt Unkel está entre as fontes

⁹⁷ “Wie der Denker Döblin auf visionäre Art und Weise eine Weltsicht entfaltet hat, die den Roman zum Schlüsselroman im Diskurs um Modernediagnosen im beginnenden 21. Jahrhundert werden lässt.”

⁹⁸ “An der Entwicklung gesellschaftlicher Lebensformen, ausgehend von der Vormoderne über die sich entfaltende Aufklärung mit all ihren Auswirkungen bis hin zur hochmodernen Gesellschaft mit all ihren Fragestellungen, (De-) Formationen und Aporien [...]”.

consultadas por Döblin. A história do médico e feiticeiro Nanderikini, presente no final de *Amazonas*, está localizada, por exemplo, na obra desse último etnólogo citado.

Ao fazer um balanço geral do dialogismo que *Amazonas* estabelece com outros textos, Honold (2014, p. 856) interpreta, com base nas fontes etnológicas, que Döblin tentou criar, principalmente na primeira parte da trilogia, uma narrativa voltada à percepção e à visão de mundo indígena para também reestabelecer sob outra perspectiva a história da conquista colonial: a dos vencidos e subjugados. Dentre outras considerações sobre a jornada dos colonizadores e jesuítas, Honold (2014, p. 880) conclui que “a trilogia de Döblin canta a terra e sua força, celebra seu poder da natureza e lamenta sua história, em todos os registros imagináveis e nuances do épico.”⁹⁹

O artigo de Sósnicka (2015), referente ao *Colóquio Internacional Alfred Döblin*, de 2013, propõe “[...] examinar as medidas narrativas tomadas por Döblin em relação à alteridade cultural” (p. 230-231).¹⁰⁰ A autora (2015, p. 232) acompanha a atuação do narrador na primeira parte da trilogia, interpreta-a como um narrador em terceira pessoa, que assume a perspectiva das personagens e descreve tudo tão objetivamente quanto possível. Nesse sentido, Sósnicka (2015, p. 234-235) destaca um dos principais aspectos presentes na primeira parte da trilogia, que é a importância da autonomia que o narrador confere à natureza, especialmente à água, ao lhe emprestar sua voz e características sobre-humanas.

Além disso, Sósnicka (2015, p. 237) analisa que o câmbio de perspectivas efetuado pelo narrador tem consequências linguísticas e estilísticas na narrativa. Assim, por exemplo, à visão de mundo mítica e animística das mulheres amazonas corresponderia um estilo empregado pelo narrador, que visa representar o homem indígena por meio de sentenças paratáticas consecutivas, desvios gramaticais e muitas referências a nomes próprios da selva sul-americana (2015, p. 237). Além do mais, quando se trata da perspectiva dos conquistadores, Sósnicka (2015, p. 242) aponta que predomina a hipotaxe ao invés da parataxe, por meio de diferentes camadas estilísticas que contracenam na narrativa. Como exemplos, temos a atribuição de uma linguagem mais coloquial aos soldados, muitas vezes, até

⁹⁹ “Döblins Romantrilogie besingt das Land und seinen Strom, feiert ihre Naturgewalt und betrauert ihre Geschichte, in allen nur denkbaren Registern und Tonlagen des Epischen.”

¹⁰⁰ “[...] die von Döblin ergriffenen erzählerischen Maßnahmen im Hinblick auf die kulturelle Alterität genauer zu untersuchen.”

grosseira, enquanto prevalece na fala do governador Ximenes de Quesada uma linguagem mais formal.

Em concordância com Pohle (1991, p. 896), Sósnicka (2015, p. 234-235) compreende que a última instância, e a que triunfa sobre todos na trilogia sul-americana, é a grande natureza. A autora (2015, p. 249-255) também é uma das poucas estudiosas, dentre as quais pesquisamos, que dá maior atenção à figura mítica Sukuruja. Ela (2015, p. 255) entende que Sukuruja pode assumir papéis femininos ou masculinos, dependendo de quem está no poder: as mulheres amazonas ou as tribos dos homens. E, em um sentido mais amplo, Sukuruja é identificada com as águas do rio Amazonas e, por extensão, simboliza a já referenciada natureza triunfante da trilogia.

Em *Döblin Handbuch (Manual sobre Döblin)*, sob organização de Sabina Becker e com publicação em 2016, o texto de Hofmann sobre a trilogia amazônica (2016, p. 145) tem como pergunta central: “Será que Döblin quer estabelecer uma conexão entre o genocídio cometido pelos conquistadores na América do Sul e o advento do nacional-socialismo e, em caso afirmativo, como essa relação deve ser formulada?”¹⁰¹

Inicialmente, o autor recupera informações centrais sobre a criação da trilogia e o histórico de suas edições. Na sequência, Hofmann (2016, p. 148) discute sobre os mitos *O tigre azul* e *A terra sem morte*, mas o texto é uma repetição do que já vimos em Hofmann (2006, p. 117). Em outras palavras, ambos os mitos se complementam e devem ser entendidos como interpretação mítica da experiência histórica, e que a busca da terra sem mal é uma reação à invasão dos brancos. O texto do *Manual* (2016, p. 148-149) retoma informações presentes em Hofmann (2006, p.118-119), quando fala que o estranhamento entre europeus e indígenas corresponde a suas visões de mundo racional e mágico-animista, que se misturam no romance. Igualmente, o autor (2016, p.149) afirma novamente o que está em Hofmann (2006, p. 120), quando interpreta que alguns encontros entre europeus e indígenas são manifestações do realismo mágico, a exemplo de quando Las Casas encontra Sukuruja e Mariana, o espírito do rio Paraná. Enfim, o texto de Hofmann de 2016 é igual ao de 2006.

¹⁰¹ “Will Döblin einen Zusammenhang zwischen dem von den Konquistadoren zu verantwortenden Völkermord in Südamerika und dem Aufkommen des Nationalsozialismus herstellen, und wenn ja, wie wäre dieser Zusammenhang zu formulieren?”

Nesse sentido, a contribuição de Hofmann (2016, p. 151-152) para a trilogia *Amazonas* limita-se às duas últimas páginas de seu texto, quando tece considerações importantes sobre a obra. Uma delas é a sinalização de que Döblin não tem em vista o destino de figuras individuais, mas as experiências coletivas e o confronto histórico do homem com a natureza (2016, p. 151). Hofmann (2016, p. 151) também entende que *Amazonas* é um romance histórico: “Com seu romance histórico, Döblin interroga seu presente e investiga as causas que levaram até a história do desastre do século XX.”¹⁰²

Com relação à pergunta da pesquisa feita inicialmente por Hofmann, sobre a possível relação que *Amazonas* estabelece entre os conquistadores na América do Sul e o nacional-socialismo, consideramos que o autor (2016, p.151) apenas supõe e reafirma essa relação, mas não esclarece suficientemente como ela é formulada no romance:

Embora o interesse de Döblin na história da colonização da América do Sul possa ter sido influenciado por coincidências externas, é óbvio que a opressão dos índios corresponde para ele à perseguição dos judeus e que a ganância do poder, a violência e o racismo são elos entre o colonialismo e o nacional-socialismo.¹⁰³

Por fim, Hofmann (2016, p. 152) menciona a aproximação do romance de Döblin com o conceito dialético do esclarecimento que os autores Max Horkheimer e Theodor W. Adorno só escreveram alguns anos depois, em 1944. Nesse contexto, Hofmann (2016, p. 152) observa em *Amazonas* a literarização do pensamento mítico como possibilidade de reaproximar o que, segundo afirma, foi negado na história, isto é, a conciliação do pensamento mítico e racional.

Entre as últimas contribuições sobre a trilogia sul-americana, podemos situar os trabalhos de Midgley (2017), Battegay (2017), Leucht (2017) e Maeding (2017), todos apresentados no *Colóquio Internacional Alfred-Döblin* de 2015.

Midgley atenta para as diferentes relações intertextuais que *Amazonas* estabelece, por exemplo, com *Ödipus in Kolonos*, de Sófocles, (2017, p.151-152),

¹⁰² “Mit seinem historischen Roman befragt Döblin somit seine Gegenwart, er fragt nach den Ursachen, die zu der Unheilsgeschichte des 20. Jahrhunderts geführt haben.”

¹⁰³ “Mag Döblins Interesse an der Geschichte der Kolonialisierung Südamerikas auch durch äußere Zufälle mitbedingt gewesen sein, so ist doch offenbar, dass die Unterdrückung der Indios für ihn mit der Verfolgung der Juden zu korrespondieren scheint und dass Machtgier, Gewalttätigkeit und Rassismus Bindeglieder darstellen zwischen dem Kolonialismus und dem Nationalsozialismus.”

Faust, de Goethe (2017, p. 149), e diversas lendas indígenas. A análise do autor (2017, p. 139) concentra-se na “[...] complexa relação em que a representação dos destinos individuais, na terceira parte da trilogia, pertence às reflexões de Kierkegaard sobre Don Juan e Faust.”¹⁰⁴

De acordo com a análise que Midgley (2017, p. 146-147) faz das reflexões de Kierkegaard, Don Juan e Faust seriam a expressão do demoníaco que tem sua contrapartida nas personagens Jagna e Klinkert, no terceiro romance da trilogia. Essa interpretação da existência donjuanesca de Jagna e faustica de Klinkert já recebeu várias páginas de análise meticulosa em Hildenbrandt (2011, p.109-159; 281-283).

Vale ressaltar que são valorativas, no artigo de Midgley (2017, p. 140-142), as reflexões que ele apresenta a respeito dos resultados alcançados pela crítica especializada e que prevaleceram na interpretação de *Amazonas*. O autor (2017, p. 140) menciona que o interesse pela trilogia sul-americana recebe novas proporções desde a apresentação proferida por Hofmann (2006), no Colóquio internacional sobre Döblin. Tal fato impulsionou, nos anos seguintes, a publicação de pelo menos três notáveis teses sobre *Amazonas*, sendo as de Heinze (2003), Hildenbrandt (2011) e Büchel (2012).

Midgley (2017, p. 140-141) resume em quatro tópicos as conclusões relacionadas à trilogia amazônica:

a) que a concepção do processo histórico que permeia o romance está estreitamente em correspondência com as ideias que o escritor desenvolveu no ensaio *Prometeu e o primitivo* (2015b);

b) que o apego dos nativos sul-americanos à natureza está ligado às ideias antropológicas da época e que o escritor não representa de forma estereotipada, atrasada ou homogênea o homem indígena;

c) que a forma de Döblin caracterizar os europeus invasores está em consonância com a visão cética das tendências sociais e políticas-econômicas na modernidade europeia, conforme textos de Max Weber, Horkheimer e Adorno;

d) que durante o período de exílio em Paris Döblin começou a se aproximar do pensamento de Kierkegaard, o que teve ressonância na produção literária do escritor, embora para Midgley (2017, p. 141) não tenha sido dada suficiente atenção a como os motivos de Kierkegaard foram incluídos na narrativa.

¹⁰⁴ “[...] komplexe Verhältnis, in dem die Darstellung der Einzelschicksale im dritten Teil der Trilogie zu Kierkegaards Überlegungen zu Don Juan und Faust steht.”

A respeito desse levantamento, concordamos com a interpretação do autor (2017, p. 141) sobre a tendência das pesquisas em rastrear “esquemas de pensamento” presentes na gênese da trilogia de Döblin ser desfavorável ao leitor, diante da densidade de materiais desta obra. Segundo Midgley (2017, p. 141-142) justifica,

O perigo em tal abordagem de esquematização é, no entanto, o de que a complexidade do texto narrativo e a especificidade dos casos isolados descritos ficam fora de vista, e isto é lamentável quando se considera a riqueza com a qual Döblin representou desenvolvimentos históricos concretos nesta obra.¹⁰⁵

No mais, entendemos que essa pré-disposição do leitor em tentar descobrir significados em pequenas partes da obra faz com que ele acabe não percebendo a riqueza contida na trilogia como um todo. Por outro lado, tal riqueza permite que cada pesquisador possa ler a obra de uma determinada perspectiva que, ao final, contribui para um estudo amplo e não limitado dela.

Battegay (2017) analisa o discurso pós-colonial e diaspórico presente em *Amazonas*, com base nas reflexões de Döblin (2015d) sobre o territorialismo judeu. Na primeira parte do artigo, o autor (2017, p. 159-160) discute a gênese e os significados do conceito de diáspora, sua diferença em relação ao conceito hebraico de *galuth* e a compreensão de Döblin sobre diáspora.

Com base nessas discussões preliminares, Battegay (2017, p. 172) parte do pressuposto de que *Amazonas* “[...] negocia processos de dispersão, prisão, libertação, migração, agrupamento e, acima de tudo, de salvação.”¹⁰⁶ Tais movimentos de migração e salvação são identificados pelo autor (2017, p. 173) em vários momentos da trilogia: na fuga das mulheres Amazonas e na formação de sua tribo; na trajetória diaspórica de Cuzumarra;¹⁰⁷ na migração suicida dos indígenas em direção ao mar, em busca da terra sem mal e, principalmente, na narrativa do êxodo

¹⁰⁵ “Die Gefahr bei einer solchen schematisierenden Vorgehensweise ist allerdings die, dass die Komplexität des Erzähltextes und die Eigentümlichkeit der geschilderten Einzelfälle etwas außer Sicht geraten, und das ist bedauerlich, wenn man den Reichtum bedenkt, mit dem Döblin in diesem Werk konkrete historische Abwicklungen [...] ausgemalt hat.”

¹⁰⁶ “[...] Prozesse der Zerstreuung, der Gefangenschaft, der Befreiung, Wanderung, der Sammlung und vor allem der Rettung verhandelt.”

¹⁰⁷ Sebald (1980, p. 77) acredita que a trajetória diaspórica do personagem Cuzumarra pode refletir, no romance, a própria situação de desterrado do escritor, sendo que para o autor (1980, p. 105) a temática da migração está presente em toda a obra literária de Döblin.

dos jesuítas pela selva sul-americana adentro e na formação e dispersão de suas reduções indígenas no sul do Brasil.

Battegay (2017, p. 175-176) detém-se rapidamente no último exemplo citado, destacando a comparação que a narrativa estabelece entre os jesuítas e a travessia de Moisés pelo deserto, assim como entre a redução dos padres, em Guaíra, e a terra prometida de Canaã. É possível notar que o trabalho de Battegay (2017) se atém mais à reflexão teórica sobre diáspora, a qual ele dedica a maior parte de seu artigo, do que na análise do texto literário.

Ademais, notamos que o autor escolheu um exemplo para analisar, para o qual a crítica especializada tem se reportado com mais frequência,¹⁰⁸ deixando de lado outros, ainda menos explorados, como o movimento migratório de Cuzumarra, das mulheres Amazonas ou dos índios em busca da terra sem morte. Em termos gerais, Battegay (2017, p. 176-177) conclui que *Amazonas* engendra, de várias maneiras, discursos diaspóricos e de salvação.

Na mesma direção do trabalho de Battegay (2017) podemos situar o de Leucht (2017, p. 194) cuja tese é a de que *Amazonas* dialoga com a ideia do Novo-Territorialismo judeu, ou, de forma mais específica, que a segunda parte da trilogia pode ser lida como “[...] uma utopia da colonização judaica em massa [...] uma utopia, no entanto, que integrou mediante a narrativa sua própria crítica.”¹⁰⁹

Leucht (2017, p. 201-203) também acredita que o assentamento dos padres jesuítas estabeleça uma analogia com a ideia do Novo-Territorialismo, mas adverte que seria equivocado interpretar *Amazonas* unicamente como evocação literária do territorialismo judeu, ainda que a obra permita estabelecer tal relação.

Observando a macroestrutura do texto literário e seu processo narrativo, Leucht (2017, p. 204) focaliza as múltiplas referências que a trajetória dos jesuítas estabelece em *O tigre azul* com o gênero da utopia. Ao mesmo tempo, o autor (2017, p. 209-210) percebe que a ideia utópica dos jesuítas, de construir um “forte” como uma nova Jerusalém na selva sul-americana, é suscitada e necessária no romance justamente para mostrar a sua impossibilidade. Quer dizer que, metalinguisticamente, a utopia é desconstruída dentro da própria utopia.

¹⁰⁸ Seria o caso de Sebald (1980, p. 38-42) e Ribeiro de Sousa (2004, p. 204; 210).

¹⁰⁹ “[...] eine Utopie der jüdischen Massenkolonisation [...] eine Utopie allerdings, die ihre eigene Kritik erzählerisch integriert hat.”

Isto posto, a conclusão do citado autor (2017, p. 210) é de que *Amazonas* é um texto indeterminado e que pode ser lido

[...] como uma tentativa de reformular a forma popular contemporânea de utopia e dar-lhe uma nova função: por meio da integração de uma diversidade de perspectivas, Döblin alcança uma nova forma de utopia, que é capaz de formular uma crítica da utopia na utopia¹¹⁰ (2017, p. 211).

O último trabalho referente ao *Colóquio Internacional Alfred-Döblin* de 2015, baseado na investigação da trilogia sul-americana, é o de Maeding (2017). A autora investiga comparativamente, na prosa de Döblin e Paul Zech, “[...] como a questão da diferença cultural é representada na tensão entre natureza e história.”¹¹¹ (2017, p. 300).

No que diz respeito à trilogia sul-americana, Maeding (2017, p. 303) não avança muito em relação às considerações anteriormente publicadas, especialmente por Delgado (1999, p. 155) e Sósnicka (2015, p. 237). A autora (2017, p. 305) verifica que as diferenças culturais em *Amazonas* são contempladas por meio do câmbio de perspectivas do foco narrativo. Com isso, não são destacadas somente as diferenças entre os brancos colonizadores europeus e os nativos sul-americanos, mas também as diferenças internas dentro de cada grupo.

Além disso, as diferenças das várias culturas indígenas vêm à tona com a trajetória das mulheres Amazonas e sua rebelião contra os homens, conforme exemplificado. Maeding considera que a trilogia de Döblin “[...] fornece a experiência da alteridade, que envolve o exílio, para uma específica sensibilidade contra narrativas violentas, historicamente ou naturalmente legitimadas, como o colonialismo.”¹¹² (2017, p. 316).

Com as considerações de Maeding (2017)¹¹³, encerramos nosso percurso sobre as perspectivas focalizadas pela academia e pela crítica em relação à trilogia

¹¹⁰ “[...] als der Versuch, die zeitgenössisch populäre Form der Utopie umzuprägen und ihr eine neue Funktion beizumessen: durch die Integration einer perspektivischen Vielfalt gewinnt Döblin eine Form der Utopie, die in der Lage ist, eine Kritik der Utopie in der Utopie zu formulieren.”

¹¹¹ “[...] wie die Frage der kulturellen Differenz im Spannungsverhältnis von Natur und Geschichte dargestellt wird.”

¹¹² “[...] sorgt die Alteritätserfahrung, die das Exil beinhaltet, für eine spezifische Sensibilität gegenüber historisch oder auch naturhaft legitimierten Gewalt narrationen wie dem Kolonialismus.”

¹¹³ Conforme mencionamos anteriormente, até agora, quinze volumes do *Colóquio Internacional Alfred-Döblin* foram publicados, com trabalhos apresentados por especialistas em Alfred Döblin de quinze países do mundo todo. O livro correspondente à 21ª edição do evento, realizada em 2017, na cidade de Cambridge, ainda não foi publicado. Por isso, não o contemplamos em nossas pesquisas. No

sul-americana *Amazonas*, com o entendimento de que nem todas as pesquisas, principalmente as publicadas no âmbito internacional, puderam ser contempladas em nosso levantamento. Ainda assim, julgamos que os mais de vinte autores que trouxemos, desde a década de 70 até o presente, são suficientes para estabelecermos o ponto de partida do nosso trabalho e compreendermos sob quais ângulos o romance tem sido analisado.

Mediante o panorama que construímos, chegamos a algumas considerações pertinentes para esta pesquisa. A primeira delas é que o discurso de que *Amazonas* é uma obra pouco estudada não se sustenta mais. A bibliografia de língua alemã consultada mostra que a obra tem conquistado seu público, principalmente nos últimos 30 anos. O cenário é diferente quando falamos do Brasil. Aqui, a obra é praticamente desconhecida e, conforme constatamos, apenas Gregory (2004), Ribeiro de Sousa (1996; 2004) e Cardozo (2009) realizaram pesquisas sobre a trilogia.¹¹⁴ Em termos acadêmicos, no Brasil, uma única tese sobre *Amazonas* foi publicada, o que já serve de argumento para nossa escolha de abordarmos uma obra praticamente inexplorada no nosso país e, com isso, contribuímos para que romances não canônicos também encontrem seu espaço no território brasileiro.

Ademais, a bibliografia apresentada evidencia a densidade de *Amazonas*. A trilogia abriga um “calidoscópio” de discursos, temáticas, enredos, personagens e confluências espaciotemporais que ensejam múltiplas perspectivas de análises e interpretações. Assim, considerando a pesquisa bibliográfica realizada, verificamos que três grandes linhas de interesse pelo romance sul-americano têm se sobressaído. Abordaremos essas três perspectivas na sequência deste trabalho.

A primeira é representada pelas investigações dos autores Kiesel (1986), Stauffacher (1991), Pfanner (1999), Hildenbrandt (2011) e Büchel (2012), os quais, ainda que por diferentes pontos de vista, tiveram como assunto de discussão a forma como *Amazonas* elabora uma crítica acerca da história da civilização europeia e da

entanto, conforme programação de apresentações do colóquio, não houve nenhum trabalho que tratou de *Amazonas*. Cumpre destacar que, apesar da grande importância que esse material tem, principalmente para quem trabalha com a obra de Döblin, o acesso a ele é restrito, também financeiramente, ao menos da perspectiva de um pesquisador brasileiro. Informações sobre a *Sociedade Internacional Alfred Döblin*, bem como sobre pesquisas e as publicações realizadas sobre o autor, consultar a página: <http://www.alfred-doeblin.de/>. Acesso em: 13 jun. 2018.

¹¹⁴ Por outro lado, destacamos que Sperber é professor aposentado da USP e, portanto, também faz parte dos pesquisadores brasileiros que se ocuparam da trilogia. Elcio Cornelsen, ainda que não tenha se dedicado especificamente à trilogia sul-americana, também é especialista em Döblin e atua no Brasil, na UFMG. As contribuições dos dois estudiosos, no entanto, foram publicadas em alemão em editoras europeias.

destrutividade humana. Esse caminho interpretativo do texto romanesco foi inaugurado por Kiesel, na década de 80, e tem seu reconhecimento até hoje. Central nessa perspectiva hermenêutica é o ensaio de Döblin (2015b) *Prometeu e o primitivo*.

A segunda linha de interesse pela trilogia conduzem as pesquisas de Massa (1991), Delgado (1999), Hofmann (2006; 2016), Uerlings (2006), Sósnicka (2015), Maeding (2017) e, de certa forma, Cardozo (2009).¹¹⁵ Tal grupo de autores tem em vista a forma como Döblin equaciona as diferenças culturais, o encontro e o confronto entre europeus e povos nativos da América do Sul e subverte o discurso eurocêntrico e colonial. Em termos gerais, essas discussões se orientam pelo viés dos estudos interculturais e pós-coloniais e, provavelmente, têm como precursor o artigo de Delgado, na década de 90. Sob essa perspectiva da interculturalidade, uma tese foi publicada em 2003, de autoria de Dagmar Heinze.¹¹⁶

Finalmente, uma terceira linha de interesse ganha visibilidade com os artigos de Schmidt-Bergmann (1991), Leucht (2017) e Battegay (2017), que estão direcionados ao modo como o engajamento político de Döblin com o Novo-Territorialismo é evocado em *Amazonas*. A esse ponto também trabalhos anteriores já fizeram referência, como Sebald (1980, p. 38-42), Kiesel (1986, p. 232-233) e Hildenbrandt (2011, p. 250). De maneira geral, todos esses autores comparam o projeto da missão jesuíta, representado na segunda parte da trilogia, com as chances do territorialismo judeu, e utilizam os ensaios de Döblin *Jüdische Erneuerung* (*Renovação judaica*), de 1933, e *Flucht und Sammlung des Judentums* (*Fuga e junção do povo judeu*), de 1935, para intermediar essa analogia, que é possível, mas não explícita no romance.

Com exceção dessas três linhas de interesse pela trilogia *Amazonas*, os demais trabalhos abordam temáticas diversas. Brügggen (1987) volta-se à existência do homem diante da morte e do anonimato e Maaß (1997), em um caminho próximo, discute motivos psicanalíticos como individuação e regressão. Já a pesquisa de Ribeiro de Sousa (1996; 2004) ocupa-se da imagem utópica do Brasil na segunda parte da trilogia, pelo viés da Imagologia. A tese de Gregory (2004), orientada por Celeste de Sousa, amplia esse escopo e trabalha com a aplicação da teoria

¹¹⁵ O texto de Cardozo trata de questões que deveriam ser consideradas no processo de tradução de *Amazonas* para o português, e uma delas é o cuidado com a manutenção dessa dimensão de alteridade que Döblin emprega no romance.

¹¹⁶ Mesmo com pesquisas em acervos de diversas bibliotecas alemãs, não conseguimos acesso ao trabalho de Dagmar Heinze (2013).

romanesca de Döblin, também na segunda parte da trilogia, e dialoga em vários momentos com os textos de Celeste de Sousa, principalmente no que diz respeito à república jesuítica como utopia. Por sua vez, Baumann-Eisenack (1992) tem como assunto de investigação a presença de motivos e personagens da mitologia clássica em três romances de Döblin, com base nas discussões teóricas sobre mito nos anos vinte, mas a autora não analisa *Amazonas*. Por fim, Sperber (1975) investiga os manuscritos da trilogia.

Por fim, a pesquisa bibliográfica realizada ainda nos leva a uma última consideração. Vimos que os autores procedem à análise de *Amazonas* sempre por intermédio de um recorte temático e teórico pré-determinado. Em se tratando de uma obra complexa e densa como *Amazonas*, parece-nos certo que nem todas as portas que se apresentam nas veredas desta trilogia podem ser simultaneamente abertas. Tal pensamento faz com que constatemos que uma dessas portas ainda permanece praticamente fechada, ou seja, aquela que focaliza a mitologia indígena.

De uma ou de outra forma, praticamente todos os autores reafirmam o discurso da presença da mitologia indígena na trilogia, mas não há um esforço interpretativo em torno desse assunto. Sperber (1975), Maaß (1997), Hofmann (2006; 2016) e Hildenbrandt (2011) até abordam parcialmente o tema em suas investigações, mas em função de outras premissas e outros parâmetros teóricos. Verificamos que a mitologia indígena ainda não constituiu objeto de investigação acadêmica da trilogia sul-americana e oferece, portanto, um viés diferente de estudo da obra, que pode contribuir para a interpretação do fazer literário do escritor e para a ampliação do significado da obra.

É com base nesta perspectiva que construímos e delimitamos nossa proposta de pesquisa, conforme apresentamos a seguir.

2.4 Proposta de Trabalho

A mitologia indígena presente em *Amazonas* é potencialmente significativa para nós, enquanto brasileiros, não só porque um escritor alemão, que não sabia português e nem tinha proximidade com a cultura indígena, se interessou pela história desse povo; ela tem sua importância, principalmente, pela forma como um escritor estrangeiro, na época em condição de exilado, recepcionou e ressignificou

com grande empenho um material que tem papel central para a tradição oral e a identidade coletiva brasileiras.¹¹⁷

Os mitos indígenas são práticas narrativas discursivas transformadas em algo diferente da sua função na cultura de origem, quando renarrados por um etnógrafo.¹¹⁸ Notoriamente, são transformados mais uma vez quando o romancista se apropria deles, com outras intenções que desarticulam e rearticulam um texto sobre o outro. As narrativas indígenas que Döblin buscou nas obras dos etnólogos já apresentam uma ficcionalidade muito específica, mas que diferem da ficcionalidade de um romance europeu do século XX. Döblin incorporou um elemento de uma sociedade “arcaica”, que recebe novos significados ao ser recontextualizado, distorcido e reinterpretado no romance. Chegamos às seguintes perguntas, que movem esta pesquisa:

- a) o que acontece quando as narrativas indígenas são incorporadas e transformadas na trilogia sul-americana? Como elas são articuladas ao romance e nele desenvolvem seu potencial no contexto da ficção alemã do século XX?
- b) Döblin tinha ao seu alcance, durante seu exílio na biblioteca de Paris, várias obras que registraram, traduziram e comentaram o que chamaremos de forma heurística de mitos indígenas. O que a seleção feita pelo escritor poderia revelar? Existiria alguma relação entre as narrativas selecionadas?
- c) o discurso mítico poderia ser compreendido como elemento estético que contrasta o discurso racional europeu e que induz uma reflexão crítica sobre a civilização europeia, sobretudo diante de seu desenvolvimento no século XX?

A partir das questões acima suscitadas, este trabalho tem como objeto de discussão a integração e a construção da mitologia indígena na trilogia sul-americana *Amazonas*. Importa-nos identificar e analisar como os mitos indígenas foram modificados no contexto da narrativa romanesca e que significações estabelecem.

¹¹⁷ Apesar de ser questionável se, na realidade, os mitos indígenas são mais conhecidos entre os brasileiros do que entre outras nações. Trata-se de uma questão polêmica, sobre a qual o presente trabalho não pretende se ocupar.

¹¹⁸ A definição de mito que adotamos nesta tese é discutida no próximo capítulo e tem como base os pressupostos de Jan Assmann (1999).

Para tanto, focalizaremos, sobretudo, o primeiro romance da trilogia, *A terra sem morte*, tendo em vista que nele a mitologia indígena encontra mais ressonância. Essa delimitação também é justificada porque, no Brasil, o romance *O tigre azul* já foi objeto de pesquisa de Gregory (2004) e Ribeiro de Sousa (1996; 2004). Já no cenário internacional, autoras como Hildenbrandt (2011) e Büchel (2012) têm se voltado com mais interesse para a temática da civilização europeia e por isso evidenciado o terceiro volume, *A nova selva*. Além disso, mesmo que nos concentremos no primeiro romance, vale salientar que não deixaremos de analisar como a mitologia indígena é integrada no desfecho da trilogia, nos últimos dois capítulos.

Para a proposta de estudo que ora apresentamos, consideraremos a interlocução interdisciplinar com algumas obras dos etnólogos Theodor Koch-Grünberg (1909; 1910; 1921; 1924; 2014), Alfred Métraux (1979), Curt Unkel Nimuendajú (1987; 1914), Franz Keller-Leuzinger (1874) e Coudreau (1887), nas quais Döblin encontrou as narrativas míticas indígenas que inseriu na trilogia. É importante destacar que não temos com isso a pretensão de realizar um rastreamento de “fontes” e “influências”. Nossa hermenêutica considera as pesquisas etnológicas como textos de suporte à interpretação da forma como Döblin reestruturou, hibridizou e ressignificou os mitos indígenas no texto literário. Consideraremos também, na presente investigação, os estudos específicos que de alguma forma abordam, mesmo que tangencialmente, a temática da mitologia indígena, principalmente os trabalhos de Sperber (1975), Pohle (1991), Maaß (1997) e Hildenbrandt (2011).

Além disso, julgamos importante destacar as narrativas indígenas em *Amazonas* que até agora não foram identificadas, mencionadas ou analisadas por parte da academia e de outros críticos.

Mediante as várias leituras realizadas de *Amazonas* e das obras dos etnólogos, constatamos a presença de mais algumas narrativas míticas indígenas na trilogia. A primeira delas é o mito *Der Welt Anfang* (*O começo do mundo*), localizado nas páginas 157 e 158 da coletânea de contos indígenas (KOCH-GRÜNBERG, 2014) e introduzido na página 83 do romance. A segunda é o mito *Der Stern* (*A estrela*), presente na página 144 da obra organizada por Koch-Grünberg (2014) e incorporada na página 829 da trilogia, no capítulo *Am Amazonas* (*No Amazonas*), que antecede o desfecho da trama. A terceira narrativa mítica que identificamos na trilogia, e que até agora também passou despercebida, é a *Boto cor-de-rosa*, presente na página 79 da trilogia. Temos a suposição de que essa última narrativa tenha sido buscada por Döblin na

obra de Franz Keller-Leuzinger (1874), conforme consta nas páginas 66 e 67 da obra. Também, provavelmente da mesma fonte, procede o motivo de Sukuruja e das águas subirem ou descerem, conforme ela entra ou sai do rio. Além do mais, o mito *Jurupari* não foi ainda reconhecido e interpretado pelos críticos. Até agora, apenas Sperber (1975, p. 174-175) chegou a percebê-lo, mesmo com equívocos de referência e sem analisá-lo. De acordo com nossas constatações, o mito *Jurupari*, presente nas páginas 277 e 278 do romance, remete à obra de Koch-Grünberg e encontra-se tanto no livro *Dois anos entre os indígenas* (1921, p. 386-387), quanto no texto de número 62 da coletânea de contos (DÖBLIN, 2014, p. 126).

Quanto às implicações metodológicas, discutiremos, na próxima etapa deste trabalho, como os mitos indígenas que Döblin incorporou ao romance serão referenciados e explanaremos os pressupostos teóricos norteadores deste estudo. Para tanto, serão centrais a definição de mito e os conceitos de “Mythomotorik” (Mitomotricidade), “fundierend” (fundacional) e “kontrapräsentisch” (contrapresente) postulados por Jan Assmann (1992; 1999), no âmbito dos estudos da memória cultural. Por meio das funções fundacional e contrapresente que o referido autor atribui ao mito, pretendemos levar à reflexão de que as narrativas míticas indígenas têm funções e significados diferentes para os índios que integram a trama do romance como personagens¹¹⁹ e, de outra parte, para Döblin, o romance e os leitores dos séculos XX e XXI. Pretendemos, assim, encontrar possíveis respostas para o interesse de Döblin pelo mito, que o acompanha em toda a sua obra literária¹²⁰ e adquire outra dimensão em *Amazonas*.

¹¹⁹ Deve ficar claro que estamos nos referindo aos personagens ficcionais que integram a trama do romance, e não aos indígenas enquanto povo que efetivamente habitou e ainda habita diferentes regiões da América do Sul.

¹²⁰ Conforme também afirma Kiesel (1986, p. 303).

3 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS DA PESQUISA

Neste capítulo, consideramos essencial evidenciar os pressupostos teóricos e metodológicos com base nos quais iremos proceder a análise da trilogia sul-americana *Amazonas*, com foco no primeiro volume e na parte final do terceiro.

O texto divide-se em quatro momentos. No primeiro, buscamos refletir sobre a dificuldade de definirmos o que é mito, pois se trata de um objeto de estudo que transita entre diferentes disciplinas e campos do conhecimento, sendo, com isso, investigado sob diferentes perspectivas.

Inicialmente, intencionamos refletir sobre como o mito pode ser explorado de maneiras distintas, conforme a disciplina em que está inserido ou, ainda, conforme o enfoque dos autores dentro de uma mesma disciplina. Tendo em vista essa questão, concentramo-nos em quatro autores que se destacaram no século XX, Eliade (1986), Cassirer (1972), Lévi-Strauss (1978; 2012; 2017) e Jolles (1982). Salientamos como cada um deles concebe o que é mito e como seus estudos podem não ser conciliáveis entre si. Em Eliade (Ciência da religião), o mito é estudado como história sagrada e verdadeira; para Cassirer (Filosofia epistemológica), o mesmo objeto é avaliado como resultado do intelecto criativo dos seres humanos; Lévi-Strauss (Antropologia) investiga sua estrutura e Jolles (Teoria literária) o identifica como forma literária.

A partir dessa contextualização, o segundo tópico destina-se a esclarecer de forma sucinta sobre como definimos a terminologia por nós adotada para as narrativas indígenas que Döblin leu e incorporou na trilogia. Essa reflexão faz-se necessária para justificarmos por que não separamos tais narrativas por gêneros literários e as denominamos, indiscriminadamente, de narrativas míticas indígenas ou mitos indígenas.

Na terceira etapa do capítulo, propomos analisar tais narrativas por meio da concepção de mito trazida por Jan Assmann (1992; 1999), no âmbito dos estudos da memória cultural. Optamos por este autor porque ele traz uma teoria que, a nosso ver, melhor se aplica ao texto literário e à comunicação “primitiva” e oferece um viés profícuo de interpretação da trilogia *Amazonas*. Além das noções de mitomotricidade fundacional e contrapresente do autor – ainda pouco exploradas no Brasil e talvez inéditos no âmbito dos estudos literários na academia brasileira –, para Assmann (1999), mito é a “história lembrada” na memória cultural de um povo, independentemente de ser esta factual ou não. Tal compreensão é relevante, pois

baliza a não necessidade de classificarmos as narrativas indígenas em *Amazonas* como lendas, contos ou outros gêneros literários, conforme sugere o estudo de Jolles (1982), por exemplo.

Por último, ainda que não esteja diretamente relacionado à questão do mito, discutimos o ensaio de Döblin, *Prometeu e o primitivo* (2015b), que pode ajudar a embasar nossas interpretações sobre a função que as narrativas míticas têm para os personagens indígenas dentro do romance.

3.1 Do problema de definição do mito

Em *Atualidade do mito*, Michel Pannof (1977, p. 105) afirma: “Nada de querelas de definições para começar. O mito: palavra irritante. Quase não há hoje em dia palavras que sejam carregadas de mais ressonâncias e de menos sentido do que esta.” O referido autor fez tal afirmação há mais de quarenta anos, porém, acreditamos ser oportuno utilizá-la para introduzir a discussão acerca do mito.

O que é mito? Com efeito, um dos problemas centrais para o pesquisador que tem o mito como objeto de estudo é conseguir definir esse objeto. Entende-se “mito” sob perspectivas múltiplas de abordagens que incidem interpretações diferentes e, muitas vezes, controversas. Do ponto de vista metodológico, torna-se então praticamente impossível equacionar essa imprecisão conceitual, dada a dificuldade de se chegar a uma definição satisfatória científica de mito e de comum aceite dos especialistas (MADER, 2003, p. 2; ELIADE, 1986, p. 11; RUTHVEN, 1976, p. 13; ENGELS, 2003, p. 80; BRAND, 2004, p. 9).

Para fundamentar melhor esta questão, consideremos algumas concepções mitológicas inauguradas no século XX.¹²¹ Seremos breves quanto a isso, pois não é pretendido em nosso trabalho deslindar como o mito é definido nas diversas disciplinas acadêmicas pelas quais transita. Também não é nosso objetivo apresentar um amplo panorama do mito, no sentido de mostrar, de uma perspectiva histórica, as oscilações de significado e importância atribuídos à herança mitológica, desde a Antiguidade Clássica greco-romana às últimas tendências.

¹²¹ Em termos gerais, somente a partir do século XX, com Cassirer, Jung e Lévi-Strauss o mito passa a ser estudado como fenômeno cultural e social, constituído de linguagem simbólica, sagrada e lógica (MIELIETINSKI, 1987, p. 31; 176).

Assim, traçar um panorama geral tem o propósito central do levantamento de quatro diferentes abordagens teóricas do mito. A partir desse reconhecimento, situaremos nossas escolhas metodológicas para, após, delimitarmos os pressupostos teóricos norteadores desta pesquisa.

Começemos com Mircea Eliade (1986). De uma perspectiva histórico-religiosa, o autor define mito como uma história sagrada, verdadeira e significativa, que reflete um estado primordial e conta como algo passou a existir pela ação de entes sobrenaturais (1986, p. 8-12; 22).

Quanto ao caráter verdadeiro do mito, Eliade (1986, p. 13-16) diz que os indígenas fazem uma distinção entre mitos e fábulas ou contos. Os mitos seriam verdadeiros porque seu conteúdo é sagrado e sobrenatural, por outro lado, fábulas ou contos seriam considerados histórias falsas, uma vez que seu conteúdo é profano. Vale salientar que, embora sejam categorias de narrativas que de uma ou de outra forma apresentam “histórias” e seus personagens não pertençam ao mundo vivido, para os índios, a questão central estaria no que essas diferentes narrativas revelam: só o que é narrado nos mitos diz respeito a acontecimentos que modificaram ou influenciaram a constituição existencial do homem, conforme diz o texto de Eliade (1986, p. 16 – grifos do autor):

Os mitos, efetivamente, narram não apenas a origem do Mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também de todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje – um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras. Se o mundo *existe*, se o homem *existe*, é porque os Entes Sobrenaturais desenvolveram uma atitude criadora no “princípio”. Mas, após a cosmogonia e a criação do homem, ocorreram outros eventos, e o homem, tal qual é hoje, é o resultado direto daqueles eventos míticos, *é constituído por aqueles eventos*.

Assim, na abordagem trazida por Eliade (1986), devemos entender que os mitos têm poder mágico-religioso para o homem arcaico, fundamentam seu comportamento e sua existência no Cosmo (1986, p.16). Por isso, o fundamental para os (as) participantes dessas sociedades é conhecer os mitos de suas tribos (1986, p. 17-18). Esses oferecem a ele uma explicação para a existência do mundo e da vida. Ao mesmo tempo, rememorar e reatualizar os mitos permite-lhes repetir o que os

ancestrais ou Deuses fizeram em um tempo imemorial, e assim ser “reintegrados” ao tempo sagrado à origem do mundo.¹²²

Acrescentemos que rememorar os acontecimentos está relacionado, segundo Eliade (1986, p. 83), à importância que o conhecimento da origem e da história das coisas tem para o homem arcaico, pois esse conhecimento lhe proporciona “domínio mágico” sobre elas. Entendemos que o autor utilize o termo “domínio mágico” no sentido de que saber o que aconteceu no passado permite prever acontecimentos futuros. Por outro lado, o desconhecimento da história e da origem do mito causa certa “obscuridão”, o que significa tomar certas decisões ou atitudes sem saber quais consequências elas resultariam.

O importante é que, conforme o texto de Eliade (1986, p. 46; 82; 124), o homem da sociedade arcaica aceita e acredita nessa realidade mítica, transumana, sagrada e misteriosa.

Para o filósofo (1986, p. 123), apreender e significar o mundo dessa forma tem sua motivação na abertura que a religião confere ao mundo sobre-humano nas sociedades de nível arcaico de cultura. Trata-se de um mundo de valores absolutos, revelados por divindades, que são veiculados pelos mitos e servem de modelo ao agir humano. Cabe ao mito, usando as palavras do autor (1986, p. 123), “despertar e manter a consciência” desse mundo que é divino e sobrenatural. Aos ritos, por sua vez, compete reafirmar e reiterar o caráter verdadeiro do mito. Além disso, o mundo transcendente é acessível ao homem arcaico porque ele não aceita a irreversibilidade do Tempo, diz Eliade (1986, p. 124), e busca por meio do ritual restituir o tempo sagrado do mito. Portanto, rememorar e reatualizar o evento primordial é uma renovação simbólica de seu mundo para o homem arcaico.

Outra questão igualmente relevante abordada por Eliade (1986, p. 125-127) é que, para as sociedades nas quais o mito é “vivo” e estabelece os modelos para a vida humana, toda a natureza revela-se como sacralidade cósmica. Tudo o que cerca o homem “primitivo” tem uma significação religiosa, como se o mundo lhe falasse por meio de uma série de “sinais”, que são interpretados a partir dos mitos. Nesse tipo de

¹²² “Origem do mundo” remete aqui ao conceito de Cosmogonia. Na acepção do autor (1986, p. 34-35), é o modelo exemplar de toda situação criadora, é a obra dos Deuses: “A cosmogonia é o modelo exemplar de todos os tipos de ‘atos’: não só porque o Cosmo é o arquétipo ideal de toda situação criadora e de toda criação – mas também porque o Cosmo é uma obra divina, sendo, portanto, santificado em sua própria estrutura. Por extensão, tudo o que é perfeito, ‘pleno’, harmonioso, fértil, em suma, tudo o que é ‘cosmicizado’, tudo o que se assemelha a um Cosmo, é sagrado” (ELIADE, 1986, p. 34).

comunicação entre homem e mundo, que tem o “símbolo” como linguagem, os objetos cósmicos, como as plantas, os animais, as estrelas, os rios e as pedras, são criações divinas e, assim, não são só significativas para o homem arcaico, como também fazem parte do seu “Mundo”.¹²³

A concepção mitológica trazida por Ernst Cassirer (1972, p. 22) implica reconhecer o mito como uma “forma simbólica”¹²⁴, um modo original e espontâneo de “atividade espiritual”.

Um dos argumentos centrais de Cassirer (1972, p. 23) é que a criação mítica implica um mundo próprio de leis e significação internas. Como um “autêntico profenômeno do espírito”, o autor (1972, p. 25) diz que o mito não pode ser explicado pela realidade empírica das coisas, ou seja, ele não pode ser relacionado com nada além dele mesmo. Isto porque, para enformar a realidade verbalmente, o pensamento mítico recorre ao símbolo para “captá-la”¹²⁵ e, com isso, abandona o que Cassirer chama de “[...] essência da realidade objetiva e das realidades imediatas da vivência” (1972, p. 20).

Igualmente central na discussão de Cassirer (1972, p. 51) é que tanto no mito quanto na linguagem existiria uma mesma classe de apreensão intelectual, que se contrapõe aos processos do pensar teórico. Na acepção do autor (1972, p. 52), o pensar teórico visa, primordialmente, relacionar os conteúdos, comparando-os uns aos outros, em múltiplas direções e contextos, até compor um sistema fechado em que o particular está sempre amarrado ao todo. Dito de outra forma, ainda consoante Cassirer (1972, p. 52), o pensar teórico tende à conexão sistemática dos conteúdos, alcançando, desta forma, muitas possibilidades de combinações de sentido dos fenômenos. No caso do pensamento mítico, seu caráter é totalmente outro em relação ao pensar teórico. Para o autor (1972, p. 51-56), o pré-requisito de toda formação mítica está na concentração máxima do homem mítico-religioso em um único conteúdo, que preenche por completo sua consciência. Assim, a plasmação do mito aconteceria a partir de uma espécie de tensão momentânea entre o sujeito, com seus sentimentos, instintos e temores, e o mundo exterior. Então, dessa tensão entre

¹²³ Seguindo o texto de Eliade (1986, p. 125), “Mundo” não se refere a um planeta, mas a uma realidade cósmica e sagrada. Nos termos do autor, “O Mundo não é mais uma massa opaca de objetos arbitrariamente reunidos, mas um Cosmo vivente, articulado e significativo.”

¹²⁴ Além do mito, o autor considera a linguagem, a arte, a religião e a ciência como formas simbólicas.

¹²⁵ “Captá-la” não no sentido literal da expressão, pois conforme Cassirer (1972, p. 21), o signo não retém a vida, a realidade em sua plenitude, apenas media e faz alusão à percepção real das coisas.

ambas as instâncias algo se cria de forma espontânea e a partir da agitação subjetiva do homem as imagens míticas são materializadas.

Outro elemento fundamental que Cassirer (1972, p. 68-75) atribui ao pensamento mítico é a ligação entre a palavra e o que ela designa. Nesse caso, o signo não está para o significado enquanto “representante” que substitui a ausência do que está sendo designado. Para o homem mítico, a palavra é o próprio objeto nomeado, ela o presentifica: “[...] o ser e a vida do homem estão ligados tão estreitamente a seu nome, que, enquanto este se mantém e é pronunciado, seu portador é considerado como presente e diretamente ativo.” (CASSIRER, 1972, p. 70). Como exemplo, o autor cita as congregações cristãs que, ao pronunciarem o nome de Deus e de Jesus Cristo, invocam sua(s) presença(s).

Temos em Cassirer (1972) uma abordagem diferente daquela trazida por Eliade (1986). Aqui discute-se o pensamento mítico como produto de uma atividade espiritual criativa do ser humano, que enforma a realidade de um modo mais primário. Essa realidade é sempre concebida como uma totalidade (1972, p.107; 109), de maneira que o todo e as partes integram uma realidade única. Para o pensamento mítico-mágico, falar da parte é falar do todo e vice-versa.

Claude Lévi-Strauss (1978, p. 20) entende o mito de um ponto de vista formal, como uma estrutura lógica e ordenada, constituída de elementos invariantes.

Para o antropólogo (1978, p. 28-31), o pensamento dos “povos sem escrita” é um pensamento desinteressado e intelectual. Eles seriam capazes de pensamento desinteressado porque têm a necessidade de compreender a natureza e tudo o que os envolve, não sendo movidos, apenas, pelo instinto de sobrevivência. Então, ainda consoante Lévi-Strauss (1978, p. 28-31), para compreenderem o universo esses povos também procedem por meios intelectuais, que são diferentes do pensamento científico, mas adequados a seu modo de vida e às relações que mantêm com a natureza.

Essa questão é discutida mais amplamente por Lévi-Strauss (2012, p. 17-32; 57-60) em *O pensamento selvagem*. O autor explica que o vasto conhecimento zoológico e botânico do homem “primitivo” corresponde antes às exigências intelectuais, que pressupõem especulação, organização e classificação metódica dos fenômenos, do que a interesses de ordem instintiva. Trata-se, segundo o autor citado, de um modo específico de pensamento científico, que se mantém mais ajustado à percepção e à intuição.

Então, ainda que a prática de classificação dos povos sem escrita seja arbitrária e atingida por meios sensoriais, Lévi-Strauss (2012) a considera complexa, metódica e coerente. O mesmo acontece com os mitos e ritos, de acordo com o autor. Não são considerados criações “fantasiosas” e sem sentido, eles

[...] oferecem como valor principal a ser preservado até hoje, de forma residual, modos de observação e reflexão que foram (e sem dúvida permanecem) exatamente adaptados a descobertas de tipo determinado: as que a natureza autorizava, a partir da organização e da exploração especulativa do mundo sensível [...] (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 32).

Outro aspecto central apresentado por Lévi-Strauss (2012, p. 33-36; 51-52) é que o pensamento mítico se apresenta como um tipo de “bricolage intelectual”, porque trabalha com aquilo que seu meio lhe possibilita. De acordo com o autor, o *bricoleur* executa seu trabalho por meios artesanais e à sua disposição está um estoque de fragmentos de materiais, que já tiveram determinada utilidade em outras construções. Nesse sentido, antes de pensar sua obra, o *bricoleur* primeiro examina os objetos que tem, seleciona e os combina em novos arranjos e para novas funções. Algo muito semelhante acontece com o pensamento mítico, segundo Lévi-Strauss (2012, p. 33-36; 51-52), que utiliza “fragmentos” da língua para construir novos arranjos coerentes de significado. Assim, os mitos são constituídos por signos linguísticos “desmontados” e emprestados para outras funções.

Além disso, na abordagem de Lévi-Strauss (2012, p. 52-53; 72; 115; 162), tenta-se mostrar que há leis estruturais invariáveis que constituem a forma interna dos mitos, baseadas em operações lógicas e binárias. Ou seja, o conteúdo do qual o mito se serve é heterogêneo, mas a forma que preside sua organização não. Lévi-Strauss (2017, p. 205-231), na obra *Antropologia Estrutural*, afirma: “Se os mitos possuem um sentido, este não pode decorrer dos elementos isolados que entram em sua combinação, mas da maneira como esses elementos estão combinados.” (2017, p. 209).

De outra perspectiva, na abordagem de André Jolles (1982) o mito é discutido como fenômeno literário, uma “forma simples” que se realiza a partir da própria linguagem. Para Jolles (1982, p. 11-22), isso significa que a linguagem realiza “trabalho”. O argumento do autor está baseado na seguinte situação: considerando uma comunidade operária, na qual o trabalho é praticado de diversos modos, o

camponês produz, o artesão cria e o sacerdote interpreta. A atividade do primeiro consiste em cultivar e ordenar a natureza, a do segundo em modificá-la. Mas ambas só são possíveis mediante a atuação interpretativa, pois “Somente quando se há interpretado o modo pelo qual algo se produz e se cria, quando se há interpretado o produzido e o criado, podemos aceitar como completa¹²⁶ a comunidade de trabalho.”¹²⁷ (JOLLES, 1982, p. 13).

Por outro lado, o trabalho interpretativo mediante a linguagem não se limita às coisas produzidas ou criadas. Jolles (1982, p. 16-18) está se referindo à força produtora e criadora da palavra, à possibilidade de algo existir e tornar-se “realidade” a partir dela. Então, como trabalho que interpreta, transforma, cria e poetiza, a língua conduz à literatura: “Onde a linguagem toma parte na criação de tal forma, onde intervém organizando e transformando, onde dá estrutura novamente – aí podemos falar de formas literárias.”¹²⁸ (JOLLES, 1982, p. 22).

Conforme o citado autor, as “formas literárias simples” são separadas por gêneros (lenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto e chiste), que ele busca determinar mediante suas estruturas e especificidades. Quanto ao mito, particularmente interessante é a observação de Jolles (1982, p. 96) em relação à dificuldade de aclarar esse tipo de narrativa, que ora trata de ensinamentos divinos, ora de histórias heroicas e de criação, ora de representações do fim do mundo. Considerando um trecho do livro de *Gênesis*, a argumentação de Jolles (1982, p. 97) parte da premissa de que o texto bíblico aludido não é um simples relato. Ele revela que à existência de algo precedem as perguntas.¹²⁹ Segundo Jolles (1982, p. 97), o ser humano, em sua curiosidade de compreender o mundo e seus fenômenos, interroga o universo e espera respostas. Estas são dadas de forma categórica e como verdades. Assim, é desse jogo de pergunta e resposta que o mundo se revela e que o mito (*Mythe*) é plasmado: “Onde dessa maneira o mundo se cria ao homem por meio de

¹²⁶ Para Jolles (1982, p. 13-14), interpretar a natureza significa torná-la “Íntegra”, no sentido do termo *heil* (íntegro, inteiro, intacto, salvo) citado pelo autor.

¹²⁷ “Erst wenn die Art und Weise, wie etwas gezeugt und geschaffen wird, und erst dann, wenn das Erzeugte und das Geschaffene selbst gedeutet worden sind, können wir die Gemeinschaft der Arbeit vollständig nennen.”

¹²⁸ “Wo nun die Sprache bei der Bildung einer solchen Form beteiligt ist, wo sie anordnend, umordnend in eine solche Form eingreift, sie von sich aus noch einmal gestaltet – da können wir von litterarischen Formen sprechen.”

¹²⁹ Segundo o autor (1982, p. 97), “perguntar” tem como raiz germânica *Frèh*, que significa desejar, pesquisar, exigir e solicitar.

pergunta e resposta, lá aparece a forma que denominaremos Mito.”¹³⁰ (JOLLES, 1982, p. 97).

De acordo com Jolles (1982, p. 98-99; 117), o mito parte da mesma disposição mental que o oráculo, porque ambos predizem (*sagen wahr*), no sentido de uma predição verídica, que expressa verdades e que desconsidera a separação temporal entre passado e futuro. Assim, conforme Jolles (1982, p. 101), mito é uma “forma simples” criada a partir de uma atividade mental muito específica. Esta atividade é compreendida por Jolles (1982, p. 104) como um “[...] conhecimento incondicional” que só se produz quando algo vem à existência mediante pergunta e resposta e se deixa conhecer pela palavra, que prediz e diz a verdade.

Além disso, Jolles (1982, p. 100; 108-110) identifica três maneiras de manifestação do mito: a) Forma Simples (*Mythe*), resultante de uma disposição mental; b) Forma Atual (*Mythus*), que seriam mitos derivados e atualizados da Forma simples e c) Forma Relativa ou Análoga. No último caso, o mito perde-se em sua originalidade devido à intervenção do conhecimento. Não é o universo interrogado que se dá a conhecer, é o próprio “interrogante” que responde à sua pergunta. E, para respondê-la, ele recorre ao mito, porque seus conhecimentos são insuficientes. Decorre dessa atividade mental, segundo Jolles (1982, p. 110), um mundo em que o homem questiona e quer ser questionado, em que ele exige respostas, mas também precisa dá-las. Conforme Jolles (1982, p. 111), isso não quer dizer que, cronologicamente, da inconformidade com o mito passou-se ao conhecimento, pois ambas as formas andam “lado a lado”, embora em uma relação inconstante entre nostalgia e antagonismo:

O conhecimento [...] tenta reduzir e negar a forma do mito; e, por outro lado, [...] onde tem consciência clara de seus limites tende ao Análogo e busca aperfeiçoar-se por meio de um Mythos referido. Por sua parte, o mito, quando perde sua força coesiva, aspira ao conhecimento, a apoiar-se nele para renascer. Conhecimento com a máscara do mito e mito na larva do conhecimento são, por assim dizer, fenômenos muito bem vistos no teatro de máscaras do pensamento humano¹³¹ (JOLLES, 1982, p. 111).

¹³⁰ “Wo sich nun in dieser Weise aus Frage und Antwort die Welt dem Menschen erschafft – da setzt die Form ein, die wir Mythe nennen wollen.”

¹³¹ “Erkenntnis versucht [...] einerseits die Form Mythe herabzusetzen und zu leugnen; andererseits greift sie [...] dort, wo sie sich ihrer Grenzen bewußt wird, leicht zum Analogon und versucht, sich selber in einem bezogenen Mythos zu vollenden. Mythe ihrerseits strebt dort, wo sie ihre bindende Kraft einbüßt, oft danach, zur Erkenntnis hinüber zu lenken, sich auf dem Wege der Erkenntnis zu stützen

Ainda na perspectiva de Jolles (1982, p. 113-115), os fenômenos se manifestam sempre da mesma forma no mundo mítico. O sol do *Gênesis* não aparece hoje de uma forma e amanhã de outra. Para Jolles (1982, p. 113), isso acontece porque “Onde a pergunta se anula na resposta, onde, como vimos, esse universo se torna criação, encontramos sempre um evento.”¹³² Ou seja, na pergunta o universo é observado com todos seus elementos. A resposta, que é o mito, capta tais elementos e os agrega em um evento, transformando essa multiplicidade em unidade (1982, p. 115). Nesse sentido, o sol do *Gênesis* é sempre o mesmo sol porque, como evento mítico, ele torna-se uma criação invariável, única. Para Jolles (1982, p. 114), portanto, é o evento que estabelece o gesto verbal do mito.

Diferente do que acontece na lenda ou na saga, Jolles (1982, p. 114-115) entende que o “conteúdo” do qual o mito se constitui possui em si outra “densidade”, outra “dignidade” e outra “autoridade”. Dessa maneira, o gesto verbal do mito tem caráter específico, possui outra “solidez”, outra “validade” e outro “poder”, ou o que corresponde para o autor (1982, p. 115) a uma outra “dignitas” e uma outra “auctoritas” em termos latinos. A partir disso, Jolles (1982, p. 115) sustenta e destaca a autoridade e a força que prevalecem quando se trata do gesto verbal do mito:

Por isso não afirmarei que o gesto verbal do mito capta fenômenos da mesma espécie e os abrange como estrutura. O gesto verbal do mito é mais forçoso – como o olho de uma agulha. Tudo o que se refere à atividade mental do conhecimento, tudo o que é constante e multiforme no universo, é reunido e apreendido pelo gesto linguístico, na forma do mito, é arrastado pelo evento único, e daí recebe a interpretação de sua pluralidade e constância.¹³³

Com a explanação feita até aqui, cremos ser suficiente para demonstrar a dificuldade de apresentar uma definição específica para mito, uma vez que se entende e se investiga tal objeto com interesses e perspectivas teóricas muito diferentes. Não

und neu zu beleben. Erkenntnis mit der Maske der Mythe und die Mythe in der Larve der Erkenntnis sind sozusagen gern gesehene Erscheinungen bei dem Mummenschanz des menschlichen Denkens.”

¹³² “Wo nun in einer Antwort die Frage getilgt wird, wo, wie wir auch schon gesehen haben, diese Welt Schöpfung wird, da findet sich immer ein Geschehen.”

¹³³ “Deshalb möchte ich nicht sagen, daß die Sprachgebärde der Mythe gleichartige Erscheinungen zusammenwirbelt und als Gestalt umgreift. Die Sprachgebärde der Mythe ist zwingender: sie ist wie ein Nadelöhr. Alles, worauf sich die Geistesbeschäftigung des Wissens richtet, alles, was in der Welt stätig und vielfach ist, wird in der Form Mythe durch die Sprachgebärde zusammengerissen, zusammengepreßt, durch das einmalige Geschehen hindurchgezogen und empfängt in diesem Geschehen die Deutung seiner Vielheit und Stätigkeit.”

examinamos de maneira pormenorizada as abordagens que trouxemos, pois isso nos afastaria de nosso propósito. Ainda assim, percebemos que Eliade (1986), Cassirer (1972), Lévi-Strauss (1978; 2012; 2017) e Jolles (1982) exploram o mito de maneiras distintas. Em Eliade (1986), o mito é entendido como uma “história” sagrada, que trata de criações e fundamenta a existência do homem arcaico. O sentido é outro se considerarmos o estudo de Cassirer (1972), pois, para o autor, mito é uma atividade espiritual e intelectual criativa do ser humano. Já Lévi-Strauss (1978; 2012; 2017) tem em vista a estrutura e os elementos invariáveis do mito, enquanto a Jolles (1982) interessa estudá-lo como forma literária que se realiza a partir da linguagem.

Na tentativa de encontrar caminhos possíveis para o problema de definição desse objeto, poderíamos propor começar pelas concepções mitológicas que trouxemos, considerando o que constatamos de comum entre elas. Se essa proposição for aceita – porque estamos falando de abordagens diferentes –, então, poderíamos dizer que Eliade (1986), Cassirer (1972), Lévi-Strauss (1978; 2012; 2017) e Jolles (1982) admitem o mito como fenômeno cultural importante, uma narrativa que por meios simbólicos e intelectuais coerentes refere-se à existência do homem e aos fenômenos da natureza em sua totalidade. Tais características também são encontradas se consultarmos, por exemplo, um dicionário especializado como *Historisches Wörterbuch der Rhetorik (Dicionário histórico da Retórica)*, conforme mostra a seguinte definição trazida por Johannes Engels (2003, p. 80-81):

Um mito presentifica um evento primitivo em linguagem pictoriamente vívida. Representa imagens do mundo e símiles gerais do comportamento humano. Por isso os mitos formam sistemas de experiência do mundo amplamente coerentes. Eles constituem um sistema religioso simbólico e de orientação. No mito tudo é considerado cientificamente material e ao mesmo tempo determinado por forças numinosas. A totalidade dos mitos, em que pessoas individuais, povos ou épocas culturais da humanidade interpretam a si mesmos, a sua comunidade e os eventos no mundo, adensa-se em símbolos elementares (animais, plantas, figuras geométricas) e narrativas que são comuns a diferentes culturas, religiões e épocas. Os mitos conduzem processos regulares no mundo natural e humano de volta à história de origem divina. O mito se conecta com uma concepção de tempo estritamente cíclica, estabelecida além do tempo histórico dos humanos, e um espaço mítico dominado por forças ou personificações numinosas.¹³⁴

¹³⁴ “Ein M. vergegenwärtigt in bildhaft anschaulicher Sprachform ein ur- oder frühzeitliches Ereignis. Er stellt Bilder der Welt und allgemeine Gleichnisse menschlichen Verhaltens dar. M. formen daher weitgehend kohärente Erfahrungssysteme der Welt. Sie konstituieren ein religiöses Orientierungs- und Symbolsystem. Im M. ist alles naturwissenschaftlich betrachtet lediglich Materielle zugleich durch

Essa definição, no entanto, não é satisfatória para resolvermos a questão metodológica específica suscitada em nossa proposta de trabalho: de um lado, deve-se ter em vista o que os mitos indígenas integrados à trama da trilogia *Amazonas* são para os personagens nativos e, de outro lado, o que eles são para Döblin, para o romance e para os leitores. Para além disso, é necessário levar em conta que nem todas as narrativas indígenas que Döblin incorporou à trilogia poderiam ser consideradas “mitos”, se fôssemos, hipoteticamente, adotar a distinção de gêneros literários trazida por Jolles (1982). Esbarramos, assim, em um problema de nomenclatura.

Em razão disso, na próxima parte do capítulo, nosso objetivo está voltado para a resolução das duas questões metodológicas supracitadas. Começaremos alinhando considerações sobre nossa escolha terminológica para depois estabeleceremos um campo teórico específico no qual nos apoiaremos para compreender o sentido que os mitos indígenas assumem para os índios que formam parte da trama como personagens, e de outra parte, para Döblin e o romance.

3.2 Narrativas Míticas Indígenas: delimitando os rumos metodológicos da investigação

É relevante salientar que chamamos por “narrativas míticas” todas as histórias indígenas que Döblin leu nas obras de etnólogos e incorporou à trilogia *Amazonas*.

Optamos por adotar essa definição partindo do entendimento de que mitos configuram uma realidade narrativa (de caráter literário específico), que expõe um conjunto de acontecimentos em um enredo de forma coerente. Sabemos que os mitos são ou podem ser mais do que isso nas culturas indígenas nas quais são “vividos” (ELIADE, 1986). Mas, como nossa proposta de investigação insere-se no campo literário, importa-nos saber como tais narrativas míticas são integradas e funcionam

numinose Kräfte bestimmt. Die Gesamtheit der M., in denen einzelne Personen, Völker oder Kulturepochen der Menschheit sich selbst, ihre Gemeinschaft und das Geschehen in der Welt deuten, verdichtet sich in elementaren Symbolen (Tieren, Pflanzen, geometrischen Figuren) und Erzählungen, die verschiedenen Kulturen, Religionen und Epochen gemeinsam sind. M. führen regelmäßige Abläufe in der Natur- und Menschenwelt auf göttliche Ursprungsgeschichten zurück. Der M. verbindet sich mit einer streng zyklischen, jenseits der geschichtlichen Zeit der Menschen angesiedelten Zeitvorstellung und einem von numinosen Kräften oder Personifikationen beherrschten mythischen Raum.”

no texto romanesco, ou seja, inseridas em uma realidade ficcional específica onde fundam o comportamento e a visão de mundo dos personagens indígenas.

Se recorrermos ao dicionário especializado *The Oxford Dictionary of Literary Terms* (2015), veremos que os resultados para a busca do termo “mito” o relacionam diretamente com “enredo”. De acordo com o dicionário, tal discussão remeteria originalmente à *Poética* de Aristóteles em que a definição de mito é semelhante ao que chamamos de enredo: um arranjo de incidentes que tem um começo, um meio e um fim, formando um todo coerente.

Levando em conta também a terminologia escolhida, é coerente considerar que Döblin não empregou essas narrativas indígenas de acordo com classificações dos textos em lendas, mitos, fábulas ou contos. Os estudos de Döblin incluíram atlas, descrições da natureza e da história e várias coleções de narrativas indígenas. É possível partir do pressuposto de que o autor, para criar seu romance sobre a América do Sul, buscava “informações” sobre o pensamento e a visão do mundo das tribos que viviam nessas terras. Assim, num primeiro momento, essas narrativas lhe serviram de orientação para estabelecer um texto narrativo a partir da perspectiva indígena.

Acreditamos que o interesse do escritor estava na compreensão de como vivem e pensam os índios e, por meio das narrativas que leu, foi possível conhecer melhor a visão de mundo dessas pessoas. Ainda que vários elementos funcionais e estruturais possam ser distinguidos entre esses gêneros, não há critérios suficientes que delimitem com clareza a fronteira entre um e outro ou esses critérios variam muito de um autor para outro (FIKER, 1983, p. 25; CASCUDO, 2012, p. 110; SIMONSEN, 1987, p. 6; GUESSE, 2014, p. 106-114; BRANDT, 2004, p. 10). A respeito dessa confluência entre gêneros é oportuno lembrar que Vladimir Propp (2006, p. 56), no estudo *Morfologia do conto maravilhoso*, apontou a semelhança estrutural existente entre o conto e o mito, ao dizer que:

[...] assim como se produz uma assimilação entre elementos internos do conto, também pode ocorrer que gêneros inteiros se entrecruzem e se assimilem entre si. Além disso, lembremo-nos de que toda uma série de mitos dos mais antigos deixa entrever uma construção similar, e de que certos mitos apresentam esta construção numa forma extraordinariamente pura. São, ao que parece, a fonte que deu origem ao conto. Por outro lado, encontramos a mesma estrutura em vários romances de cavalaria. Provavelmente este gênero, por sua vez, tenha tido a sua origem no conto maravilhoso.

A validade de nossa decisão metodológica também encontra respaldo quando observarmos os títulos das obras dos etnólogos lidos por Döblin. Há o livro organizado por Koch-Grünberg (2014), que recebe o título de *Indianermärchen aus Südamerika*, o que podemos traduzir como *Contos indígenas da América do Sul*, com destaque para o termo “conto”. Em contrapartida, a outra obra de autoria de Koch-Grünberg (1924) é intitulada *Mythen und Legenden der Taulipang und Arekuna Indianer*, que significa *Mitos e lendas dos índios Taurepang e Arekuna*. A partir desses dois exemplos, podemos dizer que o mesmo conteúdo é denominado com termos diferentes, ou seja, em um título aparece a denominação “contos”, em outro, “lendas” e, ainda, em outro, “mitos”. Já no texto de Curt Nimuendajú (1914), *Die Sagen von der Erschaffung und Vernichtung der Welt als Grundlagen der Religion der Apapocúva-Guaraní*, a terminologia usada é “Sagen”, traduzida como “lendas”, conforme aparece no título da edição portuguesa *Lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-Guarani* (1987).

Vemos que os títulos dessas obras etnológicas lidas por Döblin apontam para certa proximidade de gêneros literários, o que significa que não há uma distinção tão clara quando se trata do próprio texto: uma mesma narrativa pode ser um mito, que fala sobre a fundação de algo e tem valor apodítico para determinada tribo, como pode ser um conto de fadas para a sociedade europeia. A esse respeito, a colocação de Eliade (1986, p. 172 – grifo nosso) sobre um livro de Jan de Vries, que trata das relações entre contos populares, saga heroica e mito, é muito esclarecedora e reforça nosso ponto de vista:

Para começar, ao nível das culturas “primitivas”, a distância que separa os mitos dos contos é menos nítida do que nas culturas em que existe um profundo abismo entre a classe dos “letrados” e o “povo” (como foi o caso no antigo Oriente Próximo, na Grécia, na Idade Média europeia). Os mitos são frequentemente misturados aos contos (e é quase nesse estado que os etnólogos os apresentam) ou, então, *aquilo que se reveste do prestígio de um mito em uma tribo será apenas um simples conto na tribo vizinha*. Mas, o que interessa ao etnólogo e ao historiador das religiões é o comportamento do homem em face do sagrado, o comportamento que se evidencia através de toda essa massa de textos orais.

Portanto, Döblin utilizou indistintamente as narrativas indígenas como um conjunto de textos que igualmente remetem à memória cultural e à visão de mundo indígena.

Ademais, ainda que considerássemos que o escritor tivesse se atentado a alguma classificação ou distinção de gêneros literários, essa categorização não teria relevância na trilogia sul-americana, pois nela tais narrativas são diluídas, fragmentadas e reinterpretadas. Nesse sentido, os elementos que talvez pudessem servir para demarcar e definir um texto como mito ou como lenda são submetidos a leis internas específicas do texto romanesco quando recebem outras funções e significados.

Entendemos que o autor se valeu desses textos para que partes de seu romance estivessem o mais próximo possível da realidade vivida pelos povos indígenas. Evidenciamos um exemplo dessa situação com a figura de Sukuruja. Diferente de outros mitos que aparecem sobretudo como narrativas míticas na comunicação dos indígenas, Sukuruja atua no nível da história apresentada pelo próprio narrador no romance de Döblin. Ao longo da narrativa, ela aparece e interage com outros personagens e acompanha o desenrolar dos fatos por várias vezes. Olhando da perspectiva interna dos personagens do romance, isso significa que ela faz parte da trama como um ser “real”, que existe e integra o mundo indígena representado, no qual a distinção terminológica entre lenda, mito, conto ou outro gênero não existe.

Ainda que possa ser considerado arbitrário, justificamos a escolha metodológica empregada de conceber como narrativas míticas todas as histórias indígenas que analisaremos em *Amazonas*. Para nós, não faz sentido a distinção entre gêneros literários, porque nem Döblin nem os etnólogos categorizaram as narrativas dessa forma. Além disso, devemos destacar que não nos importa centralmente o que são essas narrativas em termos de classificação e terminologia, mas como elas funcionam e produzem sentido no interior do texto literário.

Feitas tais considerações, visamos delimitar um campo de reflexão próprio, buscando responder à questão teórica específica suscitada em nossa proposta de trabalho, que já anteriormente mencionamos: qual o significado do que chamamos de narrativas míticas para os indígenas que formam parte da trama como personagens, e qual o seu significado para o romance *Amazonas*?

Para abranger a problemática acima exposta, partimos da perspectiva de Jan Assmann (1999; 1992) sobre o mito, especialmente das noções de mito fundacional e mito contrapresente. A escolha por esse viés teórico interdisciplinar apresenta-se como uma possibilidade de leitura, que oferece uma alternativa de contornar o

impasse conceitual em torno do mito e também de evitar uma possível incompatibilidade metodológica no uso de diferentes abordagens.

3.3 Narrativas míticas indígenas como mitomotricidade fundacional e contrapresente

3.3.1 Memória coletiva: memória comunicativa *versus* memória cultural

Antes de chegarmos à discussão sobre mito fundacional e contrapresente, é necessário explicitar o que Assmann (1999, p. 34) entende por “memória coletiva”.

O conceito remete à “*mémoire collective*”, desenvolvido por Maurice Halbwachs, nos anos 1920. A tese central de todas as obras de Halbwachs, como afirma Assmann (1999, p. 35-36), é a constituição social da memória, uma vez que ela é formada no coletivo, na interação entre os indivíduos. Assim, a memória individual também depende da participação e do envolvimento dos indivíduos em grupos sociais.

A memória cresce no ser humano apenas no processo de sua socialização. É sempre apenas o indivíduo que “tem” memória, mas essa memória é formada coletivamente. Portanto, o discurso da “memória coletiva” não é metafórico. Embora os coletivos não “tenham” memória, eles determinam a memória de seus membros. Também memórias do tipo mais pessoal surgem somente através da comunicação e interação dentro dos grupos sociais.¹³⁵

Nesse sentido, um dos primeiros argumentos defendidos por Assmann (1999, p. 37) é de que só podemos lembrar daquilo que foi comunicado e do que é passível de ser “localizado” na memória coletiva. O autor (1999, p. 38) sustenta que algo só pode ser estabelecido na memória do grupo na condição de um “referencial concreto”, que pode ser um lugar ou uma pessoa, por exemplo.

¹³⁵ “Gedächtnis wächst dem Menschen erst im Prozeß seiner Sozialisation zu. Es ist zwar immer nur der Einzelne, der Gedächtnis ‘hat’, aber dieses Gedächtnis ist kollektiv geprägt. Daher ist die Rede vom ‘kollektiven Gedächtnis’ nicht metaphorisch zu verstehen. Zwar ‘haben’ Kollektive kein Gedächtnis, aber sie bestimmen das Gedächtnis ihrer Glieder. Erinnerungen auch persönlichster Art entstehen nur durch Kommunikation und Interaktion im Rahmen sozialer Gruppen.”

Além disso, a manutenção desses referenciais na memória do grupo decorre da significação que lhes é atribuída. Segundo Assmann (1999, p. 38), quando esses referenciais ingressam na memória do grupo eles são transformados em “conceitos, símbolos e ensinamentos”. Da relação entre “conceitos e experiências” desenvolve-se o que Assmann (1999, p. 38) denomina “Erinnerungsfiguren” (Figuras de memória) cujas características mais específicas ele resume em três aspectos: “[...] a referência concreta ao tempo e ao espaço, a referência concreta a um grupo e a reconstrutividade como um processo independente.”¹³⁶

No primeiro caso, o conteúdo da memória ancora-se no tempo e no espaço vividos coletivamente. Assmann (1999, p. 38-39), para exemplificar essa condição, cita o calendário comemorativo que é a rememoração de um tempo vivido coletivamente, assim como pode ser citada a casa para uma família ou a aldeia para o camponês que mantém na memória os espaços que foram ocupados ou vivenciados no passado. Tanto as referências concretas do tempo quanto do espaço têm significado e valor simbólicos socialmente determinados. Quanto à referência concreta a um grupo, trata-se, para Assmann (1999, p. 39), das relações de pertencimento e de identidade que os indivíduos estabelecem com os grupos. Tais grupos sociais são como “comunidades de memória” (1999, p. 40) e preservam seu passado principalmente mediante a autoimagem que o grupo cria de si mesmo e por meio de seu esforço por perpetuar sua identidade ao longo do tempo.

A partir da última característica específica atribuída por Assmann (1999, p. 40-42), entende-se que a memória coletiva é reconstrutiva. Ela opera apenas com a reconstrução dos fatos passados – e também organiza o presente e o futuro – porque “O passado não pode ser preservado como tal em si mesmo. Ele está sendo continuamente reorganizado pelos quadros de referência do presente em avanço. Mesmo o novo só pode ocorrer na forma de um passado reconstruído.”¹³⁷ (1999, p. 41-42).

Vale frisar que a História não é idêntica à memória coletiva, porque seu tempo é abstrato, embora exista uma zona de confluência. Com base nas considerações de Halbwachs, Assmann (1999, p. 42-43) expõe que, ao contrário da memória coletiva,

¹³⁶ “[...] dem konkreten Bezug auf Zeit und Raum, dem konkreten Bezug auf eine Gruppe und der Rekonstruktivität als eigenständiges Verfahren.”

¹³⁷ “Die Vergangenheit vermag sich in ihm nicht als solche zu bewahren. Sie wird fortwährend von den wandelnden Bezugsrahmen der fortschreitenden Gegenwart her reorganisiert. Auch das Neue kann immer nur in der Form rekonstruierter Vergangenheit auftreten.”

a História reorganiza os fatos em um espaço histórico homogêneo, em que os grupos sociais não são reconhecidos em suas individualidades, especificidades e diferenças. Em outras palavras, existe apenas uma “única” História, que ao reconstruir o passado apaga as múltiplas experiências e diferenças internas dos grupos sociais. Para Assmann (1999, p. 44),

Por um lado, há muitas histórias nas quais tantos grupos estabelecem suas memórias e sua autoimagem, por outro lado, há a única História na qual os historiadores estabelecem os fatos retirados das muitas histórias. Mas esses fatos são abstrações vazias, que não significam nada para ninguém, dos quais ninguém se recorda, que são limpas de qualquer referência à identidade e à memória.¹³⁸

Da perspectiva de Halbwachs¹³⁹, disposta no texto de Assmann (1999, p. 45), a memória coletiva coloca-se em oposição à História e às “formas organizadas de memória”, chamadas de “tradição”. Nesse caso, Assmann (1999) sinaliza sua discordância com Halbwachs, porque, para ele, a transição entre “memória” e “tradição” não é tão demarcada e, por isso, não justifica fazer diferenciações conceituais rigorosas.

Assmann (1999, p. 45) introduz a noção do conceito de memória coletiva como um termo mais abrangente, que abriga em si a distinção entre “memória comunicativa” e “memória cultural”. O conceito de “memória coletiva” de Halbwachs é desmembrado em dois âmbitos diferentes para remeter ao passado. É importante ressaltar que Assmann (1999, p. 47-48) assume fundamentalmente, a partir de Halbwachs, uma concepção de passado que pode ser chamado de “sozial-konstruktivistisch” (social-construtivista): o passado é uma construção social, uma criação cultural que não existe por si próprio.

¹³⁸ “Auf der einen Seite stehen die vielen Geschichten, in denen ebensoviele Gruppen ihre Erinnerungen und ihr Selbstbild ansiedeln, auf der anderen Seite die eine Geschichte, in der Historiker die aus den vielen Geschichten abgezogenen Fakten ansiedeln. Aber diese Fakten sind leere Abstraktionen, die niemandem etwas bedeuten, an die sich niemand erinnert, die von jedem Bezug auf Identität und Erinnerung gereinigt sind.”

¹³⁹ Assmann (1999) não identifica no texto as obras de Maurice Halbwachs às quais está se referindo. Contudo, de acordo com o que consta nas referências bibliográficas, o autor empregou essas três obras:

HALBWACHS, M. (1941). *La topographie légendaire des évaniles en Terre Sainte*, Paris.

HALBWACHS, M. (1985a). *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, Frankfurt (Original em francês: *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, 1925).

HALBWACHS, M. (1985b). *Das kollektive Gedächtnis*, Frankfurt; zuerst dt. Stuttgart 1967; frz. *La mémoire collective*, Paris, 1950.

Para Assmann (1999, p. 51-52), a memória coletiva consiste em dois registros que se tocam e formam, aparentemente, um contínuo. O primeiro registro é o tempo das origens e dos ancestrais e o segundo é sobre o que permanece do passado recente na memória comunicativa de uma geração. O primeiro funciona no modo de memória que o autor chama de “fundierende Erinnerung” (lembrança fundacional) e o outro no modo que ele designa de “biographische Erinnerung” (lembrança biográfica). Com base na distinção proposta pelo autor (1999, p. 51-52), no primeiro modo, temos um tipo de memória que trabalha, também nas sociedades sem escrita, com “objetivações fixas”, de natureza linguística ou não, que se apresentam na forma de “rituais, danças, mitos, padrões, roupas, joias, tatuagem, caminhos, pintura, paisagens etc.” No segundo modo, temos a constituição de uma memória baseada na interação social, uma memória de curto alcance que abrange as experiências e o passado recente.

Essa distinção conceitual entre “lembrança fundacional” e “lembrança biográfica” apresentada pelo autor corresponde ao par memória cultural e memória comunicativa. Se nossa interpretação estiver correta, podemos estabelecer, com base no texto de Assmann (1999), o seguinte esquema:

Figura 1. Operação bimodal da memória coletiva

Fonte: Elaborado pela autora (2019).

Por memória comunicativa, da qual fazem parte as lembranças biográficas, Assmann (1999, p. 50-51) entende as memórias dos fatos e experiências que aconteceram em um passado não muito distante. Tais memórias fazem parte do cotidiano de um grupo social, sendo trazidas pelos seus membros e compartilhadas entre eles. Trata-se de uma memória que é “viva” e, no caso, temporalmente limitada.

A memória *comunicativa* inclui memórias que se referem ao passado recente. Estas são as memórias que as pessoas compartilham com seus contemporâneos. O caso típico é a memória de geração. Essa memória cresce historicamente para o grupo; surge no tempo e passa com ele, mais precisamente: com seus portadores. Quando os portadores que a corporificam morrem, ela abre caminho para uma nova memória¹⁴⁰ (ASSMANN, 1999, p. 50 - grifo do autor).

Em contrapartida à memória comunicativa, Assmann (1999, p. 52) afirma que na memória cultural o passado fixa-se em determinadas “figuras de memória”, que elucidam ou explicam situações do tempo presente. Particularmente importante é que, desse ponto de vista, também os mitos são considerados pelo autor como “figuras de

¹⁴⁰ “Das *Kommunikative* Gedächtnis umfaßt Erinnerungen, die sich auf die rezente Vergangenheit beziehen. Es sind dies Erinnerungen, die der Mensch mit seinen Zeitgenossen teilt. Der typische Fall ist das Generationen-Gedächtnis. Dieses Gedächtnis wächst der Gruppe historisch zu; es entsteht in der Zeit und vergeht mit ihr, genauer: mit seinen Trägern. Wenn die Träger, die es verkörperten, gestorben sind, weicht es einem neuen Gedächtnis.”

memória”. Sob esse aspecto, de acordo com Assmann (1999, p. 52), não são relevantes as fronteiras que separam o mito da história, porque à memória cultural interessa somente a “história lembrada” (*erinnerte Geschichte*), independentemente de ser uma história factual ou não.

Nessa perspectiva dos estudos da memória cultural realizados por Assmann (1999, p. 52), mito é uma narrativa que pertence à memória cultural, tem caráter de “fundierende Geschichte” (história fundacional) e é contada para respaldar ou justificar um tempo presente. Assim, tomando a história do Êxodo como exemplo, para ficarmos no caso mencionado pelo autor, não entra em questão sua validade factual ou histórica, mas sim sua natureza e valor “fundacional” na memória cultural do povo. No caso, essa história é um mito fundacional de Israel, celebrada na *Pessach* (Páscoa Judaica) em razão do êxodo que libertou os judeus da escravidão no Egito há milhares de anos.

Sendo assim, em Assmann (1999, p. 52-53), devemos entender que o conceito de mito não se opõe à História e não estabelece distinção entre factualidade e ficcionalidade. Nesse âmbito, mito é uma forma de memória e de referência ao passado, um termo que designa a história (fundacional) internalizada por um grupo social e da qual deriva a identidade desse grupo. Inserimos, na sequência, quatro excertos curtos que resumem, de forma clara, o conceito de mito proposto por Assmann (1999):

a) “Por meio da lembrança a história torna-se mito. Isso não a torna irreal, mas, pelo contrário, realidade no sentido de uma força normativa e formativa contínua.”¹⁴¹ (ASSMANN, 1999, p. 52).

b) “Mito é a referência (preferencialmente narrativa) ao passado, que de lá ilumina o presente e o futuro.”¹⁴² (ASSMANN, 1999, p. 78).

c) “Mito é uma história que é contada para orientar-se sobre si mesmo e sobre o mundo, uma verdade de ordem superior que não é apenas verdadeira, mas que para

¹⁴¹ “Durch Erinnerung wird Geschichte zum Mythos. Dadurch wird sie nicht unwirklich, sondern im Gegenteil erst Wirklichkeit im Sinne einer fortdauernden normativen und formativen Kraft.”

¹⁴² “Mythos ist der (vorzugsweise narrative) Bezug auf die Vergangenheit, der von dort Licht auf die Gegenwart und Zukunft fallen lässt.”

além disso também estabelece exigências normativas e tem poder de formação.”¹⁴³ (ASSMANN, 1999, p. 76).

d) “História, que não é simplesmente conhecida, mas lembrada (‘habitada’) e que é feita o motor do próprio desenvolvimento, é mito. Com isso, nada está sendo dito sobre fictividade ou historicidade.”¹⁴⁴ (ASSMANN, 1992, p. 47).

Memória comunicativa e memória cultural distinguem-se não apenas em relação à estrutura temporal que cada uma abrange, mas também mediante o que Assmann (1999, p. 53) chama de “Partizipationsstruktur” (estrutura de participação). No caso da memória comunicativa, essa participação seria difusa. Há indivíduos que sabem ou lembram mais do que outros, os integrantes mais velhos, por exemplo, têm retrospectivamente maior alcance de memória do que os mais jovens. Mesmo assim, no caso da memória comunicativa não existem “especialistas” em transferir esse conhecimento, adquirido naturalmente pelos indivíduos nas situações comunicativas do cotidiano.

Já quando se trata da memória cultural, a situação é inversa. De acordo com Assmann (1999, p. 53), a participação de grupos sociais é desigual e há portadores específicos que trabalham pela manutenção da memória, o que também, em consonância com o autor, se aplica às sociedades sem escrita. Incluem-se, nesse caso, determinados “representantes do conhecimento”, como xamãs, bardos, sacerdotes, professores e escritores (ASSMANN, 1999, p. 54). Além disso, ao contrário da memória comunicativa, a cultural envolve o controle da disseminação do conhecimento, tanto sobre a obrigatoriedade quanto sobre o direito de participar dessa memória (1999, p. 54-55).

No caso específico das sociedades sem escrita, Assmann (1999, p. 54-55) reitera que é a memória humana que funciona como “portadora de dados”, porque depende dela a preservação da memória do grupo e o compartilhamento desse conhecimento com os demais membros e gerações.

¹⁴³ “Mythos ist eine Geschichte, die man sich erzählt, um sich über sich selbst und die Welt zu orientieren, eine Wahrheit höherer Ordnung, die nicht einfach nur stimmt, sondern darüber hinaus auch noch normative Ansprüche stellt und formative Kraft besitzt.”

¹⁴⁴ “Geschichte, die nicht einfach gewußt, sondern erinnert (‘bewohnt’) und zum Motor der eigenen Entwicklung gemacht wird, ist Mythos. Damit ist über Fiktivität oder Historizität gar nichts gesagt.”

Em tais sociedades, em que o conhecimento precisa ser armazenado na memória humana, Assmann (1999, p. 56) identifica que uma das funções necessárias para o estabelecimento da memória cultural é a “participação coletiva”. Ela acontece por meio de encontros presenciais, como ritos e festas (1999, p. 57), que se constituem em formas de organização primária da memória cultural, garantem a comunicação e a transmissão do conhecimento, bem como a manutenção da identidade cultural do grupo:

A repetição ritual garante a coerência do grupo no espaço e no tempo. Através da festa como forma organizacional primária da memória cultural, a forma temporal das sociedades sem escrita é dividida em vida cotidiana e tempo festivo. Na época festiva ou "tempo dos sonhos" das grandes reuniões, o horizonte se estende no Cósmico, no tempo da Criação, das origens e das grandes mudanças que criaram o mundo em tempos pré-históricos. Os ritos e mitos circunscrevem o significado da realidade. Sua cuidadosa observância, preservação e transmissão mantém – juntamente com a identidade do grupo – o mundo funcionando¹⁴⁵ (ASSMANN, 1999, p. 57).

Assim, mediante a memória cultural, a vida humana insere-se em uma bidimensionalidade temporal. Nas sociedades sem escrita, Assmann (1999, p. 57) afirma que isso fica mais evidente por meio da diferença entre “vida cotidiana” e “dia de festa”, “comunicação diária” e “comunicação cerimonial”. São os momentos de celebração que dão ritmo e estrutura ao fluxo do tempo, estabelecem a ordem dos eventos e da própria vida cotidiana (ASSMANN, 1999, p. 58).

Em vista das diferenças apontadas entre memória comunicativa e memória cultural, Assmann (1999, p. 56) estabelece um “modelo de escalas” para resumir as principais características entre os dois tipos de memória. Reproduzimos o quadro em português, conforme elaborado pelo autor:

¹⁴⁵ “Rituelle Wiederholung sichert die Kohärenz der Gruppe in Raum und Zeit. Durch das Fest als primäre Organisationsform des kulturellen Gedächtnisses gliedert sich die Zeitform schriftloser Gesellschaften in Alltagszeit und Festzeit. In der Festzeit oder “Traumzeit” der großen Zusammenkünfte weitet sich der Horizont ins Kosmische, in die Zeit der Schöpfung, der Ursprünge und großen Umschwünge, die die Welt in der Urzeit hervorgebracht haben. Die Riten und Mythen umschreiben den Sinn der Wirklichkeit. Ihre sorgfältige Beachtung, Bewahrung und Weitergabe hält – zugleich mit der Identität der Gruppe – die Welt in Gang.”

Quadro 1. Resumo das diferenças entre memória comunicativa e memória cultural

	Memória comunicativa	Memória cultural
Conteúdo	Experiências históricas no contexto de biografias individuais	Pré-história mítica, eventos em um passado absoluto
Formas	Informais, pouco formadas, naturais, decorrentes da interação, do cotidiano	Estabelecido, alto grau de formação, comunicação cerimonial, festa
Mídia	Memória viva em memórias orgânicas, experiências e boatos	Objetivações fixas, codificação simbólica tradicional / encenação em palavra, imagem, dança etc.
Estrutura temporal	80-100 anos, com a presença de um horizonte de tempo móvel de 3-4 gerações	Passado absoluto de uma idade pré-histórica mítica
Portadores	Testemunhas contemporâneas inespecíficas de uma comunidade de recordações	Portadores especializados da tradição

Fonte: Traduzido de Assmann (1999, p. 56).

Portanto, vimos que Assmann (1999) assume o conceito de memória coletiva de Maurice Halbwachs, em sua acepção de construção social e o desmembra em duas categorias diferentes de lembrar o passado. Uma delas é a memória comunicativa, a qual está vinculada às lembranças biográficas de curto alcance temporal, e a outra é a memória cultural, à qual pertencem as lembranças fundacionais, referentes a um passado absoluto.

Em termos gerais, as diferenças que separam uma da outra, conforme expõe o Quadro 1, também correspondem aos pares binários vida cotidiana *versus* celebração, generalidade do grupo *versus* especialistas da memória, efêmero *versus* fundacional e permanente, fluido *versus* sólido¹⁴⁶ (ASSMANN, 1999, p. 55, 58-59). O único par que não cabe empregar para distinguir um tipo de memória da outra é o da oralidade *versus* escrita.

Sobre esse último aspecto, Assmann (1999, p. 59) argumenta que nas sociedades orais a memória divide-se da mesma forma em comunicativa e cultural, como acontece nas sociedades escritas, com a ressalva de que quando se trata de

¹⁴⁶ Sobre as diferenças que separam um tipo de memória da outra, elas nem sempre se apresentam como polos extremos. Assmann (1999, p. 55) lembra que há sociedades em que ambas se separam fortemente uma da outra, de forma que se pode falar de uma “Biculturalidade” (*Bikulturalität*). Mas há também sociedades em que essa polaridade é melhor descrita segundo um modelo de “extremos em escala”. Como exemplo, o autor cita que a diferença entre linguagem formal e coloquial não é sempre demarcada na forma de uma “diglossia regular”.

culturas sem escrita, os estudiosos da História Oral precisam aprender a separar o que pertence à memória comunicativa e o que cabe à memória cultural. A história cultural fundacional é reconhecível como tal porque aparece nas formas da tradição: mito, canção, ritual, dança etc. O que pertence à memória comunicativa está presente em afirmações individuais, não “formadas” ou “ritualizadas”.

Certamente, experiências recentes podem ser formuladas em gêneros da tradição (poemas, canções etc.) e, dessa forma, pertencer ao cânone da tradição, ou seja, fazer parte da memória cultural e fundacional. A diferença, nesse sentido, das sociedades com escrita é que só elas podem desenvolver uma consciência das “versões”. Mesmo assim, as sociedades com escrita ainda precisam da memória para fins de identidade e “memória viva”.

Estabelecidas as principais diferenças entre memória comunicativa e memória cultural e o que Assmann (1999) denomina de mito, focalizamos, na continuidade da tese, os conceitos de mito fundacional e mito contrapresente.

3.3.2 Mito fundacional e mito contrapresente

De acordo com as considerações de Assmann (1999, p. 66), há duas opções de memória cultural, uma “quente” e a outra “fria”. O esquema abaixo mostra as funções do mito com suas relações:

Figura 2. Esquema estrutural das funções do mito (ASSMANN, 1999)

Fonte: Elaborado pela autora (2019).

Tais conceitos de memória são emprestados de Lévi-Strauss que os empregou para distinguir sociedades “frias” e “quentes” originalmente. Para o antropólogo (1962, p. 309; 1973, p. 270)¹⁴⁷, conforme citado por Assmann (1999, p. 68), as sociedades frias seriam aquelas que tendem a “congelar” sua estrutura social e ignoram os processos históricos, baseando sua visão de mundo na memória fundacional. Já as sociedades quentes procederiam de maneira contrária, elas são abertas às mudanças da estrutura social e reconhecem os processos históricos na sua visão de mundo. Dessa forma, “quente” e “frio” seriam, do ponto de vista de Lévi-Strauss (1962, p. 309) termos mais apropriados para designar o que, de maneira equivocada, era chamado de povos “com história” e “sem história”. Trata-se de uma nomenclatura nova adotada por Lévi-Strauss (1962), mas que ainda assim manteria o significado de “primitivo” e “civilizado”, enquanto estágios de evolução social.

A releitura que Assmann (1999) faz das opções de sociedades “frias” e “quentes” de Lévi-Strauss (1962) aparece de forma mais detalhada em *Frühe Formen politischer Mythomotorik: fundierende, kontrapräsentische und revolutionäre Mythen* (Formas antigas de mitomotricidade política: mitos fundacionais, contrapresentes e

¹⁴⁷ Estas são as obras de Lévi-Strauss às quais Assmann (1999) refere-se quando retoma essa diferenciação entre sociedades frias e quentes. A edição alemã de 1973, página 270, remete à obra *O pensamento selvagem*. Em nossa edição usada, de 2012, essa distinção encontra-se na página 273.

revolucionários), texto publicado em 1992 Nele, Assmann (1992, p. 40) retoma a interpretação do antropólogo de que as sociedades consideradas quentes têm seu motor de desenvolvimento na história, mas acrescenta que as sociedades “frias” também aparentam ser movidas por algum tipo de força motora:

Antes de mais nada, as sociedades "frias", para criarem continuidade e serem capazes de reproduzirem identidade e equilíbrio sem mudança, também parecem colocar algum tipo de habilidade motora em ação. Elas também parecem ter "internalizado" algo, que se torna o motor de seu movimento circular, ou de onde extraem a energia de sua persistência.¹⁴⁸

Na interpretação de Assmann (1999, p. 68), o que Lévi-Strauss chama de sociedade “fria” não tem relação com o que é comumente chamado de “falta de história” e também não está relacionada à falta ou ao esquecimento de algo que estaria presente na sociedade “quente”. Pelo contrário, sociedades frias também possuem conhecimentos, mecanismos e técnicas específicas para resguardar sua memória cultural. Nesse sentido, o autor (1992, p. 40) entende que tais sociedades também colocam em ação uma “habilidade motora”, capaz de frear os efeitos da história em sua estrutura, pois, “Frio não é o estado zero da cultura, ele tem que ser produzido”,¹⁴⁹ afirma Assmann (1999, p. 68).

Em vista de tais considerações e opondo-se a Lévi-Strauss, Assmann (1992, p. 40) defende que “mito” é um termo que também se aplica para a forma e para a função das histórias fundacionais das sociedades “quentes”, porque enquanto forma de memória e de referência ao passado, ambas as sociedades são movidas pelos seus “mitos”. Além disso, com base em suas investigações sobre os meios de documentação egípcios e mesopotâmicos, Assmann (1999, p. 75) contesta a interpretação de Lévi-Strauss (1962, p. 309) de que as sociedades ditas “quentes” internalizam a história. O argumento de Assmann (1999, p. 75) é de que não é possível “internalizar” a história. Toda lembrança, no sentido de um passado internalizado, não se refere ao tempo histórico, mas ao tempo mítico.

¹⁴⁸ “Erstens scheinen mir die ‘kalten’ Gesellschaften, um Kontinuität erzeugen und Identität und Gleichgewicht unverändert reproduzieren zu können, ebenfalls eine Art Motorik ins Werk zu setzen. Auch sie scheinen etwas ‘verinnerlicht’ zu haben, was sie zum Motor ihrer kreisläufigen Bewegung machen bzw. woraus sie die Energie ihres Beharrens beziehen.”

¹⁴⁹ “Kälte ist nicht der Nullzustand der Kultur, sie mußerzeugt werden.”

Nesse sentido, a distinção entre os dois tipos de sociedades, “quente” e “fria”, é retomada e ampliada por Assmann (1999, p. 69) com base em duas premissas principais.

A primeira é que há sociedades que são civilizadas, mas consideradas “frias” porque resistem às mudanças históricas. Como exemplos dessas sociedades, o autor cita o Egito Antigo e o Judaísmo Medieval. Nas sociedades em que a memória cultural escolhida é a “fria”, até mesmo a escrita pode funcionar como instrumento de “congelamento histórico”.

Assim, a proposta de Assmann (1999) é compreender os termos “frio” e “quente” como opções de memória cultural, desvencilhando-os do “esquema evolucionário” que nomeia as sociedades como primitivas ou civilizadas. Nessa acepção seria equivocado considerar uma sociedade civilizada como sendo “quente” ou uma sociedade sem escrita como sendo “fria”.

A segunda premissa de Assmann (1999, p. 69) é a de que as sociedades não precisam ser “frias” ou “quentes” em seu todo. Nelas podem ser distinguidos elementos tanto frios quanto quentes ou, nos termos que o autor empresta do etnopsicólogo M. Erdheim, “Kühl- und Heizsysteme” (sistemas de resfriamento e aquecimento).¹⁵⁰

“Quente” e “frio” não significam, para Assmann (1999), dois tipos diferentes de sociedade em termos de civilização. Tais opções de “temperatura” são empregadas como metáforas que designam duas maneiras diferentes de lidar com o devir histórico e de lembrar o passado. De um lado, com a opção fria, a consciência histórica é silenciada, “congelam-se” as mudanças e o conteúdo da memória é de natureza regular e contínua.

Sob “memória fria” gostaria de sugerir resumir todas as formas de referência ao passado que surgem de um interesse puramente ordenador e mensurador, sobretudo a contagem de anos e a manutenção de listas, aproximadamente como as listas de reis sumérios (WILCKE, 1988) e egípcios (REDFORD, 1986). É claro que a essa contabilidade do tempo também está ligado um interesse de legitimidade, na medida em que o presente – o presente ano, o atual rei, a casa atualmente governante – aparece como um elo legítimo de uma cadeia, e quanto mais legítimo mais profundo ele está ancorado no tempo, de modo que regularmente no início desta contabilidade figura a criação ou surgimento do mundo. A história não é contada

¹⁵⁰ Exército e igreja, nas sociedades modernas, por exemplo, funcionariam como sistemas de resfriamento dentro do todo.

nesse acesso tabular, mas imobilizada. Porque só pode ser narrado sobre o que se move e transforma. Tais narrativas também ocorrem [...], mas referem-se a tempos pré-históricos, à era fundadora do mundo [...]¹⁵¹ (ASSMANN, 1992, p. 40-41).

Portanto, a opção de memória fria está a serviço da repetição contínua e cíclica do passado, de modo que a realidade do tempo presente é aceita como algo “dado”, não questionável ou mutável. Nesse contexto, a História é imobilizada e, em seu lugar, figuram as narrativas que fundamentam a continuidade dos eventos passados.

Em contrapartida, a opção quente implica consciência histórica, rupturas e mudanças, conforme resume Assmann (1992, p. 41):

Em contraste, eu agora resumiria como "memória quente" aquelas formas de referência ao passado que dele extraem um poder que funda a identidade, orienta a ação e tem significado atual. Fala-se, neste caso, também de "história habitada". A forma clássica de tal referência "viva" ao passado é a narrativa. Narra-se do passado para obter uma consciência de unidade e particularidade, isto é, de identidade. O conhecimento passado é garantia de identidade. Recordar-se o passado para obter, da direção do próprio devir, os vetores para o maior desenvolvimento. Isso se aplica a todas as sociedades.¹⁵²

Para Assmann (1999, p. 78), a questão central é se a história fundacional é um passado “absoluto” ou “histórico”. No caso de um passado absoluto, o mito funda a visão de mundo e a compreensão da realidade de uma sociedade com opção de memória “fria”, onde esse passado “acontece no modo de repetição cíclica.” Em contraposição, no caso do passado histórico ou relativo, o mito estabelece a

¹⁵¹ “Unter ‘kalter Erinnerung’ möchte ich vorschlagen, alle Formen von Vergangenheitsbezug zusammenfassen, die einem rein ordnenden und messenden Interesse entspringen, also vor allem die Zählung von Jahren und die Führung von Listen wie etwa die sumerischen (Wilcke 1988) und ägyptischen Königslisten (Redford 1986). Selbstverständlich verbindet sich mit solcher Buchführung der Zeit auch ein legitimatisches Interesse, insofern als die Gegenwart – das gegenwärtige Jahr, der gegenwärtige König, das gegenwärtig regierende Haus – als legitimes Glied einer Kette [...] erscheint, und zwar um so legitimer, je tiefer es in der Zeit verankert ist, so daß regelmäßig am Anfang dieser Buchführung die Schöpfung oder Weltentstehung figuriert. Geschichte wird in diesem tabellarischen Zugriff nicht erzählt, sondern stillgestellt. Denn erzählen kann man nur von dem, was sich bewegt und wandelt. Solche Erzählungen kommen auch vor [...], aber sie beziehen sich auf die Urzeit, die ‘Gründerzeit’ der Welt [...]”.

¹⁵² “Demgegenüber würde ich nun als ‘heiße Erinnerung’ jene Formen von Vergangenheitsbezug zusammenfassen, die aus der Vergangenheit eine identitätsfundierende, handlungsleitende und gegenwartsdeutende Kraft schöpfen. Man spricht in diesem Fall auch von ‘bewohnter Geschichte’. Die klassische Form solchen ‘bewohnenden’ Bezugs auf die Vergangenheit ist die Erzählung. Man erzählt von Vergangenem, um daraus ein Bewußtsein von Einheit und Eigenart, d.h. von Identität zu beziehen. Vergangenheitswissen ist identitätssichernd. Man erinnert sich der Vergangenheit, um aus der Richtung des eigenen Werdens die Vektoren der weiteren Entwicklung zu beziehen. Das gilt für alle Gesellschaften.”

“autoimagem” de uma sociedade de memória cultural “quente”. Essa referência ao passado serve a duas funções, que o autor denomina “fundierend” (fundacional) e “kontrapräsentisch” (contrapresente):

Uma das funções do Mito nós queremos chamar de “fundacional”. Ela coloca o presente à luz de uma história que o torna significativo, dado por Deus, necessário e inalterável. A outra função poderíamos chamar “contrapresente” (G. Theißen 1988). Ela parte da experiência deficitária do presente e evoca na memória um passado que usualmente assume os traços de uma era heroica. A partir dessas narrativas, uma luz muito diferente recai sobre o presente: destaca-se o faltante, o desaparecido, o perdido, o marginalizado e torna-se consciente a ruptura entre “antigamente” e “agora”¹⁵³ (ASSMANN, 1999, p. 79).

Dessa forma, os mitos têm uma força motora para os grupos sociais, que Assmann (1999, p. 79) chama de “Mythomotorik” (Mitomotricidade). De um lado, essa força pode atuar como fundacional e, de outro lado, como contrapresente. Os mitos têm efeito fundacional quando confirmam e justificam o presente como uma realidade inalterável; quando fundam a visão de mundo e a compreensão que um grupo tem de seu meio; quando buscam repetir ciclicamente o que aconteceu no passado. De outra parte, os mitos têm efeito contrapresente quando o passado evocado na memória tem a função de lançar nova luz sobre o presente e o futuro. Nesse caso, o passado é lembrado para ser contraposto às experiências de crise e deficiências que assolam o presente. Além disso, Assmann (1999, p. 80) menciona que, em situações extremas de crise, o mito como motor contrapresente pode se tornar revolucionário, no sentido de que a realidade passa a ser questionada e transformada.

Portanto, as características fundacional e contrapresente estão baseadas na função que o mito desempenha em cada contexto e advêm do “[...] significado de autoimagem que molda e orienta a ação que ele tem para um presente, da força

¹⁵³ “Die eine Funktion des Mythos wollen wir “fundierend” nennen. Sie stellt Gegenwärtiges in das Licht einer Geschichte, die es sinnvoll, gottgewollt, notwendig und unabänderlich erscheinen läßt. [...] Die andere Funktion könnte man “kontrapräsentisch” nennen (G. Theißen 1988). Sie geht von Defizienz-Erfahrungen der Gegenwart aus und beschwört in der Erinnerung eine Vergangenheit, die meist die Züge eines Heroischen Zeitalters annimmt. Von diesen Erzählungen her fällt ein ganz anderes Licht auf die Gegenwart: Es hebt das Fehlende, Verschwundene, Verlorene, an den Rand Gedrängte hervor und macht den Bruch bewußt zwischen ‘einst’ und ‘jetzt’”.

orientadora que ele possui para um grupo em uma determinada situação. Queremos chamar esse poder de ‘mitomotricidade’.”¹⁵⁴ (ASSMANN, 1999, p. 79-80).

Analisaremos as narrativas míticas da trilogia *Amazonas* partindo dessa distinção entre mito contrapresente e mito fundacional proposta por Assmann (1999, p. 79). cremos que a questão principal suscitada pelo romance, quando se trata das narrativas míticas indígenas, que são o objeto central de investigação de nossa pesquisa, é a função que estabelecem para os índios que formam parte da trama como personagens. De uma perspectiva externa, interessa a função que essas narrativas têm para o romance e para o leitor dos séculos XX e XXI e que está acostumado a ler romances. Trata-se, portanto, da função que essas narrativas míticas adquirem na diegese e na recepção literária. Adotando a concepção de mito trazida por Assmann (1992; 1999), neste momento não tem relevância se tais narrativas são factuais ou ficcionais ou se abrangem outros gêneros literários. Também não consideramos importante discutir se os textos selecionados por Koch-Grünberg e os outros etnólogos representam “corretamente” as tradições e crenças dos indígenas.

Para o leitor “moderno”, tais narrativas, mesmo a partir da perspectiva ficcional do romance, remetem à memória cultural e à visão de mundo indígena; são, por conseguinte, histórias que fazem referência ao passado dessas culturas, que determinam sua identidade e as orientam sobre si e seu ambiente e, num primeiro momento, essas narrativas são empregadas pelo escritor para caracterizar a vida e as crenças das tribos. Já para Döblin, tais narrativas têm outra força e outra função. Não são histórias por ele internalizadas ou que fundam sua forma de ver e agir. São histórias às quais ele teve acesso devido ao registro escrito dessa tradição oral pelos etnólogos.

Nesse sentido, quando se trata da atitude dos personagens indígenas em relação a essas narrativas, partiremos do pressuposto de que elas têm função predominantemente fundacional. Ademais, conceberemos que integrar essas narrativas míticas indígenas ao romance faz com que elas assumam função ou efeito contrapresente na atitude de Döblin. Nossa premissa é de que o autor se vale dessas narrativas da memória cultural indígena para mostrar a distância entre europeus e

¹⁵⁴ “[...] der selbstbildformenden und handlungsleitenden Bedeutung, die er für eine Gegenwart hat, der orientierenden Kraft, die er für eine Gruppe in einer bestimmten Situation besitzt. Diese Kraft wollen wir ‘Mythomotorik’ nennen.”

índios e “reintegrar”, mediante o texto ficcional, a relação do ser humano com o cosmos. Com isso, Döblin estaria contrapondo à sua época, com todos seus conflitos e deficiências, uma narrativa ficcional que funda um sentido e uma forma de perceber a totalidade do mundo, que inclui o respeito pela natureza e o lugar do homem dentro dessa totalidade. Isso é algo que está ainda muito presente nos povos andinos e florestais amazônicos do romance e que os europeus perderam por completo. O autor aborda os mitos indígenas como narrativas que englobam uma verdade sobre o desenvolvimento da civilização humana, que também parece caminhar de forma cíclica, ainda que inserida em um processo histórico.

Por conseguinte, poderíamos considerar que Döblin apresenta um texto romanesco que busca estabelecer uma visão total do mundo, na qual o homem não é o “proprietário” que pode dominar tudo. Dessa forma, pretende ser uma narrativa ficcional que funda um sentido diferente da narrativa científica racionalista.

Portanto, para estudar como Döblin integrou cuidadosamente as narrativas míticas indígenas na trilogia, principalmente na primeira parte, e como elas funcionam e produzem sentido no interior do texto literário, consideraremos que essas narrativas determinam simultaneamente duas “forças motoras”, que podem corresponder às perspectivas interna e externa do romance: de um lado essa força atua como fundacional e de outro como contrapresente.

A forma de Döblin integrar as narrativas míticas indígenas ao romance aproxima-se da função contrapresente. Assim, não podemos deixar de nos referirmos a *Prometeu e o primitivo* (DÖBLIN, 2015b), um dos seus ensaios mais analisados pela crítica. Esse texto poderá nos ajudar a compreender qual o valor epistêmico desse tipo de narrativa mítica indígena para o autor, como será abordado no tópico subsequente.

3.4 O ensaio *Prometeu e o Primitivo* de Alfred Döblin

Assim como *Amazonas*, também o ensaio *Prometeus e o primitivo* foi escrito quando Döblin esteve exilado em Paris. O texto foi publicado pela primeira vez na revista *Maß und Wert (Medida e valor)*, organizada por Thomas Mann e Konrad Falke, na terceira edição de 1938. Provavelmente, o ano de criação foi 1937, quando também

foi produzida a última parte da trilogia (LUSERKE-JAQUI, 2007, p. 175; KIESEL, 1986, p. 257).

No referido ensaio, Döblin (2015b, p. 354) interpreta a história da humanidade sob o viés de duas forças antagônicas, que competem entre si. Segundo Kiesel (1986, p. 258), essa temática remete a um problema central e recorrente em toda a obra döbliniana, que é a relação ambivalente entre “natureza criadora” e homem: este, mesmo sendo criação da natureza, relaciona-se com ela de forma dúbia, ora movido pelo impulso de dominá-la, ora pelo desejo de retornar ou reabilitar sua ligação com ela. Pela necessidade constante do homem de superar esse sentimento de abandono e isolamento, Döblin (DÖBLIN, 2015b, p. 352 – grifos do autor) vê o propósito da Técnica: “A natureza, que se decompôs nesses indivíduos, a natureza criadora, procura dentro do mundo decomposto chegar a uma fusão. E esse é o *sentido mais profundo da técnica: não subjugar a natureza, mas aproximar-se dela novamente.*”¹⁵⁵ Essa consideração, que Döblin faz logo no início do ensaio, é importante pois ressalta que a Técnica não deve ser compreendida apenas como algo negativo e contrário à natureza.

Por isso, o argumento principal do ensaio de Döblin (2015b, p. 253-354) é que o ser humano desenvolveu duas técnicas diferentes em relação à natureza desde os primórdios. Uma delas é a vontade humana que envolve atitudes de descobrimento, domínio, expansão, fabricação de fogo, ferramentas e armas. Tal comportamento é chamado por Döblin de “prometeica” ou “técnica externa” (*Außentechnik*), quando o homem entra em conflito com a natureza. A segunda conduta humana é denominada como “primitiva” ou “técnica interna” (*Innentechnik*), que por meio de outros procedimentos, busca reestabelecer o vínculo perdido com a natureza, com seu estado primordial e original¹⁵⁶.

Portanto, Döblin distingue dois movimentos que se delinearam na história da humanidade, separados por duas forças conflitantes que orientam o comportamento do homem. Em certas ocasiões, prevalece a força do agir prometeico, em outras, sobressai a força do primitivo, de maneira que o domínio de uma das forças

¹⁵⁵ “Die Natur, die sich in diese Individuen zerlegt hat, die schaffende Natur, sucht innerhalb der zerlegten Welt wieder zu einem Zusammenschluß zu gelangen. Und dies ist der *allerinnerste Sinn der Technik: nicht die Natur zu unterwerfen, sondern sich ihr wieder zu nähern.*”

¹⁵⁶ Trata-se aqui de uma tendência à “internalização” que, segundo Kiesel (1986, p. 259), Döblin teria encontrado quando leu em Kierkegaard – e este teria se inspirado em Agostinho – sobre a relação antropológica *homo interior* e *homo exterior*.

paradoxalmente intensifica a falta da outra. Ou seja, mesmo em um contexto de supremacia prometeica, como diz Döblin (2015b, p. 355-356) referindo-se à época em que o ensaio foi escrito, a história do mundo não se faz apenas com a progressão linear e unívoca dessa força, mas com contramovimentos e entrelaçamentos, com “toda a outra natureza multidimensional.”

Döblin (2015b, p. 356-359) afirma que a linha técnico-prometeica encontra retrospectivamente duas origens: uma judaica e a outra grega. Duas sociedades históricas nas quais, segundo Assmann (1999), começa a transformação de “frio” para “quente” mediante a mitomotricidade. Referente à tradição judaica, a transição humana de um estado primordial para um estado de culpa, isolamento e abandono está manifestada em três momentos do texto bíblico: 1) a desobediência de Adão e Eva, que foram expulsos por Deus do paraíso por terem comido do fruto proibido; 2) a fraqueza de gigantes e filhos de deuses, que se relacionaram com mulheres mundanas e conceberam novas criaturas; 3) a soberba e a ganância dos descendentes de Noé pelo poder, após o dilúvio, que com a Torre de Babel queriam chegar ao céu e ocupar o lugar de Deus.

Döblin (2015b, p. 358) comenta que o homem, por causa de suas atitudes, sente-se saudosos do seu estado primitivo abandonado, bastando-lhe “sonhar” com aquilo que ficou para trás na forma de um “paraíso”. O que ele faz, para redimir-se da culpa, é comprometer-se a seguir os mandamentos de seu Deus, orar e fazer sacrifícios. É nesse sentido que Döblin (2015b, p. 359) compreende a adoração do Bezerro de Ouro pelos antigos hebreus, o culto ao animal como tentativa de reestabelecer a ligação com o lado primitivo. De um lado, Döblin vê nos antigos hebreus os primeiros seres humanos ocidentais a desenvolver a vontade prometeica, projetada no próprio poder primordial, “Deus”. De outro lado, eles mantiveram-se firmes aos rituais de oração e sacrifício, como uma atitude primitiva que conduz de volta ao estado original das coisas. A presença de ambas as atitudes, uma prometeica e outra primitiva, é algo típico para Döblin, o prometeísmo não anda sozinho, ele traz consigo vestígios da força que está do outro lado da balança.

Para Döblin (2015b, p. 360-362), o espírito prometeico aparece com força na construção do estado romano, no seu exército, em suas leis e na expansão política irrestrita. Nesse caso, o contramovimento “primitivo” está na rebelião dos primeiros

cristãos contra o império e domínio romanos.¹⁵⁷ O que vem adiante, na primeira metade do segundo milênio depois do nascimento de Cristo, no desenvolvimento moderno, é a continuação do impulso prometeico. Isso acontece principalmente por causa do Renascimento e da Reforma Protestante, com a secularização de valores religiosos (2015b, p. 363-364).

Entretanto, qual é o objetivo de Döblin com seu ensaio? Na parte final do texto, o autor (2015b, p. 371) constata a atitude “pseudomística” do homem moderno. Trata-se de uma conduta que não possui semelhança com o primitivismo, e sim com o “niilismo” (2015b, p. 366) que o impulso prometeico desencadeou na civilização moderna. Döblin (2015b, p. 368-369) chama a atenção para as consequências dessa ação dominadora e descontrolada do homem contra a natureza e contra sua própria espécie: a barbárie, a degradação humana, um estado de guerra de todos contra todos.

À essência do moderno poder prometéico pertence a formação de um senso de dominação, dirigido não apenas aos elementos, às plantas e aos animais, mas especialmente aos humanos, e tudo sob o mesmo signo. O poder funciona contra a natureza, ignorando e destruindo o impulso social inato do homem. Para desfrutar da luxúria do poder sobre as pessoas, novos grupos de pessoas e indivíduos se levantam nesta época. Esta subjugação e escravidão será a questão principal, não a subjugação da natureza. Reprodução, especialização, objetivação do povo é praticada orgulhosa e deliberadamente. Não o “homem”, “a raça humana” ou a espécie humana como um todo é assim conduzida ao nobre e grande fogo do Prometeísmo, mas apenas pequenas aristocracias fechadas e despotismos; grupos maiores são forçados ao fogo para servi-lo; massas inteiras são sacrificadas na guerra e jogadas no fogo, para mantê-lo com suas vidas¹⁵⁸ (DÖBLIN, 2015b, p. 366-367).

¹⁵⁷ Entretanto, o autor compreende que o cristianismo aproxima-se do prometeísmo por causa de práticas extremistas, como a declaração de toda a natureza como “pecaminosa e desumana” (2015b, p. 362).

¹⁵⁸ “Zum Wesen der modernen prometheischen Kraft gehört die Ausbildung eines Herrschaftsgefühls, gerichtet nicht allein auf die Elemente, die Pflanzen und Tiere, sondern besonders auf Menschen, und alles unter demselben Zeichen. Die Kraft arbeitet darin der Natur entgegen, daß sie den eingeborenen Gesellschaftstrieb der Menschen ignoriert und zerstört. Um die Lust der Macht über Menschen zu genießen, stehen in dieser Epoche immer neue Menschengruppen und Einzelne auf. Diese Unterjochung und Sklaverei wird die Hauptsache, und nicht Unterjochung der Natur. Züchtung, Spezialisierung, Versachlichung der Menschen wird stolz und überlegt betrieben. Nicht “der Mensch”, oder “das Menschengeschlecht”, menschliche Art als Ganzes werden in dieser Weise an das edle, großartige Feuer des Promethismus geführt, sondern nur kleine geschlossene Aristokratien und Despoten; größere Gruppen werden an das Feuer gezwungen, um es zu bedienen; ganze Massen werden in Krieg und Frondienst geopfert und in das Feuer geworfen, um es mit ihrem Leben zu unterhalten.”

Com o ensaio *Prometeus e o Primitivo*, acreditamos que Döblin (2015b) não tinha em vista a negação do impulso prometeico, mas sua “correção e controle”, nas palavras de Kiesel (1986, p. 266).

Pensando no contexto da trilogia *Amazonas*, com base nesse ensaio, entendemos que seria equivocado analisar os personagens indígenas como primitivos e os colonizadores europeus como prometeicos.

Em concordância com Pfanner (1999, p. 142) e Pohle (1991, p. 886), a maneira do escritor compreender a humanidade relativiza a concepção binária e ingênua entre inocentes e culpados, bons e maus, opressores e oprimidos. Se, em um primeiro momento, agrupamos os personagens em heróis e vilões, no fluir da leitura somos obrigados a voltar atrás e a reagrupá-los. É isso o que sentimos com o mito *As Amazonas*. Sua história desvela que a desunião dos nativos e sua própria barbárie, que já existiam antes da chegada dos colonizadores ao continente americano, contribuíram para sua destruição. Em termos gerais, ainda que a conduta dos colonizadores europeus em *Amazonas* seja muito mais bárbara que a dos índios, podemos considerar que o instinto de poder e domínio e as atitudes desumanas fazem parte da história da humanidade, elas pertencem ao homem. O romance em questão dá indícios suficientes de que essa lógica dicotômica que mencionamos é relativizada pela complexidade das relações humanas, em que as crenças e as experiências do índio sul-americano e do homem europeu ora se chocam, ora se espelham, ora se hibridizam.

Dessa forma, partimos do pressuposto de que *Amazonas* não está contracenando “modelos” de sociedades melhores ou piores, como o texto de Kiesel (1986, p. 240, 243) sugere, e não apresenta a sociedade indígena como contramodelo positivo a ser seguido ou adotado pelos europeus, conforme mostram as pesquisas de Hofmann (2006, p. 117) e Hildenbrandt (2011, p. 226). A temática do processo de colonização e conquista no continente americano e, com ela, a proximidade estabelecida no romance com a cultura indígena, principalmente em *A terra sem morte*, não leva somente à autorreflexão da ou sobre a civilização europeia, mas à humanidade moderna como um todo, segundo sinaliza Pfanner (1999, p. 149).

Finalmente, com base no ensaio de Döblin (2015b), consideramos que a mitologia indígena integrada na trilogia, principalmente no primeiro volume, estabelece uma perspectiva crítica “contrapresente” para o romance, como uma espécie de

espelho que pode levar o leitor a refletir sobre os antagonismos da atualidade à luz do lastro destrutivo do impulso prometeico.

4 A MITOLOGIA INDÍGENA EM *AMAZONAS*

Este capítulo organiza-se em dez seções. Em consonância com os objetivos da pesquisa, direcionamos nosso foco à identificação e à análise das narrativas míticas indígenas que Döblin incorporou à trilogia. A fim de elucidar como elas são integradas ao romance, optamos por não analisá-las isoladamente em capítulos, de modo que também destacamos outros elementos da narrativa, como tempo, espaço, personagens e narrador.

4.1 Adentrando a selva sul-americana: a tribo de Cururuquara

O primeiro volume da trilogia *Amazonas* tem como principal cenário a selva sul-americana do século XVI, principalmente a região norte e fronteira da Amazônia. Mediante a leitura do romance, somos levados a conhecer uma paisagem de exuberante fauna e flora, *habitat* natural dos povos indígenas, que Döblin criou com base na leitura de descrições naturalistas, atlas e relatos historiográficos disponíveis na década de 1930, como já citado, na Biblioteca Nacional de Paris.

O leitor faz a imersão em um contexto florestal e indígena. Por isso, o primeiro passo é compreender esse mundo mágico, com sua lógica interna, que se anuncia já na abertura do romance:

A velha acordou, quando o udu gritava na floresta: tru tru, udu, udu. Ela foi de cabana em cabana. As mulheres saíram, trinta mulheres e meninas maduras. A velha ficou na casa do clã. Do morro elas desceram para a floresta em fila indiana, uma atrás da outra, ficou bastante espaço entre elas. A floresta estava escura, a névoa da manhã subindo. Na árvore frutífera, o Udu ainda gritava: tru tru, udu udu. O caminho era tortuoso. Uma rocha se chamava de grama. Elas desceram até o pequeno rio. Elas não tinham comido e bebido, elas estavam sem pintura e sem adereços. Elas usavam apenas o cordão e a tanga no quadril. Estava úmido embaixo e havia orvalho¹⁵⁹ (DÖBLIN, 2014, p.11).

¹⁵⁹ “Die alte Frau wachte auf, wie der Udu im Walde rief: tru tru, udu, udu. Sie ging von Hütte zu Hütte. Die Frauen kamen heraus, dreißig Frauen und reife Mädchen. Die Alte blieb am Sippenhaus. Vom Hügel gingen sie zum Wald herunter im Gänsemarsch, eine hinter der andern, es blieb viel Platz zwischen ihnen. Im Wald war es dämmerig, der Morgennebel stieg. Auf dem Fruchtbaum schrie der Udu noch immer: tru tru, udu udu. Der Pfad war gewunden. Ein Fels hieß das Gras. Da zogen sie zum kleinen Flußlauf herunter. Sie hatten nicht gegessen und nicht getrunken, sie waren ohne Bemalung und ohne Schmuck. Nur die Hüftschnur und den Lendenschurz trugen sie. Es war feucht unten, und der Tau lag.”

A expedição pela selva adentro é conduzida por um narrador heterodiegético¹⁶⁰, que não participa da história narrada nem especifica de onde ele está falando, mas é “observador” de toda a paisagem, acompanha os fatos e tem acesso ao interior das personagens. Predominantemente, a voz desse narrador se enquadra no conceito de “focalização zero”, de Martinez e Scheffel (2007, p. 64-65), visto que ele sabe mais do que as personagens da narrativa e repassa esse conhecimento para o leitor.

O narrador apresenta uma sequência de imagens da floresta, que se organizam em um movimento que nos lembra a sucessão de acontecimentos de um episódio fílmico. Ele intenciona que o leitor não só acompanhe as cenas, mas se imagine dentro delas, ouvindo o som do pássaro Udu na floresta, vendo o crepúsculo e o marchar das índias.

Todavia, se compararmos a paisagem descrita com outros trechos de narrativas, como do Realismo, perceberemos que ela é mais nominal e muito econômica nos adjetivos, apesar de ser muito visual e plástica. O narrador não descreve o Udu, nem os casebres, nem a velha. Tudo o que está sendo apresentado e compartilhado com o leitor é apenas nomeado. Com isso, temos também a impressão de que o narrador pressupõe certo pré-conhecimento do leitor, como se este já soubesse, por exemplo, o que é o Udu. Assim, em concordância com Erhardt (1974, p. 93), fica ao encargo do leitor imaginar tais detalhes e, dessa forma, contribuir na construção do sentido do texto literário. O leitor pode deduzir, a partir do seu conhecimento do mundo que o verbo “rief” (gritava) e os sons verbalizados se referem a um pássaro tropical chamado de Udu.

A perspectiva assumida por esse narrador não é a de um desconhecedor do contexto amazônico, pelo fato de fazer parte do mundo europeu. Pelo contrário, ele se coloca como conhecedor e como “parte” do mundo que narra. Além disso, de maneira paralela, trata o leitor como se também fosse um iniciado nesse mundo. Possivelmente, o leitor não o é, mas é convidado para se comportar assim. Para isso, ele deve interpretar ou decifrar os indícios discretos que se afiguram à sua frente. Então, o leitor pode deduzir, nessa parte da abertura do romance, que o narrador está

¹⁶⁰ Com base nas definições de Martinez e Scheffel (2007, p. 81-82), que seguem a terminologia de Gérard Genette.

fazendo referência às índias, em razão de viverem em casebres, bem como estarem sem as costumeiras cores e adereços, usando apenas tangas.

O mundo com o qual defrontamos na parte introdutória do romance é apresentado pelo narrador sem questionamentos e sem alternativas, como acontece com os mitos quando exercem força motora fundacional (ASSMANN, 1992; 1999). Os fenômenos da natureza não são comentados ou explicados, porque são propriedade do saber coletivo dos nativos, que aceitam e mantêm-se em constante interação com o meio natural. O trecho que citamos já incorpora e evidencia um fragmento dessa lógica mítica quando diz “uma rocha se chamava de grama.” Ainda que isso soe paradoxal para um europeu e de seu ponto de vista exija uma explicação da relação arbitrária entre objeto e nome, no romance é apresentado como algo natural, fundado e legítimo, pois remete à visão e à compreensão que os indígenas têm de sua terra, ou seja, faz parte do seu pensamento mítico.

Ao transmitir esse saber indígena, sem comentários e sem detalhes explicativos para leitores europeus que não veem sentido na rocha ser chamada de grama, o narrador não só apresenta as ações, mas, ao mesmo tempo, assume a visão de mundo e as práticas desse povo “primitivo”. Os livros etnológicos lidos, muito provavelmente, deram a Döblin o material necessário para descrever de uma perspectiva interna a vida desses indígenas, sendo que essas descrições ganham vida no texto ficcional.

Na abertura do romance, podemos identificar certa técnica cinematográfica do narrador que controla, como uma câmera, a distância focal que quer de cada cenário. É como se ele desse *zoom* em alguns detalhes que quer evidenciar, como no espaço existente entre cada uma das índias durante a marcha e nos seus corpos nus, ausentes de pinturas e adereços. No caso das focalizações que o narrador faz da fauna e flora sul-americana e das índias, o cenário aparece em alta resolução, como se buscasse, de certa forma, reter a atenção do leitor para o que ele mais quer mostrar: os indígenas e seu comportamento na natureza. Assim, é chamativo e significativo que o processo narrativo de *Amazonas* seja aberto por uma perspectiva não-europeia: o som onomatopaico de uma grande ave tropical, o Udu.

O narrador acompanha como um intruso de posse de uma “câmera” o marchar secreto e silencioso das índias até o rio, onde executam uma prática mágica com pedaços de fibra de ráfia. Com a mesma atitude de antes, sem comentários e sem explicação, o narrador transmite as ações das personagens como algo lógico,

coerente e talvez até familiar ao leitor. Quem sabe o porquê desses gestos são as índias que protagonizam a cena, mas quem informa isso é o narrador. Ele descreve tudo o que acontece com o significado que as mulheres indígenas conhecem e atribuem à sua prática.

Mas elas não levaram esteiras para não sobrecarregar os homens que estavam fora em guerra. Elas não tiritavam, para que os homens não tremessem. Os arbustos na água ondulante as separava, elas não falavam. Lentamente elas saíram para não cansar os homens. Elas pararam junto ao curso de água escura nos juncos. Por que elas não falavam, por que elas não se comunicavam, por que elas deixaram secretamente a aldeia? Cada uma segurava na mão um pedaço prateado de ráfia¹⁶¹. Ninguém olhou para a outra, todas se abaixaram no chão nos juncos. E agachadas cada uma sussurrou para baixo, para o pedacinho de ráfia, algumas fecharam os olhos, algumas sorriram, cada uma falava um nome, o de um homem com quem tivera algo além do marido ou de alguém que amava. Para a infidelidade ela fez um nó, a atou lá dentro. Ela apertou a ráfia em seu punho, puxou para trás os juncos que estavam em sua frente. De trinta mãos os nós voaram no riozinho. Elas haviam feito isso agora para ajudar os homens. Em silêncio elas retornaram, através dos juncos, pela rocha, uma atrás da outra¹⁶² (DÖBLIN, 2014, p.11).

O porquê de as índias terem saído secretamente e em silêncio da aldeia, sem adereços, pinturas ou esteiras, recebe sua justificativa nesse momento. É possível supor que as mulheres permanecem durante todo esse ritual em silêncio para não perderem a ligação espiritual com os homens que estavam fora em guerra, pois qualquer distração poderia quebrar essa conexão ou anular os efeitos da prática que estavam realizando. Sendo assim, elas acreditam que suas ações e sentimentos têm efeito direto e equivalente sobre os homens. Se andassem depressa os cansariam, se usassem muitos adereços os sobrecarregariam e se tremessem de frio também

¹⁶¹ Ráfia foi o termo mais próximo que encontramos para traduzir o termo “Bast”. Ráfia são fibras têxteis de palmeiras, normalmente usadas para fabricação de sacos para transporte de frutas ou pequenas cargas.

¹⁶² “Aber sie hatten keine Matten umgelegt, um die Männer, draußen auf dem Kriegspfad, nicht zu beladen. Sie fröstelten nicht, damit die Männer nicht zitterten. Das Gebüsch am rieselnden Wasser trennte sie, sie sprachen nicht. Langsam waren sie gegangen, um die Männer nicht zu ermüden. Sie stellten sich am dunklen Wasserlauf auf im Schilf. Warum sprachen sie nicht, warum riefen sie sich nicht, warum hatten sie sich heimlich aus dem Dorf entfernt? Sie hielten jede ein silbriges Stück Bast in der Hand. Keine blickte zur anderen, alle duckten sich an den Boden im Schilf. Und kauend flüsterte jede zu dem Stückchen Bast herunter, manche schloß die Augen, manche lächelte, jede sprach einen Namen, den eines Mannes, mit dem sie etwas gehabt hatte außer ihrem Mann oder ihrem Liebsten. Um die Untreue machte sie einen Knoten, knotete sie drin ein. Sie ballte den Bast in der Faust, schlug das Schilf vor sich zurück. Aus dreißig Händen flogen die Knoten in das Flößchen. Das hatten sie jetzt getan, ihre Männer leicht gemacht. Still zogen sie wieder zurück, durch das Schilf, um den Fels herum, eine hinter der anderen.”

lhes provocariam frio. A partir dessa lógica, e mediante o nó de rafia jogado no rio, as índias livram-se simbolicamente de sua infidelidade com o intuito de que seus maridos em guerra permaneçam focados em seus objetivos.

A partir desse direcionamento, o leitor precisa compreender e aceitar que a finalidade da prática que realizam é ajudar os homens a voltarem para casa e essa é uma técnica lógica e poderosa na visão de mundo das índias. Por meio desse ritual mágico, elas “manipulam” e recorrem às forças espirituais, sobrenaturais e cósmicas para atender suas necessidades.

As mulheres indígenas que o narrador focaliza no primeiro momento do romance são da tribo Cururuquara.¹⁶³ Elas estavam sozinhas na aldeia porque os homens haviam partido sem elas para a guerra há um período de tempo que o narrador, empregando uma expressão correspondente ao pensamento indígena, chama de “cinco vezes dez sois.” (DÖBLIN, 2014, p. 12).

Depois da prática mágica das trinta mulheres, dois acontecimentos deixam a aldeia em estado de temor e aflição. Primeiro, uma índia adoece e o médico feiticeiro, que havia ficado na tribo, é chamado para examiná-la. A tensão na aldeia é grande, pois para as índias a doença que começa a se espalhar é interpretada como um sinal que prenuncia perigo e infortúnio.

O feiticeiro pegou seu chocalho e caminhou ao redor dela. Na aldeia eles falavam dos doentes, eles não se atreviam a dizer o que pensavam. Quando uma mulher e uma criança adoeceram à noite, o medo era grande. O curandeiro trouxe no dia seguinte um feiticeiro ainda mais velho da aldeia vizinha, todos se pintaram de cor de ocre para se proteger, depois investigaram quem fizera coisas ruins na aldeia. Eles consideraram duas mulheres mais velhas suspeitas, mas ninguém na aldeia acreditou. Ainda não se atreveu a pronunciar o que se temia¹⁶⁴ (DÖBLIN, 2014, p. 12).

É relevante, na descrição do narrador, a compreensão das personagens de que o mau agouro é efeito das atitudes ruins de membros da tribo. Ademais, a pintura

¹⁶³ Estamos seguindo a tradução indicada por Cardozo (2009, p. 292). No romance, o nome da aldeia aparece como “Krötenloch”. Cururuquara é um topônimo que significa “toca do sapo” parafraseado por Döblin, mas que para um brasileiro soa mais familiar do que “Buraco de sapo”. Para conferir a origem indígena do termo, consultamos a tese de Mavoungou Yade (2015, p. 43).

¹⁶⁴ “Der Zauberer nahm seine Rassel und schritt um sie. Im Dorf sprachen sie von der Kranken, sie wagten nicht zu sagen, was sie dachten. Als am Abend noch eine Frau und ein Kind erkrankte, war die Angst groß. Der Medizinmann holte am nächsten Tage aus dem Nachbardorf einen noch älteren Zauberer, sie hießen alle sich mit Ockerfarbe einreiben, um sich zu schützen, dann forschten sie, wer Schlechtes im Dorf getan hätte. Sie hielten zwei alte Frauen für verdächtig, aber niemand im Dorf glaubte es. Man wagte noch immer nicht auszusprechen, was man fürchtete.”

corporal das índias em ocre tem uma carga semântica importante, visto que, para elas, a cor terrosa funciona como substância mágica de proteção, possivelmente contra a morte.¹⁶⁵

Sobre esse aspecto da pintura, em uma das obras de Koch-Grünberg (1921¹⁶⁶, p. 347-348), verificamos que as cores vermelhas do Carayuru e Urucum são, de fato, usadas pelos índios em seus corpos como artifício de poder curativo para várias ocasiões: “Em caso de doença ou morte, deve-se proteger todos os membros de uma aldeia de desastres. O paciente é pintado com isso e, finalmente, o morto antes que o túmulo se feche sobre ele.”¹⁶⁷ Dessa forma, a atitude das índias frente ao perigo anunciado mostra que elas acreditam nos poderes da natureza e interagem com ela para buscar proteção ou salvação. Para elas, a tinta extraída da semente de Urucum não é apenas uma coloração qualquer, mas um elemento significativo no ambiente em que vivem e em cujo poder realmente acreditam.

A proximidade que a parte introdutória do romance estabelece com o texto de Koch-Grünberg (1909; 1910; 1921) já havia sido apontada por Sperber (1975, p. 94-95), ao observar que a descrição feita pelo narrador sobre o processo de extração da tintura do Urucum pelas índias é relativamente semelhante ao que se encontra no volume dois da obra *Zwei Jahre unter den Indianern. Reisen in Nordwest-Brasilien 1903/1905* (*Dois anos entre os índios. Viagem no Noroeste do Brasil 1903/1905*). Parece-nos que Sperber (1975) cometeu um pequeno equívoco, pois indica 1909 como ano de publicação desse segundo volume. Na realidade, no ano mencionado foi publicado o primeiro volume e o segundo saiu em 1910.¹⁶⁸ Com base nos resultados alcançados por Sperber, em Koch-Grünberg (1921; p. 348; 1910, 240) lemos sobre o processo de preparo da tinta vermelha o seguinte:

As sementes do Urucum (*Bixa orellana*), fechadas em uma cápsula macia-espinhosa, semelhante à faia-europeia, são revestidas com um corante amarelo-vermelho, o qual é retirado fresco da planta, misturado com saliva, óleo ou leite pegajoso de árvore, e que pode ser

¹⁶⁵ Em Lévi-Strauss (2012, p. 81, 72, 163) vemos que o significado das cores varia de tribo para tribo.

¹⁶⁶ A edição de 1921 corresponde ao título *Zwei Jahre bei den Indianern Nordwest-Brasiliens* (*Dois anos com os índios do noroeste do Brasil*), uma versão abreviada da obra *Zwei Jahre unter den Indianern. Reisen in Nordwest-Brasilien 1903/1905* (*Dois anos entre os índios. Viagem no Noroeste do Brasil 1903/1905*), que saiu em dois volumes, o primeiro em 1909 e o segundo em 1910.

¹⁶⁷ “Bei einem Krankheits- oder Todesfall soll es alle Angehörigen eines Dorfes vor dem Unheil schützen. Der Kranke wird damit bemalt und endlich der Tote, bevor das Grab sich über ihm schließt.”

¹⁶⁸ Conforme informações disponibilizadas pela Biblioteca Digital Curt Nimuendajú: línguas e culturas indígenas sul-americanas. Disponível em: <http://www.etnolinguistica.org/bib:0748>. Acesso em: 05 nov. 2018.

usado para pintura. Também é mantido seco em pequenas quantidades. Encontram-se arbustos vermelhos ou brancos de urucum plantados em toda maloca.¹⁶⁹

Essas informações deixam de ser um relato factual etnológico e ganham vida quando incorporadas à trama do romance em Döblin (2014, p. 13). A fabricação da tinta vermelha é apresentada pelo narrador como uma atividade que faz parte da rotina e das atividades desempenhadas pelas mulheres indígenas dessa tribo Cururuquara.

As mulheres estavam sentadas debaixo de suas esteiras de proteção solar. Os grãos dos ramos de Urucum eram vermelhos e amarelos, elas os ralaram com óleo de palmeira, a cor se soltou dos grãos, elas a raspavam da mão, colocaram-na no recipiente. Da lareira elas trouxeram panelas, raspavam a fuligem e a colocaram no recipiente. Enquanto isso elas conversavam. Uma mulher amamentava sua criança, uma mais velha esguichava leite de seu peito na boca de um macaco que resistia, outra passava óleo no cabelo de uma criança¹⁷⁰ (DÖBLIN, 2014, p. 13).

Quanto ao processo de preparo da cor preta que o narrador menciona, Sperber (1975, p. 95) esclarece que não há informações a respeito desse procedimento em Koch-Grünberg (1921; 1910). Assim, afirma ser mais provável que o texto fonte consultado sobre ambos os processos de fabricação das cores seja o de Krause (1911, p. 212).

Para a pintura corporal são utilizadas as cores vermelha, preta e branca. A cor vermelha é extraída dos grãos de frutos de Urucum. Há muitas variedades que dão um vermelho mais ou menos intenso, às vezes amarelado. O corante é preparado a partir dos grãos da seguinte forma: tiram-se os muitos pequenos grãos que estão dentro do fruto, parecido com a faia-europeia, coloca-se um pouco de óleo de palma na mão e, então, esfrega-se os grãos entre as mãos lubrificadas de óleo, até que todo o corante que fica na casca dos grãos tenha sido retirado. Desta forma, uma tinta a óleo é produzida, a qual é raspada da mão com uma faca ou pauzinhos e colocado em um recipiente [...] Como cor preta serve ou a fuligem, que é raspada de árvores

¹⁶⁹ "Die Samen der Urucustau (Bixa Orellana), die eine weichstachelige Kapsel, ähnlich wie bei den Bucheckern, umschließt, sind mit einem gelbroten Farbstoff überzogen, der frisch von der Pflanze weg, mit Speichel, Öl oder klebriger Baummilch angerührt, zum Bemalen gebraucht werden kann. Er wird auch getrocknet in kleinen Mengen aufbewahrt. Man findet rot- oder weißblühende Urucusträucher bei jeder Maloka angepflanzt."

¹⁷⁰ "Unter ihren Sonnenschutzmaten hockten die Frauen. Die Kerne des Urucustrauchs waren rot und gelb, sie zerrieben sie mit Palmöl, die Farbe löste sich von den Kernen, sie kratzten sie sich von der Hand ab, taten sie in die Schale. Von der Feuerstätte holten sie Kochtöpfe, kratzten den Ruß aus, taten ihn in die Schale. Währenddessen sprachen sie. Eine Frau säugte ihr Kind, eine ältere spritzte einem Äffchen, das sich wehrte, aus ihrer Brust Milch in den Mund, eine ölte einem Kind das Haar."

plantadas carbonizadas ou das panelas, ou então o suco preto-azulado da fruta jenipapo¹⁷¹ (KRAUSE, 1911, p. 212).

Vale salientar que, embora existam passagens em Koch-Grünberg (1921, p. 345) que abordam como os índios procedem para obter a tintura preta, é nítido que vários elementos descritos por Krause (1911) são integrados ao romance. Como exemplo, podemos citar as tonalidades amarela e vermelha da semente de Urucum, feitas por meio do processo de extração manual do corante com óleo de palmeira, a raspagem da tinta a óleo formada e seu armazenamento em recipiente e, por último, a composição do preto a partir da fuligem de panelas.

Logo, a comparação entre os excertos do romance com as obras de Koch-Grünberg (1921; 1910) e Krause (1911, p. 212) leva à constatação de que Döblin se inspirou em descrições etnológicas da vida cotidiana dos povos nativos brasileiros para plasmar de forma verossímil o mundo indígena no romance.

Não obstante, no texto ficcional, a ênfase não recai sobre o processo de produção *in natura* das tinturas em si ou na matéria-prima utilizada, mas sobre a função e significação que as cores e a pintura corporal têm para os nativos. Tanto é que essa cena das mulheres indígenas manuseando os grãos de Urucum não aparece por acaso na trama. Ela estabelece uma sequência lógica com o episódio anterior, quando as índias se pintam de ocre (que é tonalidade próxima ao amarelo ou vermelho) como proteção em relação ao adoecimento de membros da tribo interpretado como um mau sinal. Nesse contexto, a pintura do corpo com a tinta vermelha não é apenas uma característica ou um acessório dos nativos, mas uma substância protetora ligada às forças naturais e sobrenaturais. Podemos dizer, então, que essa pintura age como escudo contra o que é ruim. Sobre a relação desse episódio com o subsequente, a respeito do qual comentaremos a seguir, temos uma situação em que as cores preta e vermelha recém-produzidas são empregadas pelas mulheres em uma dança ritualística.

¹⁷¹ “Zur Körperbemalung wird rote, schwarze und weiße Farbe verwendet. Die rote Farbe wird aus den Fruchtkernen des Urucústrauches gewonnen. Es gibt eine Menge verschiedener Sorten, die eine mehr oder weniger intensiv rote, zum Teil auch ins gelbliche spielende Farbe geben [...] Hergestellt wird der Farbstoff aus den Kernen folgendermaßen: man entnimmt die vielen kleinen Kerne, die in den bucheckernähnlichen Früchten sitzen, tut etwas Palmöl in die Hand und reibt nun die Kerne zwischen den geölten Händen, bis sich sämtlicher Farbstoff, der auf den Schalen der Kerne sitzt, abgelöst hat. Auf diese Weise wird eine Ölfarbe erzeugt, die mit einem Messer oder Stäbchen von der Hand abgekratzt und in eine Cuje getan wird [...] Als schwarze Farbe dient entweder Ruß, der von den angekohlten Bäumen der Pflanzung oder von den Kochtöpfchen abgekratzt wird, oder der blauschwarz Saft der Jenipapofrucht.”

Ainda quanto à citação anterior de Döblin (2014, p. 13), é relevante para o leitor a imagem da velha esguichando leite de seu seio na boca do macaco. A cena é narrada de forma muito visual, como uma prática que faz parte dos hábitos dos índios e é naturalmente aceita. É interessante que Döblin encontrou tal episódio, assim como aquele do manuseio da semente de Urucum, em material etnológico e o transformou em ação no mundo indígena no *Amazonas*. Conforme Sperber (1975, p. 94) verificou, a cena remete ao texto de Koch-Grünberg (1910, p. 148; 1921, p. 312), no qual o acontecimento é descrito de maneira detalhada:

Um dia um caçador atirou em uma macaca e trouxe a filhote ainda viva junto para casa. Sua esposa procurou acostumá-la a seu peito, enquanto agarrava com força a garganta do pequeno monstro, esguichando o leite de seus seios fartos na boca do animal, que ferozmente arranhava e mordia. Ela também alimentou um pequeno pássaro dessa maneira, mas ele era mais sensato e abriu o bico desejando a bebida doce.¹⁷²

Döblin não está apenas conferindo verossimilhança ao mundo indígena plasmado no romance, mas principalmente evidenciando o comportamento “primitivo” dos índios em relação à natureza, no sentido que o termo recebe no ensaio do escritor (2015b, p. 354).

Na mesma cena em que acontece a produção de tinta preta e vermelha pelas índias e uma delas amamenta o macaco, o discurso direto é introduzido no romance na conversa que elas estabelecem entre si.

“Por que os homens não voltam? Nós não fizemos nada para afastá-los. Nós temos que dançar para que eles voltem.” Aquela que amamentava a criança deixou cair lágrimas em seu rostinho. As outras bateram nela: “Por que você está chorando? Nós não choramos o suficiente durante a noite? Nós torturamos os homens.” Então, a mulher riu¹⁷³ (DÖBLIN, 2014, p. 13).

¹⁷² “Eines Tages hatte ein Jäger eine Affin geschossen und das Junge lebend mitgebracht. Seine Frau suchte es an ihre Brust zu gewöhnen, indem sie das sich heftig sträubende kleine Scheusal, das wütend kratzte und um sich biß, kräftig am Halse packte und ihm aus ihren vollen Brüsten Milch in das Maul spritzte. Auch einen kleinen Vogel fütterte sie auf diese Weise, aber der war schon verständiger und sperrte den Schnabel verlangend auf nach dem süßen Trank.”

¹⁷³ “Die Frauen sagten: ‘Warum kehren die Männer nicht wieder. Wir haben nichts getan, um sie zu vertreiben. Wir müssen tanzen, damit sie wiederkommen’.” Die das Kind säugte, ließ ihre Tränen auf sein kleines Gesicht fallen. Sie schlugen sie: ‘Warum weinst du? Haben wir in der Nacht nicht genug geschrien? Wir quälen die Männer.’ Da lachte die Frau.”

Assim, a interrogação sobre o não retorno dos homens é respondida com a dança, pintura corporal e com as práticas mágicas. As índias consideram que suas ações refletem no destino dos maridos. Por isso, o choro é repreendido, uma vez que provocaria sofrimento nos homens e dificultaria seu retorno. Ao invés disso, elas dançam e festejam para que a alegria restituída favoreça o regresso dos que estavam em campo de batalha.

À noite caiu uma tempestade. As velhas estavam esperando com a sopa de mandioca até que todos vieram da pescaria, fritaram os peixes. Então houve uma gargalhada alta, as crianças ficaram ao lado do fogo em frente à maloca, as moças e meninas maduras desapareceram nos aposentos. Elas pintaram-se bonitas de preto com fuligem e vermelho com urucum, passaram óleo em seus cabelos, seus olhos amendoados brilharam, ao redor de seus pescoços elas colocaram correntes com sementes pretas, usaram enfeites de braço e de panturrilha feitos de algodão vermelho. Então uma delas saltou de sua cabana, ela foi a primeira, balançou o chocalho de dança e gritou, ela estava usando o cobertor de rede no ombro, na cabeça dela estava um pequeno papagaio vermelho. As outras saíram das cabanas, pareciam bonitas e felizes. Elas se alinharam uma atrás da outra, os braços cruzados sobre o peito, balançando para a esquerda, balançando para a direita, cantando uma música de dança, movendo-se na frente da maloca. As crianças e mulheres idosas se levantaram. Duas linhas no chão, isso era um rio, as moças saltaram ao longo da margem, queriam atravessá-lo, elas eram os homens. No rio alguém remava, tinha folhas de palmeira nas costas, o espírito do rio. Elas se curvaram para ele, ele as deixou passar. Elas cumprimentaram as velhas e as outras mulheres. Então elas se colocaram em pares, as cabeças baixas, as mãos na frente dos olhos, marido e mulher, chorando adeus.

A dança terminou, escureceu. Elas riram e comeram radiantes junto ao fogo¹⁷⁴ (DÖBLIN, 2014, p. 13-14).

¹⁷⁴ "Am Abend ging ein Gewitterregen nieder. Die alten Frauen warteten mit dem Maniocabrei, bis alle vom Fischen herein waren, brien dei Fische. Dann gab es ein lautes Lachen, die Kinder blieben am Feuer vor dem Sippenhaus zurück, die jungen Frauen und die reifen Mädchen verschwanden in die Wohnungen. Sie malten sich schön Schwarz mit Ruß und rot mit Urucum an, sie ölen ihre Haare, lustig blitzten die mandelförmigen Augen der Jungen, um den Hals legten sie sich Ketten aus schwarzen Kernen, Arm- und Wadenbänder trugen sie aus roter Baumwolle. Dann sprang eine aus ihrer Hütte, sie war die erste, sie schwang die Tanzrassel und schrie, sie trug ihre Netzdecke auf der Schulter, auf ihrem Kopf saß ein kleiner roter Papagei. Die andern liefen aus den Hütten, schön und glücklich sahen sie aus. Sie reihten sich hintereinander, die Arme vor der Brust verschränkt, wackelten links, wackelten rechts, sie sangen ein Tanzlied, zogen vor das Sippenhaus. Die Kinder und alten Frauen stellten sich auf. Am Boden zwei Linien, das war ein Fluß, die jungen Frauen sprangen am Ufer entlang, sie wollten herüber, sie waren die Männer. Im Fluß ruderte einer, hatte Palmblätter auf dem Rücken, der Flußgeist. Sie verneigten sich vor ihm, er ließ sie herüber. Sie begrüßten die alten und die andern Frauen. Dann stellten sie sich zu zweit gegenüber, die Köpfe gesenkt, die Hände vor den Augen, Mann und Frau, und weinten Wiedersehen. Der Tanz war zu Ende, das Dunkel brach herein. Sie lachten und aßen strahlend am Feuer."

Há três aspectos que chamam a atenção na descrição que o narrador faz dos preparos da dança e da encenação das mulheres. As índias optam por pintar seus corpos com as cores preta e vermelha, o que estabelece uma relação sequencial com o episódio anterior do processo de preparo da tintura, como mencionamos anteriormente. O uso dessas cores e de outros ornamentos, nesse cenário, está ligado ao clima festivo da aldeia e expressa a identidade de seus membros. No entanto, não há qualquer referência sobre como é essa pintura corporal indígena, principalmente porque tendo Döblin lido Koch-Grünberg (1921, p. 52, 57, 77, 107, 110, 163, 183, 217), supomos que não faltaram informações sobre os tipos de pintura, desenhos e figuras geométricas que os nativos costumam usar de acordo com cada ocasião. Tudo o que o narrador nos diz é que “elas pintaram-se bonitas de preto com fuligem e vermelho com urucum”, mas quanto ao “como” essa pintura é, compete ao leitor imaginar. Por outro lado, a qualificação “schön” (bonito) indica que o narrador aceita os valores estéticos dos indígenas.

O segundo aspecto é de ordem mais formal, mas igualmente importante para a construção do sentido do romance. Especialmente, essa primeira parte da trilogia assume um caráter muito específico e até incomum para a escrita em língua alemã. A linguagem empregada por Döblin é econômica, nominal, muitas vezes até rudimentar. Além da ausência de atributos em relação à pintura corporal das mulheres, as ações são trazidas em séries paratáticas, agrupadas uma atrás da outra, sem fazer uso de um único elemento conectivo.¹⁷⁵ Isso produz ritmo, aceleração e intensidade à narrativa, como se tivesse efeito sonoro do próprio chocalho. A descrição da dança das índias evidencia essa situação “balançando para a esquerda, balançando para a direita”, de maneira que o uso da aliteração confirma o compasso dos movimentos. Entretanto, além de “direita” e “esquerda”, não há outros atributos que caracterizem a coreografia em ação. Ou seja, o mundo “primitivo” dos personagens indígenas tem sua contrapartida na própria linguagem, a partir da qual é construído e esse é um elemento importante na constituição ficcional do romance.¹⁷⁶

Um outro aspecto a ser observado é a performance ritualística executada pelas moças índias, pois, mediante a linguagem gestual e o poder mágico do rito, elas

¹⁷⁵ Kiesel (1986, p. 240) comenta, retomando Sperber (1975, p.155-157), que os desvios gramaticais presentes em *Amazonas* visam reproduzir a visão de mundo dos nativos sul-americanos. A esse respeito, Honold (2014, p. 860-861) também lembra que, com cada um de seus romances, Döblin experimentou um estilo de escrita diferente.

¹⁷⁶ Sobre linguagem e estilo em *Amazonas*, ver também Erhardt (1974, p. 88-111).

tornam “real” o retorno dos homens. Da perspectiva da tribo, as ações das índias não imitam acontecimentos, mas tornam “presente” aquilo que expressam. Esse efeito de sentido é evidenciado na maneira como o narrador comunica para o leitor a atuação das mulheres. Ele diz “isso era um rio” e “elas eram os homens”, e não que o rio e os homens estavam sendo representados por elas (DÖBLIN, 2014, p. 13-14). O que para um leitor europeu pode parecer apenas uma “encenação dramática”, para os índios no romance é uma prática cultural séria e poderosa. Novamente, é evidenciada pelo narrador a visão de mundo mítico dessas pessoas, que fundamenta seu comportamento e o significado que atribuem à existência humana.

O caráter sobrenatural desse rito está também manifesto em um elemento decisivo, que aparece na qualidade de uma entidade divina poderosa diante da qual as índias fazem reverência: o espírito do rio. Elas se curvam a ele para que os homens “atravessem” o rio e retornem para casa. Trata-se de um elemento mítico explícito que aparece na narrativa, ou seja, Döblin incorpora o mito *Sukuruja* e se refere a ele como entidade real do rio com o qual as índias se comunicam – ainda que o nome “Sukuruja” não seja mencionado pelo narrador nesse primeiro momento do romance.

Voltaremos ao mito *Sukuruja* mais tarde, mas podemos de antemão citar um exemplo para reiterar o que discutimos no capítulo anterior, sobre a inviabilidade de analisar as narrativas míticas no romance döbliniano como categorias literárias diferentes. A narrativa da cobra Sucuriju ou Sucuri, muito presente no imaginário popular amazonense, é integrada por Döblin na trilogia como *Sukuruja* e assume qualidade de algo que é “real” para os personagens indígenas e funda o significado que eles atribuem ao mundo, a si mesmos e ao ambiente em que vivem. Ou seja, da maneira como Döblin faz uso do material etnológico, os mitos, assim como a pintura corporal, a dança e os ritos, são elementos vividos pelos personagens indígenas, articulados à vida social e à memória cultural, revelando profunda sintonia entre “homem-natureza”, entre o real e o sobrenatural (HILDENBRANDT, 2011, p. 220; KIESEL, 1986, p. 240). Mediante a forma como o narrador se atém a essa realidade, o leitor percebe o mundo ficcional como um mundo mítico, diferente da sua perspectiva racional sobre a realidade.

À medida que vamos seguindo o enredo e as pistas do narrador, percebemos que a “expedição” pela mata adentro deve ser feita sem pressa. Distrair-se e perder de vista os detalhes que o narrador focaliza, só para cruzar mais rápido a mata fechada e sair dela, seria resistir às atitudes desse narrador e não entender o jogo por

ele estabelecido. O narrador é o guia desse roteiro e a paisagem parece um convite para o “turista-leitor” fazer uma parada na trilha e apreciar um pouco daquilo que está ao seu redor.

Com o fim da dança ritualística das mulheres e o cair da noite, o narrador desloca seu foco para o cenário natural. Há uma intenção manifesta para que o leitor perceba a existência da natureza em sua singularidade e como qualidade diferente do mundo dos homens, mesmo os homens “selvagens”.

O frango d’água martelava na floresta, as cigarras chilreavam, os gritos dos macacos cessaram, lentamente começou o coaxar dos sapos. Era noite, a luz das estrelas pairava sobre os bosques, planícies, rios.

No escuro, uma flecha voou perto da fogueira. Ela se enterrou no chão, tremendo. Nada se moveu na aldeia. Dois longos barcos estavam nos juncos, as pessoas subiram a colina agachadas, elas imitavam o coaxar dos sapos, esperaram até o crepúsculo. Agora, uma estrela se apagou após a outra¹⁷⁷ (DÖBLIN, 2014, p. 14).

A abundância ou a falta de detalhes em um romance, como menciona Eco em *Seis Passeios pelo Bosque da Ficção* (1994, p. 65), pode ser uma estratégia para diminuir a velocidade da leitura ou para acelerá-la. Assim, concordamos com o autor quando menciona que “[...] se o texto se demora em algumas passagens, é porque ele quer que interpretemos isso.” Partindo dessa compreensão, em *Amazonas* chama a atenção que o narrador focalize cenários específicos, em que a natureza rouba a cena, como no exemplo supracitado.

O tempo do discurso, ou seja, da cena descrita parece querer acompanhar o tempo da história¹⁷⁸ e provoca um efeito de sentido de câmera lenta, de compenetração. Como que atraído e embevecido por este cenário noturno e sereno, o narrador o descreve de forma poética. Tudo o que está sendo apresentado ao leitor é apenas nomeado, de forma precisa, por meio de construções sintáticas curtas e pausadas, que traduzem o ritmo sereno e tranquilo da natureza. Quando, por exemplo, o narrador diz “o frango d’água martelava na floresta”, nenhum atributo é

¹⁷⁷ “Das Sumpfhuhn hämmerte im Wald, die Zikaden zirpten, das Geschrei der Affen hörte auf, langsam begann das Unken der Kröten. Es war Nacht, Sternlicht hing über den Wäldern, Ebenen, Flüssen. Im Finstern flog ein Pfeil in die Nähe der Feuerstelle. Er bohrte sich in den Boden, zitterte hin und her. Nichts bewegte sich im Dorf. Zwei lange Boote lagen im Schilf, die Leute zogen sich geduckt den Hügel hinauf, sie ahmten das Unken der Kröten nach, warteten bis zur Dämmerung. Jetzt losch ein Stern nach dem andern aus.”

¹⁷⁸ Chamamos de *Zeitdeckung* quando o tempo da narrativa busca acompanhar o tempo da história que está sendo narrada, segundo Martinez e Scheffel (2007, p. 40).

acrescentado para explicar ao leitor que ele estivesse se referindo a uma ave aquática, comum em várias regiões do Brasil.

Parece-nos certa a intenção do narrador para que o leitor entre nesse “jogo” do mundo ficcional e ouça os sons dos animais, dos sapos, macacos e cigarras que quebram o silêncio da selva. No entanto, esta calma é interrompida pela flecha:

Elas correram, proferindo seu grito de guerra, que soava como o uivo dos macacos bugios. Enquanto as mulheres e crianças gritavam e tentavam fugir, os ladrões incendiaram a maloca da família. No clarão das chamas separaram as velhas das jovens e das crianças. Atrás das velhas eles atiraram lanças. As mulheres jovens e as crianças eles reuniram.

A aldeia ardia, da aldeia vizinha ouvia-se batucar, o fogo tinha sido notado. Os ladrões, Macus, pintados com listras pretas e vermelhas de orelha a orelha, armados com machados, lanças, arcos e flechas, espancaram suas presas, as conduziram para os barcos. Nos barcos subiram todas as mulheres e moças, que ainda exibiam os sinais da festa de ontem. Eles remavam o barco que elas haviam queimado para seus homens. Acima sua aldeia, coberta de fumaça. Foi-se para as florestas úmidas¹⁷⁹ (DÖBLIN, 2014, p. 14-15).

No desfecho desse primeiro momento do romance, que termina com o inesperado ataque dos Macus¹⁸⁰ à tribo de Cururuquara, o narrador está contrastando o barulho idílico da natureza com o comportamento hostil dos índios. De um lado, esse desenlace leva à conclusão de que as práticas mágicas das índias não surtiram efeito (HILDENBRANDT, 2011, p. 216). O acontecimento evidencia que o vermelho do Urucum não as protegeu do perigo e a dança ritualística da noite anterior não trouxe de volta os homens da tribo.

¹⁷⁹ “Sie rannten, stießen ihren Kriegsruf aus, der wie das Toben des Brüllaffen klang. Während die Frauen und die Kinder gell schrien und zu flüchten suchten, zündeten die Räuber das Sippenhaus an. Bei dem Flammenschein sonderten sie die alten von den jungen Frauen und Kindern. Hinter die Alten warfen sie Lanzen. Die jungen Frauen und die Kinder trieben sie zusammen.

Das Dorf lohte, aus dem Nachbardorf hörte man trommeln, man hatte das Feuer bemerkt. Die Räuber, Makus, schwarz bemalt, rote Streifen von Ohr zu Ohr, bewaffnet mit Beilen, Lanzen, Pfeil und Bogen, schlugen auf ihre Beute, trieben sie in die Boote. In die Boote stiegen alle jungen Frauen und Mädchen, die noch die Festzeichen von gestern trugen. Das Boot, das sie für die Männer ausgebrannt hatten, ruderte mit ihnen. Oben qualmte ihr Dorf. Es ging in die nassen Wälder.”

¹⁸⁰ Podemos supor que Döblin tivesse em vista a reputação dos Macus ao colocá-los no romance na posição de ladrões. Se, como tudo indica, Döblin leu Koch-Grünberg (1921, p. 6, 9, 175-176), ele teve a oportunidade de conhecer no relato etnológico que os Macus eram grupos indígenas nômades, exímios caçadores e ladrões ocupantes da margem direita do Rio Negro no Noroeste Amazônico. Para mais dados sobre os Macus do Uaupês e a relação deles com outras tribos vizinhas, de fala Tukano, recomendamos a leitura do artigo disponibilizado pelo Programa Enciclopédia Povos Indígenas no Brasil. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Hupda>. Acesso em: 11 nov. 2018.

De outra parte, reiterando um ponto de vista defendido por Pohle (1991, p. 886), Delgado (1999, p.158), Pfanner (1999, p. 144), Hofmann (2006, p. 116) e Hildenbrandt (2011, p. 226), com esse episódio da maloca sendo incendiada e as mulheres sendo mortas ou levadas como prisioneiras pelos Macus, temos elementos que nos levam à compreensão de que a cultura indígena não é apresentada no romance como “bons selvagens”.

Além disso, ao ressaltar que os povos nativos também matam, escravizam e buscam dominar tribos vizinhas, Döblin manifesta uma atitude crítica e distanciada do comportamento social dos índios. Não que se queira mostrar ao leitor europeu um “modelo” de sociedade, como Kiesel (1986, p. 240) parece insinuar. O autor revela que a tensão entre primitivismo e prometeísmo não é diferente entre os indígenas. Portanto, eles também travam combates, oprimem as mulheres e matam quando têm oportunidade: isso faz parte dos seus costumes e é sancionado pelos valores propagados pelos mitos.

4.2 “Por que o sol anda mais devagar”: Toeza e as mulheres do Uaupês

O início do romance *A terra sem morte* é constituído por três momentos. O primeiro começa com a prática mágica das mulheres da tribo Cururuquara e termina com o ataque dos Macus.

No segundo momento, o autor se apropria do mito *As Amazonas* (KOCH-GRÜNBERG, 2014, p. 66-68) para construir a trama do romance. Ou seja, o que é narrativa mítica sobre o tempo remoto dessas mulheres Amazonas é transformado em ação na trama ficcional. Há nessa cena uma outra aldeia, do povo Tucano,¹⁸¹ às margens do rio Uaupês, e o enredo também inicia com a perspectiva da situação das mulheres nesse local. Döblin apresenta uma sociedade que funciona de forma muito semelhante ao grupo indígena anterior, baseada no pensamento mítico e, ao mesmo

¹⁸¹ No romance, esse povo indígena é chamado de “Entenleute”, o que na tradução literal poderia significar algo como “homens patos”. Cardozo (2009, p. 292) traz um dado importante ao considerar que, como Döblin diz, esse povo se localizava nas margens do rio Uaupês, a consulta ao mapa dos habitantes indígenas dessa região aponta o povo Tucano como predominante naquele território. Além disso, também Koch-Grünberg (1921) estudou esse povo. Nesse sentido, adotaremos em nosso trabalho a nomenclatura Tucano para “Entenleute”.

tempo, diferente com relação ao comportamento das mulheres e à maneira como elas lidam com a saída dos homens para a guerra.

Entre os Tucanos, não muito longe, no rio Uaupês, Toeza era a esposa do chefe. Era uma aldeia grande, perto da água. Nesta aldeia as mulheres eram fortes. Elas não esperavam pelos homens. Havia mulheres que podiam atirar lanças e atirar arco e flecha. Mas não se levava nenhuma mulher para aconselhamento ou na viagem. Os homens deixavam para elas apenas um velho barco para pescar. Mas as mulheres sabiam fazer canoas e assim foram até ilhas e lagos. Toeza usava muitos cordões no pescoço, braços e pernas. Seu marido tinha mais duas mulheres, ela dominava todo mundo. Ela foi caçar na floresta. Ao lado do fogo, desmontou o cervo que havia atirado, colocou as peças na grade e disse: “Nós pegamos o que gostamos. Nós comemos o que gostamos. O trabalho é difícil, mas mais fácil do que quando os homens estão aqui. Nós podemos parar quando queremos. As crianças prosperam da mesma maneira”¹⁸² (DÖBLIN, 2014, p. 15).

Nessa ambientação, o narrador focaliza dois pontos principais: primeiro, ele destaca as habilidades e a força dessas mulheres, evidenciando sua autonomia, insubmissão e emancipação em relação às atividades costumeiramente desempenhadas pelos homens, como a caça, a pesca e a construção de canoas; em segundo lugar, ele volta à liderança exercida por Toeza, a esposa do chefe, que não aceita passivamente a desigualdade entre homens e mulheres na tribo.

Esse episódio acontece paralelamente à conquista, ou seja, ao século XVI – portanto mais de 400 anos antes de quando os mitos foram estudados pelos etnólogos no século XX –, em uma sociedade indígena, que não tem outros recursos para refletir sobre sua situação que o mito. O discurso direto de Toeza é surpreendente e reflete mais o pensamento de Döblin sobre a emancipação feminina contemporânea. Não é por acaso que, no romance, não é mencionado pelo narrador o nome do chefe da tribo, apenas o de sua esposa, Toeza, de forma que já podemos presumir sua importância no romance.

¹⁸² “Bei den Entenleuten, nicht weit, am Uaupesfluß, war Toeza die Frau des Häuptlings. Es war ein großes Dorf, dicht am Wasser. In diesem Dorf waren die Frauen stark. Sie warteten nicht auf die Männer. Es gab Frauen, die konnten Lanzen werfen und Bogen schießen. Aber man nahm keine Frau zur Beratung und keine auf den Zug. Die Männer ließen ihnen gerade ein altes Boot zum Fischen. Die Frauen verstanden aber Einbäume zu machen, damit fuhren sie auf dem Wasser zu den Inseln und Seen. Toeza trug viele Schnüre an Hals, Arm und Beinen. Ihr Mann hatte noch zwei Frauen, sie beherrschte alle. Sie ging in den Wald auf die Jagd. Am Feuer zerlegte sie den Hirsch, den sie geschossen hatte, tat die Stücke auf den Bratrost und sagte: ‘Wir fangen uns, was wir mögen. Wir essen, was uns schmeckt. Die Arbeit ist schwer, aber leichter, als wenn die Männer da sind. Wir können aufhören, wann wir wollen. Die Kinder gedeihen auch so.’”

De acordo com os resultados das pesquisas documentais anteriormente realizadas por Sperber (1975, p. 165-183), Döblin encontrou a narrativa mítica *As Amazonas* na coletânea organizada por Koch-Grünberg (2014, p. 66-68), *Contos indígenas da América do Sul*, com 117 textos. Conforme o etnólogo (2014, p. 225-226) comenta no final da obra, a narrativa foi originalmente publicada em *Legends and Myths of the aboriginal Indians of British Guiana*, de William Henry Brett (1870). Trata-se de uma narrativa dos índios Akawaio, que teve sua origem nos povos Karib e foi propagada em toda a região Norte do continente americano.

A outra versão da narrativa das Amazonas, que Koch-Grünberg identificou dos Taulipâng, na bacia do rio Uraricoera ou Parima, publicada no volume *Mitos e lendas dos índios Taurepang e Arekuna* (1924) seria, segundo ele, apenas um fragmento que complementa a versão disponibilizada por Brett. Esse fragmento narra que tais mulheres se transformaram em demônios e que antes teriam vivido nas montanhas *Ulidžán-tẹpe*, perto da *Murukú tẹpe*, em Paríma. Eram muito belas, independentes e permitiam aos homens pernoitar em suas malocas para fins de procriação, mas os filhos nascidos homens eram mortos.

Ulidžán, as mulheres sem homens, eram na antiguidade pessoas. Agora elas foram transformadas em Mauarí (demônios da montanha). Antes elas costumavam viver nas montanhas Ulidžán-tẹpe, perto da montanha Murukú tẹpe no Paríma. Mais tarde, metade delas se mudou para outra montanha, no lado leste de Takutú. A outra metade permaneceu em sua antiga residência até hoje. – Quando um homem vem em sua maloca e pede permissão para dormir lá, elas o deixam dormir com elas. Eles penduram em suas redes Kẹweí, chocalhos feitos de casca de frutas. Quando uma faz amor com o homem, eles fazem barulho para que as outras mulheres saibam. Depois elas deixam os homens irem para casa. Quando um filho nasce, elas o matam. Somente as filhas elas deixam viver e criam. Quando uma das mulheres envelhece, elas a matam e enterram. Elas não são casadas. Elas são muito bonitas e têm cabelos compridos. Elas fazem todo trabalho como um homem, plantam, caçam e pescam¹⁸³ (KOCH-GRÜNBERG, 1924, p. 124).

¹⁸³“*Ulidžán* die Weiber ohne Männer, waren in alter Zeit Leute. Jetzt sind sie verwandelt in Mauarí (Bergdämonen). Früher bewohnten sie das Gebirge Ulidžán-tẹpe, nahe bei dem Gebirge Murukú tẹpe am Paríma. Später zog die Hälfte von ihnen nach einem anderen Gebirge auf der östlichen Seite des Takutú. Die andere Hälfte blieb bis auf den heutigen Tag in ihrem alten Wohnsitz. — Wenn ein Mann in ihre Maloka kommt und um die Erlaubnis bittet, dort zu schlafen, lassen sie ihn bei sich schlafen. Sie haben an ihren Hängematten Kẹweí, Klappern aus Fruchtschalen, hängen. Wenn eine mit dem Manne den Beischlaf vollzieht, so klappert es, damit die anderen Weiber Bescheid wissen. Danach lassen sie die Männer wieder heimgehen. Wird dann ein Sohn geboren, so töten sie ihn. Nur die Töchter lassen sie leben und ziehen sie auf. Wenn eines von den Weibern alt wird, töten und begraben sie es. Sie sind nicht verheiratet. Sie sind sehr schön und haben lange Haare. Sie tun alle Arbeit wie ein Mann, machen Pflanzungen, jagen und fischen.”

Por outro lado, a narrativa que Brett publicou, reunida na coletânea organizada por Koch-Grünberg (2014, p. 66-68), é diferente e muito maior. Nela encontramos não apenas características ou informações sobre o lugar que as Amazonas habitavam, seu comportamento ou costumes, mas um enredo com uma sucessão de acontecimentos e personagens, que conta como a tribo Worisiana (que significa *Weibervolk* = Povo de mulheres) originou-se da revolta incitada por To-eyza, mulher do chefe To-eyborori, contra os homens de sua aldeia (Anexo I)¹⁸⁴.

O cotejo do romance com a versão da narrativa publicada pelo etnólogo mostra-nos um dado importante sobre o que acontece quando ela é incorporada por Döblin à obra literária. Döblin lê a narrativa *As Amazonas* como um mito dos índios e incorpora isso como se na história dos povos nativos sul-americanos ela fizesse referência ao momento histórico no qual, de fato, “existe” essa sociedade de mulheres. Para a ficção do romance não importa se isso aconteceu, ou não; a sociedade das mulheres Amazonas é um modelo que entra em contraposição com as sociedades indígena e europeia, assim como assume função estrutural para o romance.

A narrativa mítica das Amazonas não é contada por alguém no romance, como acontece no texto do etnólogo, em que um narrador em primeira pessoa conta como essa sociedade matriarcal se formou. O mito *As Amazonas* foi transformado em ação no contexto ficcional da obra de Döblin e opera na qualidade de elemento composicional da trama, ao qual são entrelaçados outros episódios e personagens que vão compondo a tessitura do texto literário.

Anteriormente, comentamos o quanto é notável o segundo momento que marca o começo do romance, isto é, quando a narrativa é aberta com a perspectiva das mulheres, e não com a dos homens da tribo. Tudo o que o narrador menciona tem correspondência com as atitudes de emancipação feminina e com a desigualdade entre homens e mulheres que é colocada por elas em questão. Pois bem, quando defrontamos a construção do mito *As Amazonas* no romance com o texto de onde Döblin buscou essa narrativa, torna-se indiscutível que o destaque conferido às

¹⁸⁴ cremos que seja importante citar na íntegra a versão lida e empregada por Döblin para contextualizá-la ao nosso leitor e tornar mais clara nossa interlocução com o texto etnológico na construção dos sentidos da obra ficcional. Em razão da extensão da narrativa e para não exceder o campo das notas, procedemos conforme comentamos na introdução deste trabalho. Mantivemos no corpo do texto somente os trechos necessários para a comparação com Döblin e remetemos o leitor para a versão completa para os anexos.

mulheres, principalmente a Toeza, foi proposital. No primeiro parágrafo do mito *As Amazonas*, publicado por Koch-Grünberg (2014, p. 66), há uma motivação específica que desencadeia a revolta das mulheres: a infidelidade de Toe-eyza, a mulher do chefe da tribo, To-eyborori.

Dos selvagens Worisiana posso contar a velha história de como sua força e fama de guerreiros começou em desgraça. Certa vez uma mulher do chefe, To-eyza, tornou-se infiel ao marido. Mas ela não estava de modo algum atormentada por sua culpa. Se seu marido era arrogante, ela era ainda mais arrogante.

Ao mencionar a traição cometida pela esposa e seu comportamento arrogante, é como se o informante indígena – que representa uma posição “patriarcal” – quisesse diminuir a causa da revolta das mulheres e atribuir a elas a culpa pelo ocorrido. No entanto, essas informações não são utilizadas por Döblin. Quando o mito é integrado ao romance, essa acusação de adultério desaparece e o motivo da revolta e da formação do matriarcado é justificado mediante a revelação das ações arbitrárias e opressoras praticadas pelos homens; só depois aparece a relação amorosa de Toeza com Walyarina. Além disso, conforme a pesquisa de Sperber (1975, p. 168), sobre as seis primeiras linhas da parte introdutória do mito, Döblin realmente só emprestou os termos “mulher do chefe, To-eyza” (Häuptlingsfrau, To-eyza). No romance, o nome da personagem é mantido com leve modificação (exclusão do “y”), e também a informação de que ela era a esposa do chefe da aldeia: “Toeza a esposa do chefe” (Toeza die Frau des Häuptlings).

Podemos considerar que Döblin subverte o discurso etnológico, ponto de vista também defendido por Delgado (1999, p. 156). O material que Döblin leu na biblioteca de Paris, a exemplo do mito *As Amazonas*, não é simplesmente “introduzido” no romance, mas reinterpretado, reelaborado e ajustado ao texto ficcional com outros significados e propósitos. A discussão que conduzimos até esse momento sobre a narrativa das Amazonas esclarece que o sentido produzido por esse mito no romance é diferente daquele suscitado na versão publicada pelo etnólogo. Essa narrativa não só faz parte da trama, mas com ela Döblin inverte as perspectivas. O narrador em primeira pessoa (e o fato de isso ser um mito contado), o nome do chefe da tribo, To-eyborori e as acusações de adultério e arrogância contra Toeza desaparecem no romance. Em vez disso, permanece, no primeiro momento, apenas a figura de Toeza e o questionamento das mulheres acerca da desigualdade entre elas e os homens.

A questão da coletivização da revolta é outro aspecto importante na análise do mito *As Amazonas* no romance. Se observarmos atentamente o discurso de Toeza no momento em que as mulheres da tribo estão sozinhas no local de banho, além do seu caráter crítico emancipatório, perceberemos que ele faz menção às mulheres como uma coletividade, isto é, um grupo que já figura como corpo social definido. Tal posicionamento está claramente manifesto em um aspecto formal da fala de Toeza (DÖBLIN, 2014, p. 15), que é o uso reiterado do pronome pessoal plural “nós”: “Nós pegamos o que gostamos”, “Nós comemos o que gostamos”, “Nós podemos parar quando queremos.”

Nessa acepção, como Sperber (1975, p. 168) afirma, as mulheres da tribo dos índios Tucanos não estão incomodadas com a ausência dos homens. Pelo contrário, elas percebem que sem eles elas vivem melhor e podem exercer seu livre-arbítrio. É com a garantia dessa liberdade que estão preocupadas e o trabalho que desempenham, conforme o narrador mostra em detalhes, visa justificar no romance seu potencial emancipatório. Portanto, o que as mulheres da tribo Tucano fazem é certamente o oposto das outras de Cururuquara, onde todas as suas ações são em benefício do bem-estar e do regresso dos homens.

A primeira fala de Toeza é introduzida no romance só depois do discurso direto de uma índia mais velha, que vem juntar-se às demais mulheres: “Uma mulher mais velha veio, tirou o filho da cintura e sentou-se perto do fogo: ‘Nós temos que nos agachar na plantação. Nenhum homem nos ajudou ainda. Quando somos jovens, as coisas são fáceis. Mas nós velhos.’”¹⁸⁵ (DÖBLIN, 2014, p. 15). A fala da idosa funciona como um complemento acerca da declaração de Toeza, pois reitera a insatisfação coletiva das mulheres, inclusive, das mais velhas, contribuindo para desenvolver e fundamentar no romance o motivo da criação do reino das Amazonas.

Todavia, a vinda dessa segunda personagem à cena tem sua principal motivação no episódio que segue. A anciã compartilha com Toeza e as demais uma narrativa mítica sobre o porquê de o sol demorar mais para se pôr. Este será o ponto de partida para as atitudes que as mulheres tomarão logo depois.

A mulher mais velha contou: “Uma jovem se casou com um homem rico. Todos desejaram sorte e trouxeram presentes. Os pais agiram

¹⁸⁵ “Eine ältere Frau kam, nahm ihr Kind von der Hüfte aus der Tragbinde und setzte sich ans Feuer: ‘Wir müssen uns in der Pflanzung bücken. Es hat uns noch kein Mann geholfen. Wenn wir jung sind, geht es leicht. Aber wir Alten.’”

como se estivessem chorando. Ela se mudou com ele sobre o pequeno lago depois da festa. Então ele a mandou para o campo para cortar e capinar. Quando ela terminou, ela teve que fazer mingau, assar pães. Não havia lenha. Ele a mandou para a floresta. Era estação chuvosa, ela não encontrou muita coisa, o rio levava tudo embora. O dia acabou, ela não tinha lenha suficiente. Em casa o marido a repreendeu. Ela levantou na manhã seguinte, teve que andar longe na floresta, os macacos bugios tiveram pena dela, trouxeram madeira. Ela foi para casa, o homem não ficou satisfeito, ela chegou atrasada. Então, no dia seguinte, ela correu ainda mais cedo para a floresta, os macacos estavam sentados ao lado dos frutos de cacau, jogaram alguns para a jovem no chão, ela animou-se, juntou madeira, os macacos ajudaram. Então ela foi para casa, o homem não estava satisfeito, ela arquejou, ele não gostou. E quando a madeira acabou e ela teve que voltar para a floresta, ela chorou: 'Por que eu casei com um homem rico se ele me manda trabalhar? Quando sou preguiçosa, sou linda, então tenho que ir para a floresta. Quando eu trago madeira, sou feia, ele não olha para mim'.

Ela caminhou ao redor do lago até sua mãe: 'Por que vocês me casaram com um homem rico se ele sempre me força a trabalhar? Eu preferiria que vocês tivessem me dado a um bugio. Eles jogaram frutas de cacau e quebraram madeira para mim'. Então a mãe temeu que a filha pudesse ir aos macacos bugios.

Ela chamou seu filho. Ele quebrou uma perna do sol. Então o sol andou mais devagar. O dia durou mais tempo. A jovem pôde juntar toda a madeira, o homem ficou satisfeito"¹⁸⁶ (DÖBLIN, 2014, p. 15-16).

Para ambientar nossa reflexão, é importante perceber que, por um momento, a narração sai do nível extradiegético e desloca-se para o intradieético. O narrador heterodieético, que não participa da história, mas tem acesso a todos personagens e cenários, é "destituído" de sua função, que passa a ser exercida pela personagem anciã.

¹⁸⁶ "Die ältere Frau erzählte: Ein junges Mädchen heiratete einen reichen Mann. Alle wünschten Glück und brachten Geschenke. Die Eltern taten, als ob sie weinten. Sie zog nach dem Fest mit ihm über den kleinen See. Da schickte er sie aufs Feld, zu hacken und zu jäten. Als sie fertig war, mußte sie den Brei machen, Fladen backen. Es war kein Holz da. Er schickte sie in den Wald. Es war Regenzeit, sie fand nicht viel, der Fluß hatte alles weggetragen. Der Tag war zu Ende, sie hatte nicht genug. Zu Hause machte ihr der Mann Vorwürfe. Sie stand am nächsten Morgen auf, im Wald mußte sie weit laufen, die Brüllaffen erbarmten sich ihrer, brachten Holz. Sie ging nach Haus, der Mann war nicht zufrieden, sie war spät gekommen. Da lief sie am nächsten Tag noch früher in den Wald, die Affen saßen bei den Kakaofrüchten, sie warfen der jungen Frau welche herunter, sie labte sich, sammelte Holz, die Affen halfen. Dann ging sie nach Haus, der Mann war nicht zufrieden, sie keuchte, das gefiel ihm nicht. Und als das Holz verbraucht war und sie wieder in den Wald mußte, weinte sie: 'Warum habe ich einen reichen Mann geheiratet, wenn er mich schickt zu arbeiten? Wenn ich träge bin, bin ich schön, dann muß ich in den Wald. Wenn ich Holz bringe, bin ich häßlich, er sieht mich nicht an'. / Sie lief um den See zu ihrer Mutter: 'Warum habt ihr mich an einen reichen Mann verheiratet, wenn er mich immer zwingt zu arbeiten? Mir wär lieber, ihr hättet mich einem Brüllaffen gegeben. Sie haben mir Kakaofrüchte zugeworfen und Holz gebrochen'. Da fürchtete die Mutter, die Tochter könnte zu den Brüllaffen gehen. / Sie rief ihren Sohn. Der brach der Sonne ein Bein. Da ging die Sonne langsamer. Der Tag dauerte länger. Die junge Frau konnte alles Holz sammeln, der Mann war zufrieden."

Sendo assim, da forma como Döblin incorpora esse mito ao romance, podemos considerar três instâncias ou níveis narrativos, com base em Reis e Lopes (1988, p. 127-128; 131). No nível extradiegético está o narrador heterodiegético, que é exterior àquilo que narra e faz a mediação no romance para o discurso direto da índia mais velha. Esta personagem torna-se uma narradora heterodiegética do nível intradiegético, vez que conta um mito e não participa dele. Com a personagem dentro do mito contado abre-se um novo nível de narrativa, hipodiegético, onde situam-se novos personagens e ações.¹⁸⁷

A imagem suscitada pelo episódio da velha índia contando a história às demais mulheres, sentadas na floresta, envolta à fogueira, remete-nos à prática da tradição oral, em que a memória coletiva, os saberes e experiências eram transmitidos pelos mais velhos, de geração para geração. Conforme o narrador especifica,, na condição de quem é mais velha, essa mulher assume para o grupo o estatuto de pessoa sábia, que transmite seu conhecimento às mulheres reunidas num gesto de aconselhamento ou ensinamento sobre o que estão discutindo. Temos aqui uma situação ficcional criada por Döblin que nos reporta àquilo que discutimos de acordo com Assmann (1999, p. 51-52, 54, 56), no capítulo anterior: trata-se de uma sociedade sem escrita em que o mito, elemento importante da memória cultural dos índios, é armazenado pela própria memória humana e disso depende a preservação e continuidade desse conhecimento no grupo. Portanto, no romance, a índia mais velha é a portadora desse conhecimento e o transmite para os demais membros através da participação coletiva.

A anciã conta o mito às demais mulheres da tribo de Toeza para refletir sobre a situação delas mesmas, que estão descontentes com os abusos dos homens. Com isso, evidencia-se que o mito estabelece para as índias o único meio de que dispõem para compreenderem e resolverem seus problemas. O mito *Por que o sol anda mais devagar* explica que não há solução para o problema da dominação da mulher pelo homem – se ela não quiser fugir da sociedade humana para os macacos. Se a mulher se queixa sobre seu trabalho escravo e o mau tratamento, ela recebe como resposta o mito, que explica o que aconteceu no tempo primordial, quando até o sol andava mais lento e que ela deve, portanto, contentar-se. Dessa maneira, no romance, o autor

¹⁸⁷ Sobre esse aspecto do narrador, discordamos de Sperber (1975, p. 171), que considera em sua interpretação que apenas duas funções comunicativas acontecem com a integração do mito do sol, uma entre “poeta” e “leitor”, e outra entre a mulher mais velha e as outras. Entretanto, formulado desta maneira, parece que narrador como entidade ficcional e autor empírico são a mesma coisa.

evidencia, ao menos em um primeiro momento, a função que o mito tem para os indígenas: estabilizar a sociedade de memória cultural “fria” e manter as relações sociais como estão (ASSMANN, 1999, p. 68-41; 1992, p. 40).

Döblin apresenta duas narrativas míticas e as hibridiza, transformando o mito narrado pela anciã em um elemento interno do mito *As Amazonas*, que está em curso como trama. Essa alteração pressupõe a existência de uma relação de complementariedade entre ambas as narrativas míticas, estabelecida dentro da ficção de Döblin. A comparação entre o que a velha índia conta às mulheres da tribo dos Tucanos e sua versão correspondente na coletânea de Koch-Grünberg (2014, p. 139) traz indícios importantes sobre essa questão (Anexo II). Sperber (1975, p. 169) foi quem primeiro descobriu a correspondência com a narrativa 72 da coletânea, “Por que o sol anda mais devagar”, texto anteriormente publicado na obra *Contribuições para a Etnologia do Brasil* (1891), de Paul Ehrenreich.

Um primeiro aspecto importante a ser observado, em consonância com os resultados de Sperber (1975, p. 169-170), é que Döblin suprimiu o nome dos personagens que aparecem no mito registrado pelo etnólogo (KOCH-GRÜNBERG, 2014, p. 139). No lugar de “Kaherero, uma menina Karaja, casou-se com o rico Schokroä”, no romance é incorporado somente “Uma jovem casou-se com um homem rico.” Com efeito, a partir dessa mudança, Döblin atribui ao mito um caráter impessoal, coletivo e abrangente, de maneira que a história de exploração e opressão não é, apenas, de Kaherero, mas a de “uma jovem moça”, com destaque para o artigo indefinido. Esse uso não determina quem é o sujeito da ação e, por isso, permite que a história possa ser deslocada, sobreposta e ajustada a outros contextos e situações, como o de Toeza e das demais mulheres da tribo dos tucanos. Vale ressaltar que a manutenção do nome “karaja” no romance, segundo menciona Sperber (1975, p. 169), seria incoerente, pois esse povo indígena localiza-se longe do Amazonas. De fato, os Karajas são habitantes das margens do rio Araguaia, nos estados de Goiás, Tocantins e Mato Grosso,¹⁸⁸ mas, se Döblin sabia disso, não há como confirmar.

A narrativa sobre o sol perde o significado na versão publicada pelo etnólogo por conta da modalização do discurso e das ações da personagem principal. O problema para Kaherero, aparentemente, não está na quantidade de trabalho que seu marido exige, ou na relação desigual entre homem e mulher, mas no sol que se põe

¹⁸⁸ Segundo informação disponibilizada pelo Programa Povos Indígenas no Brasil. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Karaj%C3%A1>. Acesso em: 16 nov. 2018.

muito depressa e não permite que ela termine seu trabalho em tempo. Isso fica explícito quando Kaherero interroga a mãe: “Por que eu casei com um homem tão rico e poderoso se sou obrigada a trabalhar tão rápido?” (KOCH-GRÜNBERG, 2014, p. 139).

A construção e função do mito dá-se a partir da interrogação feita acima, que leva Kaherero a solicitar à mãe “Faça com que o sol ande mais devagar!” (KOCH-GRÜNBERG, 2014, p. 139). A ordem parte da própria Kaherero, como acentua o modo imperativo do verbo “fazer” (em alemão “machen”). Assim, a narrativa traz uma explicação mítica para a troca do dia pela noite, e o próprio título do mito, que inicia com o pronome interrogativo “por que”, já pressupõe seu conteúdo explanatório. De toda maneira, o mito mostra que a quantidade do trabalho das mulheres já se encontra em harmonia com a ordem da natureza: o sol já anda mais lento – elas não devem queixar-se mais.

Entretanto, esse significado aparente do mito não é mantido por Döblin no livro e Sperber (1975, p. 169) também percebeu isso. Ao ser incorporada no romance, esta narrativa mítica é redirecionada para as ações praticadas pelo marido, de forma semelhante ao que acontece com o mito *As Amazonas*. Esse novo sentido que a narrativa recebe no romance é suscitado, primeiro, pelo tanto de trabalho que Döblin acrescenta à protagonista do mito narrado pela velha índia. Enquanto Kaherero “foi mandada para a floresta para buscar madeira” (KOCH-GRÜNBERG, 2014, p. 139), a esta personagem hipodiegética é solicitado “ir a campo capinar”, “fazer mingau”, “assar pães”, “juntar lenha na floresta”. Como Sperber (1975, p. 169) verificou no cotejo das variantes e manuscritos, as quase dez linhas da narrativa tornam-se 45 na sinopse do texto.

Nesse mesmo sentido, outro aspecto que reforça a ideia de exploração e sofrimento da personagem, conforme Sperber (1975, p. 170) menciona, é a ênfase atribuída à insatisfação do marido. Na versão do texto em Koch-Grünberg (2014, p. 139), nenhuma passagem é citada sobre o aborrecimento de Schokroä, ao passo que, no romance, a insatisfação do marido é repetidamente reiterada: “em casa o marido a repreendeu”; “Ela foi para casa, o homem não ficou satisfeito, ela chegou atrasada”; “Então ela foi para casa, o homem não estava satisfeito, ela arquejou, ele não gostou.” Vale salientar que a inserção do questionamento da jovem sobre o não contentamento do marido evidencia que nada do que a esposa fizesse seria suficiente para ele. Isso quer dizer que o problema não está na mulher, mas no comportamento arbitrário do

homem: “Se sou preguiçosa, sou linda, então tenho que ir para a floresta. Se eu trago madeira, sou feia, ele não olha para mim.” (DÖBLIN, 2014, p. 16).

Cumprir perceber que é a mãe da jovem quem pede ao filho para quebrar uma perna do sol no romance, pois ela temia que a filha se rebelasse e abandonasse o marido rico para viver com os macacos bugios: “Então a mãe temeu que a filha pudesse ir aos macacos bugios. Ela chamou seu filho. Ele quebrou uma perna do sol. Então o sol andou mais devagar. O dia durou mais tempo” (DÖBLIN, 2014, p. 16). Sendo assim, não só o marido da índia é o explorador, mas também os pais da moça, que não estão interessados na felicidade da filha, mas nas vantagens que a união dela com um homem de muitas posses poderia render. Não é gratuito que uma das primeiras informações que a anciã traz, quando começa a narrar a história para Toeza e as demais mulheres, e que também não existe no texto de Koch-Grünberg (2014, p. 139), é “os pais agiram como se estivessem chorando.”

Notavelmente, quem contracenam com os pais e o marido da jovem são os macacos bugios, pois são eles que ajudam a índia a buscar lenha na floresta e jogam fruto de cacão para ela do alto das árvores. Paradoxalmente, a eles é conferido o status humanitário de que os pais e marido da índia são desprovidos na história. Por causa disso, os macacos espelham o oposto do comportamento do homem, bem como levam à interpretação de que eles, representando a natureza, configuram alguma forma de salvação para a protagonista.

A respeito de tais animais ou quaisquer outros não há nenhuma menção no texto disponibilizado por Koch-Grünberg (2014, p. 139), conforme também notaram Sperber (1975, p. 170) e Pohle (1991, p. 893). A ação benevolente dos macacos diante do trabalho que o marido exige da esposa lembra-nos um pouco do que acontece no conto da Cinderela, dos irmãos Grimm, em que os pombos vêm ajudar a pobre moça a catar os feijões que sua madrasta jogou nas cinzas. De acordo com V. Propp (2006, p. 77-78), trata-se de um elemento estrutural típico do conto de fadas: entidades (animais, objetos mágicos, seres vivos etc.) que são personagens auxiliares com a função de ajudar o protagonista a solucionar uma tarefa difícil ou impossível.

Dessa forma, podemos compreender que o elemento ausente na *Coletânea de contos indígenas da América do Sul* do etnólogo é complementado por Döblin, que conhece os contos de fadas europeus. Em razão disso, o autor “contamina” a narrativa mítica com elementos do conto de fadas europeu, porque sabe que a estrutura do mito que está sendo contado não se perde com essa inserção. Logo, para um leitor

européu, essa narrativa mítica dos indígenas pode ser algo estranho inicialmente, mas, ao mesmo tempo, ela torna-se algo familiar ao europeu, que tem mais contato com os contos de fada. Portanto, temos uma situação performática na qual Döblin usa uma estratégia discursiva para aproximar ainda mais o leitor dessa situação indígena, a partir da qual conta-se algo sobre a realidade do mundo.

O último e mais importante aspecto, no qual vemos fundamentalmente o motivo de Döblin colocar em correspondência os dois mitos, *As Amazonas* e *Por que o sol anda mais devagar*, está relacionado com a atitude da índia com relação ao marido. O comportamento passivo e complacente de Kaherero quanto ao domínio do marido é substituído no romance pelo questionamento da moça do porquê precisar trabalhar para ele: “Por que vocês me casaram com um homem rico se ele sempre me força a trabalhar?” Consideramos esse aspecto muito relevante, visto que no mito narrado no romance a jovem não indaga por que precisa “trabalhar tão depressa”, como é dito na versão trazida pelo etnólogo, mas sim por que é forçada a trabalhar para o marido.

Assim, Döblin subverte a função que o pronome interrogativo tem na versão original do texto, de dar uma resposta acerca da duração do dia e da presença da luz solar, ao passo que no romance o pronome está contestando o próprio casamento, no qual ela é submetida a situações de exploração e sofrimento.¹⁸⁹ Ou seja, o mito que a anciã conta para as demais mulheres manifesta uma situação de inconformismo com a dominação masculina, que naquela circunstância está sendo usado como modelo para refletir um problema de mesma natureza, vivenciado por Toeza e pelas outras mulheres. Em ambos os níveis de narração, é a desigualdade entre homem e mulher que está sendo colocada em destaque.

Por conseguinte, a narrativa mítica do sol perde sua significação e sua função inicial ao ser incorporada no romance de Döblin. Para Hildenbrandt (2011, p. 225), esse mito está sugerindo às mulheres da tribo dos Tucano que sempre há como aceitar e conviver com determinados modelos de sociedade. Até certo ponto, concordamos com a interpretação da autora, porque como Uerlings (2006, p. 97) menciona, está em evidência no romance que as sociedades indígenas podem ser tão patriarcais quanto as europeias. Não obstante, a função dessa narrativa é outra. Ela age sobre as interlocutoras como um ensinamento para um “problema social”

¹⁸⁹ Essas interrogações que aparecem em vários momentos da trilogia são também mencionadas por Hildenbrandt (2011, p. 213-214), que as interpreta como uma característica própria do pensamento indígena.

(SPERBER, 1975, p. 169), não no sentido de que elas devem aceitar o desfecho do mito ouvido e se acostumarem com a opressão das mulheres.

Trazendo os conceitos de Assmann (1999, p. 79-80) para a ficção de Döblin, podemos dizer que, para Toeza e para as outras mulheres, o mito narrado pela anciã poderia ter força motora fundacional, ao menos parece ser esta a intenção da velha ao contá-lo. No entanto, quando Toeza começa a falar, fica claro que dentro do romance a função do mito sobre o sol não é manter as relações sociais como estão, mas alterá-las, como acontece nas sociedades que optam pela memória cultural “quente” e, portanto, não buscam “congelar” as mudanças (ASSMANN, 1992, p. 40-41; 1999, p. 69). Para Toeza e para as mulheres do Uaupês, tal mito funciona mais na perspectiva da mitomotricidade contrapresente e revolucionária em um sentido inverso, porque o passado absoluto narrado no mito não figura como um tempo melhor, com o qual elas confrontam sua realidade opressora. No mundo ficcional indígena do romance, essa narrativa mítica em que a mulher indígena se liberta da dominação masculina ainda não existe para ser lembrada, porque ela está sendo construída por Toeza e pelas outras índias no nível da trama.

4.2.1 A formação do povo das mulheres

O mito narrado pela mulher mais velha no nível intradieético da trama tem uma implicação direta com os episódios que seguem.¹⁹⁰ A narração volta ao nível extradieético em que o narrador reassume seu posto, muda de cenário e o foco narrativo é direcionado para a Toeza e seu amante, o jaguar negro Walyarina: “Onde entre as rochas estão as corredeiras fica a caverna do jaguar preto, Walyarina é o seu nome. Eles dizem que ele traz o barulho surdo das águas.”¹⁹¹ (DÖBLIN, 2014, p. 16).

Trata-se da mesma personagem, Walyarima, que aparece no texto de Koch-Grünberg (2014), com a diferença da sílaba final -ma por -na no nome. Döblin também acrescentou uma informação sobre o jaguar, conforme Sperber (1975, p. 165), que

¹⁹⁰ Embora não analisem isso, Sósnicka (2015, p. 236) e Kiesel (1986, p. 243) também mencionam que ambos os mitos possuem uma relação de complementariedade.

¹⁹¹ “Wo zwischen den Felsen die Stromschnellen sind, liegt die Höhle des schwarzen Jaguars, Walyarina ist sein Name. Sie sagen, daß er das dumpfe Geräusch des Wassers hervorbringt.”

não existe no mito *As Amazonas* publicado pelo etnólogo, mas que está presente no comentário explicativo que Koch-Grünberg fez ao final da coletânea sobre esse mito.

Walyarima é o nome do jaguar negro cuja forma o amante assumiu enquanto nadava pelo rio. Os Taurepang designam com “Wailalima” – “tapirjaguar” (waila-tapir, ima-grande) um monstro na forma de um jaguar, mas “maior que uma anta”. Ele tem sua morada nas montanhas, debaixo da terra. A entrada está debaixo de água. Os índios atribuíam-lhe o som surdo que muitas vezes é ouvido na água, especialmente no final de uma corredeira, que provavelmente vem de redemoinhos violentos¹⁹² (KOCH-GRÜNBERG, 2014, p. 226).

Döblin leu e incorporou a explicação complementar de Koch-Grünberg ao romance como um trecho complementar do mito, ou seja, as informações etnológicas são reelaboradas e integradas na ficção de Döblin na qualidade de narrativa mítica. Comparando os dois textos, vemos que a parte em que o etnólogo fala sobre a morada do animal aparece no romance como “onde entre as rochas estão as corredeiras fica a caverna do jaguar preto.” (DÖBLIN, 2014, p. 16). E o trecho que faz referência à crença dos índios sobre o barulho da correnteza das águas provocado pelo jaguar transforma-se, na trama, em “eles dizem que ele traz o barulho surdo das águas.” (DÖBLIN, 2014, p. 16).

O interessante é que Döblin não usa todas as informações do texto etnológico, ele não explica ao leitor, por exemplo, o significado do nome Walyarina e nem emprega a última informação de Koch-Grünberg, de que o barulho que os Taurepang ouvem vem de redemoinhos fortes de água, não do jaguar. Isso nos leva a supor que Döblin utiliza apenas questões em que os índios acreditam, que são coerentes com o mundo em que vivem e por isso não precisam ser explicadas. É da perspectiva indígena que a trama está sendo desenvolvida.

No local de banho das mulheres, perto de Walyarina, Toeza está com as outras índias da tribo e manifesta-se contra o comportamento dos homens, que foram embora e sem avisar deixaram todas para trás, assim como fizeram os outros homens da tribo de Cururuquara. Mas, nessa tribo dos Tucanos, o motivo da partida misteriosa

¹⁹² “Walyarima ist der Name des schwarzen Jaguars, dessen Gestalt der Liebhaber annahm, während er über den Fluß schwamm. Die Taulipang bezeichnen mit ‘wailalima’ – ‘Tapirjaguar’ (waila – Tapir, ima – groß) ein Untier in Gestalt eines Jaguars, aber ‘größer als ein Tapir’. Es hat seine Wohnung in den Gebirgen unter der Erde. Der Eingang liegt unter Wasser. Die Indianer schreiben ihm das dumpfe Geräusch zu, das man häufig im Wasser, besonders am Ende einer Stromschnelle, hört, und das wohl von heftigen Strudeln herrührt.”

dos homens é atribuído pelas esposas à guerra, à vontade deles capturarem escravos e enriquecerem. O que Toeza menciona vem como resposta ao mito que acabou de ouvir e tem seu modelo no discurso de To-eyza.

Toeza gritou: “Os homens foram embora. Por que eles partiram com arcos e flechas, escudo e zarabatana e com as melhores canoas? Eles não disseram nada a ninguém. Nossos jovens filhos devem ser mais inteligentes que nós. O que eles querem? Buscar escravos e escravas que trabalhem para eles. Eles matam homens na floresta e levam suas mulheres e crianças. Eles se tornarão ricos e nós trabalharemos ainda mais do que antes. Seria melhor, nós pegaremos lanças. Nós queremos resistir quando eles voltarem para casa”¹⁹³ (DÖBLIN, 2014, p. 16-17).

Ao reivindicar seu livre-arbítrio e falar em nome de um grupo, Toeza não apenas se torna a porta-voz das demais mulheres, mas, principalmente, manifesta a força e o poder que elas possuem juntas. Como também sinalizado por Hildenbrandt (2011, p. 225) e Sperber (1975, p. 168), a coletividade das mulheres está sendo destacada na fala de Toeza, por meio do uso categórico do pronome pessoal “nós”. Na versão do mito *As Amazonas*, publicado por Koch-Grünberg (2014, p. 67), To-eyza diz “Resistam a esta escravidão ignominiosa comigo!”, entretanto, na trama ficcional, essa fala é substituída por “Nós queremos resistir quando eles voltarem para casa.”

Além disso, na versão do etnólogo, To-eyza dá uma ordem para as outras mulheres, como evidencia o imperativo do verbo “resistir”. Esse uso aponta para a sobreposição de To-eyza diante das outras mulheres e, ao mesmo tempo, tem efeito confirmador do caráter arrogante que o narrador atribui a ela logo no início. Esse sentido é modificado no decorrer da narrativa. Ao dizer “nós”, Toeza coloca-se na posição de igualdade perante as demais mulheres da tribo. Essa reelaboração estratégica age no texto em favor da nova leitura que o mito exige: a infração não é a cometida por Toeza, porém vem daquela praticada pelos homens contra as mulheres como um todo, o que as une sob o pronome “nós”.

¹⁹³ “Toeza rief: ‘Die Männer sind weg. Warum sind sie abgezogen mit Bogen und Pfeilen, Schild und Blasrohr und mit den besten Kanus? Sie haben es keinem gesagt. Unsere jungen Söhne sollen klüger sein als wir. Was werden sie wollen? Sklaven und Sklavinnen holen, die für sie arbeiten. Sie erschlagen in den Wäldern Männer und nehmen ihnen die Frauen und Kinder weg. Sie werden reich werden, und wir werden noch mehr zu arbeiten als vorher. Es wäre besser, wir nehmen Lanzen. Wir wollen uns widersetzen, wenn sie heimkehren.’”

A salvação das mulheres é representada no romance pelo jaguar Walyarina, amante de Toeza, o que remete ao papel que os bugios desempenham no mito anteriormente narrado pela anciã.

Ela se enfeitou com dez mulheres jovens, pegou armas, foi caçar novamente. Ela levou as mulheres do norte até a cachoeira, onde a floresta estava coberta de mato. Ela parou na frente da caverna do jaguar e as outras mulheres correram para os arbustos quando o jaguar preto saiu devagar. Ele soprou espuma amarela. Toeza colocou as armas na pedra e sentou-se ao lado do animal, que estava salivando, o bigode eriçado e rosnando. Lentamente ela se deitou ao lado dele. Ele se esticou e olhou para a frente. Depois, Toeza voltou e carregou suas armas. As mulheres juraram manter o segredo. Toeza confidenciou a elas: “Walyarina é a nossa solução”¹⁹⁴ (DÖBLIN, 2014, p. 17).

Verificamos que o que está sendo narrado é o encontro amoroso entre Toeza e o jaguar. Essa relação íntima entre animal e humano é apresentada pelo narrador como algo natural no ambiente em que os índios vivem, como vimos no episódio anterior na tribo Cururuquara, quando uma das índias esguicha o leite de seu peito na boca da macaca. Essas passagens evidenciam que, na ficção criada por Döblin, no mundo mítico dos povos indígenas, não existe diferenciação entre as esferas humana e não humana. Homens, animais, plantas e entidades sobrenaturais estão interligados e se comunicam. Por esse viés, em concordância com Hildenbrandt (2011, p. 220), a indistinção entre “cultura” e “natureza” é uma característica determinante do mundo mítico-animista dos povos indígenas apresentado por Döblin.

Essa conexão do homem indígena com a natureza é um aspecto que Döblin destaca reiteradamente. Na comparação entre a narrativa *As Amazonas* publicada por Koch-Grünberg (2014), e a maneira como o narrador döbliniano descreve o jaguar, é interessante observarmos o que foi modificado por Döblin, conforme apontaram Sperber (1975, p. 172), Pohle (1991, p. 893-894), e Midgley (2017, p. 144-145). Colocando as duas versões lado a lado, primeiro o texto da coletânea de mitos indígenas do etnólogo e depois o trecho do romance de Döblin, temos o seguinte:

¹⁹⁴ “Sie schmückte sich mit zehn jungen Frauen, nahm Waffen, ging wieder auf die Jagd. Sie führte die Frauen vom Norden zum Wasserfall, wo der Wald verwachsen war. Vor der Höhle des Jaguars über den Schnellen blieb sie stehen, die anderen Frauen rannten ins Gebüsch, denn der schwarze Jaguar trat langsam heraus. Er blies gelben Schaum. Toeza legte ihre Waffen auf den Stein, setzte sich neben das Tier, das geiferte, den Schnurrbart sträubte und knurrte. Langsam ließ sie sich neben ihm nieder. Da streckte er sich hin und blickte vor sich. Nachher kam Toeza wieder und trug ihre Waffen. Die Frauen schworen, das Geheimnis zu wahren. Toeza vertraute ihnen an: ‘Walyarina sei unsere Lösung.’”

Este é meu amante em seu disfarce. Homens como ele podem facilmente nadar até aqui e nos libertar! Chamem o seu nome! 'Walyarima' deve ser nossa palavra de ordem! Mantenham-no seguro, vocês, que buscam a libertação da escravidão de seus maridos!

Ele soprou espuma amarela. Toeza colocou as armas na pedra e sentou-se ao lado do animal que estava salivando, o bigode eriçado e rosnando. Lentamente ela se deitou ao lado dele. Ele se esticou e olhou para a frente. Depois, Toeza voltou e carregou suas armas. As mulheres juraram manter o segredo. Toeza confidenciou a elas: "Walyarina é a nossa solução".

Na comparação dos dois trechos vemos que Döblin não trouxe para o romance a parte em que To-eyza descreve Walyariana como homem fantasiado de jaguar. Ao invés disso, o autor atribui ao jaguar atributos que não existem na versão da narrativa trazida pelo etnólogo e que evidenciam tratar-se de uma fera: "ele soprou espuma amarela", "estava salivando", "o bigode eriçado e rosnando". Outrossim, todas essas modificações tendem a reforçar que Walyariana é um animal, não um homem! Com isso, metaforiza a força da natureza e, mediante essa força, a salvação de Toeza e das demais mulheres da tribo.

Tais alterações estabelecem no universo ficcional do romance uma conexão profunda entre o homem nativo e o meio em que ele vive, o que remete à atitude "primitiva" que Döblin (2015c, p. 354) aborda em seu ensaio. Além disso, entendemos que a incorporação e a reelaboração da mitologia indígena no romance são estratégias discursivas de Döblin, que aproximam o leitor desse mundo misterioso e inexplicável, que se perdeu com o racionalismo científico.

Döblin transforma seu discurso ficcional em outro discurso, no qual os acontecimentos maravilhosos como no mito são aceitos e acontecem como se fossem realidade e o leitor é convidado a pensar da mesma forma. Podemos considerar esse fato como uma manifestação do realismo-mágico, conforme também Hofmann (2006, p. 120; 2016, p. 149) supõe, ao reportar-se a outros episódios semelhantes do romance. Com base nisso, há uma estrutura que foge do realismo em favor de uma possibilidade de representar o mundo de forma holística. Trata-se de um universo mágico e de encantamento em que o real e o sobrenatural coexistem. Döblin recupera essa relação e a introduz na ficção, em uma época conturbada da história, denominada por ele como "instinto prometeico" (DÖBLIN, 2015c, p. 355): um período de racionalização ou desencanto do mundo.

Depois do episódio entre Toeza e Walyarina, a narrativa das Amazonas segue praticamente o mesmo curso do mito trazido por Koch-Grünberg (2014, p. 67-68). O segredo de Toeza é descoberto pelos homens que, por vingança, matam o jaguar e trazem seu corpo até a tribo. Com relação a esse episódio, vale ressaltar que Döblin faz algumas modificações e inserções no romance, que desconstróem a característica arrogante e inabalável atribuída a To-eyza na coletânea do etnólogo (2014, p. 67): “Por último chegou To-eyza. O sangue pingava em sua mão. De pé ela ficou ali, alta e bela. Até o chefe admirou sua compostura.” No lugar disso, Döblin confere à personagem Toeza o papel de vítima com uma reação mais sofredora, o que coloca em destaque a culpa dos homens e reforça a causa da revolta das mulheres: “E quando ele [seu marido] estava deitado em sua rede escura no escuro, ele a chamou, ela não queria vir, ele puxou-a pelos cabelos e foi mais forte do que ela, ela bateu as mãos sobre o rosto e chorou.”¹⁹⁵ (DÖBLIN, 2014, p. 18).

A morte do jaguar provoca o que sucede no romance: o envenenamento dos maridos na tribo dos Tucanos. Tal evento é responsável pelo surgimento do povo das mulheres, do qual Toeza torna-se a ancestre.

Outro elemento importante é que, na incorporação do mito *As Amazonas*, Döblin omitiu a parte em que nem todas as mulheres da tribo seguiram a mulher do chefe. Na versão do etnólogo (2014, p. 68), consta que algumas fugiram com rapazes e outras comemoraram apenas “forçadamente” a liberdade. Isso desaparece na trama porque o foco deixa de ser o delito moral da esposa arrogante do chefe e recai sobre um problema social coletivo, que justifica a criação de uma nova estrutura social pelas mulheres na trama do romance.

Toeza dançou com suas mulheres na frente da maloca: “Os homens se foram. Não se preocupem. Ninguém mais nos agredirá.” Elas correram para os casebres e tiraram as armas. Elas se carregaram de esteiras, utensílios de cozinha, comida e se mudaram para a floresta, as crianças ao lado e no quadril. “Walyarina” era seu grito de guerra. Elas chamaram-se de povo das mulheres.

[...] Então o povo das mulheres partiu. Elas marcharam pela floresta, pararam do outro lado do Yapura, chegaram até o rio Amazonas. Elas não se submeteram a nenhum homem. E os homens as temiam. Elas também roubaram dos homens a pele preta de macaco de Jurupari, o grande espírito, e sua voz, a trombeta¹⁹⁶ (DÖBLIN, 2014, p. 19).

¹⁹⁵ “Und als er [ihr Mann] im Finstern in seiner Hängematte lag, rief er sie, sie wollte nicht kommen, er zog sie an die Haaren und war stärker als sie, sie schlug die Hände vor das Gesicht und weinte.”

¹⁹⁶ “Toeza tanzte mit ihren Frauen vor dem Sippenhaus: ‘Die Männer sind hin. Seid ohne Sorge. Niemand schlägt uns mehr.’ Sie liefen in die Hütten und holten die Waffen heraus. Sie beluden sich mit

Há, no desenrolar do romance, dois elementos importantes integrados à formação do povo das mulheres, que não participam da versão publicada pelo etnólogo, e que até agora, praticamente, não foram notados pela crítica. O primeiro elemento diz respeito ao povo das mulheres, que se assenta às margens do rio que deu nome a elas: Amazonas. Por diversas vezes, o romance sugere ao leitor uma relação misteriosa entre as águas e as mulheres, como se a prosperidade da sociedade que construíam viesse do próprio rio. O segundo elemento tem a ver com a hibridização dos mitos, na qualidade de narrativas que se complementam e constroem a trama do romance. Döblin faz isso ao modificar o final da narrativa das Amazonas e integrar à cena da revolta o roubo da pele e da trombeta do Jurupari. Com essa alteração o autor cria uma nova situação, em que a força do povo das mulheres passa a estar atrelada a mais um elemento externo e poderoso, que antes era só possuído pelos homens.

Interessante é que a menção ao mito *Jurupari* na narrativa *As Amazonas* não é parte integrante da fase original da trilogia, conforme Sperber (1975, p. 175) verificou nos manuscritos aos quais teve acesso. Jurupari é um dos principais e mais complexos mitos indígenas e sobre ele há diferentes versões e interpretações. Os resultados de nossas buscas por essa narrativa nos levaram a várias obras de naturalistas e etnólogos que, de uma forma ou outra, a mencionam, como por exemplo Karl von den Steinen (1894, p. 497), Franz Keller-Leuzinger (1875, p. 167), Curt Nimuendajú (1987, p. 114) e Métraux (1979, p. 117). Entretanto, as informações que vemos nessas obras são somente fragmentos que reiteram ser Jurupari um demônio e que as mulheres não podem nem ver nem ouvir as flautas do ritual do Jurupari.

Constatamos que somente Koch-Grünberg fornece mais detalhes sobre o mito de Jurupari nas duas edições da obra *Dois anos entre os índios* (1909, p. 186-190; 314-316; 1921, p. 386-387). O registro do etnólogo sobre o mito e o ritual de Jurupari é incorporado por Döblin na parte final do romance “A terra sem morte” nas páginas 277 e 278.

Matten, Kochgeräten, Lebensmitteln und zogen in den Wald, die Kinder an der Seite und auf der Hüfte. ‘Walyarina’ war ihr Kampfgeschrei. Sie nannten sich Volk der Weiber. [...] So zog das Volk der Weiber ab. Sie wanderten durch den Wald, hielten jenseits des Yapura, kamen zum Amazonenstrom. Sie unterwarfen sich keinem Mann. Und die Männer fürchteten sie. Sie stahlen den Männern auch die schwarze Affenhaut Yuruparis, des großen Geistes, und seine Stimme, die Trompete.”

Sobre o ritual de Jurupari, verificamos que se trata de uma misteriosa e importante dança da população indígena, praticada de formas variadas em grande parte do território da América do Sul, na qual as mulheres são proibidas de participarem.¹⁹⁷ A informação de que esse ritual, ou celebração, é um privilégio dos homens é de grande relevância para o romance, pois, de certa forma, essa colocação explica a justaposição do evento do roubo da flauta e da pele de macaco de Jurupari para a formação do povo das mulheres, visto que a pele e o trompete eram elementos com poder de legitimar o domínio dos homens sobre as mulheres.

Por outro lado, é relevante que Koch-Grünberg nada diz acerca do mito ou do ritual de Jurupari sobre a pele de macaco que é citada mais de uma vez no romance, inclusive como “Macacaran” (DÖBLIN, 2014, p. 278). Com base nesse contexto, concluímos que Döblin deve ter consultado outra obra, com base na qual obteve conhecimento desse elemento. Constatamos que Koch-Grünberg (1909, p. 190), ao fazer referência à dança de Jurupari, cita em nota duas referências que nos chamaram atenção, o italiano Stradelli (1890) e o francês Coudreau (1887), dois etnólogos que mais se ocuparam de Jurupari, conforme referenda Cascudo (2012, p. 132-136). Diante de tais apontamentos, nossa hipótese é a de que Döblin expandiu a pesquisa e consultou também a obra francesa, o que parece muito provável pelo fato de que Döblin estava em solo francês naquela época. Na obra de Coudreau (1887, p. 182-188, 205-209), verificamos que o mito *Jurupari* é explanado e citado inúmeras vezes “Macacarua”, a pele de macaco que Döblin traz no romance com o nome quase idêntico, “Macacaran”.

A respeito do que analisamos até o momento, podemos reconhecer que nas malhas da triologia sul-americana é estabelecido um jogo de espelhos entre as narrativas míticas que Döblin integrou ao romance. Quanto aos mitos *Por que o sol anda mais devagar* e *As Amazonas*, em ambas as narrativas os papéis centrais pertencem de figuras femininas que expõem experiências de exploração e sofrimento. Há um fio condutor de uma história para a outra, que se revela por meio de

¹⁹⁷ No Aiary, onde Koch-Grünberg estava, esse ritual tem início quando o açaí e as folhas da palmeira Bacába estão maduras. A dança é executada em ritmo acelerado por dois ou três homens, de acordo com o número de flautas, sendo que faz parte da dança o autoflagelamento. As flautas são chamadas de Siusi, Uáli, Kóai ou Kūai, sendo que esse espírito é o filho de Yaperiku, o herói das tribos Aruak. Tudo indica tratar-se de uma celebração de agradecimento a esse espírito, e também um ato mágico que, mediante a dança, intercede pela prosperidade e pelas boas colheitas. Koch-Grünberg vê nessa celebração dos índios uma ligação com o herói do sol, que teria concedido aos humanos os frutos da floresta.

questionamento, inconformismo e insubordinação da mulher. O mundo mágico-animista perpassa as duas narrativas, ora na figura dos macacos bugios ora na figura do jaguar, configurando, em oposição à maldade do homem, uma forma de auxílio às personagens femininas. Em suma, podemos perceber que os dois mitos estão voltados à desconstrução da personagem feminina indígena resignada e passiva e mostram que, na ficção de Döblin, o homem indígena reflete e não está “preso” a seus mitos (UERLINGS, 2006, p. 98; HILDENDRANDT, 2011, p. 226), em outras palavras, para eles, os mitos não operam apenas na modalidade “fundacional” (ASSMANN, 1999, p. 79).

4.3 Jaouäre e a viagem à terra sem morte

O início do romance *A terra sem morte* está organizado em três momentos. Os dois primeiros acontecem respectivamente em Cururuquara e na tribo vizinha dos Tucanos, às margens do Uaupês. O terceiro momento não aborda mais uma tribo, mas várias. As saídas dos homens de Cururuquara e do Uaupês, para fazerem guerra e capturar mulheres, são ressignificadas: algo aconteceu que indica o fim do mundo e, por isso, eles saíram em busca da felicidade, da terra sem morte e sem mal.

Esse foi o fim dessa expedição de guerra em dois lugares, que foi tão misteriosamente iniciada e terminou depois de cinco vezes dez sóis. E foi realmente uma migração misteriosa, e os homens que se reuniram nela tinham todos os motivos para deixar manter longe aqueles em que não confiavam. Pois tentou-se pela primeira vez e depois muitas outras vezes a viagem à terra sem morte¹⁹⁸ (DÖBLIN, 2014, p. 20).

A narrativa *A terra sem morte* é focalizada por Döblin como uma reação dos índios em função de tudo que era incompreensível e estava acontecendo. É por esse motivo que os homens de Cururuquara e do Uaupês partiram em segredo e deixaram as mulheres para trás. A viagem desses homens e de muitos outros, os Tariana, Opaiana, Carijona, Inkuna, do Uaupês, Yapura e Caqueta, é empreendida pela

¹⁹⁸ “Dies war an zwei Orten das Ende jenes Kriegszuges, der so geheimnisvoll in die Wege geleitet war und nach fünfmal zehn Sonnen endete. / Und es war wahrhaftig ein geheimnisvoller Zug, und die Männer, die sich auf ihm zusammenschlossen, hatten allen Grund, andere, deren sie nicht sicher waren, davon fernzuhalten. / Denn es war, zum erstenmal versucht und dann noch vielmals unternommen, die Fahrt in das Land ohne Tod.”

primeira vez em resposta à entrada dos conquistadores europeus, o que já anuncia, de certa forma, o fim do mundo desses índios e, com isso, o próprio desfecho do romance.

Havia um grande tambor, ele se chama o homem, ele soa abafado, e um pequeno, ele se chama a mulher. Eles haviam batido com golpes curtos e longos, abafados e fortes, sobre pequenos e grandes lagos, sobre pântanos, rios e riachos, sobre os bosques e pastos. Os tambores choraram: “Vejam. Há grande perigo. Nós todos morreremos. Ao pôr do sol, o grande espírito que carrega a terra sacudiu as montanhas. Animais selvagens caíram sobre os humanos. Povos inteiros estão perecendo. Olhem para o céu: Sirius aproxima-se da lua. Ele irá comê-la.” Assim choraram os dois tambores pelas intermináveis florestas negras. E as pessoas escuras correram para fora, remando nos lagos. Havia no céu a estrela do mal, Jaouäre, ela já estava perto da lua. E eles se reuniram nas aldeias, agarraram paus, fizeram barulhos, bateram panelas, tamborilharam e gritaram para o céu: “Ó grande pai, ó meu grande pai, você está bem, você está bem? Ó grande pai, ó meu grande pai, você está bem, está bem?”¹⁹⁹ (DÖBLIN, 2014, p. 20).

Assim como fez com os mitos *As Amazonas* e *Jurupari*, Döblin integra o mito *A terra sem morte* e *A estrela Jaouäre* para construir parte da trama ficcional.

De um lado, ambos os mitos *A terra sem morte* e *A estrela Jaouäre* são apresentados na qualidade de narrativas míticas “fundacionais” (ASSMANN, 1999, p. 79), que circulam entre os indígenas e nas quais eles acreditam. Por outro lado, essas narrativas são transformadas em ação no romance. Os homens de Cururuquara e do Uaupês abandonam misteriosamente suas tribos e mulheres para marcharem até a terra sem morte e os tambores são usados pelos índios para anunciarem a reunião e a partida para a marcha. Essa atitude é tomada pelos índios como resposta à profecia apocalíptica, representada pela estrela Jaouäre, o que coloca ambos os mitos em uma situação de complementariedade no romance, conforme Hofmann (2006, p. 117) e Kiesel (1986, p. 244) também sinalizaram. Isto é, os índios só vão em busca da terra

¹⁹⁹ “Es gab eine große Trommel, sie heißt der Mann, sie klingt dumpf, und eine kleine, sie heißt die Frau. Die hatten mit kurzen und langen Schlägen, dumpf und hell, über kleine und große Seen, über Sümpfe, Flüsse und Wasserläufe, über die Wälder und Grasflächen geklopft. Die Trommeln weinten: ‘Seht euch vor. Es ist große Gefahr. Wir werden alle nicht leben bleiben. Gegen Sonnenuntergang hat der große Geist, der die Erde trägt, die Berge geschüttelt. Wilde Tiere sind auf die Menschen gefallen. Ganze Völker gehen zugrunde. Blickt zum Himmel: der Hundstern rückt dem Mond näher. Er wird ihn fressen’. So weinten durch die unendlichen schwarzen Wälder die beiden Trommeln. Und die dunklen Leute liefen hinaus, ruderten auf die Seen. Da stand am Himmel der böse Stern, Jaouäre, er war schon dicht am Mond. Und sie versammelten sich in den Dörfern, ergriffen Stöcke, lärmten, schlugen auf Töpfe, trommelten und schrien zum Himmel: ‘O großer Vater, o mein großer Vater, geht es dir gut, geht es dir gut? O großer Vater, o mein großer Vater, geht es dir gut, geht es dir gut?’”

sem mal e sem morte porque acreditam que o fim do mundo está próximo e a estrela Jaouäre, que se aproxima da lua, é para eles o sinal prenunciador da profecia apocalíptica.

Segundo os trabalhos de Sperber (1975, p. 76), Pohle (1991, p. 888-894) e Hildenbrandt (2011, p. 227), foi durante as leituras e pesquisas que Döblin fez na biblioteca de Paris que ele encontrou os mitos *A terra sem mal* e *A estrela Jaouäre* em Alfred Métraux (1979) e Curt Nimuendajú.²⁰⁰ No entanto, ambos os mitos, que aparecem no início da trilogia, são diferentes das versões que encontramos no desfecho da trilogia. Nessa parte final, no lugar de Jaouäre é o tigre azul que anuncia o fim da humanidade e, ainda que se trate das mesmas entidades divinas, a principal diferença é que a terra sem morte é buscada mediante a dança de pajelança de Nanderikini e de outros milhares de índios Apapocuva, Tanygua e Oguauiaiva. Todos caminham até o mar na esperança de ascenderem ao lugar que chamam de Iwi Marag, conforme conta-se na versão desse mito contada por Curt Nimuendajú (1987, p. 97-108; 143-151).²⁰¹ Com relação a essa parte que finaliza o último volume da trilogia, concentraremos primeiro em como Döblin incorporou esses dois mitos indígenas no momento inicial do romance.

Métraux (1979, p. 331) diz que a crença na existência da “terra sem mal” está ligada a antigos mitos da destruição do universo. Essa relação é trazida por Döblin para o romance quando os índios dizem que não sobreviverão e que “o grande espírito que carrega a terra sacudiu as montanhas”, lançando animais selvagens sobre eles.

²⁰⁰ Métraux (1979, p. 330) atribui a Curt Nimuendajú o mérito de ter pesquisado e registrado por primeiro, em 1912, o movimento migratório religioso de um grupo de índios das tribos Apapocuas, Tanhiguás e Oguauívas, vindos da fronteira entre o Sul do Mato Grosso e o Paraguai em direção a leste, rumo à “terra onde ninguém morria”. Curt Nimuendajú (1987, p.105-108) havia encontrado seis sobreviventes de uma longa e trágica peregrinação, iniciada por causa das visões de um pajé sobre o fim iminente do mundo. Mas inúmeros outros casos de tentativas como esta foram registradas ao longo da história, do século XVI ao século XX, entre diferentes tribos da América do Sul, relatam Curt Nimuendajú (1987, p. 14) e Métraux (1979, p. 343). Tais movimentos eram provocados pelas profecias de xamãs, que anunciavam em suas visões um porvenir grandioso e de abundância, a “terra-onde-não-se-morre” (MÉTRAUX, 1979, p. 329). Os “movimentos messiânicos”, como chamado por Métraux (1979, p. 362), são muito parecidos em todas as tribos.

²⁰¹ Segundo Viveiros de Castro, no texto de introdução à obra de Nimuendaju (1987, p. 17;19), uma edição em português de *Die Sagen von der Erschaffung und Vernichtung der Welt als Grundlagen der Religion der Apapocúva-Guarani* só aconteceu setenta e dois anos depois de sua publicação na *Zeitschrift für Ethnologie*, em 1914. O indigenista veio ao Brasil em 1903, sendo que, de 1905 a 1913, conviveu com diversos grupos Guarani, cuja experiência lhe rendeu a obra sobre as lendas, seu primeiro trabalho de fôlego. Ele faleceu em solo brasileiro, em 1945, mas antes disso, em 1922, já havia se naturalizado brasileiro, quando veio a substituir oficialmente seu nome de família pelo nome que recebeu da tribo Guarani que o adotou: Nimuendajú.

Grande parte dos trabalhos de Curt Nimuendajú estão disponíveis online na Biblioteca Digital Curt Nimuendajú. Disponível em: <<http://www.etnolinguistica.org/index:obras>>. Acesso em: 15 fev. 2018.

O que Döblin integra aqui é um dos elementos centrais que compõe o mito indígena trazido por Métraux (1979, p. 331-332 – grifos do autor) sobre a destruição do mundo:

Quando Ñanderuvuçu, “o pai grande”, resolveu acabar com a terra, advertiu antecipadamente o feiticeiro-mor Guyraypoty e ordenou-lhe dançar; este, em obediência, executou, durante toda a noite, seus bailados rituais, após o que Ñanderuvuçu retirou um dos esteios, onde repousava o mundo, provocando devastador incêndio. Guyraypoty, percebendo o perigo, emigrou para o mar com toda a sua família. Tão rápida foi a fuga, que os índios não tiveram tempo de plantar e colher a mandioca; todos teriam perecido de fome, se não fora o poder mágico de Guyraypoty, que conseguira milagrosamente obter-lhes os víveres necessários à vida. Quando os fugitivos atingiram as bordas do atlântico, seu primeiro cuidado foi a construção de uma casa de dança, na qual, noite e dia, bailavam e cantavam, batendo no solo com os seus bordões de compasso, enquanto o perigo se tornava cada vez mais iminente pois o mar, como que quisesse extinguir o incêndio, ameaçava submergir a superfície do globo. Guyraypoty e os seus, entretanto, quanto mais aumentava a ameaça, tanto mais dançavam freneticamente. E, no momento exato em que iam ser tragados pelas águas, a cabana elevou-se, transpôs a porta do céu e só foi parar junto à casa de Ñandecy, “a mãe grande”, esposa de Ñanderuvuçu. O país celestial onde habitam *Guyraypoty* e a mulher tem o nome de *Yvy Marãey* (a terra sem mal). Nesse lugar, as plantas nascem por si próprias, corre o mel em abundância e todos os que o alcançam usufruem a felicidade. O cataclismo, que já uma vez aniquilou o universo, não é o último a ameaçar o mundo, cujo fim, aliás, está próximo. Quando esse acontecimento se produzir, o criador enviará o morcego (*Mbopi Recoypy*), que devorará o sol, soltando o tigre azul, animal semelhante a um cão. O tigre azul destruirá impiedosamente a raça humana. Em seguida, virão o fogo e água.

Se nossa interpretação estiver correta, “o grande espírito que carrega a terra”, como Döblin coloca no romance, refere-se a Ñanderuvuçu, o criador do universo na mitologia indígena. Em Métraux (1979, p. 331), Ñanderuvuçu é chamado de “o pai grande”, estabelecendo proximidade com “o grande espírito” no romance. Assim, podemos presumir que a ideia da escora sustentada pelo deus Ñanderuvuçu, conforme consta no mito registrado por Métraux (1979, p. 331-332), tem sua contrapartida no romance (DÖBLIN, 2014, p. 20), na menção a um grande espírito que carrega a terra.

Essa modificação é significativa, já que nas variações do mito, tanto em Métraux (p. 331-332) quanto em Curt Nimuendajú (1987, p. 97-104; 143-151), o grande espírito Ñanderuvuçu retira um dos esteios da terra, manda o fogo, o morcego e o tigre azul, mas não existe nada sobre o grande espírito sacudir as montanhas e deixar cair animais selvagens sobre a humanidade. Com efeito, essa inserção de

Döblin está relacionada com a entrada dos primeiros colonizadores europeus no continente americano. Isso quer dizer que os “animais selvagens” que estão caindo sobre os nativos são os homens brancos. Eles, em sua visão mítica de mundo, interpretam esse acontecimento como um signo prenunciador do fim da humanidade. Não por acaso o capítulo que segue no romance chama-se *Os três estranhos* e introduz o primeiro contato dos nativos com os homens brancos.

Quanto ao temido Jaouäre (Sirius, estrela brilhante no *Canis maior*), mencionado pelos índios no romance, Döblin incorpora uma variante citada por Métraux (1979, p. 340-341), que se refere à descrição de Claude D'Abbeville, no século XVII.

Claude D'Abbeville assistiu a uma das cerimônias praticadas pelos tupinambás, destinada a apressar a partida para a mansão do “pai grande”. Sua descrição deve ser dada por inteiro, pois contém inúmeros pormenores dos mais interessantes: “há outra estrela a que os maranhenses chamam *Jaouäre*, isto é, o cão. É muito vermelha e, ordinariamente, acompanha a lua de perto; tanto assim que, quando veem a lua deitar-se, dizem que a estrela late em seu encaixe, como um cão, para devorá-la. Quando a lua permanece muito tempo oculta, durante a estação invernal, acontece, em alguns casos, se surge logo após às chuvas, mostrar-se vermelha que só sangue. Afirmam, então, os maranhenses que é por causa da estrela *Jaouäre*. E logo todos os homens pegam os seus bordões e, voltando-se para a lua, batem no chão com toda a força e exclamam, contínua e repetidamente, em altas vozes: - *eycobé cheramoin goé, goé, goé; eycobé cheramoin goé!* O que significa - *au, au, au, meu pai grande, boa saúde; boa saúde, meu pai grande, au!* Entrementes, mulheres e crianças choram e gemem, aos gritos e uivos, voltadas para o céu, depois do que se deitam e rolam por terra, batendo, durante todo o tempo, com a cabeça e as mãos no solo. Desejando saber o motivo desse desatino e dessa diabólica superstição, vim a saber que os índios pensam morrer quando avistam a lua assim sanguinolenta, logo que aparece após as chuvas. Os homens, por isso, batem no chão em sinal de alegria e contentamento, por que vão morrer e juntar-se ao pai grande, a quem desejam um longo bem-estar. - *Eycobé cheramoin goé goé goé; eycobé cheramoin goé. Au, au, au, meu pai grande, saude! Meu pai grande, au!* As mulheres, porém, têm medo da morte e, por isso, choram e se lamentam” (MÉTRAUX, 1979, p. 340-341 – grifos do autor).

Certamente, é dessa passagem que Döblin retirou de vários elementos que são incorporados à trama ficcional. O primeiro deles é o nome Jaouäre, que está relacionada com a estrela mais brilhante do Cão Maior, Sirius. Junto com o nome, Döblin introduz o temor dos índios, de que Sirius aproxima-se da lua para comê-la. Vale salientar que a parte com caráter explanatório sobre o significado atribuído pelos

indígenas a Jaouäre, conforme está no relato de Claude D'Abbeville, não é usada no romance. Presumimos que o motivo dessa não inserção está relacionado ao fato de que na trama ficcional os índios sabem quem é Jaouäre e o que ele representa, portanto, não precisa ser explicado. Por isso, sugere-se que o leitor se comporte assim, como alguém que compreende e está familiarizado com o que acontece no mundo dos índios. O conhecimento extratextual do leitor, além disso, lhe permite relacionar o conteúdo do mito e sua interpretação pelos índios ao fato histórico da conquista, uma vez que no capítulo seguinte aparecerão os primeiros brancos na floresta.

Outro aspecto importante tem a ver com o fato de que, no romance, não é citado que a lua sanguinolenta (eclipse lunar) acontece por causa do Jaouäre, que é interpretado pelos índios como sinal de morte e, ao mesmo tempo, representa que irão morar com o grande criador. Em razão disso, voltam-se para a lua, gritam e fazem grande agitação, em sinal de contentamento, em uma espécie de saudação ao pai grande, para alcançar mais rápido a sua morada: “au, au, au, meu pai grande, boa saúde; boa saúde, meu pai grande, au!”. Notemos que essa reação dos índios é incorporada por Döblin no romance, quando o narrador diz que os homens se “reuniram nas aldeias, agarraram paus, fizeram barulhos, bateram panelas, tamborilharam”. Entretanto, não é explicado por qual motivo os indígenas fazem isso. Na trama ficcional, eles não gritam para a lua, e sim para o céu, em uma atitude que parece expressar o temor diante do que acreditam ser o início do fim do mundo, não como uma reação de felicidade. Tanto é que, no romance, os homens não estão saudando o pai grande, como aparece na versão que Döblin leu, mas chegam a interrogá-lo como quem, diante de acontecimentos estranhos, deseja saber o que está acontecendo: “Ó grande pai, ó meu grande pai, você está bem, você está bem? Ó grande pai, ó meu grande pai, você está bem, está bem?”

Como Métraux (1979, p. 341) verificou, Jaouäre pode ser identificado com o tigre azul, que possui, inclusive, o mesmo nome, Jaguarový. No mito da destruição do mundo, conforme abordam Curt Nimuendajú (1987, p. 51; 67-69) e Métraux (1979, p. 331-332; 338; 341), o próximo cataclismo que destruirá a terra virá precedido por dois fenômenos, o envio dos morcegos *mbopi recoypý* para devorar o sol e do tigre azul para devorar a humanidade. Assim, o que Döblin faz é integrar, no começo do romance, essa criatura sobrenatural e demoníaca como sendo a estrela Jaouäre, de modo semelhante ao que faz no final da trilogia como Jaguarový, o tigre azul. No

entanto, no romance, ambos são as mesmas entidades que no mundo indígena funcionam como presságio apocalíptico e que coloca os índios em busca da terra sem morte.

Os homens Tariana, Opaina, Carijona, Inkuna, do rio Uaupês, Yapura e Caqueta, que se reúnem para encontrar a terra sem morte, acreditam chegar a ela quando, na direção do sol nascente, encontrarem a árvore celestial, pai dos homens e animais, que, com seus galhos, os levará até o céu, na morada dos ancestrais. Essa versão da terra sem mal é diferente daquela que encontraremos no final da trilogia e não a encontramos em nenhum dos textos dos etnólogos. Permanece em aberto se Döblin criou essa versão, tendo em vista que em algumas narrativas presentes em Koch-Grünberg (1924, p.33) existem referências esparsas à árvore da vida, ou se o escritor a encontrou em outra fonte que desconhecemos.

Mensageiros chegaram aos chefes, era para reunir rápido e secretamente as pessoas fisicamente capazes. E uma manhã, sem mencionar o destino, os homens se mudaram das aldeias, o povo de Tarianas, Opainas, Carijonas, Inkunas, do rio Uaupês, Yapura e Caqueta. A solução era: “Em direção ao sol nascente fica a terra sem a morte. Há uma árvore da qual se pode colher todas as frutas, ela é o pai dos animais e dos humanos. Se você subir até ela, ela bate seus galhos para cima e levanta-os, e ela carrega a pessoa sentada sobre ela mais e mais para cima, sobre os picos das montanhas, para o céu. E lá vivem os ancestrais, os grandes espíritos”. Os homens ficaram muito tempo na viagem ao país sem a morte, cinco vezes dez sóis²⁰² (DÖBLIN, 2014, p.20-21).

Assim, seguindo a nomenclatura de Martinez e Scheffel (2007, p. 32-33), temos com a inserção do mito *A terra sem morte* um fenômeno anacrônico, visto que a ordem temporal dos acontecimentos está distorcida. Somente no final do primeiro capítulo do romance, entra em cena algo que já aconteceu antes: a saída dos homens do Uaupês e do Cururuquara foi o período que marcharam à procura da terra sem morte. A retrospectiva ou prospecção (prolepse e analepse) dos acontecimentos é um recurso literário característico da estrutura temporal do romance de Döblin. Além

²⁰² “Es kamen Boten an die Häuptlinge, man solle rasch und geheim die kriegsfähigen Leute sammeln. Und eines Morgens, ohne das Ziel zu nennen, rückten die Männer aus den Dörfern, vom Volk Tarianas, Opainas, Carijonas, Inkunas, vom Uaupesfluß, Yapura und Caqueta. Die Losung war: ‘Nach Sonnenaufgang liegt das Land ohne Tod. Es gibt einen Baum, von dem man alle Früchte abnehmen kann, er ist der Vater der Tiere und Menschen. Wenn man auf ihn steigt, schlägt er seine Äste nach oben zusammen und hebt sie hoch, und den, der drauf sitzt, trägt er höher und höher, über die Bergspitzen, in den Himmel hinein. Und da wohnen die Ahnen, die großen Geister.’ Die Männer blieben lange weg auf der Fahrt ins Land ohne Tod fünfmal zehn Sonnen.”

disso, a probabilidade e a linearidade histórica são elementos que não têm relevância na obra, como também Erhardt (1974, p. 84-85) afirma, porque Döblin busca reintegrar mediante a narrativa o tempo fabuloso, o ritmo temporal que transcende o tempo histórico e que se ajusta ao comportamento dos indígenas.²⁰³

Ademais, fica claro que as mulheres foram excluídas da viagem empreendida pelos índios à terra sem mal. Ou seja, Döblin reforçou a desigualdade entre homens e mulheres, já que no mito *A terra sem morte*, que leu em Métraux (1979) e Curt Nimuendajú (1987), nada consta sobre a viagem ao paraíso ser feita apenas por homens. Isso muda no romance somente após o retorno deles, ou seja, depois de Cururuquara desaparecer em chamas e de Toeza tornar-se a ancestre de uma sociedade matriarcal. Apenas a partir daí que as mulheres podem também ouvir e falar sobre a terra sem morte. Não é gratuito que as índias cantem para as crianças sobre um lugar paradisíaco, no qual não precisariam mais trabalhar:

As pessoas estavam agora falando da terra sem morte também diante das mulheres. E as mulheres cantaram para as crianças: “Muito longe, depois do pôr do sol, há uma grande água, existe uma terra onde a pessoa sempre vive e não envelhece. Ninguém faz algo ruim. A árvore que produz todos os frutos, o pai dos animais e dos humanos, cresce nessa terra. Não se precisa trabalhar”²⁰⁴ (DÖBLIN, 2014, p. 21).

Por fim, podemos perceber que o mito *A terra sem mal* já representa uma transição entre o mundo cíclico dos indígenas e o tempo linear dos europeus. A ideia apocalíptica do fim do mundo rompe com a confiança na renovação contínua da natureza e postula que – para o homem – existe uma outra trajetória. A forma como esse mito é registrado em Métraux (1979), não é a transcrição de uma narrativa reportada por um informante índio. É o depoimento sobre uma migração histórica de tribos reais – posterior à própria fase da conquista – que reagiram dessa forma à precarização das suas condições de vida nos espaços físicos onde habitavam. Em outras palavras: a forma como essas tribos utilizam o mito é disruptiva e não fundacional. A narrativa não funciona para mantê-los com seus lugares e com costumes tradicionais, mas está sendo usada para motivar um movimento que rompe

²⁰³ Sobre a relação do homem arcaico com o tempo, ver Eliade (1986, p. 124-125, 164-165).

²⁰⁴ “Man sprach jetzt auch vor den Frauen von dem Land ohne Tod. Und die Frauen sangen den Kindern: ‘Ganz weit, nach Sonnenuntergang, ist ein großes Wasser, da liegt ein Land, wo man immer lebt und nicht alt wird. Keiner tut etwas Schlechtes. Der Baum, der alle Früchte trägt, der Vater der Tiere und Menschen, wächst in dem Land. Man braucht nicht zu arbeiten.’”

com a tradição e, dessa maneira, reage à irrupção da história em suas vidas em face da colonização europeia. Da mesma maneira, o mito aparece no romance de Döblin. Enquanto, no início, a ausência dos homens parece ser devida a uma guerra tribal costumeira – comportamento cíclico e tradicional – no final do primeiro capítulo (“A saída dos povos das mulheres”), o narrador revela que se trata do movimento geral e novo, com o qual os povos da floresta reagem aos rumores que anunciam, nas imagens do mito, a chegada dos brancos. Nesse momento, a busca pela terra sem morte termina sem resultado e, como o narrador afirma, é a primeira vez que o mito motiva essa tentativa de sair da vida cíclica em sintonia com a natureza.

Vale lembrar que existem hipóteses (BATTEGAY, 2017, p. 173; SEBALD, 1980, p. 40-46; RIBEIRO DE SOUSA, 2004, p. 204) de que o mito *A terra sem mal* seja influenciado pelos discursos cristãos que infiltraram a cosmologia indígena durante os séculos da missão. Enquanto sua estrutura apocalíptica apresenta semelhanças com as concepções teológicas do cristianismo, a busca pela terra sem morte onde possa crescer “uma árvore da qual se pode colher todas as frutas” e que seja “o pai de animais e homens” remete ao Jardim do Éden. A saída em sua busca corresponde à maneira como, no Antigo Testamento, Moisés pretende levar os israelitas da escravidão egípcia para Canaã, a terra que foi prometida por Deus para os ancestrais. A função que o mito de *Gênesis* desempenha na narrativa do Êxodo corresponde ao modo que Assmann (1999, p. 79) chama de contrapresente.

No final do terceiro romance da trilogia, a narrativa focalizará a maneira como esse mito motiva os índios a migrarem para o atlântico. Nessa ocasião, acontecerá a chegada no lugar desejado pelos índios e o fim do seu mundo, embora o narrador deixe claro que a salvação é um processo completamente psíquico.

4.4 Rio Amazonas

A focalização antropocêntrica que prevalece até esse momento é substituída por uma macroperspectiva, como se o narrador estivesse debruçado sobre um mapa. A observação vem de “cima”, de uma perspectiva não humana, para integrar a imagem dessa natureza sobrepujante.

De repente, há um outro agente nesse mundo, maior e mais importante que os nativos anteriormente descritos. O narrador apresenta o rio Amazonas e seus

afluentes em detalhes, integrando ao romance a força sublime e sobre-humana desse sistema hídrico gigantesco.

O sol queima quente no oeste sobre as montanhas. Suas massas de barrancos rasgadas. Pelos desfiladeiros serpenteiam rios.

Monstruosas as montanhas. Seus cumes são cones e picos. Eles carregam gelo e alguns se abrem, e de sua cratera sai fogo do interior da terra.

Dos picos, dos flancos das montanhas, as águas correm para fora. As águas. As águas conhecem o seu caminho. Elas encontram do céu para os picos de gelo, para os desfiladeiros. Elas enchem os desfiladeiros e os corroem. Elas penetram nos vales laterais. As nascentes e riachos se tornam rios.

Lauricocha, Quiquiacocha se chamam lagos dos quais nascem rios. O Marañon cai abismalmente de seu lago no vale. Sua água bate como um cinzel. As paredes do vale são lisas, a altura brilha como uma fornalha. Ele segue os vales do sul para o norte. Para o leste levam passagens altas para fora da terra, inacessíveis ao rio. Sobre as passagens ruge a ira dos ventos vindos do leste. Eles apanham os pássaros, que vêm de baixo, as galinholas, as íbis e as garças, o vento as arremessa para cima, as golpeia sobre o chão, as conduz com granizo e neve na frente dele contra as rochas, para dentro dos lagos. O rio deve atravessar a montanha. Ele encontra o portão. Pongo de Manseriche é o seu portão, lá ele deve passar, ele quer abandonar as montanhas. Ele estreita seu caminho através de seu portão e tem terra aberta na frente dele. Ele despenca do cume oeste, sobre o qual o gelo brilha e os vulcões agitam sua fumaça, para o leste há uma vasta planície. É a sua planície.

E como um monstro com juba esvoaçante, o Amazonas desce das montanhas até a planície. À sua força se unem águas à direita e à esquerda, como se estivessem esperando por sua aparição. Por longas distâncias sua aparição tem efeitos. Elas se viram, elas seguem seduzidas e se afundam em sua água, onde elas desaparecem.

O Amazonas rompeu a montanha, ele a carrega com ele. O que o confinou, o que ele tocou e contritou, ele armazena como seu roubo, lama e poeira em sua frente, debaixo de si, espalha-se na planície que ele revira. Sua planície já foi uma vez uma grande baía, o mar o enchia, ele impele o mar para trás e se transforma, quando cem correntes da direita e da esquerda lhe carregam suas águas, um fluxo de água doce. Seus rios são brancos e negros. Ele mesmo é branco. Ele tem cem metros de profundidade. No começo e no final mais uma vez tão profundo.

Quando ele abandona sua planície, ele é tão forte que empurra os navios para trás, no mar, por quilômetros. Árvores ele carrega para fora. O mar ao seu redor ele pinta de branco²⁰⁵ (DÓBLIN, 2014, p. 21-22).

²⁰⁵“Heiß brennt im Westen die Sonne auf das Gebirge. Seine Massen von Schluchten zerrissen. Durch die Schluchten wühlen sich Flüsse. / Ungeheuer die Berge. Ihre Gipfel sind Kegel und Spitzen. Sie tragen Eis, und manche öffnen sich, und aus ihrem Krater tritt das Feuer des Erdinnern. / Von den Gipfeln, aus den Flanken der Berge stürzen die Wasser hervor. Die Wasser. Die Wasser wissen ihren Weg. Sie finden vom Himmel zu den Eisgipfeln, zu den Schluchten. Sie füllen die Schluchten aus und

A integração da natureza como agente mais forte que os homens é uma estratégia para que o leitor acredite que ela é, de fato, poderosa. O romance evidencia o patamar que a natureza tem na crença indígena, de algo forte e maior do que o ser humano.

De outra parte, a descrição antropomorfizada do fluxo das águas e da força do rio Amazonas coloca-nos em contato com as declarações que Döblin fez no *Epílogo*, de 1948, ao se deparar com mapas e cartografias do rio Amazonas na Biblioteca Nacional de Paris: “Eu me aprofundei em sua personalidade, esse milagre de rio, essa corrente marítima, isso vivia, eu quis celebrar. [...] Logo comecei a escrever, com a única ideia: dar a esse rio o que era dele.”²⁰⁶ (DÖBLIN, 2015a, p. 296-297). O comentário de Döblin cria uma intertextualidade com o discurso religioso com a frase atribuída a Jesus de Nazaré, na Bíblia de Lutero (Mateus 22-21), “dê ao imperador, o que é do imperador, e a Deus, o que é de Deus.” Nesse sentido, no âmbito da ficção, para mostrar a grandeza do rio, o narrador o descreve de forma quase mágica, como se quisesse provocar um efeito de encantamento no leitor.

Nada pode impedir o percurso desse rio, que segue seu próprio caminho, como se soubesse para aonde ir e tivesse sentimentos e consciência de sua existência. Tal sentido é suscitado, por exemplo, por meio do emprego do pronome possessivo “seu”

zernagen sie. Sie dringen in die Seitentäler. Aus den Quellen und Bächen werden Flüsse. / Lauricocha, Quiquiacocha heißen Quellseen. Der Marañon fällt aus seinem See abgründig in das Tal. Sein Wasser schlägt wie ein Meißel. Die Talwände sind kahl, die Höhe glüht wie ein Schmelzofen. Den Tälern folgt er von Süden nach Norden. Nach Osten führen Hochpässe aus dem Land heraus, dem Fluß unerreichbar. Über die Pässe braust die Wut der Winde, die von Osten kommen. Sie fassen die Vögel an, die von unten herauflüchten, die Schnepfen, Ibis und Reiher, der Wind schleudert sie hoch, schlägt sie auf den Paßboden, treibt sie mit Hagel und Schnee vor sich gegen die Felsen in die Seen hinein. Der Fluß muß den Berg durchstoßen. Er findet das Tor. Pongo de Manseriche ist sein Tor, da muß er hindurch, er will das Gebirge verlassen. Eingengt schießt er durch sein Tor und hat offenes Land vor sich. Das senkt sich von dem berghohen Westen, über dem die Eishäupter leuchten und die Vulkane ihren Rauch schwenken, nach Osten zu der einen gewaltigen Ebene. Es ist seine Ebene. / Und wie ein Untier mit wehender Mähne springt der Amazonas vom Gebirge in seine Ebene herunter. Seiner Kraft schließen sich rechts und links Wasser an, als hätten sie auf sein Erscheinen gewartet. Auf weite Strecken hin wirkt sein Erscheinen. Sie biegen um, sie folgen angelockt und senken sich in sein Wasser, wo sie verschwinden. / Der Amazonas hat das Gebirge durchbrochen, er trägt es mit sich. Was ihn eingengt hat, was er angefaßt und zerknirscht hat, lagert er als seinen Raub, Schlamm und Staub vor sich, unter sich, breitet es in der Ebene aus, die er durchwallt. Seine Ebene war einmal eine weite Bucht, das Meer füllte sie aus, er treibt das Meer zurück und wird, wie ihm hundert Ströme von rechts und links ihr Wasser zutragen, ein fließendes Süßwasser. Seine Flüsse sind weiß und schwarz. Er selbst weiß. Hundert Meter ist er tief. Am Anfang und am Ende noch einmal so tief. Wenn er seine Ebene verläßt, ist er so stark, daß er im Meer auf Meilen hinaus Schiffe fortstößt. Bäume schleppt er hinaus. Das Meer um sich färbt er weiß”.

²⁰⁶ “Ich vertiefte mich in seinen Charakter, dieses Wunderwesen von Strom, dieses Strommeer, das lebte, wollte ich feiern. [...] Bald fing ich jedenfalls an zu schreiben, mit der einzigen Idee: diesem Flußmeer zu geben, was des Flußmeeres war.”

(*sein*), que além de manifestar aquilo que é do rio Amazonas, marca o sujeito do discurso. Igualmente ações ou emoções são expressadas na forma ativa por elementos inanimados da natureza, “as águas conhecem o seu caminho”, “elas encontram do céu aos picos de gelo”, “o rio deve perfurar a montanha” e “ele quer deixar as montanhas” (DÖBLIN, 2014, p. 21-22).

As afirmações supracitadas esclarecem que a natureza mineral é considerada “viva” no romance. As águas têm emoções, intencionalidade e inteligência como seres humanos ou sobre-humanos. A força com que as águas do Marañon batem é comparada pelo narrador a um instrumento humano, o cinzel, que é uma lâmina de aço. O Amazonas salta das montanhas para sua planície como um animal, um rei da natureza, seguido por águas à sua direita e à sua esquerda. Ele perfura a rocha maciça das montanhas com a força de uma máquina tuneladora, e tudo o que ele toca vira lama e poeira, feito um tornado que deixa grandes prejuízos por onde passa. Os ventos também são inflados de fúria, apanham os pássaros no ar e os arremessam contra o chão. Portanto, o Amazonas é um ser divino impressionante e avassalador, emanando, ao mesmo tempo, vida e morte, como também interpreta Massa (1991, p. 63).²⁰⁷

Outra questão que não passa despercebida é que a extensa descrição que o narrador faz do rio Amazonas está no presente do indicativo. Essa informação não seria relevante se toda a narrativa não estivesse, coincidentemente, escrita no pretérito imperfeito do indicativo. Ainda que esta mudança repentina possa ser apenas um descuido imotivado do escritor – como é o caso do uso do pronome “wie” –, a descrição do percurso das águas do Amazonas no tempo presente contribui para dar enfoque àquilo que está sendo narrado. Aliás, dar relevo a certos trechos com o uso do presente, dentro de uma narrativa escrita predominantemente no pretérito, é uma técnica convencional de dramatização.

O uso do tempo verbal no pretérito traz a ideia de distância, isto é, como se o leitor não conseguisse ver os eventos ocorridos no passado com tanta clareza, como se estivesse “de olhos semicerrados”, para usar a metáfora de Eco (1994, p. 19). Então, intencionalmente ou não, essa transição repentina de um tempo verbal para outro dá relevo e dramaticidade a uma cena particular e manifesta a presença absoluta

²⁰⁷ Nos termos de Eliade (1992, p. 65), as águas, no pensamento mítico, “precedem toda forma e sustentam toda criação”, de modo que elas paradoxalmente harmonizam duas instâncias antagônicas: “a dissolução é seguida de um novo nascimento” e “a imersão fertiliza e multiplica o potencial da vida.”

e mítica da natureza. Sobre esse aspecto, a interpretação de Sósnicka (2015, p. 234) corresponde ao que afirmamos, uma vez que, de acordo com a autora, a introdução do tempo verbal presente faz com que o narrador construa uma atemporalidade mítica que exprime a imortalidade da natureza. Também Maeding (2016, p. 303) quando afirma que a atenção que o narrador desprende aos diferentes elementos da natureza estabelece sua continuidade no tempo presente do leitor.

O leitor sabe que o vento não tem raiva, que o temporal não esbraveja e que as águas não têm consciência de onde vêm e para aonde devem ir. No entanto, o que importa perceber, para além do emprego de figuras de linguagem e de verbos no presente, são os efeitos de sentido que a natureza antropomorfizada, personificada e divinizada provocam no leitor.²⁰⁸ Ao conferir ações, poderes e sentimentos humanos e sobre-humanos à natureza, o narrador não só a iguala ao homem, mas a sobrepõe a ele. Isso mostra que a perspectiva pela qual o narrador percebe e compreende o mundo é simbólica e mítica, de forma que o rio Amazonas não é, apenas, um curso natural de água que desemboca no mar ou em outro rio, como seria para um geógrafo ou para um etnólogo, mas possui algo de metafísico, de transcendental.²⁰⁹ Portanto, o romance de Döblin estimula ficcionalmente o reestabelecimento do poder mítico. O que fica especialmente evidenciado quando contrapomos à descrição do Amazonas um outro trecho, em que o narrador descreve a natureza do contexto europeu:

Além do extenso mar estava o continente Europeu. Ele tinha altas serras e profundas planícies. Suas florestas eram quase completamente aniquiladas, seus rios não eram grandes nem abundantes, por largos trechos podia-se facilmente atravessá-los. Eles quase nunca passavam das margens. Eles desaguavam no grande e em um pequeno mar. A terra não era quente, sob tempestades e mal tempo sofria pouco. No sul do continente cresciam árvores, como as que o continente quente produz, palmeiras, dorme-dormes, figueiras, eucaliptos. Havia também cactos em regiões arenosas, que floresciam e davam suculentos frutos. Mas todas as árvores e flores eram menores e mais fracas, a maioria produzia apenas uma vez ao ano.

No chão corriam coelhos, cervos, porcos selvagens, também lobos, raposas, castores, texugos. Mas nenhuma onça pintada se esgueirava pela grama, na beira do rio não se rastejavam tartarugas. Crocodilos, caimões, jacarés não se aproximavam aqui. Pássaros faziam ninhos nas árvores, sua riqueza de cores era lânguida, não voavam papagaios, colibris, mal se viam urubus, todos de comportamentos

²⁰⁸ A natureza antropomorfizada, personificada ou divinizada é apresentada pelo narrador também em outros momentos do romance, como nas páginas 113 e 279.

²⁰⁹ Sobre sacralidade cósmica, ver Eliade (1996, p. 18; 1986, p. 11-16; 1992, p.26-33).

silenciosos, cantavam bonito e profundamente, como se lamentassem a sua falta de esplendor²¹⁰ (DÖBLIN, 2014, p. 89).

A natureza frágil, mais suave e menos colorida que o narrador apresenta na passagem acima reflete o quão imperceptível a natureza está para o homem europeu e o quanto ele está distante dela. Essa invisibilidade e esse distanciamento são acentuados porque o cenário europeu é descrito em comparação ao sul-americano, o que dá relevo à desproporção entre ambos. A não equivalência da natureza europeia à americana é suscitada no nível formal da narrativa por meio do uso reiterado da partícula de negação “não” (“seus rios não eram grandes”, “a terra não era quente”), pelo emprego de adjetivos em grau comparativo (“todas as árvores e flores eram menores e mais fracas”), pela utilização frequente do artigo indefinido de negação “nenhum” (“nenhum tigre colorido rastejou pela grama”) e, ainda, pelo emprego dos advérbios “apenas” e “nunca”. Nas poucas vezes em que o narrador afirma a existência de plantas e animais, a declaração é seguida da conjunção adversativa “mas”, que expressa justamente a ideia de restrição e oposição.

O contraste de cenários evidencia duas interpretações complementares. De um lado, o diagnóstico de que o homem europeu não acredita mais nos poderes da natureza e está muito distante dela. De outro lado, a narrativa sugere o reestabelecimento dessa união e o reconhecimento da natureza. Depreendemos disso o esforço do narrador em mostrar, no contexto sul-americano, a presença e a força dela no mundo. Ademais, esse contexto reitera a interpretação de Maeding (2016, p. 303-304), que ambas as naturezas, a sul-americana e a europeia, estão entrelaçadas às suas histórias na trilogia *Amazonas*.

O segundo efeito causado pela personificação e divinização das forças da natureza é que o narrador está seguindo a lógica dos índios no romance *A terra sem morte*. Eles se interessam por aquilo que possuem imediatamente ao seu alcance, ou

²¹⁰ “Jenseits des großen Meeres lag der Erdteil Europa. Er hatte hohe Gebirge und Tiefebene. Seine Wälder waren fast ausgerottet, seine Flüsse waren nicht groß und nicht reißend, man konnte sie auf weiten Strecken leicht befahren. Sie traten fast nie über die Ufer. Sie ergossen sich in das große und in ein kleines Meer. Das Land war nicht heiß, unter Stürmen und Unwetter hatte es wenig zu leiden. Auf diesem Erdteil wuchsen im Süden Bäume, wie sie das heiße Land hervorbringt, Palmen, Mimosen, Feigen, Eukalyptus. Es gab auch Kakteen in sandigen Gegenden, die blühten und wasserreiche Früchte trugen. Aber alle Bäume und Blumen waren kleiner und schwächer, die meisten trugen nur einmal im Jahr Früchte. / Am Boden liefen Hasen, Hirsche, Wildschweine, auch Wölfe, Füchse, Biber, Dachse. Aber kein bunter Tiger schlich durch das Gras, an die Flußufer krochen keine Schildkröten. Krokodile, Kaimane, Alligatoren waren hier nicht heraufgezogen. Vögel nisteten auf den Bäumen, ihre Farbenpracht war matt, es flogen keine Papageien, keine Kolibris, kaum sah man Geier, leiser verhielten sich alle, sie sangen schön und innig, als ob sie ihre fehlende Pracht beklagten.”

seja, eles visam a compreensão total do universo na própria natureza, nos animais, nas plantas, nas águas e em todos os fenômenos naturais de seu entorno.²¹¹ Com isso, a natureza é apresentada como uma instância de força sobre-humana e potencialmente viva. O narrador objetiva mostrar tal cenário ao leitor, para que ele também compactue com esse mundo que está sendo mostrado ou aceite essa natureza como realidade intransigente, na qual os esforços dos “civilizadores” europeus necessariamente devem fracassar. Portanto, o narrador se comporta como se a natureza fosse uma entidade autônoma, humana e poderosa, da qual ele é um mediador.

Em um sentido mais amplo, é notável que a natureza tenha exercido igual inspiração sobre o autor empírico, Alfred Döblin. Segundo Cornelsen (1999, p. 204), embora a obra *Os três saltos de Wang Lun*, de 1913, já forneça uma ideia do que a natureza significa para Döblin, ele se ocupa de suas “especulações filosóficas” só posteriormente, nos vários ensaios publicados entre os anos 1920 e 1933, principalmente no volume *Das Ich über der Natur (O Eu sobre a natureza)*, de 1927. Na referida obra, Döblin aborda o poder, a importância e a presença da água na natureza, da qual depende a sobrevivência dos seres vivos no planeta. A ideia central do autor (1927, p. 48-53) é que a água não é algo morto, ou isolado, e que todos os elementos da natureza estão interligados uns aos outros.²¹²

Logo, a forma como o narrador descreve e compactua com a natureza no romance provavelmente está relacionada ao posicionamento do autor, que ao referir-se à natureza diz: “ela está tão urgentemente viva, tão próxima da vida cotidiana. Nós mesmos estamos no meio dela como sua parte. É preciso olhar a natureza nos olhos como um ser que cruza nosso caminho diariamente e de hora em hora”²¹³ (DÖBLIN, 1927, p.11).

²¹¹ Quando afirmamos que os indígenas buscam compreender o universo como um todo, estamos nos referindo e concordando com a formulação de Lévi-Strauss (2017, p. 28): “[...] esses povos que consideramos estarem totalmente dominados pela necessidade de não morrerem de fome, de se manterem num nível mínimo de subsistência, em condições materiais muito duras, são perfeitamente capazes de pensamento desinteressado; ou seja, são movidos por uma necessidade ou um desejo de compreender o mundo que o envolve, a sua natureza e a sociedade em que vivem. Por outro lado, para atingirem este objetivo, agem por meios intelectuais, exatamente como faz um filósofo ou até, em certa medida, como pode fazer e fará um cientista.”

²¹² O principal texto em que Döblin trata sobre o elemento água é este: DÖBLIN, Alfred. *Das Wasser* [1922]. *Die neue Rundschau* 33, v. 2., 1922, p. 853-858. Entretanto, não conseguimos acesso ao arquivo.

²¹³ “[...] sie ist so dringend lebendig, so alltäglich nah; wir selbst stehen mitten in ihr als ihr Teil. Man muß der Natur ins Auge blicken als einem Wesen, das täglich und stündlich unsern Weg kreuzt.”

Conforme o pensamento de Döblin (1927, p. 17; 19; 44), (re)conhecer a natureza não denota apenas conhecê-la no sentido técnico da ciência, mas ter uma percepção sensível, espiritual e simbólica de sua existência, significa vivenciá-la e admitir que tudo nela está provido de vida.

Além disso, a maneira como o narrador descreve a natureza está em consonância com uma das primeiras publicações filosóficas döblinianas, o ensaio intitulado *Bekennntnis zum Naturalismus* (*Confissão ao naturalismo*), publicado em 1920 na revista *Das Tagebuch* (*O Diário*). Nele, conforme Cornelsen (1999, p. 204-215), Döblin aponta a descrição (“das Beschreiben”) da natureza como princípio estético, que demarca, na relação estabelecida entre o observador e o objeto observado a compreensão que o artista tem de sua época. Para tanto, e aí reside a compreensão de Döblin sobre naturalismo,²¹⁴ o artista precisa reconhecer a natureza e se reconhecer como parte dela.

Nesse sentido, a forma como o narrador descreve a natureza pode ser compreendida como reflexo estético das especulações filosóficas do escritor empírico. Ademais, se, na acepção de Döblin (1927, p. 48-53), os elementos da natureza estão interligados harmonicamente uns aos outros, formando um único organismo, é apenas nesse conjunto maior que sua existência é possível e tem sentido. A descrição que o narrador faz do rio Amazonas tem como efeito a descentralização do indivíduo. Döblin (1927, p. 63) está tentando mostrar, conforme Cornelsen (1999, p. 232-233), que há uma analogia entre a estrutura orgânica e a estrutura social. Isso quer dizer que, em ambos os casos, a existência de cada substância ou organismo depende e está condicionada a sua inserção em um conjunto maior.

Outro aspecto relevante em relação à descrição que o narrador faz do Amazonas e seus afluentes, é a nomeação dos elementos que integram essa grandiosa natureza: Lauricocha, Quiquiacocha, Marañon, Amazonas. Não é despropositado que, ao longo de toda a obra, o leitor encontre dezenas de nomes de rios, tribos, animais, plantas e montanhas. Döblin constrói um universo ficcional que reelabora grande variedade de textos históricos, geográficos, mitológicos e etnográficos, criando algo que poderíamos chamar de “mosaico enciclopédico”. Esse

²¹⁴ Cornelsen (1999, p. 210-211) lembra que Döblin não está defendendo a reabilitação do Naturalismo, enquanto corrente estética literária, que prevaleceu de 1870-1900, e que sua teoria naturalista da arte não deve ser compreendida como sinônimo dos postulados literários naturalistas, apesar de haver alguns eixos de aproximação entre ambos.

recurso lembra o estilo de *Berlin Alexanderplatz*, que trabalha com a montagem dos mais variados discursos, textos e citações da esfera social urbana berlinense.

Entretanto, o que Döblin faz em *Amazonas* é diferente do que ele faz em *Berlin Alexanderplatz*. Essa última é uma obra da realidade contemporânea alemã, que evoca elementos factuais, nomes, propagandas, jargões etc., ou seja, expõe uma realidade conhecida por seus leitores alemães. No caso de *Amazonas*, poucos, além do narrador, conhecem a geografia, a história e a mitologia da América do Sul de maneira tão íntima. Mesmo assim, o narrador, que tem um estilo muito pessoal, tranquilo e sereno, utiliza dados e nomes factuais, geográficos e etnográficos e estabelece esse mundo “estranho”, como se fosse uma realidade conhecida, comum ou partilhada pelo leitor alemão do século XX.

A descrição especializada e objetiva da paisagem, como se o narrador estivesse consultando um atlas ou uma enciclopédia geográfica, espelha o deslumbramento de Döblin por atlas, mapas, coletâneas de mitos e outros textos da América do Sul, como ele deixou registrado no Epílogo: “mas lá, na grande e silenciosa biblioteca, eu esbarrei ainda em outra coisa, em algo que eu já sempre amei: em atlas. E então havia incríveis etnografias ilustradas [...]”²¹⁵ (DÖBLIN, 2015a, p. 296-297). Além disso, a maneira como o narrador descreve a natureza alicerça o romance em um fundo de legitimidade, que predomina do começo ao final da obra. A evocação dos nomes (muitos impronunciáveis para um alemão) causa estranheza, mas, ao mesmo tempo, uma certa autenticação – são nomes que podem ser encontrados no atlas.

Concordamos com Honold (2014 p. 858) que o objetivo do romance não é fornecer um relato historiográfico, geográfico ou etnológico fiel, uma reconstrução “autêntica” da selva e dos nativos sul-americanos, mas captar a dinâmica da natureza e a relação que os índios estabelecem com ela. A entrevista que Döblin concedeu a Anne-Marie Jokl, em 1937, em Paris, a respeito da singularidade do primeiro volume da trilogia *Amazonas*, vai ao encontro de nossa interpretação:

A primeira parte tinha seu próprio estilo, requerido pelas formas de expressão dos indígenas, que não conhecem conceitos abstratos e têm um discurso completamente concreto. O meio social é mítico, o livro é, por isso, cheio de mitos. A região tem um caráter que se

²¹⁵ “Aber da in der großen stillen Bibliothek stieß ich noch auf etwas anderes, auf etwas, das ich schon immer liebte: auf Atlanten. Und dann gab es herrliche bebilderte Ethnographien [...]”.

diferencia do puramente geográfico²¹⁶ (*apud* DELGADO, 1999, p. 155).²¹⁷

Nesse sentido, o que o narrador faz em *Amazonas* está muito longe de ser uma descrição geográfica factual da selva sul-americana. Há um olhar interessado e sensível em relação à natureza, que é apresentada por ele como uma instância viva, transcendental e mítica. Temos a impressão de que o narrador olha de perto esse mundo natural pulsante, o que produz no romance um “efeito de realidade” para a qual o leitor é transportado.

Todavia, a forma como o narrador se comporta em *Amazonas* acerca da natureza é diferente do “efeito de realidade” que Roland Barthes identifica em narrativas do século XIX, por exemplo. Na literatura realista do século XIX, que busca captar com o máximo de fidelidade a sociedade e o cotidiano das pessoas, encontramos o que Martinez e Scheffel (2007, p. 50) identificam na passagem do romance *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert, em que a protagonista Emma, cria um efeito de presença e realidade do cômodo em que ela se encontra. Isso é feito através da descrição com muita riqueza de detalhes da casa onde irá morar com seu marido. Esse efeito de uma “realidade imediata e palpável”, segundo Martinez e Scheffel (2007, p. 50), é o resultado da combinação entre o desaceleramento do tempo da narrativa e a abundância de detalhes descritos, os quais, geralmente, não têm função no contexto da história narrada.

No caso do romance de Döblin, a natureza não está apenas “lá”. A referência (NIEFANGER, 2014, p. 37)²¹⁸ frequente que o narrador faz a nomes reais de rios,

²¹⁶ “Der erste Teil hat seinen eigenen Stil, bedingt durch die Ausdrucksweise der Indianer, die keine abstrakten Begriffe kennen und eine völlig konkrete Sprechweise haben. Das Milieu ist mythisch, das Buch ist daher voller Mythen. Die Landschaft hat einen Charakter, der sich vom rein Geographischen unterscheidet.”

²¹⁷ A tradução do francês para o alemão foi feita por Delgado (1999). O texto original, em francês, segundo a autora, encontra-se em: Alfred Döblin. Sammlung Louis Huguët. Dokumentationsstelle des Deutschen Literaturarchivs in Marbach a. N., Kasten 642, Mappe: Interviews avec Döblin: Lesungen – Gespräche.

²¹⁸ Entendemos por referência o que Niefanger (2014, p. 37) identifica como um recurso que se manteve presente no realismo pós-moderno na Literatura Alemã: “Referência em estudos literários recentes significa o ato ou objeto de referência linguística a objetos, percepções, ações, formações culturais, representações mentais [...] ou conceitos. Referências da realidade como um subgrupo central estão ligadas aos objetos (espaços, lugares, eventos, pessoas, coisas etc.) fora do texto literário, que supostamente existem reais no discurso cultural atual.” Original: “Referenz meint in der neueren Literaturwissenschaft den Akt oder das Objekt sprachlicher Bezugnahme auf Gegenstände, Wahrnehmungen, Handlungen, Kulturformationen, mentale Representationen [...] oder Konzepte. Realitätsreferenzen als zentrale Untergruppe beziehen sich auf Objekte (Räume, Orte, Geschehnisse, Personen, Dinge, usw.) außerhalb des literarischen Textes, von denen innerhalb des geltenden Kulturdiskurses angenommen wird, dass sie real existieren.”

plantas, montanhas e tribos indígenas busca criar “proximidade e identificação com o espectador” (NIEFANGER, 2014, p. 38). Se o leitor europeu pesquisar sobre as águas do Amazonas, dados factuais que confirmem sua existência no mundo real, estarão facilmente ao seu alcance, pois se trata de um dos rios mais extensos do mundo e do rio com maior volume de água. Por outro lado, o leitor não encontraria nenhuma informação na internet, em mapas, cartografias ou relatos etnográficos sobre águas que incorporam forças sobre-humanas. Assim, as descrições que o narrador döbliniano produz podem ser compreendidas não só como efeito de realidade, mas também como efeito de ilusão de realidade, de uma realidade mágica e mítica.

Por conseguinte, é na situação comunicativa ficcional criada no romance que o leitor precisa acreditar, se ele quiser fazer parte do “jogo” e construir com o autor o sentido desse mundo, como afirma Döblin (2013a, p. 294-296) no ensaio *O romance histórico e nós*.

4.5 A chegada dos homens brancos

Depois da macroperspectiva que emprega a força sobrepujante da natureza no Amazonas, o narrador “desce” e volta a falar dos índios que ele localiza dentro dessa realidade natural.

Decorre deste momento que o narrador passa a descrever sob a perspectiva dos europeus três homens brancos que participam da cena,. Contudo, para Döblin, o homem civilizado europeu não compreende o modo de viver e pensar dos índios, chega a conclusões precipitadas e age de forma violenta contra os nativos. Já na percepção das tribos do Uaupês, assim sugere o narrador, os homens brancos são “espíritos desconhecidos”:

Eles tinham a aparência de seres humanos, mas estavam cobertos de tecido colorido, corpo, braço e pernas, rostos e mãos brancas como escamas de peixe, e o mais alto tinha cabelos escuros nas bochechas e no queixo. [...] O que diziam as três terríveis figuras que tinham saído da floresta, ninguém dos que estavam nos juncos entendeu. Eles eram espíritos desconhecidos²¹⁹ (DÖBLIN, 2014, p. 24-25).

²¹⁹ “Sie hatten die Erscheinung von Menschen, aber waren an Leib und Arm und Beinen mit bunten Stoffen bedeckt, ihre Gesichter und Hände waren weiß wie Fischschuppen, und dem Größten hingen dunkle Haare um die Backen und das Kinn. [...] Was die drei entsetzlichen Gestalten, die aus dem Wald getreten waren, sprachen, verstanden die im Schilf nicht. Es waren unbekannte Geister.”

Esse primeiro encontro entre brancos e nativos tem seu ponto de partida na pescaria dos índios. Não é imotivado que Döblin inseriu no início desse capítulo um episódio que leu em Koch-Grünberg (1910, p. 49; 1921, p. 256-257), sobre a técnica dos nativos para capturar peixes com veneno de cipó timbó. Essa descrição é incorporada e transformada em ação no romance, como um conhecimento que o indígena tem do ambiente em que vive e da utilização dos recursos naturais desse meio em favor de sua sobrevivência.

As pessoas deslizaram para uma baía, a água estava turva pela chuva, os peixes não podiam ser vistos, na floresta as pilhas de árvores eram empurradas para dentro do lago e cobertas com folhas de bambu, eles guiaram seu barco ali pelo meio. Então eles correram para a floresta e se inclinaram, o timbo crescia lá, eles o quebraram, empilharam os longos caules, com madeira bateram até amolecê-los, um suco escuro e espesso escorreu para fora, eles foram para a água escura e balançaram os talos. E, enquanto alguns balançavam, um homem ficou no barco e agitou a água com o remo. A água ficou mais e mais escura, o cipó venenoso se espalhou, os peixes ficaram entorpecidos²²⁰ (DÖBLIN, 2014, p. 24).

Os três espanhóis são levados à tribo e curados pelo médico feiticeiro. No entanto, se de um lado os brancos são “espíritos desconhecidos” para os nativos, de outra parte, os colonizadores veem nos habitantes da mata homens canibais e perigosos. Essa compreensão se dá a partir da memória cultural europeia, dos materiais mítico e literário disponíveis, no qual o índio aparece como animal. O que acontece de semelhante maneira quando os índios recorrem à memória cultural indígena para entender o que são os três homens. Nesse sentido, tanto europeus quanto indígenas recorrem aos seus mitos para compreender o Outro e a situação em que se encontram:

“Como eles nos vigiam. Eles não nos deixarão ir. Primeiro os animais nos envenenaram, agora eles estão nos alimentando para uma festa.”
 “E o que você acha, Pedro?” “Nós não seríamos os primeiros com quem os animais tentaram isso. Eles fazem isso sem fome, porque

²²⁰ “Die Leute glitten in eine Bucht, das Wasser war vom Regen trübe, die Fische konnte man nicht sehen, am Wald waren Pfähle in den See gerammt und mit Bambusblättern gedeckt, sie leiteten ihr Boot hindurch. Dann liefen sie in den Wald und bückten sich, der Timbo wuchs da, sie brachen ihn, die langen Stengel trugen sie auf einen Haufen, mit Holz schlugen sie sie weich, ein dicker dunkler Saft quoll heraus, sie gingen in das Trübe Wasser und schwenkten die Stengel. Und während die einen schwenkten, stand ein Mann im Boot und rührte das Wasser mit dem Ruder. Da wurde das Wasser dunkel und dunkler, das Giftsipo breitete sich aus, die Fische wurden betäubt.”

eles são animais.” O jovem Alonso começou a chorar, ele estava febril, ele falou do velho Odisseu, que foi a uma bruxa, ela transformou seus companheiros em porcos. Pedro, o barbudo, acariciou Alonso sobre a bochecha doente: “Você tem que mastigar grama e colocar na ferida, depois a febre pára. Fique firme, Alonso. Seria melhor se nunca tivéssemos vindo do Peru e ainda estivéssemos sentados na Espanha. Ninguém encontrará ouro aqui. Os selvagens, olhem só como eles se pintam [...]”²²¹ (DÖBLIN, 2014, p. 27).

Na conversa estabelecida entre os brancos depreendemos que, de acordo com sua visão de mundo, os índios é que são os estranhos, os animais selvagens que estariam preparando-os para um ritual canibalístico.

Igualmente é chamativa a referência do narrador à mitologia grega, estabelecendo uma aproximação entre a situação dos brancos como “reféns” dos índios na selva amazônica e o episódio da *Odisseia*, de Homero, em que a tripulação de Ulisses é transformada em porcos pela feiticeira Circe, na ilha de Eana. A alusão à epopeia destaca a inclusão da perspectiva dos europeus à trama ficcional. A partir disso, podemos também observar as formas como são “traduzidas” mutuamente as narrativas dos outros nos códigos próprios, e que o pensamento mítico aparece nas sociedades que Döblin apresenta no romance. Ainda que a diferença entre a cultura mágico-animista e a racionalista não coincida completamente com a diferença entre América e Europa.

Nesse sentido, o que Pedro sugere para curar o ferimento de Alonso corresponde a uma prática mais indígena do que europeia. Nesse episódio os brancos abandonam suas práticas “racionais” e passam a ter certa adaptação ao comportamento dos indígenas, esperando que isso seja mais eficiente. Dessa forma, no contato com a natureza e com os indígenas, os brancos hibridizam sua identidade. Tal situação evidencia, pelo menos no primeiro momento, que a supremacia da civilização europeia está sendo colocada em xeque na realidade exuberante da América, e que a atitude intelectual do homem branco é frágil quando está sendo desafiada.

²²¹ “Wie sie uns bewachen. Sie lassen uns nicht laufen. Erst haben uns die Tiere vergiftet, jetzt füttern sie uns, für ein Fest’. ‘Und was denkst du, Pedro?’ ‘Wir wären nicht die ersten, bei denen die Tiere das versuchten. Das tun sie ohne Hunger, weil sie Tiere sind’. Der junge Alonso fing an zu weinen, er fieberte, er sprach von dem alten Odysseus, der zu einer Hexe kam, sie machte seine Gefährten zu Schweinen. Pedro, der Bärtige, strich Alonso über die kranke Wange: ‘Du mußt Gras kauen und auf die Wunde legen, dann hört das Fieber auf. Halt dich grade, Alonso. Es wäre besser, wir wären niemals von Peru heruntergekommen und wir säßen noch in Spanien. Hier wird keiner Gold finden. Die Untiere, seht sie nur an, wie sie sich bemalen.’”

Há reações de estranhamento de ambos os lados, mas os brancos não compreendem as ações dos nativos e reagem com violência, matam dois índios com suas armas e trazem terror à aldeia (DÖBLIN, 2014, p. 26). Em razão disso, contrariamente, os “canibais” conseguem ser mais razoáveis em suas atitudes do que os conquistadores “civilizados”. De modo contrastivo, a agressividade dos brancos é evidenciada pelo próprio narrador. Para estimular os três homens a irem embora, os índios trazem presentes e comida: “O médico e o chefe tentaram esclarecer para eles, por meio de sinais, que eles dançariam e trariam presentes para sua partida.”²²² (DÖBLIN, 2014, p. 27).

Por outro lado, a atitude prometeica dos conquistadores tem sua contrapartida na própria natureza. É por isso que, no começo do capítulo, o narrador integra o Amazonas e a pujança de suas águas. A mesma natureza que antes o narrador apresentou em imagens que celebram a vida e a extraordinária beleza amazônica, revela-se fatal na presença do homem branco.

Os três, liderados por Pedro, a quem nada cansava, encontraram ao norte do rio Yapura seu capitão com trinta brancos e o mesmo número de guerreiros de cor. O jovem Alonso morreu. Eles queriam convencer o pequeno esquadrão a fazer uma marcha de vingança contra as tribos selvagens nas proximidades. O capitão zombou deles, se eles gostariam de encontrar o país do ouro (Eldorado) por conta própria. Eles se voltaram para as montanhas. Eles queriam contornar as planícies do rio maldito, com seus pântanos, cobras e crocodilos, e marchar para o norte através dos vales montanhosos.

Então a tropa recuou e remou. Eles foram para os rios, nenhum crocodilo foi visto, mas de repente o nadador gritou horivelmente, compulsivamente, e já ele afundou, e quando se veio para ajudá-lo no barco e puxaram-no para fora, tinha-se ao invés de um humano um esqueleto nas mãos, e nele estavam pendurados pequenos peixes, que aos milhares pululavam na água e físgavam pela carne. O sangue ondeava vermelho na água. O que se tirou da água era um morto, que ainda abriu largamente a boca e agarrou as mãos contra o peito carcomido.

Eles viram grandes besouros voando, semelhantes a baratas, às vezes, espessas aranhas sentadas em suas costas, o besouro voou ansiosamente em uma erva, sentou, a aranha não soltou, inchou, e agora o besouro era apenas uma carcaça. Contra os enxames de mosquitos nenhum cobertor ajudava. Eles subiram onde podiam, em terra, se cavaram na areia e na lama, deixaram só a cabeça livre. Eles eram cinquenta pessoas fortes que descenderam das montanhas, vinte retornaram murchos do inferno verde²²³ (DÖBLIN, 2014, p. 29).

²²² “Der Arzt und der Häuptling suchten ihnen durch Zeichen klarzumachen, daß man zu ihrem Abschied tanzen und Geschenke bringen werde.”

²²³ “Die drei, geführt von Pedro, den nichts ermüdete, erreichten nördlich des Yapuraflusses ihren Kapitän, mit dreißig Weißen und ebensoviel farbigen Krieger. Der junge Alonso starb. Sie wollten den

Temos a impressão de que a cena descrita está “ao vivo” para o leitor, acontecendo em tempo real no romance.²²⁴

Além disso, o narrador apresenta dois episódios paralelamente. Primeiro, ele informa o acontecimento trágico do homem branco. O rio transforma-se repentinamente em matadouro e o cardume de piranhas mutila o nadador até o último pedaço de carne pendurado ao seu corpo. Imediatamente depois, o foco é desviado para a cena em que o besouro é abatido pela aranha. Ora, o narrador está comparando e sobrepondo a imagem do esqueleto do homem quanto à carcaça do besouro, o primeiro devorado pelas piranhas, o segundo pela aranha, mas ambos igualmente interligados à natureza e ao seu ciclo, em que vida e morte cruzam-se o tempo todo. De um lado, o esqueleto do homem e a carcaça do besouro implicam a morte, de outro, as piranhas e a aranha saciadas celebram a vida e o vigor da natureza (ver BRÜGGEN, 1987, p. 53; MAAß, 1997, p. 93-94).

Com efeito, ao considerar a mudança de perspectivas e discursos na trama ficcional, Döblin constrói uma rede dialógica das diferenças e conflitos culturais na interação entre sociedades diferentes (DELGADO, 1999, p. 155; SÓSNICKA, 2015, p.

kleinen Trupp bewegen, einen Rachezug gegen die wilden Stämme in der Nähe zu unternehmen. Der Kapitän verhöhnte sie, ob sie auf eigene Faust das Goldland hätten finden wollen. Sie machten kehrt nach dem Gebirge zu. Man wollte die verfluchten Flußebenen mit ihren Sümpfen, Schlangen und Krokodilen umgehen und durch die Gebirgstäler nach Norden marschieren. / Darauf ist die Truppe zurückmarschiert und –gerudert. Sie gingen in die Flüsse, kein Krokodil war zu sehen, aber plötzlich schrie der Schwimmer grauenhaft, herzzerreißend auf, und schon versank er, und wenn man ihm im Boot zu Hilfe kam und ihn herauszog, so hatte man statt eines Menschen ein Skelett in den Händen, und an ihm hingen kleine Fische, die zu Tausenden im Wasser wimmelten und nach dem Fleisch schnappten. Das Blut wallte rot im Wasser. Was man herauszog und noch den Mund weit aufriß und die Hände gegen die ausgefressene Brust krampfte, war ein Toter. / Sie sahen große Käfer fliegen, ähnlich Schaben, manchmal saßen ihnen dicke Spinnen auf dem Rücken, der Käfer flog geängstigt auf ein Kraut, saß, die Spinne ließ nicht los, schwoll an, und nun war der Käfer nur noch ein Gehäuse. Vor den Mückenschwärmen half keine Decke. Sie stiegen, wo sie konnten, an Land, gruben sich in Sand und Schlamm ein, ließen nur den Kopf frei. Sie waren fünfzig kräftige Menschen gewesen, die vom Gebirge herunterstiegen, zwanzig kehrten welk aus der grünen Hölle zurück.”

²²⁴ O conceito de estilo aparece pela primeira vez na obra de Döblin relacionado ao cinema, conforme o escritor manifestou no ensaio *An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm (Para os romancistas e seus críticos. Programa de Berlim)*, de 1913 (DÖBLIN, 2013c, p. 120-121). O objetivo de Döblin, mas também de outros vanguardistas, como resume Cornelsen (2010, p. 56), era “Encontrar caminhos que levassem a uma representação adequada à realidade em transformação, sobretudo técnica, e às mudanças resultantes do advento de novas mídias como o cinema e o rádio”. O escritor defendia o emprego do estilo cinematográfico na criação romanesca como recurso em potencial para captar de forma mais autêntica a realidade. Para tanto, a figura do narrador deveria ser despersonalizada, e a ele caberia a tarefa de ser um mediador e ordenador dos fatos. Ainda que o texto tenha sido publicado em 1913, portanto 25 anos antes de *Amazonas*, o estilo do narrador que encontramos nessa última obra, ainda parece estar em concordância com o programa do autor, no sentido de o narrador não ser configurado como personagem, mas como meio de transmissão da realidade ficcional.

237; MAEDING, 2017, p. 305). Verificamos essa interação primeiro entre homens e mulheres das tribos indígenas e, posteriormente, ela acontece entre índios e europeus.

Portanto, o autor mostra que os europeus não harmonizam com a natureza. Ele evidencia que os brancos não consideram a natureza sagrada, como ocorre com os índios. Podemos dizer que o homem europeu perdeu o sentido “religioso” diante da natureza, conforme postula Eliade (1986, p.124-125). Ele sente horror pela natureza. A última colocação do narrador reafirma isso: dos cinquenta homens fortes que desceram a montanha, apenas vinte voltaram quase sem vida do “inferno verde”, sendo essa expressão induzida pela perspectiva dos brancos conquistadores.²²⁵

4.6 Cuzumarra, o imperador inca

No capítulo seguinte, no romance *A terra sem morte*, os tambores dos índios anunciam a chegada de outras pessoas à floresta amazônica. São refugiados Quichuas vindos de Tahuanti-Suy, o império inca destruído pelos conquistadores espanhóis. Estabelece-se a interação entre os povos amazônicos e os andinos, sendo essa última uma sociedade estratificada em classes sociais. Cuzumarra e seus homens chegam com uma mensagem importante e são recebidos pelas tribos indígenas, que ouvem o que eles têm para dizer. Há nessa conversa um diálogo intercultural e um processo de negociação necessário para que se compreendam mutuamente (DÖBLIN, 2014, p. 36-37). Então, Cuzumarra conta sobre o grandioso império inca, até então desconhecido para os nativos, e como essa civilização foi dizimada pelos homens brancos.

Quando Cuzumarra disse que seus inimigos eram homens de um reino distante além do mar e que eles eram brancos como peixes, os aldeões ficaram muito agitados. Eles se lembraram dos três estranhos que apareceram nas proximidades há algumas luas, que haviam bebido água com veneno de cipó e matado dois guardas com raios. Eles disseram isso, olhando com medo para Cuzumarra: “São eles. Eles vieram às centenas em navios em nossa costa, eles têm grandes animais com eles, com quatro pernas nas quais eles se sentam, mais altos que um homem, correm muito rápido, muito mais rápido que o corredor mais veloz e incansavelmente. As pessoas de pele branca usam armaduras de ferro ao redor de seus peitos para se proteger,

²²⁵ Sobre a presença da floresta na obra literária de Döblin, ver Sebald (1980, p. 120; 123).

muitas delas até têm camisas que não podem ser perfuradas, e por baixo de suas camisas elas carregam pequenos ossos e imagens dos espíritos que os protegem. O chefe estava fora de si: “E eles podem chamar o trovão.” “Não, eles não podem. Eles têm canos com eles, que eles enchem de areia e uma bola. Eles podem fazer a areia queimar e depois a bola mata. Mas eles não podem ordenar o trovão nas nuvens”²²⁶ (DÖBLIN, 2014, p. 32-33).

Com a integração de Cuzumarra na narrativa, os índios compreendem quem eram os três “espíritos brancos” com os quais tiveram contato. No encontro das culturas indígena e andina, podemos observar a negociação e a tradução mútua de visões de mundo muito diferentes. Da perspectiva mítica dos índios, o disparo de arma dos conquistadores é interpretado como manifestação divina de Tupã, que no tupi-guarani significa trovão, o “deus barulho” (CASCUDO, 2012, p. 136). Ou seja, esse mito é o recurso do qual o índio dispõe para decifrar e refletir sobre os brancos e suas práticas desconhecidas. Vale frisar que o relato de Cuzumarra integra uma outra versão sobre os invasores, que não são deuses, mas homens violentos e ávidos por ouro, que dominam a técnica da construção de armas de fogo e, com ela, matam, subjugam outros povos e tomam suas riquezas (DÖBLIN, 2014, p. 38-43).

A destruição causada pelos homens brancos é interpretada pelos índios como um sinal apocalíptico do qual falam desde o início do romance: “As pessoas mais velhas da aldeia falavam dos terríveis rumores do fim do mundo, não se atreviam a olhar para Sirius.”²²⁷ (DÖBLIN, 2014, p. 33).

Mediante o que Cuzumarra conta à tribo sobre as “maravilhas” de sua terra, Tahuanti-Suya, a ideia da terra sem morte é retomada entre os indígenas.

“Eu quero falar sobre a nossa terra atrás das grandes montanhas de onde os rios descem. Nossa terra, Tahuanti-Suya, é grande e fértil,

²²⁶ “Als Cuzumarra sagte, daß ihre Feinde Männer aus einem fernen Reich jenseits des Meeres seien und daß sie weiße Farbe wie Fische hätten, bemächtigte sich der Dorfleute eine große Erregung. Sie erinnerten sich der drei Fremden, die vor Monden in der Nähe erschienen waren, von dem Sipowasser getrunken und mit Donnerschlägen zwei Wachen getötet hatten. Sie erzählten es und blickten ängstlich zu Cuzumarra an: ‘Das sind sie. Sie kamen zu Hunderten in Schiffen an unserer Küste an, sie haben große Tiere bei sich, mit vier Beinen, auf die sie sich setzen, höher als ein Mann, die sehr schnell laufen, viel schneller als der schnellste Läufer und unermüdlich. Die Weißhäutigen tragen, um sich zu schützen, eiserne Panzer um die Brust, viele haben darunter noch Kettenhemden, die man nicht durchstoßen kann, und unter den Hemden tragen sie kleine Knochen und Bilder der Geister, die sie schützen.’ Der Häuptling war außer sich: ‘Und sie können den Donner rufen.’ ‘Nein, das können sie nicht. Sie haben Rohre bei sich, die sie mit Sand und mit einer Kugel füllen. Sie können den Sand zum Brennen bringen, dann tötet die Kugel. Aber dem Donner in den Wolken können sie nicht befehlen.’” (DÖBLIN, 2014, p. 32-33).

²²⁷ “Die älteren Dorfleute sprachen von den schrecklichen Gerüchten vom Weltuntergang, sie wagten nicht, nach oben zu blicken auf den Hundstern.”

está situada em montanhas e vales altos e à beira-mar. Há tantas pessoas morando lá que seu número não pode ser nomeado [...]”. O chefe ficou atônito e sussurrou para os outros: “Nunca ouvimos falar disso. Ouvimos falar de uma terra sem morte e onde não há nada de mal. Dizem que fica contra o sol nascente²²⁸ (DÖBLIN, 2014, p. 34).

Os mitos *A terra sem morte* e *O tigre azul* entram na forma de narrativas intradieéticas na interação entre povos amazônicos e andinos. Esse episódio articula-se com o acontecimento anterior da saída dos homens do Uaupês, de Cururuquara e de outras tribos em busca da terra sem morte, porque o grande espírito sacudiu as montanhas e deixou cair animais selvagens sobre a humanidade. A partir da fala de Cuzumarra fica esclarecido que os animais selvagens são os europeus. Ademais, quando Cuzumarra conta a seus ouvintes sobre a civilização Inca e sobre a divisão do império por causa da disputa pelo trono de dois irmãos herdeiros (DÖBLIN, 2014, p. 36-37), desfaz-se para os índios a possibilidade de Tahuanti-Suya ser a terra sem morte que procuram.

Além disso, a reação dos chefes que ouvem Cuzumarra é inesperada. Eles percebem que a causa da destruição desse império não foi somente o ataque dos europeus, mas a desunião de seu próprio povo (DÖBLIN, 2014, p. 38). No capítulo seguinte, quando o grupo de andinos é feito refém das Amazonas, são os próprios companheiros de Cuzumarra que confirmam esse entendimento dos chefes indígenas. Um deles diz: “Como você nós odiamos os brancos, que são tigres selvagens, mas eles só destruíram o que nós também não queríamos manter”²²⁹ (DÖBLIN, 2014, p. 60). Ao mostrar que os povos andinos já tinham problemas sociais antes da invasão dos europeus, Döblin apresenta a interação e o embate entre sociedades distintas de uma macroperspectiva. Há diferentes vozes e pontos de vista, no romance, que relativizam e derrubam a dicotomia opressor-oprimido.

Após longa narração de Cuzumarra, os chefes indígenas consultam os anciãos e feiticeiros para saber se os homens brancos viriam até eles:

Depois do relato dos estrangeiros, os chefes questionaram os velhos e feiticeiros que estavam com eles: “Uma vez veio para nós a notícia:

²²⁸ “Ich will euch von unserm Land hinter dem großen Gebirge erzählen, von dem die Flüsse herunterkommen. Unser Land, Tahuanti-Suya, ist groß und fruchtbar, es liegt auf Bergen und hohen Tälern und an der Meeresküste. Es wohnen so viele Leute da, daß ihre Zahl nicht zu nennen ist [...]”. Der Häuptling staunte und flüsterte mit den anderen: “Wir haben nie davon gehört. Wir hörten von einem Lande ohne Tod und wo es auch nichts Schlechtes gibt. Es hieß, es liegt gegen Sonnenaufgang.”

²²⁹ “Wir hassen die Weißen, die wilde Tiger sind, wie du, aber sie haben nur zerstört, was wir auch nicht erhalten wollten.”

‘Vejam. Há grande perigo. Nós todos morreremos. Ao pôr do sol, o grande espírito que carrega a terra sacudi as montanhas. Animais selvagens e fogo estão a caminho. Povos inteiros perecem, as pessoas estão fugindo. Olhem para o céu: o grande Sirius quer comer a lua.’ Naquela época, os chefes reuniram seus guerreiros e cruzaram os rios com eles para se protegerem. Eles aprenderam que a terra sem morte fica depois do sol nascente. Eles queriam procurar por ela. Quando eles voltaram, eles disseram, nós não a encontramos. O cacique estrangeiro Cuzumarra veio até nós das montanhas e nós o acolhemos e ouvimos. Pessoas de pele branca estão em suas terras, elas estão destruindo as pessoas, elas têm canos de fogo e animais grandes que nós não conhecemos. Vão até a cabana de máscaras e perguntem aos ancestrais e aos animais. Os homens brancos virão até nós? O grande espírito, que carrega as montanhas, quer nos destruir?”²³⁰ (DÖBLIN, 2014, p. 47).

As narrativas míticas *A terra sem morte* e *Jaouäre* são novamente reintegradas ao romance, mas em nível hipodiegético. Sendo assim, elas não são transformadas em ação e incorporadas à trama, como no início do romance, apenas introduzidas intradiegeticamente e de forma retrospectiva. Isso porque se reportam a algo que na trama ficcional já aconteceu no passado dos índios. Nesse sentido, os dois mitos são vividos e narrados pelos personagens nativos. Ambos integram a memória cultural indígena e, pensando à luz dos termos de Assmann (1999, p. 61; 77), evocam uma verdade de ordem maior, orientadora e formativa, que constitui a “mitomotricidade” desse povo.

Ademais, fica explícito que os primeiros homens de Uaupês e Cururuquara, ao sair em busca da terra sem morte, retornaram porque não a encontraram. O que explica porque, na antiga tribo de Toeza, o narrador diz “os homens vieram da guerra, eles não vieram todos, não estavam felizes”²³¹ (DÖBLIN, 2014, p. 17).

Dessa maneira, percebemos que os acontecimentos da trama não são apresentados de forma linear, mas em uma dinâmica de vai-e-vem dialógica, que

²³⁰ “Nach dem Bericht der fremden Leute befragten die Häuptlinge die alten Männer und Zauberer, die bei ihnen waren: ‘Einmal kam zu uns die Kunde: ‘Seht euch vor! Es ist große Gefahr. Wir werden alle nicht leben bleiben. Gegen Sonnenuntergang hat der große Geist, der die Erde auf seinem Rücken trägt, die Berge geschüttelt. Wilde Tiere und Feuer sind unterwegs. Ganze Völker gehen zugrunde, die Menschen sind auf der Flucht. Blickt zum Himmel: der große Hundstern will den Mond fressen.’ Damals haben die Häuptlinge ihre Krieger versammelt und sind mit ihnen über die Flüsse gegangen, um sich zu schützen. Sie hatten erfahren, nach Sonnenaufgang liegt das Land ohne Tod. Sie wollten es suchen. Als sie zurückkehrten, sagten sie, wir haben es nicht gefunden. Der fremde Kazike Cuzumarra ist zu uns von den Bergen hergekommen, und wir haben ihn aufgenommen und ihn angehört. Weißhäutige Menschen sind in seinem Land, sie vernichten das Volk, sie haben Feuerrohre und große Tiere, die wir nicht kennen. Geht in die Maskenhütte und befragt die Ahnen und die Tiere. Werden die weißen Menschen zu uns kommen? Will uns der große Geist, der die Berge trägt, vernichten?”

²³¹ “Die Männer kamen aus dem Krieg, sie kamen nicht alle, sie waren nicht froh.”

favorece a construção de uma estrutura temporal cíclica no romance, em correspondência ao mundo dos índios.

Reitera-se, além disso, que da perspectiva dos povos amazônicos, e agora também dos andinos, os “animais selvagens” são os brancos civilizados, que em outros momentos são também chamados de “espíritos malignos” (DÖBLIN, 2014, p. 38), “demônios brancos” (DÖBLIN, 2014, p. 39) ou “demônios portadores de rostos brancos” (DÖBLIN, 2014, p. 137). Assim, o surgimento dos colonizadores no continente americano e suas práticas violentas são interpretados pelos índios com base em seus mitos. Exemplo do Ñanderuvuçu, o grande espírito, que teria sacudido as montanhas e jogado sobre eles tais criaturas desconhecidas, como sinal prenunciador da destruição da humanidade.

Por esta perspectiva, é interessante observarmos que, depois do longo relato de Cuzumarra, a rememoração pelos chefes sobre os indícios do fim do mundo que foram anunciados no passado é praticamente uma repetição do que vimos no começo do romance. Só que agora dois outros elementos são integrados. O acréscimo de que “as pessoas estão fugindo” refere-se tanto à tentativa primeira dos índios que saíram em busca da terra sem morte quanto à própria fuga dos andinos. Já a adição de que o “fogo está a caminho” alude às armas dos brancos que Cuzumarra descreve, o que também estabelece relação com o mito da destruição do mundo, em que o fogo vem em seguida ao desmoronamento da terra, conforme menciona Curt Nimuendajú (1987, p. 67-69 – grifos do autor):

Ñanderuvuçu desce à terra e exorta *Guyrapoty* (flor de pássaro) a realizar uma dança de pajelança, pois a terra estava na iminência de se tornar má. Durante quatro anos, ele a executa com seus seguidores, quando então se fez ouvir ao longe o trovão do Fim: a partir do Oeste, a terra desmoronava. Este desmoronamento é imaginado da seguinte forma: antes de criar a terra, *Ñanderuvuçu* fez a *yvy-ityá*, a escorra da terra. Colocou uma viga no sentido leste-oeste, e outra, por cima, no sentido norte-sul. Pisou então sobre o ponto de cruzamento *yvyrá joaçá recoypý* (cruz eterna de madeira) e encheu os quadrantes de terra. Quando a terra tiver que ser destruída, *Ñanderyqueý* tomará a extremidade oriental do branco inferior da cruz e o puxará lentamente para leste, enquanto o braço superior permanecerá em sua posição original. Com isto, a terra perde seu suporte ocidental. Ao mesmo tempo, um fogo subterrâneo (*yvy ocái*) começa a devorar o subsolo a partir do bordo ocidental da terra: um pouco adiante, suas labaredas alcançarão a superfície, e o trecho que ficou atrás desmorona com estrondo (*yvy oá*).

Dessa forma, Döblin transforma os mitos *A terra sem morte* e *O tigre azul* ou o mito da destruição do mundo em algo vivo no universo ficcional, que ao mesmo tempo ajudam a construir a trama do romance e integram-na intradiegeticamente, na interação com outros acontecimentos dos nativos.

4.6.1 Cuzumarra, Inti Cussi e Sukuruja

Na sequência da narrativa, Cuzumarra e seus homens atravessam o Yapura e chegam ao Amazonas para levar adiante sua mensagem. Ali eles são capturados pelas mulheres Amazonas e o mito dessas mulheres volta a ser integrado à trama do romance pelas próximas trinta páginas. Desse modo, a versão que Döblin leu em Koch-Grünberg (2014, p. 66-68) é ampliada e reelaborada mediante outros episódios e personagens, inclusive históricos. É interessante observar como Döblin usa o mito *As Amazonas* para construir boa parte da estrutura do romance *A terra sem morte*. Desse ponto de vista, cabe mencionar a importância que essa narrativa possui na constituição do texto ficcional, mas que tem sido esquecida pela academia e pela crítica especializada.

A partir daqui ocorre a interação entre os refugiados andinos e a tribo matriarcal, estabelecida desde a revolta de Toeza, proporcionando uma perspectiva diferente de encontro cultural no romance.

A captura e a presença de Cuzumarra na tribo das Amazonas são estratégicas na trama, porquanto permite que o regime social instaurado por Toeza, e mantido pelas suas sucessoras, seja apresentado ao leitor de uma perspectiva interna.

Mas ele [Cuzumarra] abriu os olhos, na sua frente moviam-se imperceptíveis as guerreiras do povo feminino, as costas, as coxas grossas pintadas com linhas serpenteantes azuis e amarelas, as cabeças raspadas ao redor, em cima cobertas de uma faixa de cabelo preto, nos pulsos e joelhos penduradas fitas vermelhas. Depois de algum tempo, o caminho se tornou sem árvores. Estavam se aproximando de uma colina ainda mais alta, plantada com milho e mandiocas nas costas, enormes palmeiras elevando-se acima deles, e entre elas erguia-se fumaça azul. Ouviam-se os latidos de cachorros e gritos. E quando eles subiram um caminho amplo e pavimentado de pedra ao lado, entraram em uma aldeia espaçosa, maior e mais

populosa do que já tinham visto depois de descenderem das montanhas²³² (DÖBLIN, 2014, p. 53).

A tribo das Amazonas é descrita pelo narrador como o lugar mais populoso e rico do norte. A partir de Toeza tais mulheres estabeleceram sua própria sociedade, que cresceu, desenvolveu-se e tornou-se poderosa. Observamos que o mito está sendo considerado como uma forma de representação do mundo. Nesse sentido, o romance parece reportar-se ao desenvolvimento da civilização humana como um todo.

As mulheres inverteram a desigualdade existente entre elas e os homens, de modo que estabeleceram um regime matriarcal, no qual não sofrem mais. Então, no mundo das Amazonas, os homens são escravizados para o bem-estar delas. A despeito de essa prática ser algo completamente normal dentro da estrutura social que elas instauraram, Cuzumarra percebe isso com estranhamento, justamente porque é homem e porque provem da civilização inca patriarcal, em que as mulheres são inferiorizadas. Ele nota que a situação nas Amazonas se inverteu.

Dois homens entraram na casa. Eles eram como o povo da tribo a quem os estranhos tinham alcançado pela última vez. Eles carregavam calabaças com uma bebida clara que cheirava forte. Então trouxeram tortas de pão, bananas e formigas assadas. Cuzumarra perguntou a eles sobre sua tribo. Eles não responderam. Quando ele levantou uma calabaça e perguntou-lhes o nome da bebida, eles se entreolharam com medo para o portão iluminado, balbuciaram e apontaram para sua boca. Eles tinham línguas mutiladas²³³ (DÖBLIN, 2014, p. 58).

Nesse espaço, no reino das Amazonas, são as mulheres que exercem o poder para não estarem sujeitas aos homens.

²³² “Aber er [Cuzumarra] öffnete die Augen, vor ihm bewegten sich unhörbar die Kriegerinnen des Weibervolkes, die Rücken, die gedrunghenen Schenkel mit blauen und gelben Schlangenlinien bemalt, die Köpfe rundherum rasiert, der Scheitel vor einer schwarzen Haarkappe bedeckt, an den Handgelenken und über den Knien rote Bänder. Nach einiger Zeit wurde der Weg baumlos. Sie näherten sich einem noch höheren Hügel, der an seiner Rückseite mit Mais und Manioca bepflanzt war, oben ragten gewaltige Palmen, und zwischen ihnen stieg blauer Rauch auf. Man hörte Bellen von Hunden und Geschrei. Und als sie seitlich einen breiten, mit Steinen eingefassten Weg hochgestiegen waren, waren sie in ein geräumiges Dorf getreten, das größer und menschenreicher war als eins, das sie nach dem Abstieg vom Gebirge gesehen hatten.”

²³³ “Da traten zwei Männer ins Haus. Sie glichen den Leuten des Stammes, den die Fremden zuletzt erreicht hatten. Sie trugen Klabassen mit einem hellen Gebräu, das stark duftete. Dann brachten sie Brotfladen, Bananen und geröstete Ameisen. Cuzumarra fragte sie nach ihrem Stamm. Sie antworteten nicht. Als er eine Kalebasse hob und sie nach dem Namen des Getränkes fragte, blickten sie sich furchtsam nach dem erleuchteten Tor um, lallten und zeigten in ihren Mund. Sie hatten verstümmelte Zungen.”

Cuzumarra e seus homens são recebidos pela princesa Inti Cussi e ela ouve a mensagem que eles trazem sobre os invasores brancos. Há, em um primeiro momento, um diálogo intercultural, um processo de negociação para que se compreendam. Contudo, nessa conversa, Inti Cussi percebe que de onde Cuzumarra vem predomina um sistema social no qual os homens mantêm o poder e o controle, e as mulheres são subordinadas a eles. A partir daí a situação de Cuzumarra e dos outros andinos piora. Isso significa que a hostilidade que recebem surge como parte do reconhecimento de que eles provêm de uma sociedade na qual as mulheres sofrem. É por isso que a princesa não está interessada em ouvir sobre os brancos e a destruição que causaram. Ao invés disso, pede a Cuzumarra mais detalhes sobre como vivem as mulheres de sua cidade.

Ela interrompeu: se as mulheres em sua terra lutam.

Cuzumarra elogiou as mulheres de seu país: elas teriam ajudado bravamente na luta e compartilhado da vitória dos homens.

“Você falou do seu antigo príncipe, o Inca. Ele teve uma esposa?”

“Ele teve várias. Heranças legais ele tinha apenas de uma.”

As mulheres assumiram uma expressão sombria. Eles não conversaram por muito tempo, então Cuzumarra teve a impressão de que a conversa terminara. A princesa, no entanto, levantou-se da esteira enquanto as outras mulheres permaneceram e sentou-se em seu banquinho. De lá, sem olhar para eles, ela perguntou aos homens para contar mais sobre as mulheres de sua terra.

Cuzumarra elogiou-as novamente. Elas seriam mantidas como santas se mostrassem rigorosamente seu valor. Virgens que queriam se consagrar ao deus do sol podiam viver no mosteiro. Somente delas deve ser preparado o pão que o Inca oferece ao deus do sol no templo²³⁴ (DÖBLIN, 2014, p. 64-65).

No encontro entre Cuzumarra e Inti Cussi duas estruturas sociais diferentes são confrontadas, uma patriarcal e outra matriarcal. No relato do homem inca, a princesa reconhece a semelhante situação em que viviam as mulheres amazônicas

²³⁴ “Sie unterbrach: ob Frauen in ihrer Heimat kämpfen. / Cuzumarra lobte die Frauen seines Landes: sie hätten tapfer im Kampf geholfen und immer das Los des Mannes geteilt. / “Du hast von euerm Fürsten aus früherer Zeit, dem Inka, gesprochen. Hatte er eine Frau?” / “Er hatte mehrere. Rechtliche Erben hatte er nur von einer.”/ Die Frauen nahmen einen finsternen Ausdruck an. Sie sprachen lange nicht, so daß Cuzumarra den Eindruck hatte, die Unterhaltung wäre zu Ende. Die Fürstin stand aber von ihrer Matte auf, während die andern Frauen blieben, und setzte sich auf ihren Schemel. Von da aus bat sie die Männer, die sie nicht anblickte, mehr von den Frauen ihres Landes zu erzählen. / Cuzumarra lobte sie wieder. Sie würden, wenn sie sich streng bewährten, heilig gehalten. Man ließe Jungfrauen, die sich dem Sonnengott weihen wollten, im Kloster wohnen. Nur von ihnen dürfe das Brot bereitet sein, das der Inka dem Sonnengott darbringe im Sonnentempel.”

antes da revolta liderada por Toeza e, com isso, reage negativamente ao que ouve. Então, em resposta a Cuzumarra, Inti Cussi também fala de seu povo.

“Nós somos descendentes da rainha Toeza. Os homens nos tratavam como escravas, nos roubavam dos pais, os pais nos vendiam. Assim era antes do tempo da rainha Toeza. Os homens carregavam lanças e arcos e iam para a guerra. Eles deixavam a nós e as crianças sozinhas. Nós tivemos que plantar, cozinhar e gerar as crianças. Quando os homens enriqueciam, compravam outra mulher e as mulheres mais velhas eram desprezadas. Toeza pegou a lança e não se sujeitou ao marido. Ela escolheu o tigre negro, Walyarina, que era mais forte que um homem. Ele se tornou seu amante. Mas os homens fizeram uma emboscada e o mataram. Então Toeza os matou com veneno de Kassawa. Nós viemos do norte. Você sabe, Cuzumarra, porque você vem do norte: as tribos têm medo de nós”²³⁵ (DÖBLIN, 2014, p. 67).

Notemos que a princesa comunica aos andinos a narrativa mítica das Amazonas, de como o povo das mulheres surgiu a partir Toeza. Depreendemos que o que foi incorporado no romance como trama entra nesse momento como narrativa intradieética e hipodieética, contada por uma sucessora de Toeza dentro do próprio mito *As Amazonas* que está em curso na trama ficcional.

Podemos questionar quem é Inti Cussi no romance, haja vista que a versão de Koch-Grünberg (2014, p. 66-68), empregada por Döblin, termina com o estabelecimento do reino de To-eyza (Toeza), e nada traz sobre suas sucessoras e a continuidade dessa sociedade matriarcal.

Curiosamente, constatamos que o nome que Döblin dá a essa princesa Amazona remete a um imperador inca, que pertencia à família real Huayna Capac. O nome original dado a esse príncipe, conforme Ribeiro (2005, p. 172-174), foi justamente *Inti Cusi Hualpa*, que significa “sol de alegria”. Sendo assim, não há dúvidas da similaridade do nome da princesa Amazona com o do imperador inca. Döblin confere um nome histórico, masculino e importante à personagem e com isso é reforçada a inversão de regime social no romance, pois quem exerce o papel de

²³⁵ “Wir stammen von der Königin Toeza ab. Die Männer verführten mit uns wie mit Sklaven, raubten uns den Eltern, die Eltern verkauften uns. So war es vor der Zeit der Königin Toeza. Die Männer führten Lanzen und Bogen und gingen in den Krieg. Uns und die Kinder ließen sie allein. Wir mußten pflanzen, kochen und die Kinder haben. Wurden die Männer reich, kauften sie noch eine Frau, und die alten Frauen waren mißachtet. Toeza nahm die Lanze und ließ sich vor ihrem Mann nicht hindern. Sie hat den schwarzen Tiger gewählt, Walyarina, der stärker als ein Mann war. Der wurde ihr Geliebter. Aber die Männer machten einen Hinterhalt und töteten ihn. Darauf hat Toeza sie mit Kassawagift umgebracht. Wir kamen von Norden. Du weißt, Cuzumarra, da du von Norden kommst: die Stämme fürchten uns.”

liderança é uma “Inti Cussi”, uma mulher. Para tanto, reitera-se que a diligência histórica não tem importância no romance, que tem um caráter híbrido entre romance histórico e adaptação ao discurso mítico.

De outra parte, algo acontece com Cuzumarra e seus companheiros, pois eles aceitam a situação de submissão às mulheres. Outrossim, podemos chamar isso de “regressão” (MAAß, 1997, p. 109) até certo ponto voluntária. Aparentemente, Döblin quer insinuar que a natureza e a proximidade com essas tribos Amazonas têm algo de sedutor e de valor para os incas. Apesar de oprimidos pelas mulheres, eles se integram a essa realidade e preferem ficar com as Amazonas do que voltar para a sociedade patriarcal de onde vieram (DÖBLIN, 2014, p. 61).

Há alguns fatores que contribuem para tal situação no romance e o primeiro deles é a perda identitária de Cuzumarra no contato com os povos amazônicos. Um exemplo está na cena em que as mulheres cortam seu cabelo, como prática mágica para roubar-lhe sua alma e sua força. Então, o narrador assinala: “Ele não era mais Cuzumarra”²³⁶ (DÖBLIN, 2014, p. 72), como se a prática das índias tivesse surtido efeito.

O apagamento da memória também é um aspecto que faz Cuzumarra não querer retornar. Pertinente assinalar que já no primeiro contato que ele estabelece com os índios, ele diz “nossa força não é grande. O forte em nós é apenas a memória, e ela diz: nós queremos permanecer fortes e dizer a todos em todos os lugares, o que os de pele branca são, que também descem das montanhas”²³⁷ (DÖBLIN, 2014, p. 43). Entretanto, após permanecer na tribo das Amazonas, a situação muda e, por fim, ele já não sabe mais o que dizer (DÖBLIN, 2014, p. 71). A destruição do império inca e a dispersão de seu povo não permitem que eles retornem. Por isso tudo, Cuzumarra sente-se culpado, porque não conseguiu reunir índios para recuperar a sociedade inca que foi destruída pelos invasores brancos.²³⁸

Ao final, Cuzumarra e outros homens da tribo de Inti Cussi são oferecidos em ritual de sacrifício para as entidades sobrenaturais da natureza.

Um após o outro foi derrubado por lança. As feiticeiras inclinaram-se e borrifaram o sangue sagrado, derramaram sangue na multidão que

²³⁶ “Er war nicht mehr Cuzumarra.”

²³⁷ “Unsere Kraft ist nicht groß. Das starke an uns ist nur die Erinnerung, und die sagt: wir wollen stark bleiben und überall erzählen, was die Weißhäutigen sind, die auch vom Gebirge herunterkommen.”

²³⁸ Ver também Hildenbrandt (2011 p. 216-217).

se amontoava, abaixaram-se, esfregaram seus corações e pescoços com o precioso suco da vida²³⁹ (DÖBLIN, 2014, p. 75).

As Amazonas querem obter a autonomia dos poderes da natureza, e para tê-la, sacrificam, neste caso, os homens. No entanto, o momento do ritual é marcado por outros acontecimentos, que insinuam uma relação de complementariedade entre si. Primeiro, o narrador registra a entrada de Sukuruja no rio Amazonas:

Dez dias antes da lua nova a aldeia estava apinhada. Os tambores das aldeias vizinhas tocavam ininterruptos. No grande rio haviam estrondos durante as noites, pássaros e tartarugas estavam em movimento, as primeiras ondas levantaram a água. Sukuruja, a grande mãe da água, entrou no rio. O rio inchou e se estendeu orgulhoso e feliz²⁴⁰ (DÖBLIN, 2014, p. 74).

Importante entender quem é Sukuruja na trama ficcional do romance. Até certo ponto, a mãe da água pode ser identificada com uma espécie de serpente. Seu nome científico é *Eunectes Murinus*, que no Brasil é chamada de sucuri, entre outras variantes regionais, como suciriju, boiúna, anaconda, cobra preta ou cobra grande. Ainda que Döblin tenha modificado esses nomes em Sukuruja, a semelhança com os termos sucuri ou suciriju é evidente.

Segundo o *Dicionário do folclore brasileiro* (1972, p. 835; 290; 174), foi devido ao seu tamanho monstruoso que a sucuri das águas amazônicas se tornou uma personagem em potencial para mitos, lendas e ficções, pois na crença popular a cobra-grande amazonense, a mãe d'água, pode “transformar-se em as mais disparatadas figuras” (CASCUDO, 1972, p. 173). Ela remete à sereia europeia, mas de acordo com Cascudo (1972, p. 532), só chegou ao Brasil na segunda metade do século XIX, talvez por causa da idealização da figura indígena, que foi uma das características do Romantismo brasileiro.²⁴¹ Porém, a sucuri amazônica, para a qual o mito europeu convergiu, “ataca para matar, sem a menor intervenção sexual”

²³⁹ “Einer nach dem andern wurde durch Lanzenwürfe umgeworfen. Die Zauberinnen bückten sich und besprengten sich mit dem heiligen Blut, besprengten die jauchzende Menge, die sich herandrängte, mit dem Blut, bückten sich, rieben sich selber Herz und Hals mit dem kostbaren Lebenssaft ein.”

²⁴⁰ “Zehn Tage vor Neumond wimmelte es im Dorf. Die Trommeln der Nachbardörfer gingen ununterbrochen. Am großen Strom krachte es in den Nächten gewaltig, Vögel und Schildkröten waren in Bewegung, die ersten Flutwellen hoben das Wasser. / Sukuruja, die große Mutter des Wassers, stieg in den Fluß. Der Fluß schwoll und streckte sich stolz und glücklich.”

²⁴¹ Temos um exemplo modelar na prosa de José de Alencar com a “virgem dos lábios de mel”, *Iracema* (1865), e com o romance regionalista *O tronco do Ipê* (1871), em que o autor incluiu a narrativa da mãe d'água.

(CASCUDO, 1972, p. 173). Isso porque, o homem indígena, mediante sua concepção teogônica, não aceita esse caráter “sexual” nas “mães”, que representam a origem de tudo (CASCUDO, 1972, p. 532).

Em vista disso, a figura mítica Sukuruja do romance döbliniano não tem semelhança com as sereias homéricas ou com a Lorelei germânica do Reno, a não ser por representar os mistérios e os perigos das águas, em um sentido mais amplo.

Döblin leu em documentos de etnógrafos, viajantes e exploradores sobre a cobra-grande. Verificamos que alguns autores publicaram relatos populares sobre a terrível sucuri, como Henry Walter Bates (1944, p. 112) e Karl Friedrich Philipp von Martius e Johann Baptist von Spix (1831, p. 1021-1022). Entretanto, acreditamos ser nos relatos de Franz Keller-Leuzinger (1874, p. 83) que Döblin leu sobre a “mãe das águas” e a crença dos índios de que o rio sobe ou desce conforme ela entra ou sai da água.

Outro fabuloso monstro aquático, provavelmente uma relação próxima de nossa célebre serpente marinha, é o chamado minhocão (grande verme), uma cobra de tamanho imenso que os ribeirinhos afirmam com toda a seriedade que o rio sobe ou desce quando o monstro entra ou sai. É também chamado mãe d'agua (mãe das águas) cujo nome compartilha, no entanto, com uma espécie de Lorelei brasileira, assombrando a queda pitoresca do Taruma, um pequeno afluente do rio Negro.²⁴²

Ora, no romance, o ritual antecede a entrada de Sukuruja no grande rio Amazonas e também os primeiros indícios do fenômeno conhecido como pororoca (em tupi “estrondo”), quando as águas do rio se encontram com as águas do oceano, provocando, além do forte barulho, a devastação de tudo que atinge nas regiões ribeirinhas. Na trama ficcional, Sukuruja é um elemento prenunciador desse acontecimento violento da natureza, com o qual as ações humanas das Amazonas estão em correlação. No tocante ao sacrifício dos homens, elas estabelecem uma comunicação com o domínio divino em troca do benefício esperado, bem como

²⁴² “Another fabulous aquatic monster, in all likelihood a near relation of our celebrated sea-serpent, is the so-called minhocao (big worm), a snake of such immense size that the riverines assert with all seriousness that the river rises or falls as the monster either enters or leaves it. It is also called mae d'agua (mother of waters), which name it shares, though, with a sort of Brazilian Lorelei, haunting the picturesque fall of the Taruma, a little affluent of the Rio Negro. This beautiful maid with golden hair whether she combs it with a golden comb, like the German Lorelei, has not yet been ascertained-bewitches with her loveliness any man who sets eyes on her. Madness overpowers his senses, and he is deprived of ability ever to find the way back to his cottage.”

realizam o rito de iniciação sexual das jovens guerreiras no dia de lua nova. Com isso, o romance estabelece uma homologia entre as condições naturais e sociais. Se, por um lado, com a cheia das águas do Amazonas e o fenômeno da pororoca, as águas recobrem e devastam as regiões costeiras, por outro lado, isso permite a fecundação do solo e o recomeço em abundância da vida. O comportamento das Amazonas repete esse ciclo: primeiro elas matam os homens e oferecem seu sangue em sacrifício para depois obterem a compensação. Assim, não é imotivado no romance que no dia de lua nova ocorra a fecundação humana a partir na iniciação sexual das jovens Amazonas, assim como a fertilização da terra pela pororoca:

A grande enchente atingiu o rio. Volumoso, branco amarelado ele rolou suas águas. Tempestuosa, a água transpôs as margens. As lagoas estreitas e sinuosas, os cursos de água próximos que ele inundou, a devastação foi com ele. Ele arrancou e levantou pedaços de terra das margens. A grama flutuava em grandes farrapos verdes em sua superfície escura. À sua frente o rio rolou suas águas, expandindo-as lateralmente e afogando os pântanos e enchendo com suas massas lamacentas a planície até tocar a terra firme das colinas²⁴³ (DÖBLIN, 2014, p. 76).

Nesse sentido, Döblin estabelece uma conexão diferente e misteriosa entre o povo das mulheres, o rio Amazonas e a Sukuruja, o que aparentemente também está relacionado à incomparável prosperidade da tribo de Inti Cussi.²⁴⁴ A relação estabelecida entre as condições naturais e sociais está explícita na resposta da princesa Amazona a Cuzumarra:

“Se vocês odeiam os homens, por que não os libertam?” “Tudo o que vive vem da mulher. É por isso que temos que matar também. Você vive em nosso grande rio. Ele é a mãe dos mares. Ele está morrendo de fome. Ele vai todos os anos atrás de caça para se saciar. A floresta também está morrendo de fome. A terra e os espíritos precisam de sangue, caso contrário não darão milho, mandioca e cana-de-açúcar”²⁴⁵ (DÖBLIN, 2014, p. 77).

²⁴³ “Die große Flut hatte den Strom erreicht. Geschwollen, gelbweiß wälzte er seine Wasser. Stürmisch übersetzte das Wasser die Ufergrenzen. Die engen gewundenen Lagunen, die nahen Wasserläufe überschwemmte er, die Verwüstung ging mit ihm. Uferstücke riß er ab und hob sie hoch. Gras trieb in großen grünen Fetzen auf seiner trüben Oberfläche. Vor sich wälzte der Strom seine Wasser, seitlich dehnte er sie aus und ertränkte die Sümpfe und füllte mit seinen Schlammassen das weite flache Tal um sich aus, bis er die feste Erde der Hügel berührte.”

²⁴⁴ Ver também Pohle (1991, p. 895).

²⁴⁵ “Wenn ihr die Männer haßt, warum entlaßt ihr sie nicht?” / “Alles Lebendige kommt vom Weib. Darum müssen wir auch töten. Du lebst an unserm großen Strom. Er ist die Mutter der Meere. Er ist am Verhungern. Er geht jedes Jahr auf Beute und muß sich vollschlingen. Der Wald ist auch am

As Amazonas comparam o sacrifício dos homens com o fenômeno da pororoca e que, em sua visão mítica, é motivado pelo espírito do rio. Notemos que as Amazonas não são as representantes da natureza, como também interpreta Pohle (1991, p. 897), mas elas acreditam nisso, de modo que o ritual anual de iniciação sexual e sacrifício está vinculado ao ciclo do rio. No romance, Sukuruja é a figura imaginária que personifica o rio Amazonas²⁴⁶ e parece representar a onipresença da natureza. A partir disso, as mulheres Amazonas e o rio estariam interligados mediante o potencial de vida e fecundidade de que partilham.²⁴⁷ Assim, à semelhança do que acontece a cada ano com o rio, para gerar vida e garantir sua vida, as mulheres acreditam que igualmente precisam matar, nesse caso, os homens.

Em um sentido mais amplo, há a hipótese de que Döblin tenha conhecido o livro do filólogo suíço Johann Jakob Bachofen, *Das Mutterrecht (O Matriarcado)*, à época em que escreveu a trilogia sul-americana.²⁴⁸

A obra, originalmente publicada em 1861, expõe, através da mitologia clássica, a ideia de que em determinado estágio da civilização grega antiga predominou a ginecocracia. Bachofen (1985, p. 45) considera que os mitos revelam estados reprimidos da realidade histórica e social.

A história do desenvolvimento da ginecocracia começa com o estágio cultural que Bachofen (1985, p. 29-37) denomina heterismo, período de promiscuidade sexual a que os homens submetiam as mulheres. A partir da ciência do primado da lei materna e da crescente insatisfação com as práticas arbitrárias dos homens, as mulheres rebelam-se e instauram outra ordem social, regida pela monogamia e pela matrilinearidade. Esse estágio cultural recebe o nome de Amazonismo e é anterior à ginecocracia matrimonial, conforme apresenta Bachofen (1985, p. 38-44). Trata-se de um fenômeno que inaugura a emancipação feminina sob o direito da superioridade materna, no sentido de que a mulher é ressignificada como o “uterus expositus” (BACHOFEN, 1985, p. 284), criadora da vida e de todas as coisas. Semelhante situação é ficcionalizada no romance de Döblin, conforme a rebelião liderada por

Verhungern. Die Erde und die Geister brauchen Blut, sonst geben sie keinen Mais, Manioca und Zuckerrohr.”

²⁴⁶ Ver Pohle (1991, p. 896), Sósnicka (2015, p. 249) e Massa (1991, p. 63).

²⁴⁷ Nesse sentido, Massa (1991, p. 63) interpreta que o Amazonas represente um princípio feminino, vez que concentra-se em duas forças antagônicas, gerar e destruir vida.

²⁴⁸ Quanto nos consta, essa hipótese foi até agora apenas mencionada em um trabalho, o artigo de Kodjio Nenguie (2012. 488).

Toeza contra os homens também inaugura uma nova estrutura social, em que o domínio passa a ser exercido pelas mulheres.

Além disso, assim como a ginecocracia matrimonial, o Amazonismo mantinha conexão intrínseca com a lua, como símbolo da grandeza feminina. Em consonância com o enfrentamento histórico entre os modelos de civilização patriarcal e matriarcal, Bachofen (1985, p. 10) mostra que a cada uma dessas organizações sociais corresponderia determinados elementos simbólicos. À parte feminina estão relacionados a lua, a terra, o lado esquerdo, o corpo, a morte e a tristeza, enquanto ao masculino associam-se o sol, a água, que fecunda a terra, o dia, os vivos e o lado direito. Essa dicotomia dos elementos também se confirma parcialmente na narrativa ficcional de Döblin, uma vez que as Amazonas indígenas cultuam a lua.

Vale mencionar que o modelo do matriarcado de Bachofen (1985) inspirou o pensamento socialista e suas visões de sociedades igualitárias como o conceito da “*Urgesellschaft*” (sociedade primitiva), de Friedrich Engels, e o feminismo da segunda metade do século XX.

4.6.2 Cuzumarra e o *Boto cor-de-rosa*

Depois do ritual de sacrifício, Cuzumarra é “presenteado” a uma princesa vizinha de Inti Cussi, que participara da cerimônia. Nesse momento, observamos como a estrutura social é invertida e as mulheres assumem a liderança e o papel de serem as provedoras da família, por meio do regime matriarcal. Em contrapartida, aos homens atribui-se o trabalho doméstico de cuidado das crianças.

Nessas colinas, a um dia de viagem de Inti Cussi, elas consideravam os homens escravos e amantes. Elas governavam sobre eles, participavam dos ataques às outras tribos, mas não eram duras e sombrias como as de lá. Elas adornavam e limpavam os maridos, os deixavam sentados em casa e cuidando dos filhos²⁴⁹ (DÖBLIN, 2014, p. 78).

²⁴⁹ “Auf diesen Hügeln, eine Tagesreise von Inti Cussi, hielten sie sich Männer als Sklaven und Liebhaber. Sie herrschten über sie, machten die Raubzüge der andern Stämme mit, aber waren nicht hart und finster wie die drüben. Sie schmückten und putzten ihre Männer, ließen sie zu Hause sitzen und die Kinder pflegen.”

Esse episódio em que Cuzumarra é “dado” a outra tribo de Amazonas estabelece um contraste chamativo, pois o homem é que passa a ser objeto da mulher. Tal situação contrapõe-se, por exemplo, a uma cena posterior no romance, quando o general alemão Nicolaus Federmann também “ganha” uma índia anã, como presente de despedida do chefe da tribo dos Otomacos (DÖBLIN, 2014, p. 176). Nesse caso, a mulher é tratada como um objeto de troca, venda ou dada de presente aos homens indígenas e europeus. Desse ponto de vista, podemos reiterar que as Amazonas não são melhores ou piores que os homens, elas buscam apenas manter a organização social que fundaram e na qual não sofrem mais com a subjugação pelos homens. Nesse sentido, é mostrada a ascendência social das mulheres sobre os homens e a contraversão das desigualdades sociais decorrentes de gêneros:

A princesa tinha vários homens. Alguns faziam o fogo para ela. Um sabia cortar seu cabelo, penteá-lo e hidratá-lo com óleo. Um sabia como pintá-la. Um tinha aprendido quais músicas ela mais gostava de ouvir. Um soprava a flauta. Ela deixou Cuzumarra se reestabelecer. Quando ele se recuperou, ele saiu da cabana e se tornou seu marido²⁵⁰ (DÖBLIN, 2014, p. 80).

De outra parte, o narrador evidencia que as Amazonas não são iguais, pois é destacado que as mulheres de outra tribo não são tão duras com os homens. Insinua-se que a convivência entre homens e mulheres é harmônica nesse lugar, e as pessoas, inclusive Cuzumarra, vivem bem naquele espaço (DÖBLIN, 2014, p. 78). Essa é uma questão que tem sua relevância no romance, porque integra uma outra dimensão da sociedade das Amazonas, em que é reestabelecida alguma interação mais pacífica, flexível e amigável com os homens. Ou seja, a situação sugere que na evolução do “experimento” social das Amazonas existe uma tendência de reaproximação com os homens, que se apresenta como contrarreação ao regimento instituído por elas mesmas. Mais tarde, a história de amor entre Tije e Guarikoto, no desfecho do romance (DÖBLIN, 2014, p. 265-276), concretiza essa tendência reacionista e, ao mesmo tempo, marca o declínio da sociedade das mulheres.

A essa realidade excepcional em que Cuzumarra se encontra, Döblin articula a narrativa mítica do *Boto cor-de-rosa*, que parece também não ter sido ainda notada

²⁵⁰ “Die Fürstin hatte mehrere Männer. Einige machten ihr das Feuer. Einer verstand ihr das Haar zu schneiden und sie zu kämmen und zu ölen. Einer verstand sie zu bemalen. Einer hatte gelernt, welche Lieder sie am liebsten hörte. Einer blies Flöte. Sie ließ Cuzumarra wiederherstellen. Als er gesund war, kam er aus der Hütte heraus und wurde ihr Mann.”

pelos especialistas da obra de Döblin. Igualmente importante é que essa narrativa, diferente das outras que exploramos até o momento, não trata da desigualdade entre os gêneros, mas, ao contrário, das relações secretas que as mulheres mantêm com os homens. Essa narrativa é introduzida na trama intradiegeticamente, na qualidade de elemento presente na memória cultural desse lugar, e acena para os problemas decorrentes da organização social das Amazonas.

As meninas grandes falaram sobre um golfinho: “Na estação seca as mulheres mudaram suas cabanas para os campos, para ficarem mais perto dos barcos. À noite uma sombra esgueirou-se para uma mulher. Várias mulheres a viram. Ela saiu dos juncos e desapareceu. Ela tinha em vista o suporte com milho e mandioca, ela foi afugentada. Não se reconhecia quem era, porque ela se manteve no chão. As outras mulheres deram à mulher um bastão, porque ela estava com medo. Nada aconteceu e essa mulher foi para o campo, ajuntou madeira na floresta, buscou raízes e foi pescar no rio. De vez em quando um homem a visitava, seu rosto não estava claro no crepúsculo. A mulher escondeu essas visitas. O homem sentou-se ao lado dela, atrás da casa, ela deu-lhe mingau, ele pediu para não dizer que ele tinha estado lá e ela também estava com medo de dizer isso. Ela aceitou presentes dele. Mais tarde ele veio à noite e amou-a. Ela ficou assustada quando ele a amou, ele tinha um cheiro peculiar e as mulheres mais velhas, as vigias, quando chegaram ao campo, perguntaram o que cheirava na cabana, se ela havia pego peixe. Mas ela disse que não esteve no rio. Uma vez ele veio, e porque ela não o conhecia, ela se escondeu dele no canto e perguntou se ele é um espírito de um falecido ou sacrificado, ou da floresta. Ele sorriu, dizendo que não. Então ela disse que eles celebrariam o primeiro festival da colheita, e quando ela colocasse todos os seus presentes em volta do pescoço e dos braços, então ele deveria vir e protegê-la, elas a espancariam. Então o estranho ficou triste e disse que não era forte, não podia protegê-la, queria perguntar em casa se seus amigos não o acompanhariam. E quando escureceu e ele desceu a colina, ela se assustou. Ele colocou os pés para trás. Era um golfinho. Ela não contou isso às outras mulheres. Ela esperou para ver se ele voltaria. Ele não voltou. Ela chorou no rio”²⁵¹ (DÖBLIN, 2014, p. 79-80).

²⁵¹ “Die großen Mädchen erzählten von einem Delphin: ‘Frauen hatten in der Trockenzeit ihre Hütten nach unten in die Felder gerückt, um näher bei den Booten zu sein. Da schlich zu einer Frau abends ein Schatten. Mehrere sahen ihn. Er kam aus dem Schilf und verschwand. Er hatte es auf das Vorratsgerüst abgesehen mit Mais und Manioca, er wurde verscheucht. Man erkannte nicht, wer er war, weil er sich am Boden hielt. Die andern Frauen gaben der Frau eine Keule, weil sie sich fürchtete. Es geschah nichts, und diese Frau ging weiter aufs Feld, sammelte Holz im Wald, holte Wurzeln und fuhr auf den Fluß zum Fischen. Es besuchte sie ab und zu ein Mann, sein Gesicht war nicht deutlich in der Dämmerung. Die Frau verheimlichte diese Besuche. Der Mann setzte sich zu ihr, hinter dem Haus, sie gab ihm Brei, er bat, nicht zu erzählen, daß er dagewesen sei, und sie fürchtete sich auch, es zu sagen. Sie nahm Geschenke von ihm an. Später kam er abends und liebte sie. Sie ängstigte sich, wenn er sie liebte, er hatte einen eigentümlichen Geruch, und die älteren Frauen, die Aufseherinnen, wenn sie auf die Felder kamen, fragten, wonach es in der Hütte rieche, ob sie Fische gefangen hätte. Aber sie sagte, sie sei nicht am Fluß gewesen. Einmal kam er, und weil sie ihn nicht kannte, wick sie vor ihm in die Ecke und fragte, ob er ein Geist sei, von einem Verstorbenen oder Geopferten, oder aus dem Wald. Er lächelte nein. Da sagte sie, man würde das erste Erntefest feiern, und wenn sie alle seine Geschenke

Döblin utiliza um dos mitos mais vivos da região norte brasileira, segundo Cascudo (2012, p. 132). A narrativa veicula a ideia de “um príncipe” das águas, sedutor das moças bonitas. Seu poder de encantamento é semelhante à sereia europeia, figura da mitologia universal, que, na Alemanha, encontra sua versão na Lorelei do Reno (CASCUDO, 1972, p. 532). Assim como acontece nos contos de fada europeus, em que pessoas se transformam em animais e vice-versa, o boto torna-se homem nas noites de festa e aparece para namorar as moças da ribanceira e antes do amanhecer retorna às águas e à forma de delfim. Em razão dos poderes mágicos do boto, costuma-se atribuir a ele a paternidade dos filhos “inesperados” (CASCUDO, 2012, p. 110-113).

Não sabemos como Döblin teve contato com essa narrativa. Nossa hipótese mais próxima é de que ele a encontrou na obra de Keller-Leuzinger (1874). Tal suposição deve-se ao fato de que esse material menciona as duas narrativas míticas que são introduzidas no romance por Döblin, lado a lado, a da mãe das águas e a do boto. Na versão inglesa²⁵² do livro de Keller-Leuzinger (1874, p. 82), lemos o seguinte sobre a narrativa do boto:

Os botos são representados por ter a propriedade de assumir a forma humana de tempos em tempos, de caminhar entre nós como outros cristãos e de serem especialmente perigosos para o belo sexo. Os únicos símbolos que podem trair os monstros são seus pés, que são virados para trás; mas tal ninharia pode ser facilmente esquecida no escuro, que eles sempre escolhem para suas excursões maliciosas. Mulheres mulatas e índias astutas contam aos seus maridos crédulas histórias maravilhosas sobre as aventuras que tiveram com os botos traiçoeiros, que assumiram tão completamente a forma de seus esposos ausentes que as pobres vítimas só descobriram seu erro quando os pseudo-maridos se dirigiram ao rio e saltaram para ele com um som alto²⁵³ (KELLER-LEUZINGER, 1874, p. 82).

um den Hals und die Arme legte, dann solle er kommen und sie schützen, man werde sie schlagen. Da wurde der Fremde traurig und sagte, er sei nicht stark, er könne sie nicht schützen, er wolle zu Hause fragen, ob seine Freunde ihn nicht begleiten würden. Und wie es dunkel wurde und er den Hügel herunterging, erschrak sie. Er setzte die Füße nach hinten. Es war ein Delphin. Sie sagte es den andern Frauen nicht. Sie wartete, ob er wiederkäme. Er kam nicht. Sie weinte am Fluß.”

²⁵² Embora tivemos acesso à versão alemã da obra, devido às difíceis condições de leitura do documento optamos por utilizar a versão publicada em língua inglesa.

²⁵³ “The botos are represented to have the property of assuming the human shape from time to time, of walking amongst us like other Christians, and of being especially dangerous to the fair sex. The only tokens which might betray the monsters are their feet, which are turned backward; but such a trifle may be easily overlooked in the dark, which they always choose for their mischievous excursions. Sly mulatto and Indian women tell their credulous husbands wondrous stories of the adventures they have had with the treacherous botos, which took the shape of their absent spouses so completely that the poor victims

Se estivermos corretos, podemos dizer que a narrativa que as índias contam no romance sobre o boto é criada por Döblin a partir da figura principal do mito, o boto, e das características básicas que o integram. Dentre essas características estão a natureza misteriosa do homem que visita a índia, bem como sua forma sobrenatural ao colocar os pés para trás e transformar-se em “peixe”. Os demais acontecimentos na narrativa que a índia conta seriam criados por Döblin e estabelecem uma relação coerente com o contexto do mito das Amazonas que está em ação na trama do romance e ao qual o mito do boto é integrado.

Ao incluir o mito do *Boto cor-de-rosa* no romance e, mais especificamente, no contexto dessa tribo de Amazonas em que Cuzumarra se encontra, tanto as características quanto as fragilidades do regime social estabelecido pelo povo das Amazonas são enaltecidos. Nesse sentido, é importante notar que a protagonista da história que as índias contam é alguém que infringe as regras das Amazonas, pois ela permite a visita do homem desconhecido, aceita seus presentes, relaciona-se sexualmente com ele e, por fim, se apaixona. A transgressão das normas vigentes é evidenciada pelo temor da protagonista em relação à punição que receberia pelos seus atos. Por isso, ela mantém em segredo as visitas do homem misterioso e adverte sobre a violência que sofreria caso colocasse na celebração da colheita os presentes que recebeu dele.

Tais aspectos são centrais na incorporação do mito do Boto ao romance. Döblin subtrai da referida personagem mítica a conotação negativa de homem que seduz e engana as mulheres. No romance, o homem misterioso não abandona sua amante, mas desiste dela porque não é forte o suficiente para lutar contra a sociedade das Amazonas, da qual ele não deve fazer parte. Dessa maneira, a protagonista sofre com a partida de seu amante, só que esse sofrimento não está vinculado à opressão causada pelos homens, mas inversamente ao próprio regime instaurado pelas mulheres na luta contra a opressão.

Empregando os termos de Assmann (1999, p. 79; 1992, p. 41), podemos entender que o mito *Boto cor-de-rosa*, da forma como Döblin o introduz no romance, veicula uma habilidade motora contrapresente, que rompe com a repetição contínua

only discovered their mistake when the pseudo-husbands took their way to the river and sprang into it with a loud snort.”

e cíclica dos eventos passados, neste caso, das leis instauradas com o advento do povo das mulheres. Ou seja, de certa forma, está-se repetindo no romance o mesmo processo iniciado com Toeza, em que a realidade é questionada e busca-se mudá-la, o que insinua algo como o caminho cíclico da história da humanidade.

À vista disso, Döblin apresenta as fragilidades advindas com a evolução do experimento social das mulheres, insere esse mundo mágico e mítico em um processo que reflete o próprio desenvolvimento da civilização humana de maneira cíclica. Tal fato fica especialmente destacado na sequência, nos preparativos que antecedem a lua nova e a celebração ritualística das Amazonas.

Havia até uma lenda que naqueles dias a princesa e as guardas costumavam se retirar completamente da aldeia e morar na floresta em cabanas, e somente na lua nova, antes do começo das grandes festas das noivas guerreiras, eram solenemente recebidas e seu poder restituído. Mas as pequenas e violentas disputas que surgiram entre os jovens naquelas semanas exigiram a presença das anciãs. Pois os jovens não eram casais fixos aqui, as guerreiras tinham toda a liberdade e essa foi a causa de muitas disputas, e uma vez que se estava em agitação, a disputa às vezes era sangrenta e já havia ocorrido lutas de massas. Por isso, a princesa e as guardas permaneciam na aldeia²⁵⁴ (DÖBLIN, 2014, p. 81-82).

Assim, o leitor pode também compreender que os povos habitantes do continente americano já apresentam, antes da invasão dos brancos, problemas de organização “social”, ainda que de forma menos visível do que apresenta a civilização europeia.

4.6.3 Rairu e o princípio do mundo

O final do primeiro livro do romance retoma a celebração ritualística das Amazonas. Os mesmos preparativos que vimos acontecer na tribo da princesa Inti

²⁵⁴ “Es gab sogar eine Sage, daß früher die Fürstin und die Aufseherinnen in diesen Wochen sich ganz aus dem Dorf zurückzogen, am Wald in Hütten wohnten und erst bei Neumond vor dem Beginn der großen Feste von den Brautkriegerinnen feierlich eingeholt wurden und sich ihre Macht wieder verleihen ließen. Aber die kleinen und heftigen Streitigkeiten, die unter dem jungen Volk in diesen Wochen auftraten, erforderten die Anwesenheit der Älteren. Denn die Jungen waren hier keine festen Paare, die Kriegerinnen hatten alle Freiheit, und das war die Ursache für viele Streitigkeiten, und da man im Taumel war, war der Streit manchmal blutig, und es war schon zu ganzen Massenkämpfen gekommen. Daher blieben Fürstin und Aufseherinnen im Ort.”

Cussi se repetem nessa outra onde Cuzumarra se encontra. Com isso, o romance destaca que a execução dessa cerimônia é uma festividade cíclica, periodicamente “renovada” (ELIADE, 1986, p. 44). O sacrifício de sangue dos homens e a iniciação sexual das moças são determinados pelo ciclo da lua e das águas, de modo que esse aspecto estabelece e enfatiza no romance a ideia de vínculo entre os ciclos de fecundidade da mulher e da natureza.

Nesse episódio, algo diferente é integrado à celebração das Amazonas, o que também passou despercebido da crítica especializada e acadêmica. O narrador transmite ao leitor uma performance diferente, em que parte de uma narrativa mítica indígena sobre a origem do mundo, que Döblin leu em Koch-Grünberg (2014, p. 157-158), é introduzida à trama do romance na qualidade de prática ritual. Na trama, Döblin traça um caminho inverso, pois esse mito não é narrado, mas recriado ritualmente pelas Amazonas no contexto ficcional do romance.

Naquela noite a dança do grande tatu foi executada. Então o tatu pulou na frente do poderoso fogo. O herói se chamava Rairu, ele dançou contra o animal forte, o tatu o agarrou, ele teve que derrubar sua lança, o animal bateu em seu ombro, ele teve que jogar seu arco e quiver com flechas, o animal bateu com sua cabeça contra o peito dele, ele teve que derrubar o escudo dele, ele fugiu do tatu forte e rastejou no chão em círculo, em círculo e novamente em círculo, o tatu dançou em torno de Rairu, em uma perna, e jubilo, na outra, e jubilo. Levou-o para a toca, quis fugir, agarrou a cabeça e puxou-o para o buraco no chão, e o buraco caiu sobre ambos, o grande tatu e Rairu.

Rairu derrotou o tatu!

O grande tatu havia puxado Rairu para o buraco!

E as pessoas saíram do buraco, saudaram a floresta, o rio, o céu e deram as boas-vindas à lua. O grande tatu desapareceu na lua. Eram as jovens noivas guerreiras e os prisioneiros que na dança saltaram da caverna como humanos. As mulheres usavam lanças, os homens usavam escudos, mas eles tinham de morrer²⁵⁵ (DÖBLIN, 2014, p. 82-83).

²⁵⁵ “An diesem Abend wurde der große Gürteltiertanz vollzogen. Da sprang das Gürteltier vor dem mächtigen Feuer. Rairu hieß der Held, er tanzte gegen das überstarke Tier, es faßte ihn, er mußte seine Lanze hinwerfen, es schlug gegen seine Schulter, er mußte seinen Bogen und den Köcher mit Pfeilen hinwerfen, es stieß mit dem Kopf gegen seine Brust, er mußte seinen Schild hinwerfen, er floh vor dem starken Gürteltier und kroch am Boden im Kreis, im Kreis und wieder im Kreis, das Gürteltier tanzte um Rairu herum, auf einem Bein, und jauchzte, auf dem andern, und jauchzte. Es trieb ihn an das Erdloch, er wollte entweichen, es faßte ihn am Kopf und zog ihn in das Erdloch hinein, und das Loch fiel zu über beide, über das große Gürteltier und Rairu. / Das Gürteltier hatte Rairu besiegt! / Das große Gürteltier hatte Rairu in das Erdloch gezogen. / Und aus dem Erdloch kletterten Menschen hervor, begrüßten den Wald, den Strom, den Himmel, begrüßten den Mond. Das große Gürteltier war im Mond verschwunden./ Die jungen Brautkriegerinnen und die Gefangenen waren es, die im Tanz als die Menschen sprangen aus der Höhle. Die Frauen trugen Lanzen, die Männer trugen Schilde, aber sie mußten sterben.”

É oportuno notar que os movimentos da dança têm sua contrapartida no nível sintático e estilístico do texto literário, em que a justaposição e a repetição de ações traduzem formalmente o ritmo e a dinamicidade do que acontece no episódio narrado.

Depois, o ritual executado presentifica a vitória de Rairu sobre o animal e confere ao vencedor o papel de “herói”. O buraco de tatu representa o centro da terra, de onde o herói traz para a superfície as pessoas que a povoarão. Essa narrativa articula no romance a visão de mundo mítica das Amazonas sobre a criação do universo. Ao mesmo tempo, corrobora para fundamentar e legitimar a existência e organização social do povo das mulheres, que quer manter-se inalterável. Não é despropositado que a encenação dos humanos que saem do centro da terra é feita por mulheres e homens, sendo que esses últimos devem morrer. Logo, o leitor pode entender que a função do citado ritual na trama do romance é repetir ciclicamente o passado, assegurar a manutenção do mito na memória cultural indígena e renovar o vínculo das Amazonas com o cosmos e a divindade. Segundo Assmann (1999, p. 57): “Os ritos e mitos circunscrevem o significado da realidade. Sua cuidadosa observância, preservação e transmissão – juntamente com a identidade do grupo – mantém o mundo funcionando.”²⁵⁶

Esse ritual reporta-se a uma narrativa mítica publicada por Koch-Grünberg (2014, p. 157-158), da qual Döblin empregou somente um fragmento da parte final. O mito *O começo do mundo* (Anexo III) aborda a criação do mundo, quando só existiam Karusakahiby (Karu) e Rairu, respectivamente, pai e filho. Como Karu era inimigo de Rairu, ele o submeteu a várias provações com a intenção de matá-lo. Na sua última tentativa, Karu usou um tatu como armadilha para pegar Rairu. Essa situação evidencia a presença do “tatu” no ritual das Amazonas, contra quem Rairu deve lutar. Além disso, consta no mito que, ao chegar ao centro da terra, Rairu descobriu que havia pessoas lá, as quais ele trouxe consigo para a superfície.

Um dia Karu voltou para a floresta. Lá ele fez a figura de um tatu de folhas secas e a enterrou no chão, de forma que a cauda ficasse de fora. Na cauda ele passou resina. Ele chamou seu filho e disse-lhe: “Queremos ir caçar!” – “Avante!” – Ele foi de um lado para outro através da floresta e gritou para seu filho: “Aqui está um tatu; puxe-o para fora!” – A figura daquele tatu já havia cavado um buraco na terra. Rairu soltou a cauda do tatu, mas ele não conseguiu tirar a mão porque

²⁵⁶ “Die Riten und Mythen umschreiben den Sinn der Wirklichkeit. Ihre sorgfältige Beachtung, Bewahrung und Weitergabe hält – zugleich mit der Identität der Gruppe – die Welt in Gang.”

a resina a segurava. Diz-se então que a figura do tatu puxou-o através do buraco na terra em que ele desapareceu.

No dia seguinte, Karu chegou ao buraco e viu o filho saindo. Então ele pegou uma vara e bateu no filho.

Ele disse: “Não me bata, porque eu encontrei muitas pessoas na terra que são mais do que boas. Elas vêm trabalhar para nós.” – O pai soltou e não o espancou mais. Ele enrolou alguma coisa em uma bola e jogou no chão, e isso cresceu e se transformou em algodão. Os arbustos cresceram e floresceram imediatamente e carregaram algodão. Karu pegou o algodão e fez dele uma corda, amarrou-a a Rairu e baixou-o no buraco do tatu. Dizem que na corda e na abertura surgiram muitas pessoas feias. Também muitas pessoas bonitas subiram e dizem que a corda estava rasgada e a parte restante do povo belo caiu na abertura. Rairu levantou-se com as pessoas bonitas (KOCH-GRÜNBERG, 2014, p. 157-158).

Podemos perceber que são poucos os elementos aproveitados por Döblin dessa narrativa, que na versão do etnólogo possui quase duas páginas. O autor conferiu importância e incorporou na trama as figuras do herói Rairu e do tatu, além do motivo da saída das pessoas do centro da terra pelo buraco. As demais informações não são utilizadas pelo escritor. Podemos presumir que no mundo indígena criado pelo romance não é necessário contextualizar quem é Rairu, qual o papel do tatu e por que as pessoas saem do buraco, pois esse é um conhecimento que já faz parte da memória cultural dos nativos e que está sendo apenas reatualizado através do ritual. De outra parte, vale ressaltar que o mesmo não acontece com o leitor que, sem o conhecimento do contexto do mito, pode ter dificuldades para compreender o significado da cerimônia das Amazonas.

No texto publicado pelo etnólogo, Rairu justifica para o pai a subida dos humanos à terra porque as pessoas vêm para trabalhar. Ora, o romance não faz nenhuma referência a isso, não sendo coincidência que a formação do povo das Amazonas tem no excesso de trabalho das mulheres um dos seus motivos. No romance, de modo semelhante, nenhuma referência é feita a respeito de como são as pessoas que saem do buraco, sendo essas apenas homens com escudos e mulheres com lanças, só que, como o narrador diz, os homens tinham que morrer. Assim, o romance evidencia que as intenções iniciais da libertação das mulheres foram corrompidas e que elas querem garantir seu domínio.

Depois da morte de Cuzumarra e de outros homens durante o ritual de sacrifícios, acontece o embate entre as Amazonas e os brancos da expedição do espanhol Francisco Orellana às margens do rio Napo (DÖBLIN, 2014, p. 84).

Com a chegada dos europeus, o romance relaciona a saída de Sukuruja das águas, visto como um movimento contrário ao que acontece nos episódios de celebração da tribo de Inti Cussi. Na primeira vez, a entrada de Sukuruja no rio estava ligada ao início do período de cheia, à fecundação da terra e à renovação da vida coletiva, nesse momento, a sua saída está articulada ao período de seca do rio, a um ciclo de escassez da natureza e da vida. Portanto, a presença dos brancos coincide com a catástrofe natural da estiagem, o que é atribuído à violência e à destruição que a invasão dos estranhos provoca nos espíritos do rio e da floresta, na visão mítica de mundo dos povos amazônicos.

A mãe do rio, Sukuruja, deixou o rio novamente. Tornou-se maré baixa. Do vale vieram os espíritos que os brancos perturbaram. As mulheres feiticeiras tinham muito trabalho para acalmar a todos, os espíritos podiam se afastar do rio, sair da floresta, os animais de caça podiam escapar, estava-se indefeso, perdido, tinha que chamar todos, dar-lhes presentes, implorar a eles para ficarem²⁵⁷ (DÖBLIN, 2014, p. 85).

É importante destacar, ainda, que Sukuruja não tem um gênero definido no romance, conforme já observado por Uerlings (2006, p. 91-102), Pohle (1991, p. 894-899) e Sósnicka (2015, p. 249-258). Em certas ocasiões, o narrador refere-se a ela como sendo uma figura masculina, em outras, como feminina. Sukuruja não tem uma forma definida, o leitor pode inferir que isso representa a multiformidade da natureza. Essa alternância de gêneros do espírito das águas pode estar em correspondência com aqueles que assumem a liderança. Observemos que até aqui são as Amazonas que lideram, de maneira que o narrador se refere duas vezes a Sukuruja como a “mãe do rio” (DÖBLIN, 2014, p. 74; 85). Quando os homens brancos invadem Cundinamarca e estão no poder da cidade, Sukuruja é chamada de “espírito”, que em língua alemã é uma palavra masculina (*der Geist*): “Eles estavam na Nova Índia. A Amazônia flutuava no sul através de sua planície e atraía seus rios. Eles ouviram a voz de Sukuruja, o exultante espírito do rio.”²⁵⁸ (DÖBLIN, 2014, p. 147)

²⁵⁷ “Die Mutter des Stromes, Sukuruja, verließ den Strom wieder. Es wurde Ebbe. Aus dem Tal stürmten die Geister an, die die Weißen gestört hatten. Die Zauberfrauen hatten zu tun, um alle zu beruhigen, die Geister konnten sich vom Fluß, aus den Wäldern entfernen, die Jagdtiere konnten flüchten, man war schutzlos, verloren, mußte alle anrufen, ihnen Gaben bringen, sie beschwören zu bleiben.”

²⁵⁸ “Sie waren im Neuen Indien. Der Amazonas wallte im Süden durch seine Ebene und lockte seine Flüsse an. Sie hatten die Stimme Sukurujas, des jauchzenden Flußgeistes, gehört.”

Até esse ponto vai o mito *As Amazonas*, que volta a integrar a trama ficcional apenas no desfecho do romance *A terra sem morte*. O primeiro livro termina com a força das águas torrenciais varrendo os espanhóis para o mar aberto e apagando seus rastros, “você não existiram!”²⁵⁹ (DÖBLIN, 2014, p. 85).

4.7 Os conquistadores europeus

O segundo livro está centrado na trajetória de alguns dos primeiros conquistadores no Novo Mundo. Com a morte do imperador Carlos V é integrada à trama do romance a história europeia, em um momento de transição do período medieval para a Idade Moderna. Inaugura-se aí a expansão política, econômica e geográfica das monarquias europeias e os primeiros indícios do que séculos depois culmina na crise da civilização europeia.

Agora, pessoas ricas de diferentes nomes viviam na cidade alemã de Augsburg. Eles enviaram um homem Seyler à cidade de Madri e ofereceram dinheiro ao imperador. Eles já tinham lhe emprestado cinco toneladas de ouro. Ele precisava de mais. Então ele deu a Seyler e através dele aos Welser em Augsburg o direito de navegar ao Novo Mundo descoberto, o qual chama-se de Nova Índia, e lá às próprias custas fazer conquistas e indenizar-se do ganho. Um quinto de tudo o que encontrariam ali em ouro, prata, pérolas e pedras preciosas cairia para o imperador, mas quatro quintos para eles, os Welser, e uma certa faixa de terra e as pessoas de cor que eram escravizadas²⁶⁰ (DÖBLIN, 2014, p. 91-92).

Ambrosius Alfinger, nomeado governador de Maracaibo, é o primeiro conquistador a chegar ao continente americano. Com a missão de encontrar ouro e capturar índios para vender como escravos, ele parte com 200 homens da cidade portuária de Coro em direção ao interior do país. No entanto, antes da conquista iniciar, ao saquear as primeiras aldeias, Alfinger é atingido na perna por um dardo

²⁵⁹ “Ihr seid nicht dagewesen!”

²⁶⁰ “Nun lebten in der deutschen Stadt Augsburg reiche Leute verschiedenen Namens. Sie hatten einen Mann Seyler in die Stadt Madrid an den Hof geschickt und streckten dem Kaiser Geld vor. Fünf Tonnen Gold hatten sie ihm schon geliehen. Er brauchte noch mehr. Da gab er dem Seyler und durch ihn den Welsern in Augsburg das Recht, in die neuentdeckte Welt, die man das Neue Indien nannte, zu fahren, da auf eigene Kosten Eroberungen zu machen und sich an dem Gewinn schadlos zu halten. Ein Fünftel von allem, was sie dort an Gold, Silber, Perlen und kostbaren Steinen finden würden, sollte an den Kaiser fallen, aber vier Fünftel an sie, die Welser, ferner ein bestimmter Streifen Land und die farbigen Menschen, die man zu Sklaven machte.”

envenenado (DÖBLIN, 2014, p. 92-93). Para sobreviver, ele queima a carne de sua perna (2014, p. 95), o que sugere, em um primeiro momento, o triunfo de Alfinger sobre a morte, pois ele passa a se sentir ainda mais poderoso e invencível em relação aos nativos diante do ocorrido.

O contato de Alfinger e sua tropa com os nativos é marcado pela violência e crueldade, de modo que o governador é chamado de “o mais cruel dos cruéis” (DÖBLIN, 2014, p. 97). Prevalece nas atitudes de Alfinger, de expansão, subjugação da natureza e domínio tirânico sobre o ser humano, o instinto que Döblin (2015b, p. 355) chama de prometeico. Assim, além do ouro, nada importa a Alfinger e, para tê-lo, usa de todos os meios, matando, queimando ou jogando os nativos aos cães.

Uma vez Alfinger passou por um lugar que era considerado rico. Então, sem mais, ele pegou setenta pessoas, cortou as duas mãos e pendurou os setenta pares em um poste no mercado, para que os habitantes vissem o que aconteceria se eles retivessem o ouro dele²⁶¹ (DÖBLIN, 2014, p. 97-98).

Todavia, o destino de Alfinger na selva foi a morte, porque acidentalmente ele é esmagado por uma pedra (DÖBLIN, 2014, p. 98), o que mostra sua impotência perante a grande natureza. Os próximos conquistadores inseridos na trama também não são diferentes de Alfinger. Depois dele, a fragilidade do homem em relação à natureza pungente do novo continente é igualmente sinalizada na expedição de Gonzalo Ximenes de Quesada e seu capitão Alcobazo ao Eldorado (2014, p. 99-101). No trajeto em busca do ouro, quase toda a sua tropa perece, pois a fúria do rio Magdalena e a lama do canal despedaçam e afundam as embarcações (2014, p. 101-107).

As descrições do narrador esclarecem que, da perspectiva dos brancos, a selva é sua maior inimiga, a fortaleza verde que os separa do império do ouro (2014, p. 111-112) e que deve ser derrotada. Na passagem de Quesada e sua tropa pela floresta, o narrador contrapõe um cenário de suplício, tormento e dor, que reforça a qualidade humana atribuída à natureza e, de outro lado, o poder destrutivo do homem:

Infundavelmente choravam e vociferavam as florestas ao seu redor. Eles não ouviam nada disso. As árvores morriam e afundavam. Os

²⁶¹ “Alfinger passierte einmal einen Ort, der als reich galt. Da fing er ohne weiteres siebzig Leute, ließ ihnen beide Hände abschneiden und die siebzig Paare auf dem Markt an einer Stange aufhängen, damit die Einwohner sähen, was ihnen bevorstehe, wenn sie ihm Gold vorenthielten.”

ventos, arremessados para cima, sua dor gritante, os riachos derretendo a neve e o gelo. Tudo sofrendo. E os veados e os pássaros pesados. Rangiam os troncos, estalavam os arbustos, a água consumida gotejava. Mundo terrível e sem palavras. Os assassinos e violadores o atravessaram²⁶² (DÖBLIN, 2014, p. 113).

Expressões como “assassinos e violadores” enaltecem quais são as práticas desses homens, que matam os nativos, roubam e profanam o templo dos incas. Da tropa de Quesada e Barreda, os que sobreviveram à fome e transpuseram a floresta e as savanas alcançaram Funza (Cundinamarca): uma civilização inca abundante em ouro. Em um primeiro momento, ao avistarem os homens brancos, os incas acreditam que “espíritos estranhos” (DÖBLIN, 2014, p. 114) haviam descido do céu, da mesma forma que os índios amazônicos quando viram os primeiros europeus no início do romance.

Assim, o paraíso que os colonizadores europeus encontram é chamado de Eldorado: “Eles estavam na terra dos sonhos. Eles estavam na terra do ouro. Eles estavam em uma verdadeira terra celestial. Tudo meu! Tudo meu!”²⁶³ (DÖBLIN, 2014, p. 124). No entanto, o ouro não é suficiente para os brancos, pois, embora os Muíscas entreguem todas as suas riquezas sem nenhuma resistência, os europeus querem guerra, sangue, a destruição da cidade, bem como suas mulheres (DÖBLIN, 2014, p. 128, 148, 190, 210-211). Eles violam o ouro sagrado do palácio do Zipa e, dessa maneira, profanam Bochica: o deus sol dos Muíscas.

O governador deu ordens a dois homens armados que estavam atrás dele para removerem as grandes placas redondas de ouro com sóis e rostos horríveis na parede ao lado do trono. Mas quando os dois mercenários pegaram os pratos, o povo gritou atrás deles, atirou-se para baixo e encostou o rosto no chão²⁶⁴ (DÖBLIN, 2014, p. 138-139).

É oportuno notar que antes de Zipa abandonar a cidade em ruínas e refugiar-se na cidade sagrada de Iraca, ele questiona as atitudes dos colonizadores espanhóis

²⁶² “Unermeßlich weinten und brüllten um sie die Wälder. Sie hörten nichts davon. Die Bäume, die starben und versanken. Die Winde, hochgeschleudert, ihr schreiender Schmerz, abschmelzend von Schnee und Eis die Bäche. Leidend alles. Und die Rehe und die schweren Vögel. Es knarnten die Stämme, die Äste krachten, das zehrende Wasser troff. Schreckliche, sprachlose Welt. Die Würger und Schänder schritten hindurch.”

²⁶³ “Sie waren im Traumland. Sie waren im Goldland. Sie waren in einem wirklichen Himmelsland. Alles mein! Alles mein!”

²⁶⁴ “Der Gouverneur gab zwei Büchenschützen, die hinter ihm standen, den Auftrag, die mit Sonnen und scheußlichen Gesichtern versehenen großen runden Goldplatten an der Wand zur Seite des Thronsessels abzunehmen. Als die beiden Söldner aber nach den Platten griffen, schrien die Leute hinter ihnen, warfen sich hin, drückten die Gesichter auf den Boden.”

de forma notavelmente crítica. Entretanto, sua fala na trama aproxima-se muito mais do discurso contemporâneo sobre a política colonial europeia, de modo que reflete o pensamento de Döblin sobre a tendência histórico expansionista e destruidora do homem europeu. A partir desse contexto, reiterando o que Delgado (1999, p. 156-157) já sinalizou, o autor articula um outro ponto de vista no romance, que expõe a insustentabilidade de reivindicações colonialistas como a da supremacia europeia, ou da existência de um só rei e um só Deus.²⁶⁵

“Seu papa e o rei vivem além do mar. Ninguém os viu aqui. Eles não nos conhecem, nem ao nosso país. Como o papa pode dar ao rei uma terra que ele não conhece e que não lhe pertence e como pode o rei aceitar tal presente?” O furioso complemento do Zipa: “Ambos, o papa e o rei devem ter perdido a razão”, o intérprete não traduziu²⁶⁶ (DÖBLIN, 2014, p. 140).

Um segundo grupo de europeus, liderados por Sebastian de Belalcazar, chega a Cundinamarca (DÖBLIN, 2014, p. 143) e, depois deles, um terceiro, liderado pelo general Nicolaus Federmann, de Ulm (2014, p. 151). Como um “vulcão” (2014, p. 150), a Europa estava expelindo sua gente sobre o Novo Mundo, onde vieram procurar ouro e guerra.

4.7.1 *A tartaruga e o tapir*

Federmann e seus homens não veem os povos indígenas de maneira diferente dos outros colonizadores europeus. Um dos primeiros problemas que eles têm com os nativos refere-se à comunicação, pois teriam os nativos muitas línguas diferentes, o que dificultaria as negociações: “Pois esses animais marrons da floresta não são espertos o suficiente para falarem uma única língua, que depois de um dia de marcha eles já falam novamente outra, e é por isso que não vale a pena se envolver com

²⁶⁵ SANTIAGO, Silviano. O Entre-Lugar do discurso latino-americano. In: _____. Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

²⁶⁶ “Euer Papst und der König leben jenseits des Meeres. Niemand hat sie hier gesehen. Sie kennen uns und unser Land nicht. Wie kann der Papst dem König ein Land schenken, das er nicht kennt und das ihm nicht gehört, und wie kann der König solch Geschenk annehmen?” Den zornigen Zusatz des Zippa: „Papst und König müssen beide ohne Verstand sein“, übersetzte der Dolmetsch nicht.”

eles”²⁶⁷ (DÖBLIN, 2014, p. 156). Para os colonizadores, os “animais burros” são os índios, que falam diferentes línguas, mas, de forma sarcástica, é a inteligência do branco civilizado que Döblin coloca em questão.

As crenças e costumes indígenas são outro problema para os europeus. Na primeira aldeia indígena que Federmann e seus homens chegam, eles observam admirados tudo o que os nativos conseguem produzir a partir de uma árvore, a palmeira murici. Então, o chefe da tribo explica aos brancos o significado dessa planta: “E esta palmeira de murici, diz o chefe, é a ancestral dos homens, e quando houve uma inundação de toda a terra, um dilúvio, ela foi salva de tudo o que vive e dela surgiram as pessoas”²⁶⁸ (DÖBLIN, 2014, p. 158).

Por intermédio do narrador, o romance faz menção a uma narrativa mítica indígena sobre a origem da humanidade, que entra na trama como comentário explicativo à observação curiosa e interessada dos brancos sobre a palmeira murici. Para os índios, essa palmeira é um elemento sagrado e sobrenatural, da qual acreditam que vieram, diferentemente dos brancos, que a veem apenas uma planta que serve às necessidades de sobrevivência humanas. Tal posicionamento esclarece que os nativos têm uma visão de mundo diferente que os brancos em relação à natureza, pois aqueles a compreendem como algo vivo, dotado de espiritualidade e com a qual estão sempre interagindo.

Os europeus não entendem as crenças e as práticas culturais dos índios, principalmente quando assistem à celebração dos mortos. Nesse ritual, que Döblin (2014, p. 159-160) leu em Koch-Grünberg (1921, p. 316; 1910, p. 152), o corpo de um morto é desenterrado e queimado e a farinha dos ossos é peneirada na bebida e servida em clima festivo à tribo. Nessa cena, os europeus veem uma prática canibal, realizada por animais selvagens, enquanto o seu significado para os índios é bem outro: “Foi um homem grande. Durante quinze períodos de chuva e de seca ele ficou deitado, agora ele é nosso grande ancestral e nos ajudará”²⁶⁹ (DÖBLIN, 2014, p. 161).

²⁶⁷ “Denn diese braunen Waldtiere sind nicht einmal so schlau, daß sie eine einzige Sprache reden, sondern nach einem Tagesmarsch reden sie wieder eine andere, und schon darum lohnt es eigentlich gar nicht, sich mit ihnen einzulassen.”

²⁶⁸ “Und diese Murichipalme, erzählt der Häuptling, ist der Ahne der Menschen, und als einmal eine Überschwemmung der ganzen Erde, eine Sintflut, war, ist sie von allem, was lebt, gerettet worden, und aus ihr sind die Menschen entstanden.”

²⁶⁹ “Es war ein großer Mann. Fünfzehnmal Regen und Trockenzeit hat er gelegen, jetzt ist er unser großer Ahne und wird uns helfen.”

Quando os homens estão com os Otomacos, aguardando para marchar em busca das ilhas de ouro, acontece na orla da praia algo que os índios chamam de procissão das tartarugas. A narrativa mítica *A tartaruga e o tapir* é inserida no romance para explicar aos brancos o que é aquele fenômeno. Quem conta o mito não é o narrador heterodiegético do romance, mas um indígena. Nesse ponto temos uma narrativa estruturada dentro de outra e um deslocamento da narração do nível extradiegético para o intradiegético. Trata-se de mais um mito que Döblin encontrou na coletânea de Koch-Grünberg (2014, p. 115), e que foi originalmente publicada por Couto de Magalhães (1876), em *O selvagem*.

“A tartaruga não é maliciosa. Ela é um bom homem. Uma vez a tartaruga sentou-se debaixo de uma árvore e descansou. O tapir veio, esticou o focinho e disse: ‘Vá embora, tartaruga.’ A tartaruga fechou os ouvidos. O tapir tocou sua cabeça com o focinho, resmungou e soprou: ‘Tartaruga, vá embora.’ Ela colocou a cabeça para fora, a esfregou nas pernas e disse: ‘Você me irritou, você é rude.’ ‘Tartaruga, vá embora.’ Ela colocou a cabeça dentro do casco: ‘Esta é minha árvore, você é rude, Tapir.’ O tapir tem cascos nos pés, ele pisou com eles nas pernas da tartaruga, a tartaruga fugiu: ‘Quando a estação das chuvas vier, eu te verei novamente.’

A chuva caiu, a tartaruga seguiu o seu caminho. Veio uma pegada, a tartaruga se abaixou e disse: ‘Eu venho de longe, pegada. Estas são gramíneas para você. A pegada agradeceu. A tartaruga perguntou: ‘Quanto tempo faz que seu senhor veio?’ A pegada disse: ‘Há muito tempo atrás.’ A tartaruga seguiu o seu caminho. Veio uma outra pegada, a tartaruga se curvou: ‘Eu venho de longe. Eu conheci aqui uma irmã sua, eu trouxe a ela juncos e bambu.’ A pegada: ‘É solitário aqui no campo. O que minha irmã está fazendo?’ A tartaruga respondeu: ‘Estas são as folhas da floresta onde sua irmã mora. Quanto tempo se passou desde que seu Senhor passou por aqui?’ A pegada olhou para o céu: ‘Fique até o pôr do sol, conte sobre a minha irmã, em dois dias você vai encontrar o meu Senhor.’ A terceira pegada: ‘Eu já ouvi falar de você, tartaruga. Formigas anunciaram sua chegada.’ ‘Esta é uma flor da floresta. Quando seu Senhor passou por aqui?’ ‘Hoje. Passe a noite comigo que eu adorno para você.’ O rio rugiu com raiva. A tartaruga não se atreveu a falar. Ao meio-dia ela desceu: ‘Onde está seu pai?’ ‘Eu não sei.’ ‘Por que não?’ ‘Você está bravo com meu pai.’ ‘Ele me empurrou.’ ‘Não me importune.’ A tartaruga se enterrou. O tapir saiu da água, a tartaruga ficou na frente dele: ‘Eu te encontrei. Você me fungou e pisou em mim. Agora vamos ver se sou homem.’ O tapir virou-lhe as costas, a tartaruga o mordeu nos testículos e não os soltou. O tapir se virou, se virou, gritou piedade. A tartaruga não soltou. O tapir pulou no rio, o rio espumava para proteger o pai. A tartaruga não soltou. O tapir foi para a praia e morreu. Daí a tartaruga soltou. Ela chamou a formiga: ‘Diga às pegadas, eu matei o Senhor delas porque o tapir foi grosseiro comigo.’ Para o tapir ela disse: ‘Seu filho, o rio, deve lamentar por você. Eu matei você.’

Meus parentes estão me esperando no vale, vou chamá-los, vamos comer você”²⁷⁰ (DÖBLIN, 2014, p. 168-169).

A maneira como o nativo inicia sua narrativa produz efeitos significativos. O primeiro deles é a ideia de atemporalidade evocada pelo “uma vez”, elemento característico dos contos de fada europeus que, na trama do romance, reforça o caráter fabuloso do que o índio conta aos brancos. Ou seja, é uma história que possui um passado “absoluto”, nos termos de Assmann (1999, p. 78), que acontece sempre de novo, porque é repetida e reatualizada por um narrador.

Essa questão da atemporalidade está em consonância com a estrutura temporal do romance, uma vez que não há informação explícita sobre quando os fatos acontecem. Tudo é introduzido na trama sem uma cronologia específica, sem que datas sejam necessárias e, além disso, o autor é muito arbitrário com a alteração de elementos históricos que ele insere na ficção. Ainda que o leitor tenha como saber qual o período ao qual pertencem as personagens, como Las Casas, Döblin coloca as figuras imaginárias, míticas e históricas no mesmo patamar no texto ficcional, onde tudo acontece de forma simultânea. As várias épocas da história entram num discurso

²⁷⁰ “Die Schildkröte ist nicht böseartig. Sie ist ein guter Mann. Einmal setzte sich die Schildkröte unter einen Baum und ruhte. Das Tapir kam, streckte den Rüssel vor und sagte: ‘Geh weg, Schildkröte.’ Die Schildkröte verschloß ihre Ohren. Das Tapir berührte mit dem Rüssel ihren Kopf, schniefte und blies: ‘Schildkröte, geh weg.’ Sie steckte den Kopf heraus, rieb ihn an den Beinen, sagte: ‘Du hast mich angeschnieft, du bist unhöflich.’ ‘Schildkröte, geh weg.’ Sie zog den Kopf in die Schale: ‘Das ist mein Baum, du bist unhöflich, Tapir.’ Das Tapir hat Hufe an seinen Füßen, es trat der Schildkröte damit auf die Beine, die Schildkröte machte sich davon: ‘Wenn die Regenzeit kommt sehe ich dich wieder.’ / Der Regen fiel, die Schildkröte machte sich auf den Weg. Es kam eine Spur, die Schildkröte beugte sich herunter und sagte: ‘Ich komme weit her, Spur. Dies sind Gräser für dich.’ Die Spur dankte. Die Schildkröte fragte: ‘Wie lange ist es her, daß dein Herr kam?’ Die Spur sagte: ‘Lange.’ Die Schildkröte machte sich auf den Weg. Es kam eine andere Spur, die Schildkröte verneigte sich: ‘Weither komme ich. Ich traf eine Schwester von dir hier, ich habe ihr Schilf und Bambus gebracht.’ Die Spur: ‘Es ist hier einsam auf dem Feld. Was treibt meine Schwester?’ Die Schildkröte antwortete: ‘Dies sind Blätter vom Wald, wo deine Schwester wohnt. Wie lange ist es her, daß dein Herr vorüberkam?’ Die Spur sah zum Himmel: ‘Bleibe bis zum Sonnenuntergang, erzähle von meiner Schwester, in zwei Tagen triffst du meinen Herrn.’ Die dritte Spur: ‘Ich habe schon von dir gehört, Schildkröte. Ameisen haben dich gemeldet.’ ‘Dies ist eine Blüte vom Wald. Wann ist dein Herr vorbeigekommen?’ ‘Heute. Bleibe die Nacht bei mir, daß ich für dich schmücke.’ Der Fluß rauschte zornig. Die Schildkröte wagte nicht zu sprechen. Mittags stieg sie herunter: ‘Wo ist dein Vater?’ ‘Ich weiß nicht.’ ‘Warum nicht?’ ‘Du bist zornig auf meinen Vater.’ ‘Er hat mich gestoßen.’ ‘Störe mich nicht.’ Die Schildkröte grub sich ein. Das Tapir kam aus dem Wasser, die Schildkröte stand vor ihm: ‘Ich habe dich gefunden. Du hast mich angeschnieft und getreten. Jetzt wollen wir sehen, ob ich ein Mann bin.’ Das Tapir dreht ihm den Rücken, die Schildkröte biß ihn in den Hoden und ließ nicht los. Das Tapir drehte sich, drehte sich, schrie Gnade. Die Schildkröte ließ nicht los. Das Tapir sprang in den Fluß, der Fluß schäumte, um den Vater zu beschützen. Die Schildkröte ließ nicht los. Das Tapir ging an den Strand und starb. Da ließ die Schildkröte los. Sie rief die Ameise: ‘Sagt den Spuren, ich habe ihren Herrn getötet, weil das Tapir sich gegen mich unhöflich verhielt.’ Zum Tapir sprach es: ‘Dein Sohn, der Fluß, soll dich betrauern. Ich habe dich getötet. Meine Verwandten erwarten mich in der Mulde, ich werde sie rufen, wir werden dich essen.’”

que não conhece a contagem dos anos, o que tem por efeito a ciclicidade da narrativa do romance. Assim, Döblin busca, por meio da desvalorização do tempo e dos dados históricos, reter o que o mito significa nas sociedades indígenas: a abertura de uma “fenda” por meio da qual o homem é conduzido a um tempo fabuloso e à reintegração com a natureza e com todo o cosmos.²⁷¹

Um segundo aspecto importante envolve o sentido de advertência causado quando o índio diz aos brancos que a tartaruga não é maliciosa. É como se o nativo intencionasse preparar seus ouvintes para a história e, de antemão, justificasse a conduta da tartaruga. Conforme Sperber (1975, p. 186-187) também é percebido, desde o início, que o índio apresenta a tartaruga como herói e vítima da narrativa que conta.

Na continuidade, quando o narrador indígena afirma que a tartaruga é “um bom homem”, observamos não apenas uma forma de pensamento antropomórfica, mas principalmente uma visão de mundo animista, em que humanos e não-humanos são equivalentes. Todos os personagens que integram a narrativa do índio são animais ou elementos antropomorfizados: tanto o rio quanto as pegadas, com quem a tartaruga interage, são seres animados que dialogam com a tartaruga e que mantêm uma relação de subordinação com o tapir. Com isso, tal como Sperber (1975, p. 186-187) menciona, o nativo não considera necessário alertar os ouvintes europeus de que os atores da sua história, a tartaruga, a anta, o rio e as pegadas, falam e interagem como seres humanos, pois, para ele, isso é algo sensato. Dessa forma, a história que o narrador indígena conta incorpora no romance um modelo de mundo paralelo ao nosso, que tem estatuto de verdade para o nativo. Sobre esse aspecto, vale lembramos, de acordo com Assmann (1999, p. 52, 76, 78), e da perspectiva dos estudos da memória cultural, que o mito designa a história internalizada e lembrada por um grupo social, e o que importa é sua natureza e valor “fundacional” na memória cultural do povo, não sua validade factual.

Essa narrativa mítica discute a vingança de uma tartaruga, que foi agredida e desrespeitada por um tapir. Apesar de ser mais lenta e menor do que seu adversário, a tartaruga não se mantém passiva nem intimidada por ele. Podemos observar aí certa semelhança com outras narrativas míticas presentes no romance, especialmente com Toeza e com a personagem anônima do mito *Por que o sol anda mais devagar*. Todos

²⁷¹ Sobre o anseio do homem moderno de se libertar do tempo, Eliade (1986, p. 164-165).

esses casos estão baseados em relações entre opressores e oprimidos. Assim, é significativa a forma grotesca da tartaruga penalizar seu rival: ela morde os testículos do tapir, até ele cair morto na areia. A cena evoca uma associação entre violência e virilidade e, ironicamente, a valentia do opressor é subvertida.

Entretanto, antes desse episódio, o narrador heterodiegético havia mencionado quem, no mundo mítico do romance, são as tartarugas:²⁷² “[...] os povos das mulheres se mudaram para o sul, são tartarugas e tatus, é preciso ter cuidado com elas.”²⁷³ (DÖBLIN, 2014, p. 50). Ainda que essa relação não esteja explícita no romance, ela pode ser inferida pelo leitor, como também concorda Pohle (1991, p. 915), de modo que as ações da protagonista da narrativa contada pelo Otomaco espelham aquilo que Toeza e as demais mulheres da tribo dos Tucano fizeram com os homens opressores. Com base nessa perspectiva, a imagem da tartaruga mordendo os testículos do tapir é significativa, pois, ao ferir a “virilidade” do tapir, a história é redirecionada e o poder passa a ser assumido pela tartaruga.

Tal viés de análise ganha relevância em cotejo com a versão da narrativa (Anexo IV) publicada por Koch-Grünberg (2014, p. 115), que Döblin propositalmente modificou ao introduzir na trama do romance. Se compararmos a versão publicada pelo etnólogo com a forma como a narrativa desenvolve seu potencial no romance, perceberemos que Döblin enfatizou mais as ações arbitrárias cometidas pelo tapir e, de outra parte, evidenciou o comportamento educado da tartaruga. Como demonstrado por Sperber (1975, p. 186-187), na versão de Koch-Grünberg, o tapir ordena duas vezes para que a tartaruga saia debaixo da árvore e, como ela não atende à ordem, é pisoteada nas fezes.

A tartaruga é um homem bom, não malicioso.
Um dia ela estava sob uma taperebá para fazer sua refeição. Então um tapir veio e disse a ela: “Vá embora, tartaruga, saia daqui!”
A tartaruga respondeu: “Não, eu não vou embora, porque esta é a *minha* árvore!”
“Vá embora, tartaruga, ou eu vou te pisotear!”
“Tente! Eu quero ver se você é um homem sozinho.”

²⁷² Nas sociedades indígenas, a identificação estabelecida com determinados animais ou plantas está ligada aos sistemas de classificação e denominação chamados totêmicos, que veiculam diferentes níveis da realidade social convertidos em códigos próprios. Tais sistemas mudam de um grupo para outro, mas, de maneira geral, servem para estabelecer relações homólogas entre os âmbitos natural e social (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 95; 111).

²⁷³ “Die Frauenvölker sind nach Süden gezogen, es sind Schildkröten und Gürteltiere, man muß sich vor ihnen hüten.”

O maldito tapir pisoteou a tartaruga sob seus pés e espremeu a infeliz nas fezes. Então ele saiu (KOCH-GRÜNBERG, 2014, p. 115 – grifo do autor).

Ao incluir a narrativa no romance, Döblin intensifica o comportamento grosseiro e insistente do tapir, de forma que ele solicita três vezes para a tartaruga liberar a árvore. Na primeira vez, a tartaruga faz de conta que não ouviu a ameaça do opressor; sem êxito, na sequência, o tapir é mais violento e empurra com o focinho a cabeça da tartaruga. Essa segunda tentativa foi acrescentada por Döblin, visto que não existe na versão trazida pelo etnólogo. Igualmente, Döblin adicionou, em resposta à violência do tapir, a tartaruga “enfiou a cabeça na carcaça” (DÖBLIN, 2014, p. 168-169). Ou seja, a tartaruga é a vítima que tenta se proteger da ameaça cada vez mais violenta do tapir que, em sua terceira tentativa de expulsá-la, a pisoteia, mas sem espremê-la nas fezes, como lemos em Koch-Grünberg (2014, p. 115).

A violência do tapir é acentuada em contraste à polidez (e esperteza) da tartaruga, aspecto que Sperber (1975, p.188) também salienta. No texto publicado pelo etnólogo, não há razão para que as pegadas informem a localização de seu senhor.

Quando chegou a estação das chuvas, a tartaruga ficou livre e foi em busca dos vestígios do tapir. Ela encontrou uma pegada e perguntou: “Quanto tempo passou desde que seu senhor passou por aqui?”
A pegada respondeu: “Já faz algum tempo”, e a tartaruga seguiu em frente.
Um mês depois, ela encontrou outra pegada e perguntou: “Quanto tempo se passou desde que seu senhor te pisou?”
A pegada respondeu: “Foi há muito tempo.”
A tartaruga seguiu em frente. Depois de um mês, ela encontrou outra pegada e perguntou: “Seu senhor ainda está muito longe?”
A pegada respondeu: “Em dois dias você irá encontrá-lo.”
“Pah!”, disse a tartaruga. “Estou cansada de correr atrás dele. Talvez ele tenha ido muito longe.”
“Por que você está procurando por ele?”, perguntou a pegada.
“Porque eu tenho que falar com ele”, a tartaruga respondeu.
“Então vá para esse ramo do rio!”, disse a pegada. “Lá você encontrará meu grande senhor!”
“Está bem, eu vou para lá”, disse a tartaruga (KOCH-GRÜNBERG, 2014, p. 115).

No romance, contudo, o valor da cortesia é destacado nas adições textuais, de forma que a tartaruga leva agrados a cada uma das pegadas que encontra pelo caminho, como gesto de boa vontade para que lhe digam o paradeiro de seu senhor.

A narrativa *A tartaruga e o tapir*, que Döblin introduz de forma intradiegética, espelha uma situação não muito diferente daquela que observamos na narrativa intradiegética do sol e no mito *As Amazonas*, que constitui parte da trama do romance. Não acreditamos ser coincidência que nos três casos há personagens femininas que sofrem algum tipo de violência ou opressão por parte de uma figura masculina. Cabe explicar que estamos supondo que a tartaruga, apesar de ser chamada de “um bom homem”, funciona como operador feminino, se levarmos em consideração que no romance as mulheres Amazonas são “tartarugas” (DÖBLIN, 2014, p. 50).

A narrativa mítica em voga também revela um ensinamento, uma lição sobre valores morais e éticos, como justiça, respeito e liberdade. Por meio do comportamento do tapir, a narrativa atua como discurso crítico à agressão do mesmo. A tartaruga, ao contrário, é diplomática, ela respeita as lealdades naturais das pegadas e, negociando, chega a sua justiça, realizada em forma de vingança violenta.

Essa lição de ética do índio recebe por parte dos europeus uma resposta inadequada, pois Federmann e seus companheiros desandam a rir da história. Já da perspectiva dos índios essa reação é interpretada como um comportamento sério dos brancos no diálogo intercultural: “Eles [os índios] mais tarde acreditavam que deveriam rir alto quando os brancos lhes diziam algo. Mas os brancos entenderam mal este sinal de grande delicadeza e tornaram-se grosseiros, para o espanto dos marrons.”²⁷⁴ (DÖBLIN, 2014, p. 169). Ou seja, o lado dos “morenos” tenta aprender as formas simbólicas dos brancos que, por sua vez, só respondem com violência, sem nenhuma tentativa de entendimento.

Além disso, a despeito da história que acabaram de narrar e do exemplo da conduta da tartaruga, é a passividade dos índios que está sendo problematizada no romance, visto que eles se mantêm conformados e não reagem à brutalidade dos brancos. Essa resignação dos índios em relação às arbitrariedades praticadas pelos colonizadores europeus é percebida pelo próprio homem branco, algumas linhas depois: “Se os marrons, juntos aos quais estamos agora, fossem de guerra e tivessem coragem, eles poderiam nos exterminar.”²⁷⁵ (DÖBLIN, 2014, p. 170).

²⁷⁴ “Sie [die Indianer] glaubten später oft, wenn ihnen von den Weißen etwas gesagt würde, laut lachen zu müssen. Aber die Weißen mißverstanden dies Zeichen großer Höflichkeit, zur Verblüffung der Braunen wurden sie grob.”

²⁷⁵ “Wenn die Braunen, bei denen man grade ist, kriegerisch wären und Mut hätten, könnten sie einen vernichten.”

Sendo assim, o caso dos Otomacos, em contraposição à reação de Toeza e das outras mulheres ao ouvirem da anciã o mito do sol, reflete como os mitos dos indígenas operam, na maioria dos casos, na modalidade que Assmann (1999, p. 79) chama de “fundacional”: eles confirmam e aceitam a situação em vez de colocá-la em questão. Nesse sentido, eles não conseguem contrapor o mito à realidade nociva e à “crise” que a invasão dos europeus significa para as sociedades indígenas.

4.7.2 O contato de Federmann com os Otomacos e a natureza

Da mesma forma como ocorreu com Quesada e anteriormente com Alfinger, a trajetória do terceiro colonizador no continente americano, Nicolaus Federmann, é marcada, mais uma vez, pelas adversidades impostas pela natureza. Durante quase dez páginas (DÖBLIN, 2014, p. 162-171), o narrador apresenta ao leitor a dificuldade do general e de sua tropa em alcançar o oceano devido às fortes chuvas. Por causa disso, o tempo do discurso desacelera e se delonga sobremaneira na observação e descrição da paisagem no entorno dos personagens. Logo, o leitor se vê obrigado a acompanhar e a esperar, com os conquistadores europeus, o fim do aguaceiro, para ele “prosseguir” com a leitura e aqueles com a viagem: “O céu muda com frequência, repentinamente a chuva começa a cair. Então as cigarras começam a cantar, das árvores e arbustos entoam seu canto estridente.”²⁷⁶ (DÖBLIN, 2014, p. 163).

A ideia da espera não é suscitada apenas pelas páginas que o narrador precisa para descrever a natureza, mas principalmente pelos indícios que são oferecidos ao leitor: “E realmente acontece, que o dilúvio de chuva os imobiliza, dias tornam-se semanas e semanas, meses.”²⁷⁷ (DÖBLIN, 2014, p. 170). Os verbos utilizados pelo narrador, bem como os substantivos “dias”, “semanas”, “meses” remetem à ideia da passagem do tempo. Isso significa que a espera é projetada no nível da linguagem e o narrador se “aproveita” da situação para uma nova “parada”, no sentido de que a natureza seja observada. Por isso, o sol é personificado e a ele é atribuída uma voz

²⁷⁶ “Der Himmel umzieht sich öfter, urplötzlich stürzten Regengüsse herunter. Darauf fangen die Zikaden zu singen an, von Bäumen und Sträuchern tönt ihr schriller Gesang.”

²⁷⁷ “Und es geschieht wirklich, daß sie die Sintflut des Regens unbeweglich macht, aus Tagen werden Wochen und aus Wochen Monate.”

imperativa, para que durante esse tempo de espera a natureza seja contemplada pelos colonizadores:

O sol paira no céu e brada: é hora, contemplem os caminhos, os rios, os pântanos, estou dando a vocês um punhado de novas horas para seguirem até o mar do sul. Então prosseguem. Sobre as lagoas ondeiam as águas, na margem dançam frangos, pavoneiam-se, balançam os pés, jubilam na frente de suas esposas²⁷⁸ (DÖBLIN, 2014, p. 165).

Chama a atenção a dilatação do tempo causada pela espera monótona dos homens brancos. Com isso, o narrador contrasta o movimento acelerado, a agitação, o barulho e as luzes que vêm da natureza. Temos, nesse sentido, um verdadeiro espetáculo. Luzes, música e ação fazem parte de todas as cenas, em que a natureza é cenário e protagonista ao mesmo tempo: “Sob a suave luz da lua está abaixo, na frente deles, o vasto e murmurante Apure. Em sua cintilante superfície não há nada para notar. Estrelas e luar se espelham, o rio corre rapidamente, é o Apure que quer ir para Orinoco.”²⁷⁹ (DÖBLIN, 2014, p. 167).

Fica evidente que o narrador sobrepõe o ritmo e o tempo da natureza ao tempo histórico do colonizador europeu, mostrando que a floresta segue outra lógica, que é familiar aos índios. A ironia é que sobre essa “lógica” o racionalismo do colonizador europeu não tem alcance, os europeus são ignorantes em relação a esse mundo: “E quando se sobe no barco com as pessoas de pele escura e eles pegam peixes, se é grato pelos homens e pelos peixes, os peixes te alimentam para a viagem.”²⁸⁰ (DÖBLIN, 2014, p. 165-166). Ou seja, o narrador está compartilhando com o leitor não só o poder das águas, mas também que os “marrons” (Otomacos) não têm nenhum problema com elas ou com o tempo vazio. Eles se comunicam com a natureza, estão em sincronia com o tempo estabelecido por ela.

²⁷⁸ “Die Sonne steht am Himmel und ruft: Es ist Zeit, betrachtet die Wege, die Flüsse, den Morast, ich gebe euch eine Handvoll neuer Stunden für das Südmeer. Und dann geht man. Über den Lagunen wallt das Wasser, am Strand tanzen Hähnchen, sie spreizen sich, wippen und jauchzen vor ihren Weibchen.”

²⁷⁹ “In dem milden Mondlicht liegt unten vor ihnen der breit hinrauschende Apure. Auf seiner flimmernden Oberfläche ist nichts zu bemerken. Sterne und Mondschein spiegeln sich, der Fluß strömt schnell, es ist der Apure, der zum Orinoco will.”

²⁸⁰ “Und wenn man mit den dunklen Leuten in die Boote steigt und sie Fische schießen, so ist man den Fischen und den dunklen Männern dankbar, die Fische nähren einen für die Reise. Und man blickt sich friedlich um und schläft unter dem Gewölbe des Nachthimmels ein, der für ein zauberhaftes Fest sein Gepränge an der Brust trägt.”

O episódio de Federmann com os índios Otomacos aguardando o cessar das chuvas também evoca a ideia de que o general e seus homens encontram-se em um paraíso. A cena em que eles, seguindo o costume dos índios, se livram dos trapos que ainda tinham pendurados em seus corpos e recorrem às palmeiras para cobrir sua nudez,²⁸¹ sugere certa intertextualidade com o livro de *Gênesis* (2:25). Além disso, mostra que o tempo de espera tem efeito sobre eles e os aproxima da realidade e do tempo míticos dos indígenas, mesmo que temporariamente, antes de chegarem ao império Inca e encontrarem ouro em abundância: “Observam-se as pessoas morenas, como pescam e não fazem nada, caçam e não fazem nada, dormem, comem, dançam, amam.”²⁸² (DÖBLIN, 2014, p. 165-166).

Assim, em relação ao tempo de espera na companhia dos índios, a natureza torna-se um espaço idílico e tranquilo para os brancos, o que parece corresponder à nostalgia de uma situação paradisíaca imemorial²⁸³. Ademais, ainda que a natureza não seja um espaço de mediação entre as culturas, pois ela é um agente na trama, a pressão das forças da natureza induz os brancos a negociar as diferenças com a cultura dos índios. Há uma reviravolta aqui, pois os brancos se hibridizam no contato com essa natureza e com os indígenas, abandonam suas práticas e seguem o comportamento dos nativos, de modo que muitos colonizadores passam a usar a pintura corporal, amuletos e a pensar como os índios (2014, p. 170-175). Mas, tão logo as chuvas cessam e a tropa segue viagem, os brancos voltam a ser o que eram.

4.7.3 A recompensa dos conquistadores e o fim do império inca

Quesada, Belalcazar e Federmann agem de forma semelhante quando destroem as cidades dos povos andinos, violentam e matam as pessoas em busca de ouro. O final de cada um desses conquistadores também é parecido: Quesada torna-

²⁸¹ “Paraíso” implica a ausência das ‘vestes’, quer dizer, a ausência do ‘uso’ (imagem arquetípica do Tempo). Toda nudez ritual implica um modelo atemporal, uma imagem paradisíaca” (ELIADE, 1992, p. 67).

²⁸² “Und es geschieht wirklich, daß sie die Sintflut des Regens unbeweglich macht, aus Tagen werden Wochen und aus Wochen Monate. [...] Der Regen fällt, die Donnerstürme brausen, man sitzt und liegt in der feuchten Wärme in Palmhütten, in Regenhäusern der Braunen, man reitet Pferde aus, damit sie nicht verlahmen, Waffen werden geputzt. [...] Man betrachtet die braunen Leute, wie sie fischen und nichts tun, jagen und nichts tun, schlafen, essen, tanzen, lieben.”

²⁸³ Isso pode nos levar também à compreensão de que o homem profano não consegue abolir por inteiro a valorização religiosa do mundo (ELIADE, 1992, p. 18; 30), embora ele nem sempre tenha consciência dessa herança imemorial. Ver também ELIADE (1992, p. 37; 49).

se governador de Cundinamarca e é homenageado na Europa, como Pizarro e Cortez antes dele, e depois morre de lepra em Santa Fé (DÖBLIN, 2014, p. 191-192); Belalcazar é traído por Quesada e definha até a morte na prisão de Cartagena (DÖBLIN, 2014, p. 192-193); Federmann e sua princesa índia caem no mar a caminho da Europa e se afogam (DÖBLIN, 2014, p. 194-195). Ou seja, apesar das trajetórias de cada um desses homens e, em contraste com o papel que assumiram na vida, o final para todos eles é a autodestruição e a morte, num ciclo em que, como diz Maaß (1997, p. 113), todos retornam para a natureza.

Assim todos morreram, generais e governadores que tanto tinham se enfurecido. Eles não tinham pai, mãe e nem filhos. Eles estavam sem ancestrais e sucessores. Eram pedras que jorravam de uma montanha de fogo e saltaram no ar, caíram e se despedaçaram²⁸⁴ (DÖBLIN, 2014, p. 195-196).

Se, anteriormente, os brancos reduzem o novo mundo a um objeto de sua ganância e instinto prometeico, agora, o novo mundo os transforma em pedras que se despedaçam e sucumbem ao anonimato da natureza. Eis a trágica e vazia existência do homem europeu.

A morte é o fim dos colonizadores, que veem no continente americano a chance de encontrarem o “paraíso prometido”, como fala Quesada: “Os ricos nascem ricos, herdando, são reis, príncipes, condes ou mercadores. Assim o soldado, que coloca sua vida em risco, deveria permanecer pobre para sempre. Para ele haveria apenas o tardio reino do céu após a morte. Mas não é assim.”²⁸⁵ (DÖBLIN, 2015, p. 111).

O europeu não quer esperar para receber seu quinhão do paraíso apenas no céu, mas, paradoxalmente, a viagem da conquista o leva à morte. No sentido do ensaio de Döblin (2015c, p. 353; 358; 363), o paraíso celestial que o homem branco procura é o Eldorado, sob o signo prometeico. Em outras palavras, ele não conhece mais nenhum estado primordial que antecede e fundamenta a existência individual. Em seu isolamento e individuação, o único chamado celestial que os brancos ouvem é o da expansão e do ouro. Eles oram e estabelecem um compromisso com seu Deus

²⁸⁴ “So waren alle hin, Generäle und Gouverneur, die so getobt hatten. Keinen Vater, keine Mutter, keine Kinder hatten sie. Sie waren ohne Ahnen und Nachfolger. Sie waren Steine, die aus einem Feuerberg spritzten und in die Luft sprangen, hinfielen und zersplitterten.”

²⁸⁵ “Die Reichen werden reich geboren, erben, sind Könige, Fürsten, Grafen oder Kaufleute. Da müsste der Soldat, der sein Leben einsetzt, ewig arm bleiben. Für ihn gäbe es nur das späte Himmelreich nach dem Tod. Aber es ist nicht so.”

apenas em troca de promessas, o que no romance é modelarmente percebido e criticado já no início por Cuzumarra: “Eles também chamam seu próprio grande Deus apenas para dar-lhes poder para encontrar o ouro.”²⁸⁶ (DÖBLIN, 2014, p. 42).

Também os Muíscas não conseguem fugir do poder da morte. Ao final do segundo livro, quando o Zippa (Thyszquesuska) de Cundinamarca chega à cidade sagrada de Iraca e conta sobre o ataque dos brancos, o cacique Sugamuxi realiza o ritual do “caminho através das teias de aranha” (DÖBLIN, 2014, p. 202) e seu espírito desce ao submundo para interrogar os mortos sobre o ocorrido:

Então a alma do grande sacerdote deixou seu corpo. Ela saiu de sua boca e entrou no interior da terra. Ela chegou a um rio. Lá havia aranhas. Elas trabalharam na teia e o atravessaram.

A alma do padre viu aqueles que tinham chegado primeiro e ainda olhavam com orgulho, usavam roupas rasgadas e muitos andavam nus. O sacerdote perguntou a eles. Eles disseram: eles morreram por sua própria mão, eles não tinham ninguém para cuidar deles agora. “E por que vocês se mataram?” “Surgiram demônios brancos.”

O grande sacerdote perguntou, perguntou a dez, perguntou a dez e perguntou a dez. A resposta permaneceu. Ele não se reconheceu. Um grande medo se apoderou dele. Eu quero voltar, muitos vieram. A fluência de almas não diminuiu. Uma multidão, um tumulto, um rugido surgiu ao redor dele. Ele perguntou, “virão ainda muitos?” “Muitos, muitos, olhe ao redor, olhe ao redor”²⁸⁷ (DÖBLIN, 2014, p. 202).

Sugamuxi comunica o que seu espírito viu no submundo e, para reestabelecer o equilíbrio ameaçado pelo ataque dos europeus e reter o poder da morte, o Zippa sacrifica-se ao deus Bochica e seu coração é oferecido ao deus do Sol (DÖBLIN, 2014, p. 203). A morte do Zippa é um ato ritualístico necessário diante às leis religiosas dos Muíscas. Os suicídios dos outros índios parecem ser atos voluntários por desespero diante da invasão. O sonho vaticinador do sacerdote mostra que eles continuam infelizes no mundo subterrâneo e que o deus está insatisfeito pelos sacrifícios oferecidos até então. Isso provoca a decisão do Zippa de sacrificar-se. Os

²⁸⁶ “Sie rufen auch ihren eigenen großen Gott nur an, damit er ihnen Macht gibt, das Gold zu finden.”

²⁸⁷ “Da verließ die Seele des Großpriesters seinen Körper. Sie stieg aus seinem Mund und wanderte in das Erdinnere. Sie kam an einen Fluß. Da waren Spinnen. Sie wirkten ihm das Netz und führten ihn herüber. / Die Seele des Priesters sah welche, die erst gekommen waren und noch stolz blickten, sie trugen zerrissene Kleider, und viele gingen nackt. Der Priester fragte sie. ‘Sie sagten: sie seien von eigener Hand gestorben, sie hätten keinen, der sie jetzt pflege und kleide.’ ‘Und warum habt ihr Hand an euch gelegt?’ ‘Es kamen weiße Dämonen.’ / Der Großpriester fragte, fragte zehn, fragte zehn, fragte zehn. Die Antwort blieb. Er gab sich nicht zu erkennen. Eine große Angst ergriff ihn. Ich will umkehren, zu viele sind gekommen. Der Zustrom der Seelen nahm nicht ab. Ein Gewimmel, ein Getümmel, ein Getöse entstand um ihn. Er fragte: ‘kommen noch viele?’ ‘Noch viele, so viele, blick dich um, o blick dich um.’”

Muísucas seguem suas regras tradicionais diante da irrupção da história e, sendo Zippa a instância superior nessa sociedade hierárquica, ele assume a responsabilidade pela catástrofe coletiva.

O segundo livro do romance finaliza com a migração dos bandos sobreviventes do império inca à selva, mudando de uma estrutura social estratificada para outra nômade (DÖBLIN, 2014, p. 205; 213). Como os povos da floresta, eles tornam-se caçadores, coletores e passam a usar pinturas corporais. Isso mostra que, da mesma forma que uma sociedade pode ser criada, como foi o caso das Amazonas, também outras já estabelecidas podem desaparecer, o que remete ao ciclo do desenvolvimento da civilização humana.

Essa mudança de estrutura social implica também a substituição religiosa dos incas. No lugar de Bochica, que teria abandonado o povo andino por causa dos crimes dos mais antigos, os refugiados passam a cultuar outra divindade, Virococha: criador de toda a cosmovisão incaica. Da mesma forma como os povos indígenas amazônicos, os andinos acreditam que a vinda dos brancos é o sinal do fim da humanidade:

“Não disseram uma vez, que tigres e dragões seriam enviados sobre nós e tudo que vive seria erradicado novamente? Uma vez Virococha fez chover fogo, agora ele está chovendo tigres brancos. [...] A terra está sendo devastada, os tigres brancos são os seres assassinos que tiram a vida, um novo mundo está por vir.”²⁸⁸ (DÖBLIN, 2014, p. 209).

Em contraste com o destino dos conquistadores europeus e das civilizações incas, prevalece o poder da natureza: “O poder do solo, o céu de fogo, as cachoeiras eram mais fortes que qualquer outra coisa.”²⁸⁹ (DÖBLIN, 2014, p. 214).

4.8 Las Casas e Sukuruja

Com Las Casas inicia o terceiro livro do romance e a questão da cristianização dos povos indígenas. Por meio do capitão espanhol Juan del Puerto e de suas práticas

²⁸⁸ “Hieß es nicht einmal, es würden Tiger und Drachen über uns geschickt werden und alles, was lebt, würde wieder ausgerottet werden? Einmal hat Virococha Feuer geregnet, jetzt regnet er weiße Tiger. [...] Die Erde wird verwüstet, die weißen Tiger sind die Mordwesen, die das Leben wegnehmen, es soll eine neue Welt kommen.”

²⁸⁹ “Die Kraft des Bodens, der feurige Himmel, die Wassergüsse waren stärker als irgend etwas sonst.”

cruéis²⁹⁰ em relação aos nativos, o dominicano percebe que os europeus violaram o cristianismo e vê no povo indígena e na sua conversão ao catolicismo a oportunidade de formar novos cristãos. Os brancos não querem saber de Deus ou de salvar a própria alma, tudo o que os move é o ouro, a cobiça e a raiva, conforme diz Juan del Puerto:

“E porque vocês vieram para cá? Não para salvar almas, com certeza não. Se eu tivesse que salvar uma alma, teria sido primeiro a minha própria condenada [...] Se ao menos o mundo não conhecesse o ouro. Mas talvez teríamos então outra coisa. Pois não há esperança para nós, bispo, acredite em mim, eu ainda sou jovem, mas eu já conheço pessoas”²⁹¹ (DÖBLIN, 2014, p. 219).

Os indígenas resistem à imposição do cristianismo. Apesar dos esforços de Las Casas, seus alunos abandonam as aulas da catequese e voltam à floresta para suas práticas costumeiras com máscaras e pinturas (DÖBLIN, 2014, p. 224-225). Contudo, após muita insistência, os índios concordam em receber o bispo. Ouvem o que ele tem para falar sobre Deus e a criação do mundo, o dilúvio, a vinda de Jesus Cristo para salvar o seu povo dos pecados e a existência de um paraíso no céu (DÖBLIN, 2014, p. 226-229).

No contato entre o dominicano e os nativos é estabelecido um diálogo intercultural entre visões de mundo e mitologias diferentes. Os índios não aceitam sem questionar o que Las Casas narra, de modo que colocam em dúvida o discurso cristão sobre a questão da igualdade dos homens. Ou seja, os nativos percebem a incoerência do discurso de Las Casas, vez que são justamente os brancos cristãos que não compreendem e não praticam o que prega sua religião:

O outro chefe: “Todos os humanos descendem do grande pai Noé, que andou em um navio sobre as montanhas.” “Sim.” “Os brancos sabem disso? Você disse a eles?” “Você pergunta algo, mas não diz

²⁹⁰ Na realidade, o capitão acredita que ele comete atos religiosos quando ele mata todos os dias 12 índios em cumprimento a uma promessa religiosa. Na conversa com Las Casas, fica evidente que ele é igualmente cruel e supersticioso. A pessoa que se aproxima a uma ética moderna é o bispo, uma exceção entre os europeus.

²⁹¹ “Und warum seid Ihr herübergekommen? Nicht, um Seelen zu retten, wahrhaftig nicht. Wenn ich eine Seele zu retten hätte, so wäre es zuerst meine eigene, verfluchte gewesen. [...] Wenn doch die Welt nicht das Gold kennte. Aber vielleicht hätte man dann etwas anderes. Denn es ist mit uns nichts los, Bischof, glaubt es mir, ich bin noch jung, aber ich kenne auch schon Menschen.”

tudo.” “Eles fazem coisas ruins para nós e você diz a eles, o grande pai Noé é o pai de vocês e nosso.”²⁹²

O paraíso celestial que Las Casas menciona desperta instantaneamente grande interesse nos índios, pois o relacionam à sua crença na terra sem morte. Neste ponto, o romance reintegra, de forma intradieética, essa narrativa mítica indígena. Ao interrogar o dominicano sobre como chegar ao céu, os nativos concluem desapontados que Deus não quer saber nada dos brancos (DÖBLIN, 2014, p. 229-230).

Além disso, também a ideia de que Deus teria cedido aos homens o domínio sobre todos os animais da terra é considerada insensata pelos indígenas, que têm no tapir seu ancestral. Com isso, o romance apresenta o embate em torno das crenças e práticas culturais de indígenas e cristãos na tentativa frustrada de aculturação dos nativos americanos: “o animal não vem se nós o insultamos. Padre Las Casas, não temos domínio sobre os animais. A anta é nossa ancestral, outras tribos têm como ancestral o bugio.”²⁹³ (DÖBLIN, 2014, p. 239).

A culpa pela resistência dos índios ao cristianismo é atribuída por Las Casas à “floresta satânica”, que atrai os índios para longe de sua igreja (DÖBLIN, 2014, p. 239-240). Assim como os conquistadores europeus, também o dominicano entra em conflito com a natureza, mas, no caso, ela não é o obstáculo para chegar ao ouro, e sim para a conversão dos pagãos ao cristianismo. Isso fica evidente na cena da igreja vazia, visto que no lugar de alunos que deveriam ser catequizados estavam pássaros, inclusive papagaios brigando no altar. Aqui o templo dos brancos é profanado pela natureza, o que reflete que ele não harmoniza com o ambiente e com as regras da selva.

Os de pele escura eram geniosos, satã estava interferindo, atraindo-os para a mata onde ele vivia com seus demônios. A mata satânica. Ele caminhou com o jovem clérigo pelo local vazio. Seu coração se contraiu quando ele viu sua igreja, o portão aberto, a missa da manhã já lida, nenhuma criança ou adulto no portão para as aulas, na sala

²⁹² “Der andere Häuptling: ‘Alle Menschen stammen von dem großen Vater Noah ab, der in einem Schiff über die Berge fuhr?’ ‘Ja.’ ‘Wissen das die Weißen? Hast du es ihnen gesagt?’ ‘Du fragst etwas und sprichst etwas nicht aus.’ ‘Sie tun uns Schlechtes an, und du sagst ihnen, der große Vater Noah ist ihr und unser gemeinsamer Vater.’”

²⁹³ “Das Wild kommt nicht, wenn wir es beleidigt haben. Pater Las Casas, wir herrschen nicht über die Tiere. Das Tapir ist unser Ahne, andere Stämme haben zum Ahn den Brüllaffen.”

planavam pequenos pássaros, papagaios ralhavam sobre a mesa do altar. O clérigo correu e os expulsou²⁹⁴ (DÖBLIN, 2014, p. 239).

Sendo assim, a fim de não perder os índios para a floresta, Las Casas torna-se um herege e foge até eles. No entanto, não demora muito para que os europeus o encontrem na selva e, em uma emboscada, sequestram parte da tribo para que seja vendida como escrava (DÖBLIN, 2014, p. 256-267). Por causa da atitude traiçoeira dos brancos, Las Casas torna-se vítima da vingança dos indígenas e Sukuruja vem buscá-lo.

Sukuruja agachou-se em frente à cabana dos brancos, à espreita, entrou e tomou o corpo de Las Casas em seus braços, pouso-o sobre seus joelhos. “Homem branco, está aí?”

Las Casas não quis responder. “Homem branco, por que brigou comigo? Sei que não queria.” Las Casas permaneceu em silêncio.

Então Sukuruja viu o colar com a cruz em seu cinto e o rosário em sua mão caída. “Isso te mantém calado.” E os colocou de lado.

Las Casas abriu os olhos: “Estou com você, Sukuruja?” “Você me reconhece?” “Onde estão meus companheiros?” “Deixe-os.” “Onde está minha cruz?”

Ele se ergueu. Lá estava o céu, as alegres estrelas. Sukuruja agachou-se, com seus enfeites de penas.

Las Casas oscilou nos seus pés. Recolheu a cruz e o rosário. Eles deslizaram pelas mãos. Ele inclinou-se. Eles caíram novamente.

Sukuruja levantou-se: “Homem branco, para a mata! Venha.” O velho em batina escura a seguiu, hesitante. Virou-se duas, três vezes para olhar as coisas no chão. Sukuruja o pegou pelo braço e o levou. Las Casas chorou por alguns instantes.

Eles foram para o rio. Os abutres ralhavam. Pássaros tecelões voavam. De baixo surgiram serpentes, jacarés, peixes. Quando Sukuruja se encurvou para o salto, Las Casas se arrancou com um grito, ficou sobre os pés, ergueu os braços, cambaleou e deitou com o rosto sobre a cruz e o rosário²⁹⁵ (DÖBLIN, 2014, p. 261-262).

²⁹⁴ “Die Dunklen waren widerspenstig, der Satan hatte seine Hand im Spiel, lockte sie immer wieder in den Wald, wo er mit seinen Dämonen hauste. Der satanische Wald. / Er wanderte mit dem jungen Kleriker durch den leeren Ort. Das Herz zog sich ihm zusammen, als er seine Kirche sah, das Tor offen, die Frühmesse war schon gelesen, kein Kind und kein Erwachsener am Tor zum Unterricht, durch den Raum segelten kleine Vögel, Papageien zankten sich auf dem Altartisch. Der Kleriker lief und verscheuchte sie.”

²⁹⁵ “Sukuruja kauerte vor der Hütte der Weißen, spähte hinein, nahm den Körper Las Casas’ in ihre Arme, legte ihn über ihre Knie. ‘Weißer Mann, bist du da?’ / Las Casas wollte nicht antworten. ‘Weißer Mann, warum hast du mit mir gestritten? Du hast es doch nicht gewollt.’ Las Casas war still. / Da sah Sukuruja die Kette mit dem Kreuz an seinem Gürtel und den Rosenkranz in seinen gefalteten Händen: ‘Das verschließt dir den Mund.’ Und legte sie beiseite. / Las Casas öffnete die Augen: ‘Bin ich bei dir, Sukuruja?’ ‘Du erkennst mich?’ ‘Wo sind meine Gefährten?’ ‘Laß sie.’ ‘Wo ist mein Kreuz?’ / Er richtete sich auf. Da war der Himmel, die freudigen Sterne, Sukuruja kauerte am Boden im Federschmuck. / Las Casas schwankte auf den Füßen. Er hob das Kreuz und den Rosenkranz auf, sie glitten ihm aus der Hand. Er bückte sich. Sie fielen wieder. Sukuruja stand auf: ‘Weißer Mann, in den Wald! Komm.’ Der Alte im dunklen Mantel folgte zögernd, er drehte sich zweimal, dreimal nach den Sachen am Boden um. Sukuruja nahm ihn in den Arm und trug ihn. Las Casas weinte eine kleine Weile. / Sie zogen zum Fluß

Quando Sukuruja toma Las Casas em seus braços, evoca a imagem da *pietà*, visto que, na iconografia cristã, a figura da virgem Maria segura em seus braços o corpo de Jesus, após ser crucificado. Só que no romance a atitude de Sukuruja não estabelece nenhuma promessa de ressurreição e salvação ao dominicano, apenas sugere algo como o seu retorno à natureza (UERLINGS, 2007, p. 95; SEBALD, 1980, p. 124; MAAß, 1997, p. 99).

Diante disso, o episódio se atém a dois mundos opostos: o cristianismo, representado pelo dominicano, e a visão mítica e animista indígena, conformada na figura divina de Sukuruja. No lugar de um ritual fúnebre cristão, Las Casas é levado por Sukuruja. Se o frade conseguiu permanecer fiel à sua religião, é uma questão que o romance não esclarece. O importante é que o narrador insinua que este personagem – o único “homem justo” desse livro e o único branco capaz de suscitar simpatias por parte do leitor – experimenta uma espécie de transfiguração póstuma no contexto da crença indígena. No trânsito para o outro mundo, ele não passa para o céu que ele predicava aos índios, mas para o domínio da natureza sagrada.

Podemos interpretar que nesse solo pujante americano é a lei da natureza que prevalece. Não é gratuito que esse seja o único momento do romance no qual Sukuruja tem voz por meio de discurso direto, o que pode ser compreendido como consequência da importância dada à ação praticada por ela. Trata-se do elemento integrante e mais representativo do mundo indígena e da natureza no romance, que destaca a perspectiva mítica da cena, sem ancoragem no tempo histórico, como algo que aconteceu nos primórdios e sempre se repete na narrativa. A atuação da figura imaginária, o espírito das águas, que se revela nas mais diversas formas e leva consigo as pessoas, acontece com Las Casas em *A terra sem morte*, com Mariana, em *O tigre azul*, e continua acontecendo no terceiro volume, *A nova selva*, com os índios Apapocuvas, Tanhiguás e Oguauívas.

Sob outro viés, na fala de Sukuruja também notamos que o estilo da linguagem é uma tentativa de captar a própria oralidade da língua indígena, tendo em vista o efeito causado pelo uso da sintaxe breve, como em “Homem branco, para a mata! Venha.” Este trecho, principalmente se lido em voz alta, produz sonoridade muito

herunter. Die Geier schimpften. Webervögel flogen. Von unten tauchten Wasserschlängen, Alligatoren, Fische auf. Wie sich Sukuruja zum Sprung krümmte, riß Las Casas sich mit einem Schrei los, stand auf den Füßen, hob die Arme, taumelte und lag mit dem Gesicht auf Kreuz und Rosenkranz.”

peculiar, como se a estrutura sintática estivesse acoplada a um ritmo predefinido, algo como a batida espaçada de pés no chão, ou o som de algum instrumento musical. Este estilo da parataxe, analisado como recurso poético na lírica de Hölderlin, por Adorno (1981), pode ser considerado como indicador da simplicidade do “primitivo” indígena na literatura moderna.

4.9 Jurupari e o fim das Amazonas

Até aqui vai a perspectiva da história europeia no romance *A terra sem morte* que volta a ser estruturada pela narrativa mítica das Amazonas. A passagem para o contexto da sociedade das mulheres é realizada mediante a focalização do fluir da natureza, sem a presença humana, e de uma perspectiva que abrange de cima a pujança e a violência do ambiente amazônico. O narrador apresenta o fenômeno das cheias do rio Amazonas e a destruição provocada pela força das águas, no sentido de reintroduzir na trama a relação misteriosa estabelecida entre o ciclo das águas e os rituais de sacrifício das mulheres (DÖBLIN, 2014, p. 262-263).

Depois disso, o narrador retoma a situação dos povos amazônicos, em fuga por causa dos brancos. A mesma narrativa mítica da terra sem morte, anunciada pelos tambores nas primeiras páginas do romance, é reintegrada, de forma intradieética, pelos mais velhos da aldeia. Essa retomada tem por efeito a ciclicidade da narrativa do romance e reitera que os marrons continuam ameaçados pelos europeus e, de outro lado, que ainda não encontraram a terra onde não há maldade. Os acontecimentos “históricos” do início do livro encontram-se incluídos na narrativa mítica da terra sem morte que se repete quase literalmente – como se supõe que as narrativas míticas sejam transmitidas de forma idêntica de geração a geração.²⁹⁶

Os mais velhos disseram: “Nossos pais contaram: os tambores choraram, vejam, vocês devem partir, há grande perigo. Ao pôr do sol, o grande espírito que carrega o mundo sacudiu a terra. Há uma árvore, ele é o pai dos humanos e dos animais, pode-se tirar dela todas as frutas. Quando alguém sobe na árvore, ele ergue seus ramos e leva as pessoas para o alto, a árvore leva as pessoas para o céu, onde nossos ancestrais vivem. Esta é a terra sem morte. Nossos ancestrais

²⁹⁶ Com Assmann (1999), porém, sabemos que nessa transmissão acontece uma adaptação contínua ao presente da recitação, despercebida pelos indígenas que não têm registros escritos para dar-se conta das alterações; o fenômeno é chamado de *mouvance* pelos etnólogos.

a procuraram em vão. Aonde devemos fugir? Naquela época, muitas mulheres mataram e se mudaram para o sul²⁹⁷ (DÖBLIN, 2014, p.264-265).

Na evolução desse “experimento social”, Döblin mostra que o domínio instituído sobre os homens culmina no regimento quase sádico da rainha Truvanare, evidenciando que as intenções iniciais da libertação das mulheres foram corrompidas pela consolidação do poder das princesas Amazonas. Trata-se de uma sociedade que está em crise e internamente fragilizada, pois as próprias Amazonas começam a perceber a necessidade de convivência entre mulheres e homens, questionando as regras impostas pelo regime autoritário da rainha.

Isso nos reporta novamente a Bachofen (1985, p. 42-43), ao afirmar que o estágio cultural do “Amazonismo”, como chamado pelo autor, culminou em uma forma degenerada de matriarcado, por causa do desejo de dominação das mulheres. Conforme o autor (1985, p. 175-176), o período do governo feminino foi marcado pela crueldade e pelo sacrifício humano e trouxe as experiências mais sangrentas sobre a terra. Tais seriam características atribuídas por Döblin às Amazonas no final do primeiro livro que ao senso natural da maternidade sobrepujam o desejo de dominação (BACHOFEN, 1985, p. 221).

A não sustentabilidade dessa estrutura social matriarcal fica manifesta na conversa entre as duas Amazonas, Tije e Guarikoto (DÖBLIN, 2014, p. 265-266). Ao redirecionar o foco narrativo para essas personagens e permitir que se expressem por meio do discurso direto, o narrador flagra vozes individuais que atuam como contrapeso ao ódio de Truvanare e apresentam uma outra dimensão da realidade das mulheres Amazonas. O leitor percebe que o “experimento” das Amazonas na sua vertente mais radical – da princesa Truvanare – de fato deve perecer:

“Nós vivemos uma vida triste, Tije. Você já ouviu falar como as mulheres vivem nas aldeias dos homens? Ainda nenhum homem esteve comigo. Eles ainda me levarão para a cabana.” “Uma mulher tem seu marido e eles moram na cabana durante todo o ano. E se a mulher quer amor, ele vem até ela. E se o homem quer amor, eles

²⁹⁷ “Die Alten sagten: ‘Unsere Eltern haben erzählt: die Trommeln haben geweint, seht euch vor, man muß wandern, es ist große Gefahr. Gegen Sonnenuntergang hat der große Geist, der die Welt trägt, die Erde geschüttelt. Es gibt einen Baum, er ist der Vater der Menschen und Tiere, man kann von ihm alle Früchte abnehmen. Wenn einer auf den Baum steigt, hebt er seine Äste hoch und trägt die Menschen höher, der Baum trägt den Menschen in den Himmel, wo unsere Ahnen wohnen. Das ist das Land ohne Tod. Unsere Eltern haben es vergeblich gesucht. Wohin sollen wir fliehen? Damals haben viele Frauen gemordet und sind nach Süden gezogen.’”

estão juntos. Na estação seca e na estação chuvosa eles estão juntos”²⁹⁸ (DÖBLIN, 2014, p. 265-266).

A trajetória do povo das Amazonas configura uma tentativa fracassada de escapar à injustiça e opressão das mulheres. Isso porque, com a formação da sociedade matriarcal seu sofrimento não cessou. Assim como os homens, elas acabaram corrompidas pela consolidação do poder.²⁹⁹ Com o discurso de Truvanare, Döblin não deixa dúvida que uma sociedade que se baseia na exploração violenta de uma parte da humanidade necessariamente desemboca em barbárie: “Eles devem ser exterminados. Nosso grande espírito nos dará então sinais de que frutos devemos comer para dar à luz nossos filhos. Caiam sobre suas aldeias, incendiem suas casas, matem o máximo que puderem.”³⁰⁰ (DÖBLIN, 2014, p. 266).

O fim do reino de Truvanare é marcado por dois acontecimentos importantes. O primeiro é o encontro entre Tije e o prisioneiro Guarikoto, o único caso entre homem e mulher bem sucedido em toda a trama (DÖBLIN, 2014, p. 267-274)³⁰¹. Logo, o amor entre a Amazona e Guarikoto determina o fim desse governo matriarcal, visto que ela não morre ao ser tocada pelo homem, como acreditava-se até então. No segundo momento, Truvanare não espera pela lua nova para a realização do ritual de sacrifício, violando o propósito daquela prática. Nesse momento, Toeza e Walyarina são reintroduzidos na trama e eles intervêm para destruir os reinos das princesas, que não seguiram os ensinamentos da ancestre e corromperam suas sucessoras.

“Elas dançam para nós. Eu não gosto disso. Já sinalizei para as princesas, mas elas não ouvem. Elas são loucas. Elas nos insultam.”
 “O que elas estão fazendo?” “Elas matam homens, elas matam e matam. Nós não fizemos isso, não foi isso o que eu ensinei. Estávamos subjugadas aos homens, então nos libertamos. Não tivemos escolha a não ser fugir. Até você eles mataram com astúcia.”
 “Vocês me vingaram.” “Mas agora elas assassinam a qualquer

²⁹⁸ “Wir führen ein trauriges Leben, Tije. Hast du gehört, wie die Frauen in den Dörfern der Männer wohnen?” ‘Bei mir ist noch kein Mann gewesen. Sie bringen mich erst in die Hütte.’ ‘Eine Frau hat ihren Mann, und sie wohnen in ihrer Hütte das ganze Jahr. Und wenn die Frau Liebe will, kommt er zu ihr. Und wenn der Mann Liebe will, sind sie zusammen. In der Trockenzeit und in der Regenzeit sind sie zusammen.’”

²⁹⁹ Ver também Kiesel (1986, p. 240).

³⁰⁰ “Sie sollen aussterben. Unser großer Geist wird uns dann Zeichen geben, welche Früchte wir zu essen haben, damit wir unsere Kinder zur Welt bringen. Fallt über ihre Dörfer, brennt ihre Häuser ab, tötet, soviel ihr könnt.”

³⁰¹ Ver Uerlings (2007, p. 98).

momento, não é um dia de sacrifício, elas são criminosas, elas se tornaram tão ruins quanto os homens”³⁰² (DÖBLIN, 2014, p. 275-276).

Sem a proteção da ancestre, o que segue é a revolta das mulheres Amazonas contra a rainha, as sacerdotizas e a libertação dos prisioneiros, uma luta que se espalha por muitos povos e da qual homens e mulheres participam lado a lado. Por fim, Kudurra é quem assume o posto de rainha, marcando o início de uma nova estrutura social, na qual é aceita a convivência pacífica entre homens e mulheres.

O último capítulo do romance faz referência às mulheres Amazonas de um outro lugar, os povos que viviam nas savanas de Jamunda. Contudo, à medida que a revolta das mulheres contra as líderes se espalhou, a princesa decide deixar Jamunda e voltar ao norte, de onde a ancestre veio, levando consigo a pele de macaco de Jurupari. É neste ponto que Döblin integra a narrativa mítica de Jurupari à trama, que explana ao leitor a procedência da pele do macaco roubada dos homens por Toeza no início do romance.

Jurupari surgiu do rio e era o mais sábio de todos os homens. Ele conhecia os feitiços mais poderosos. Ele desceu até o rio para tomar banho. A mãe do rio não o havia visto há muito tempo e pisou em seu corpo, fazendo-o cair. Então ela o reconheceu e chorou. As pessoas encontraram seu corpo e o queimaram à margem do rio. A mãe do rio lamentou sobre uma rocha. E quando o fogo se apagou, ela se agachou junto às cinzas. Das cinzas nasceu, então, uma Paxiúba. O espírito de Jurupari subiu pela planta. Ele usava uma pele de macaco. Ele a deixou aos homens dos Tarianas quando ele foi juntar-se a seus ancestrais. Era o povo de Toeza e do primeiro povo de mulheres³⁰³ (DÖBLIN, 2014, p. 277-278).

O mito *Jurupari* entra no romance como narrativa explanatória, que traz uma explicação sobre a origem desse espírito e da palmeira Paxiúba. A mãe das águas

³⁰² “Sie tanzen für uns. Ich habe keine Freude daran. Ich habe schon den Fürstinnen Zeichen gegeben, aber sie hören nicht. Sie sind tobsüchtig. Sie beleidigen uns.’ ‘Was tun sie?’ ‘Sie töten Männer, sie morden und morden. Das haben wir nicht getan, das habe ich sie nicht gelehrt. Wir waren unterworfen von den Männern, da haben wir uns befreit. Es blieb uns keine Wahl, als auszuziehen. Sogar dich haben sie mit List getötet.’ ‘Ihr habt mich gerächt.’ ‘Jetzt aber morden sie, zu jeder Zeit, es ist kein Opfertag, sie sind Verbrecherinnen, sie sind so schlecht wie die Männer geworden.’”

³⁰³ “Yurupari war aus dem Fluß hervorgegangen und war der weiseste aller Männer. Er kannte die stärksten Zauber. Er ging zum Fluß herunter, um sich zu waschen. Die Mutter des Flusses hatte ihn lange nicht gesehen und trat ihn vor den Leib, daß er umfiel. Sie erkannte ihn und weinte. Die Leute fanden die Leiche und verbrannten sie am Ufer. Die Mutter des Flusses trauerte auf einem Felsen. Und als das Feuer erloschen war, kroch sie in die Asche. Aus der Asche wuchs ein Paxiubabaum. Yuruparis Geist kletterte daran hinauf. Er trug eine Affenhaut. Die ließ er, wie er zu den großen Ahnen ging, den Männern der Tarianas. Es war das Volk Toezas und des ersten Frauenvolks.”

não reconhece seu filho Jurupari e mata-o acidentalmente. Assim, seu corpo é queimado pelos índios às margens do rio e, de suas cinzas, a deusa faz nascer a palmeira Paxiúba, a partir da qual o espírito de Jurupari ascende ao céu, deixando sua pele de macaco aos homens Tarianas.

A cena explica a relação entre o roubo da flauta e da pele de Jurupari, bem como a formação do povo das mulheres no romance, pois tais objetos operavam como legitimadores do poder dado aos homens. Todavia, Toeza não aceitou essa situação como algo inalterável, de modo que o mito indígena não opera nesse caso na modalidade que Assmann (1999, p. 79) chama de “fundacional”. Toeza contrapõe o mito *Jurupari* à situação de desigualdade das mulheres e, por isso, rouba a pele e o trompete.

É possível observar que Döblin coloca as narrativas míticas *As Amazonas* e *Jurupari* em confluência e complementariedade no romance, sendo que *Jurupari* é integrado à própria trama construída a partir do mito *As Amazonas*.

Conforme constatamos, Döblin leu essa narrativa *Jurupari* em Koch-Grünberg, sendo que o mesmo mito se encontra na obra *Dois anos entre os indígenas* (1921, p. 386-387) e no texto de número 62 da coletânea de contos (2014, p. 126) (Anexo V). Döblin aproveitou somente alguns elementos desse mito. Das primeiras sete linhas do texto publicado pelo etnólogo, o autor só utiliza a informação de que Jurupari surgiu das águas. O restante não é incluído no romance, como por exemplo, o menino que cantava bem e as pessoas que o ouviam morriam.

Há muitos, muitos anos veio da grande casa de água, a casa do sol, um garotinho que cantava tão bem que muitas pessoas de longe vieram correndo para vê-lo e ouvi-lo. O nome do menino era Milomaki. Mas quando as pessoas que o ouviram retornaram e comeram peixe, todos caíram mortos. Então seus parentes atacaram Milomaki, que nesse meio tempo havia se tornado um menino, e o queimaram numa grande pira, porque ele seria mau e teria matado seus irmãos (KOCH-GRÜNBERG, 2014, p. 126).

No lugar desses elementos do mito, que estavam presentes na versão do etnólogo, Döblin introduz outras informações à trama: Jurupari era o feiticeiro mais poderoso e sua morte não é provocada pelos índios, senão que pela mãe do rio. Ou seja, Sukuruja é integrada à narrativa na qualidade de “mãe” de Jurupari e, com isso, mais uma vez, Döblin hibridiza os mitos, como se fossem parte de um mesmo texto.

Os outros dois motivos do mito que Döblin incorpora no romance são a queima do corpo de Jurupari pelas pessoas que o encontraram à beira do rio, e as cinzas das quais nasce a Paxiúba.

Ele morreu e foi consumido pelas chamas; mas sua alma subiu ao céu. De suas cinzas cresceu uma longa folha verde no mesmo dia. Ela cresceu notavelmente maior e maior, se espalhou e já era uma árvore alta no dia seguinte, a primeira palmeira Paxiúba. Porque antes não havia essas palmeiras. Mas as pessoas fizeram grandes flautas de sua madeira e elas deram as belas melodias que uma vez Milomaki havia cantado. Os homens as sopram até hoje toda vez que os frutos da floresta estão maduros, e jejuam e dançam em homenagem a Milomaki, que criou todos os frutos. As mulheres e meninos não estão autorizados a ver as flautas, caso contrário, eles devem morrer³⁰⁴ (KOCH-GRÜNBERG, 2014, p. 126).

Contudo, na obra, o surgimento da palmeira está atrelado à presença da mãe do rio, que lamenta a morte de Jurupari e faz crescer de suas cinzas a árvore por onde seu espírito ascende ao céu com os seus ancestrais, encerrando algo como uma história paralela ao mito de Cristo.

O trecho no romance que cita Sukuruja e a pele de macaco deixada aos Tarianas, é um acréscimo que não provém da obra de Koch-Grünberg (1909; 1910; 1921; 1924; 2014).

A referência às flautas mágicas produzidas da madeira da Paxiúba também é introduzida no romance pelo narrador, que comunica a peregrinação do grupo de Amazonas de volta à região do Uaupês, de onde veio Toeza: “As mulheres vagavam pela floresta, elas tinham a pele de Jurupari com elas, a trombeta delas era da Paxiúba, nenhuma tribo de homens podia resistir a elas.”³⁰⁵ (DÖBLIN, 2014, p. 278). No entanto, Jurupari intervém para que a pele de macaco seja novamente devolvida aos homens Tarianas.

³⁰⁴ “Er starb und wurde von den Flammen verzehrt; seine Seele aber stieg auf zum Himmel. Aus seiner Asche erwuchs noch an demselben Tage ein langes, grünes Blatt. Es wurde zusehends größer und größer, breitete sich aus und war am anderen Tag schon ein hoher Baum, die erste Paschiubapalme. Denn vorher gab es diese Palmen nicht. Die Leute aber machten aus ihrem Holz große Flöten, und diese gaben die wunderschönen Weisen wieder, die einst Milomaki gesungen hatte. Die Männer blasen sie bis auf den heutigen Tag, jedesmal wenn die Waldfrüchte reif sind, und fasten und tanzen zu Ehren von Milomaki, der alle Früchte geschaffen hat. Die Weiber aber und kleinen Knaben dürfen die Flöten nicht sehen, sonst müssen sie sterben.”

³⁰⁵ “Die Frauen wanderten durch den Wald, sie hatten das Fell Yuruparis bei sich, ihre Trompete war aus der Paxiuba, kein Männerstamm konnte ihnen widerstehen.”

A rainha das Mulheres vestiu o Macacaran, a pele de macaco preta na qual teceu cabelo de homens para ter poder sobre eles e soprou a Paxiúba. E enquanto a batalha se desenrolava, Jurupari apareceu, viu quem o chamou e disse: “Já chega”, e perseguiu a rainha que o havia chamado³⁰⁶ (DÖBLIN, 2014, p. 278).

Assim, na batalha do povo das mulheres com os Tarianas, Jurupari mata a rainha e, de cima de uma árvore, deixa cair a pele de macaco, que é resgatada pelos guerreiros. Com isso, simbolicamente, o poder é tirado das mãos das mulheres, o que sugere algo como o reestabelecimento da ordem social patriarcal.

Em Koch-Grünberg nada é dito acerca da pele de macaco de Jurupari, chamada no romance de “Macacaran”. Concluimos que Döblin deve ter consultado ainda outra obra, na qual obteve conhecimento desse elemento. Ao fazer referência à dança de Jurupari, Koch-Grünberg (1909, p. 190) cita em nota duas referências importantes, o italiano Stradelli (1890) e o francês Coudreau (1887), dois etnólogos que mais se ocuparam do mito *Jurupari*, conforme referenda Cascudo (2012, p. 132-136). Tendo em vista que à época da escrita da trilogia Döblin encontrava-se exilado em Paris, é uma hipótese plausível que ele tenha consultado essa obra francesa.

No livro de Coudreau (1887, p. 182-190, 205-209), verificamos que o mito e a dança de Jurupari são longamente explanados, sendo inúmeras vezes citada “Macacaraua”, a pele de macaco que Döblin traz no romance com nome quase idêntico, “Macacaran”. Nessa versão do etnólogo, Jurupari teria sido concebido de uma virgem (COUDREAU, 1887, p. 184) e foi assassinado pelos homens, algo parecido com o mito de Cristo. Das cinzas de seus ossos queimados nasceram as palmeiras e por meio delas ele subiu ao céu. Como ele usava uma pele de macaco, Macacaraua, ela tornou-se seu símbolo.

No princípio, após a morte do filho da virgem, eram as mulheres que tocavam Paxiúba, vestiam o Macacaraua, evocavam Jurupari. Mas este tinha, sem dúvida, as suas razões para não amar as mulheres. Um dia desceu do céu e perseguiu uma delas, que tinha a Macacaraua e as Paxiúbas (máscaras e instrumentos de sopro sagrados). Ela parou para urinar e depois para lavar-se. Jurupari afinal a alcançou. Deitou-a sobre a pedra, violou-a e tirou-lhe as Paxiúbas e

³⁰⁶ “Da kam es zu einer Schlacht. Die Königin der Frauen legte die Macacaran an, die schwarze Affenhaut, in die sie Männerhaare gewebt hatte, um über die Männer Macht zu haben, und blies die Paxiuba. Und während der Kampf tobte, erschien Yurupari, sah, wer ihn rief, und sagte: ‘Es ist genug’, und jagte die Königin, die ihn gerufen hatte.”

Macacaraua. Desde essa época, as mulheres não devem ver o Macacaraua sob pena de morte³⁰⁷ (COUDREAU, 1887, p. 186).

Ao que tudo indica, a forma como Jurupari resgata a Macacaran corresponde a esse trecho de Coudreau: o deus segue a rainha Amazona, e quando esta se abaixa para beber água e se limpar, ele a domina e a viola, toma-lhe a pele e, por fim, a mata. Nesse sentido, podemos entender que a revolta incitada por Toeza configura uma tentativa de reavê-lo se considerarmos que no texto de Coudreau eram as mulheres que detinham inicialmente o poder. Só que o matriarcado instaurado entra em crise por causa do abuso de poder das rainhas e das leis rígidas que proíbem qualquer tipo de convivência entre homens e mulheres. Ou seja, as descendentes da ancestre Toeza tornaram o governo das Amazonas insustentável e, com isso, Döblin enaltece que qualquer sociedade que prega ódio e violência é autodestrutiva. Dessa forma, a narrativa mítica das Amazonas adquire uma força motora “contrapresente” (ASSMANN, 1999, p. 79), que leva a uma autorreflexão crítica do leitor dos séculos XX e XXI sobre as sociedades contemporâneas cujos rumos ameaçam constantemente a existência e convivência humana pacífica no mundo.

Com a queda do povo das mulheres termina o romance *A terra sem morte* e, nesse desfecho, percebemos que a trama é construída simultaneamente pelas duas narrativas míticas *Jurupari* e *As Amazonas*. A queda do matriarcado marca não somente o retorno de uma ordem social patriarcal, mas também o regresso das mulheres à grande mãe natureza, evidenciado a descontinuidade do indivíduo e a continuidade da natureza (MAAß, 1997, p. 104).

Elas correram para a floresta negra, para a estepe, os pântanos, e rastejaram. Toeza correu junto, a grande mãe, curvada, sem anéis, sem cordões, sem penas. Arco e flechas, escudo e lança caíram gradualmente de suas mãos. Ela puxou grama e musgo e folhagem sobre si, correndo, afundando³⁰⁸ (DÖBLIN, 2014, p. 278-279).

³⁰⁷ “Au début, après la mort du fils de la vierge, ce furent les femmes qui sonnèrent de la paxiuba, revêtirent le Macacaraua, évoquèrent Jurupari. Mais celui-ci a vait sans doute des raisons pour ne pas aimer les femmes. Un jour il descendit du ciel et en poursuivit une qui avait le Macacaraua et les Paxiubas. Elle s’arrêta pour uriner puis pour se laver. Jurupari finit par l’atteindre. Il la colcha sur la pierre, la viola, et lui prit les paxiubas et le Macacaraua. Depuis cette époque les femmes ne doivent plus voir le Macacaraua sous peine de mort.”

³⁰⁸ “Sie liefen in den schwarzen Wald, in die Steppe, die Sümpfe und verkrochen sich. Toeza lief mit, die große Mutter, gebückt, ohne Ringe, ohne Schnüre, ohne Federn. Bogen und Pfeile, Schild und Lanze fielen ihr nach und nach aus den Händen. Sie zog Gras und Moos und Blattwerk über sich, im Laufen, im Sinken.”

A última palavra no texto ficcional é de Sukuruja, representando o triunfo e a permanência da natureza no ir e vir de episódios, personagens, anos e séculos, como instância ininterrupta e inalterável, ilesa ao fluxo do tempo e à passagem dos seres humanos, como sinaliza Hildenbrandt (2011, p. 222). Além disso, em correspondência a aqueles que estão agora no poder, Sukuruja é citada na forma masculina: “O espírito da água Sukuruja deslizou de árvore em árvore como uma cobra. Ele ficou em forma humana sob os galhos verdes, puxando uma trepadeira.”³⁰⁹ (DÖBLIN, 2014, p. 279).

Nos dois últimos capítulos da trilogia é atribuído papel fundamental à mitologia indígena. Na ausência de respostas para o que acontece no contexto turbulento do século XX ou para o que ainda poderia acontecer, Döblin recorre ao mito numa forma de reabilitação de seu poder diante dos antagonismos do mundo moderno e da inoperância da racionalidade científica.

Dessa forma, não analisamos os volumes dois e três da trilogia, porque a narrativa se afasta do discurso mítico para entrar no mundo histórico dos conquistadores e missionários europeus. Particularmente sobre *O tigre azul*, ainda que seu título remeta a um mito indígena e mantém a perspectiva dos índios sobre os brancos, ele baseia-se centralmente na reelaboração de fatos da história do Brasil Colônia e das missões jesuíticas. Tal enfoque foi amplamente analisado por Ribeiro de Sousa (1996; 2004), Gregory (2004) e Hildenbrandt (2011).

Em consonância com Stauffacher (1991, p. 103-104), como no primeiro romance, a função deste segundo é tratar ficcionalmente sobre o que aconteceu na história da expansão europeia. Diferentemente *A nova selva* volta-se ao porquê da crise da civilização no século XX e à reflexão sobre o futuro do desenvolvimento da civilização humana. Não obstante, lembramos que, de acordo com Ribeiro de Sousa (2004, p. 212-213) e Gregory (2004, p. 93; 120), o interesse de Döblin não estava na reconstrução de fatos históricos, mas em determinados aspectos mediante os quais pudesse criticar o percurso catastrófico da Europa como um todo e da Alemanha nazista em ascensão.

4.10 A caminho de Iwi Marag, a terra sem mal

³⁰⁹ “Der Wassergeist Sukuruja glitt als Schlange von Baum zu Baum. Er stand in menschlicher Gestalt unter den grünen Zweigen, zog an einer Schlingpflanze.”

As narrativas míticas *A terra sem morte*, *O tigre azul* e *Sukuruja* são novamente integradas ao final da trilogia, onde parte do contexto remete aos povos indígenas americanos da Guiana Francesa no século XX. Em termos estruturais da obra, essa reincorporação da perspectiva mítica opera como elemento que assegura a coerência de suas três partes, como instrumento para a compreensão do mundo.

Após a morte de Vivien-Jagna, o último representante da civilização europeia, na tribo dos Ojambis, a perspectiva do narrador é direcionada, mais uma vez, para a natureza e para o rio Amazonas. Esse último chama para si os espíritos dos últimos mortos, vindos das savanas da Venezuela e das selvas de Guayana (DÖBLIN, 2014, p. 828). Nesse momento, é integrado à trama um personagem, que canta à beira do rio enquanto pesca. Esse episódio, que aparece sem grande motivação, traz mais uma narrativa mítica indígena, também não mencionada pelos críticos da obra.

Ele cantou:

“Uma moça linda, era uma moça muito bonita. Ela usava cordões de pérolas no peito. Ela tinha um belo avental de pérolas. O garoto olhou para ela e, oh, ele a amava.

Uma vez ele olhou para o céu à noite. Havia estrelas cintilando e uma delas era especialmente bonita. Então os olhos do rapaz ficaram molhados: ‘Você está tão distante de mim, em duas horas você irá, ah, se você ficasse comigo, a mais bela de todas.’

E enquanto ele estava deitado na esteira, uma moça de olhos brilhantes se aproximou dele. Ele pensou que ela era um fantasma e disse: ‘Afaste-se de mim.’ Então ela disse: ‘Eu sou a estrela’ e ficou com ele. E de manhã ele a colocou em sua garrafa.

Ela saiu da garrafa à noite. Ele a amou em sua esteira. De dia ele a levou para a floresta.

Os irmãos viram a garrafa pendurada. Eles disseram: ‘Queremos abrir a garrafa.’ Ela caiu de suas mãos e partiu ao meio. Eles gritaram: ‘Um animal está na garrafa, tem olhos como uma mulher.’ Eles fugiram.

O rapaz veio, ela correu com ele para a floresta. Eles chegaram na palmeira Bubuca, a moça queria comer frutas. E quando ele subiu, ela gritou de baixo: ‘Segure-se.’

Ela pulou na árvore, a árvore cresceu mais alta e mais alta. O rapaz gritou: ‘Eu vou cair.’ Ela segurou-o com os braços e não o deixou cair. Eles sentaram-se no céu. Os tambores e trompas soavam. Ela trouxe comida e bebida para ele. Ele olhou para ela e olhou para a terra. Ele chorou. No céu também não havia salvação”³¹⁰ (DÖBLIN, 2014, p. 829-830).

³¹⁰ “Er sang: / ‘Ein schönes Mädchen, es war ein sehr schönes Mädchen. Sie trug Perlenschnüre an der Brust. Sie hatte eine schöne Perlenschürze. Der Jüngling sah sie an, und oha, er liebte sie. / Einmal sah er in den Himmel bei Nacht. Da funkelten Sterne, und einer war besonders schön. Da wurden dem Jüngling die Augen naß: ‘So fern bist du mir, in zwei Stunden wirst du gehen, ach, wenn du noch bei mir bleibst, du Allerschönste.’ / Und als er in der Matte lag, kam ein Mädchen mit hellen Augen zu ihm. Er hielt sie für einen Geist und sagte: ‘Geh fort von mir.’ Da sagte sie: ‘Ich bin der Stern’, und blieb bei ihm. Und morgens tat er sie in seine Flasche. / Sie kam des Nachts aus der Flasche hervor. Er liebte

O que é introduzido de forma intradieética como a canção do índio é a reconfiguração de um mito *A estrela* (Anexo VI), que Döblin leu na coletânea de Koch-Grünberg (2014, p. 144-146). A questão principal dessa narrativa não é a relação amorosa entre o índio e a estrela, mas a manifestação desesperançosa de que nem no céu existe redenção para a humanidade. Tendo em vista que em todo o romance confluem tentativas de salvação que culminam em morte e regressão à natureza – sejam as dos índios, incas, colonizadores, jesuítas ou dos europeus do século XX –, essa narrativa mítica insinua algo como a impossibilidade de remissão coletiva e estabelece relação com os episódios subsequentes, do êxodo fracassado dos índios Apapocuva, Tanygua e Oguauiva em direção ao mar e à terra sem morte.

Da narrativa publicada por Koch-Grünberg (2014, p. 144-146), verificamos que Döblin utilizou apenas os elementos estruturantes da trama: um jovem se apaixona por uma estrela e a coloca em uma garrafa, os irmãos a encontram e depois a estrela leva o jovem até o céu pela palmeira, quando ele constata que lá não há beatitude. Em razão disso, reiteramos que o interesse de Döblin estava de fato centrado apenas na mensagem final.

No cotejo das duas versões, podemos perceber que Döblin sintetizou essa narrativa mítica, mantendo não apenas seus principais elementos estruturais, como também preservando o seu significado. Uma parte dos detalhes que são desenvolvidos na versão trazida pelo etnólogo não é integrada ao romance, principalmente no trecho final, que faz referência ao episódio no céu e à dança sinistra dos mortos.

O jovem estava com muito medo. Ele viu um campo vasto e estéril e uma casa distante. A moça-estrela o deixou e se dirigiu para a casa. Ela logo voltou com comida para o jovem. Ela pediu para ele não sair de onde ele estava e partiu novamente.

sie auf seiner Matte. Bei Tag nahm er sie in den Wald. / Die Brüder sahen die Flasche hängen. Sie sagten: 'Wir wollen die Flasche öffnen.' Sie fiel ihnen aus der Hand und brach entzwei. Sie schrien: 'Ein Tier ist in der Flasche, hat Augen wie eine Frau.' Sie liefen davon. / Der Jüngling kam, sie lief mit ihm in den Wald. Sie kamen an die Bubukapalme, das Mädchen wollte Früchte essen. Und wie er kletterte, rief sie von unten: 'Halte dich fest!' / Sie sprang auf den Baum, der Baum wuchs höher, und der Baum wuchs höher. Der Jüngling schrie: 'Ich werde fallen.' Sie hielt ihn mit den Armen fest und ließ ihn nicht fallen. / Sie setzen sich am Himmel hin. Es war ein Trommeln und Hörnerblasen. Sie brachte ihm zu essen und zu trinken. Er sah sie an und sah auf die Erde herunter. Er weinte. Es war auch im Himmel keine Seligkeit."

O rapaz ficou para trás, triste e confuso com tudo o que encontrou. Depois de algum tempo ele ouviu, não muito longe, o som de trompas e vozes. Parecia haver uma celebração de música e dança. A menina estrela voltou e implorou para ele não deixar o local e, acima de tudo, não ser tentado a ir assistir a dança. Então ela o deixou sozinho. O jovem foi incapaz de reprimir sua curiosidade e foi para a festa ... O que ele viu foi horrível! Foi uma espécie de dança da morte. Muitos esqueletos se voltaram na dança, numa confusão sem forma. A carne podre pendia dos ossos e os olhos estavam secos nas cavernas afundadas. O ar estava pesado com o cheiro fétido. O jovem fugiu horrorizado. Então ele encontrou a moça-estrela, que o repreendeu seriamente por sua desobediência. Ela o banhou para que ele pudesse se limpar da mácula. Então ela o deixou e foi embora. Mas ele não podia mais ficar lá. Assim que viu que ela estava longe o bastante, correu para o local onde amarrara a palmeira (KOCH-GRÜNBERG, 2014, p. 145-146).

Todo esse contexto narrado é reduzido a duas linhas no romance, ficando a cargo do leitor imaginar o que havia no céu, pois só é narrado que o protagonista chorou ao perceber a não existência da salvação. Salientamos que Döblin não traz para a obra ficcional o último trecho da narrativa feita pelo etnólogo, em que o personagem morre e, por isso, não escapa de retornar ao céu, de onde fugiu.

Ela olhou para trás, adivinhou seu propósito e veio correndo para detê-lo. Mas o jovem saltou rapidamente para a árvore, que imediatamente encolheu e se espalhou até ficar como antes. A estrela olhou tristemente para o jovem e disse: “Você está fugindo em vão. Você vai voltar em breve.” E assim aconteceu. Quando ele chegou ao chão, o menino sentiu uma dor de cabeça. Ele mal podia dizer ao pai e aos irmãos o que havia acontecido. Todos os remédios foram em vão. Ele morreu. Assim, os índios aprenderam que nenhum céu de bem-aventurança os espera no alto, embora as estrelas brilhem e os atraiam (KOCH-GRÜNBERG, 2014, p. 146).

No romance, Döblin transforma esse desfecho na passagem que segue com o índio ao término do canto. Portanto, a morte do personagem é retirada do nível intradieético da narrativa mítica “cantada” e transposta à trama do romance, de modo que quem morre é o índio que canta o mito. A esse episódio, Döblin atrela a intervenção de Sukuruja, envolta em uma multidão de espíritos daqueles que já morreram e cujas vidas já foram esquecidas. Sua aparição reitera o final de todos os personagens ou povos com que lida – não só – o terceiro romance da trilogia. Sugere, ainda, a visão mítica do fim do mundo como uma possível perspectiva para a humanidade. “E quando o jovem cantou e se virou, Sukuruja, o espírito da água, saiu

da floresta. Ela correu em direção a ele como um guerreiro desconhecido [...].”³¹¹ (DÖBLIN, 2014, p. 830).

Podemos dizer que o mito da estrela funciona como um elo que introduz o último capítulo da trilogia, considerando que as narrativas *A terra sem morte* e *O tigre azul* são retomadas e reinseridas à trama.

E novamente, novamente as pessoas descem das montanhas e buscam a terra sem a morte.

Elas deixam as alturas do Mato Grosso, a Serra Hieronymo, a Serra das Araras. Elas são Apapocuva, Tanygua, Oguauiva.

Dessas montanhas, dessa vida eles querem ir para a terra abençoada, onde não se morre e onde não há maldade. A terra abençoada chama-se Iwi Marag. O grande desastre sob o qual padecemos é Mebu Megua.

Na casa do pai está pendurado o grande morcego. A escuridão envolve a casa do pai. O Grande Pai quer destruir a terra. Sob a rede do pai encontra-se o tigre azul. A grande cobra guarda o portão. O tigre azul foi ordenado pelo pai para levar o fogo à terra. Ele já está andando. O tigre azul vaga. Ele está despedaçando as pessoas³¹² (DÖBLIN, 2014, p. 831).

É importante perceber que, da mesma forma que as narrativas mencionadas abrem o primeiro romance da trilogia, elas também fecham o terceiro, o que estabelece a conexão das três partes da trilogia em termos formais. Sugere algo como a ciclicidade do desenvolvimento da civilização humana, como já mencionamos em outras passagens deste trabalho.

O episódio remete ao movimento migratório histórico dos Apapocuva, Tanygua e Oguauiva, que saem do Mato Grosso em direção ao Paraná, rumo à terra sem morte. Ou seja, depois de quatro séculos, os índios ainda buscam por esse lugar, repetindo o que já fizeram os antigos homens amazônicos do Uaupês e de Cururuquara.

³¹¹ “Und wie der Jüngling gesungen hatte und sich umdrehte, trat Sukuruja, der Wassergeist, aus dem Wald. Sie lief als ein fremder Krieger auf ihn zu [...]”.

³¹² “Und wieder, wieder steigen Menschen von den Bergen herunter und suchen das Land ohne Tod. / Sie verlassen die Höhen des Matto Grosso, die Sierra Hieronymo, die Sierra das Araras. Sie sind Apapocuva, Tanygua, Oguauiva. / Aus diesen Bergen, aus diesem Leben wollen sie hin zu dem seligem Land, wo man nicht stirbt und wo nichts Schlechtes gibt. Das selige Land heißt Iwi Marag. Das große Unheil, unter dem man leidet, ist Mebu Megua. / Am Haus des Vaters hängt die große Fledermaus. Von Finsternis ist das Haus des Vaters umgeben. Der Große Vater will die Erde zerstören. Unter der Hängematte des Vaters liegt der blaue Tiger. Die große Schlange bewacht das Tor. Der blaue Tiger hat vom Vater den Befehl erhalten, das Feuer auf die Erde zu tragen. Er wandert schon. Der blaue Tiger wandert. Er zerreißt die Menschen.”

A referência à vinda do tigre azul permanece em consonância com aquela do primeiro romance, com exceção da menção aos morcegos. De acordo com Unckel (1987, p. 51; 69) e Métraux (1979, p. 338; 341), quando chegar a hora da destruição da terra, os morcegos *mbopi recoypý* serão enviados para devorar o sol, a lua e o tigre azul. Esse último aguarda debaixo da rede de *Ñanderuvuçu* e receberá o comando do criador para descer à terra para acabar com a humanidade.

Desse modo, o tigre azul está relacionado ao mito indígena do apocalipse. Já a presença do homem branco é compreendida desde o início da perspectiva dos índios como sinal prenunciador de que a destruição da humanidade se aproxima. Entretanto, em nenhum momento, a narrativa permite dizer que o tigre azul é a civilização europeia, como afirmam Pohle (1991, p. 890), Hofmann (2006, p. 118) e Hildenbrandt (2011, p. 233), ainda que o narrador e as personagens façam referência aos europeus como demônios ou tigres brancos devido à sua atitude violenta e destruidora (DÖBLIN, 2014, p. 38, 39, 137).

Döblin coloca no desfecho da trilogia uma versão diferente do mito *A terra sem morte*, em relação ao que vimos no início do primeiro romance. O narrador chama esse lugar, no qual não se morre e em que não há maldade, de Iwi Marag e o mal que os assola tem o nome de Mebu Megua, o que remete aos textos de Métraux (1979, p. 331-332) e Curt Nimuendajú (1987, p. 128; 150-151; 155-156).

A crença na terra sem mal está em consonância com o mito indígena da destruição do mundo, quando o grande pai, *Ñanderuvuçu*, antes de acabar com a terra, instruiu o feiticeiro Guyraypoty a dançar. Quando o criador tirou um dos esteios da terra, provocou grande incêndio e o feiticeiro migrou com a família em direção ao mar. Lá construíram uma casa de dança, onde dançaram sem parar e, no momento em que as águas ameaçavam tragar toda a terra, a casa de dança elevou-se ao céu, junto à casa de Ñandecy, esposa de *Ñanderuvuçu*. Esse lugar celestial para onde foi Guyraypoty tem o nome de “Yvy Marãey”, a terra sem mal.

Nesse sentido, Döblin integra essa narrativa mítica ao último capítulo do terceiro volume da trilogia como elemento estruturante da trama. Os índios Apapocuva, Tanygua e Oguauiaiva buscam repetir o que Guyraypoty fez em tempos imemoriais, para que também encontrem Iwi Marag. Utilizando os conceitos de Assmann (1999, p. 78-80), podemos entender que o mito *A terra sem morte* opera na função “contrapresente”, pois evoca-se na memória um passado grandioso que coloca em questão as experiências negativas do presente e, assim, deve ser recuperado.

Com efeito, os índios se dirigem ao mar de modo que parecem saber onde fica a terra sem morte e o que devem fazer para encontrá-la. Notavelmente, ao mesmo tempo em que a citada narrativa mítica está em curso na trama do romance, ela também é integrada por Döblin em nível intradieético na forma da canção, que os índios entoam ao caminho do mar:

“Nós chegamos ao mar. Cruzamos a mata de jaboticaba, nos aproximamos da casa de nossos grandes ancestrais, encontramos o campo velho e o bosque de bananeiras. Nós caminhamos. Entramos na floresta, nossa boca está seca, quem nos dá o mel. Nós caminhamos pela floresta. Nós chegamos ao lago. Nós nos voltamos para a casa do Grande Pai. Ó Grande Pai, chegamos. Quando nos aproximamos, o pássaro Arara voa para nós: ‘O que meus filhos querem comer?’ ‘Queremos comer pão do milho verde’. Encontramos o sabiá: ‘O que meus filhos querem comer?’ ‘Queremos comer castanhas.’ E quando chegamos, o Grande Pai chora: ‘Todos vocês estão morrendo na terra. Nunca retornem. Fiquem’”³¹³ (DÖBLIN, 2014, p. 833).

O cântico dos índios descreve o que deverá acontecer quando se aproximarem da casa do Grande Pai, Ñanderuvuçu. Podemos observar, como um dos elementos principais, a importância conferida à comida e à abundância, de forma que, antes de chegarem até Ñanderuvuçu, os animais perguntam o que os índios desejam comer e beber. A terra sem morte é, portanto, um lugar de prosperidade, onde não é necessário trabalhar para se alimentar. É também significativa a reação de Ñanderuvuçu, pois, ao mencionar que todos estão morrendo na terra, reitera-se que junto dele não há morte.

Mas esta não é uma canção, senão um fragmento da parte final do mito que Curt Nimuendajú (1987, p. 150-151) publicou com o título de *O princípio* e que Döblin pouco modificou ao introduzi-lo no texto romanesco. Dessa maneira, o mito *A terra sem morte* é duplamente incorporado na parte final da trilogia, pois ele é narrado pelas personagens indígenas e, ao mesmo tempo, constitui-se como um elemento organizador da trama. Trata-se de algo semelhante à narrativa *As Amazonas*, que primeiro compõe a estrutura do romance e depois aparece de forma intradieética

³¹³ “Wir kommen zum Meer. Wir überschreiten den Busch von Jaboticaba, wir nähern uns dem Haus unserer großen Ahnen, wir finden das alte Feld und den Bananenhain. Wir schreiten hindurch. Wir treten in den Forst, unser Mund ist trocken, wer gibt uns Honig. Wir schreiten durch den Wald. Wir kommen zum See. Wir wenden uns zum Haus des Großen Vaters. O Großer Vater, wir kommen an. Wie wir uns nähern, fliegt der Araravogel zu uns: ‘Was wollen meine Kinder essen?’. Brot vom grünen Mais wollen wir essen. Wir treffen die Drossel Sabia: ‘Was wollen meine Kinder essen.’ Kauinüsse wollen wir essen.’ Und wie wir kommen, weint der Große Vater: Ihr sterbt alle auf der Erde. Kehrt nie zurück. Bleibt.”

quando Inti Cussi conta a Cuzumarra sobre Toeza e a formação da tribo das mulheres. Quanto à narrativa mítica que os personagens “cantam”, Döblin manteve praticamente todos os elementos da versão de Curt Nimuendajú, com exceção de que no romance é o Grande Pai que se dirige aos nativos, não Ñandecý.

XLV. Atravessamos e chegamos ao jabuticabal. Ali, se queremos chegar à casa de Ñandecý, está a grande e velha plantação e o bananal. E nós atravessamos e entramos na mata. E nossa boca fica seca e lá tem mel que bebemos. E nós atravessamos e chegamos à lagoa da água pegajosa; lá não bebemos e finalmente a nossa boca fica seca. Então seguimos e chegamos à água boa e ali bebemos. XLVI. De lá vamos à casa de Ñandecý. Ao nos aproximarmos, vem ao nosso encontro a arara e nos pergunta: “O que nosso filho deseja comer, diz Ñandecý!” Então lhe contamos: “Queremos comer mbujapé doce e também queremos comer bananas amarelas!” Então seguimos e encontramos o sabiá. Ele nos encontra e pergunta: “O que meu filho deseja comer?” Nós lhe contamos: “Cãguĩy quero comer (beber).” E ele volta e conta a Ñandecý. Ao chegarmos, Ñandecý chora. Ñandecý fala: XLVII: “Na terra a morte é o fim de vocês. Não voltem para lá, fiquem agora aqui!”³¹⁴ (UNCKEL, 1987, p. 150-151 – grifos do autor).

O movimento da multidão de índios, em procissão para a terra sem mal é projetado na natureza, que se coloca em grande agitação e implora para ser levada até o Grande Pai: “Os Apapocuva, Tanygua, Oguauiva sabem: a terra comeu muitos corpos. Ela está cheia.”³¹⁵ (DÖBLIN, 2014, p. 831). O comentário do narrador mostra como o discurso mítico perpassa a narração sobre a natureza, de modo que ela está saturada da humanidade e, por isso, implora para ser levada junto ao Pai.

Assim, a trilogia manifesta o desalento, o pessimismo e a melancolia profunda em relação à vida, ao futuro e à humanidade, de modo que a insistente busca pela terra sem morte configura-se em uma forma de fuga de uma existência que se tornou intragável, até para a natureza. Döblin buscou a fala do narrador no texto de Curt Nimuendajú (1987, p. 87 – grifo nosso): “quando os pajés, em seus sonhos, vão ter com Ñanderuvuçu, ouvem muitas vezes como a terra lhe implora: “*devorei cadáveres demais, estou farta e cansada, ponha um fim a isto, meu pai!*” Nesse sentido, podemos entender que a terra sem morte significa a salvação do apocalipse, e, principalmente, a perda das esperanças no futuro da humanidade.

Na sequência da trama, a viagem dos Apapocuva, Tanygua e Oguauiva é guiada em direção ao mar (DÖBLIN, 2014, p. 833-834). De fato, em consonância com

³¹⁴ Unckel (1987) também trata dessa história na página 128 da obra.

³¹⁵ “Die Apapocuva, Tanygua, Oguauiva wissen: Die Erde hat zu viel Leichen gefressen. Sie ist satt.”

Curt Nimuendajú (1987, p. 8-9; 104) e Métraux (1979, p. 332-333), prevaleceu entre os pajés a versão de que a localização de *Yvy marãeĩ* estava a leste, além do mar. Esse teria sido o motivo dos índios migraram à procura do paraíso, sempre em direção ao oceano atlântico. À vista disso, o que Döblin incorpora ao romance mantém a crença de que o paraíso deve ser buscado ao leste, na direção do mar e, ainda, por meio da dança de pajelança que, em tempos primórdios, salvou Guyraypoty do grande dilúvio.

A viagem empreendida pelos índios é guiada pelo feiticeiro Nanderikini, que ordena a construção de uma casa de dança ao chegar à orla da praia: “O velho chefe deixou construir uma casa de dança. Eles começaram a dança, primeiro na casa, depois pela casa, depois por toda a praia. Eles queriam dançar através do mar para a terra abençoada.”³¹⁶ (DÖBLIN, 2014, p. 834). Contudo, algo acontece e Nanderikini ascende ao céu juntamente com a casa em que executou exaustivamente a dança de pajelança:

Mas o velho Nanderikini já estava voando, levantou-se com a cabana de dança, flutuou e voou. A terra jazia debaixo dele, o mar subia. Atravessou o limiar do céu e parou na cabana de Nandecy, a Grande Mãe. Era a terra sem morte e sem sofrimento, o céu da felicidade e da abundância eternas, onde o milho e a mandioca cresciam por si mesmos e o mel corria das árvores³¹⁷ (DÖBLIN, 2014, p. 835).

Claramente, o episódio de Nanderikini remete às obras de Curt Nimuendajú (1987, p. 150-151; 156) e Métraux (1979, p. 331-332), sobre como Guyraypoty chegou ao céu. O que é apresentado como elevação do personagem aos céus e que foi compreendido por Hildenbrandt (2011, p. 269) como a descrição metafórica de um infarto, é, em primeiro lugar, a voz do narrador. Assim como ocorreu no romance, mais uma vez, o narrador não ocupa um lugar objetivo e não apresenta uma realidade em conformidade com as ciências e com a racionalidade europeia. O que é focalizado, como em tantos outros trechos do romance, é a visão de mundo dos indígenas, reportada a partir da percepção do narrador em torno dos acontecimentos.

³¹⁶ “Der alte Häuptling ließ ein Tanzhaus errichte. Sie begannen den Tanz, erst in dem Haus, dann um das Haus, dann auf dem ganzen Strand. Sie wollten im Tanz über das Meer in das selige Land.”

³¹⁷ “Aber Nanderikini der Alte war schon im Fliegen, er hob sich mit der Tanzhütte in die Luft, er schwebte und flog. Die Erde lag unter ihm, das Meer hob sich. Er überschritt die Schwelle des Himmels und hielt bei der Hütte der Nandecy, der Großen Mutter. Es war das Land ohne Sterben und ohne Leid, der Himmel des ewigen Glücks und des Überflusses, wo Mais und Maniok von selber wuchsen und der Honig von den Bäumen rann.”

De outra parte, a viagem dos Apapocuva, Tanygua e Oguauiva culmina na morte de milhares deles. Depois da partida de Nanderikini e guiados pelo sucessor Nimbiarapony, grande parte do grupo morre de epidemia. Já os Tanygua, liderados por Necguei e Avacucu, morrem em confronto com os índios Kaigang e, por fim, os que sobrevivem retornam ao mar e dançam até se afogarem (DÖBLIN, 2014, p. 835-836). Esse desfecho trágico evidencia que a terra sem morte só é alcançada mediante a própria morte e que o final dos Apapocuva, Tanygua e Oguauiva não foge ao *continuum* que atravessa todo o romance. Os referidos acontecimentos sugerem algo como a finitude e a incompletude humanas em qualquer tempo ou espaço.

Por último, Döblin integra a figura de Sukuruja ao desfecho da narrativa mítica da terra sem morte, que compõe a trama do último capítulo da trilogia. Essa tem a última palavra dentro do mundo ficcional do romance e acompanha os gritos, as lamentações, as danças e os apelos dos Apapocuva, Tanygua e Oguauiva que vêm juntar-se a ela. Nesse ponto, o narrador faz novamente referência ao mito *A terra sem morte*, que antes era entoado pelos indígenas a caminho do mar, para evidenciar que Sukuruja os ouviu.

A tempestade soprou as plumas do cocar de Sukuruja para trás, seus longos cabelos negros esvoaçaram, ela olhou para a terra.

Ela ouviu os gritos do povo, suas reclamações sem fim, sua euforia sem fim, suas canções, seus pedidos. Ela viu a dança das tribos migrantes. Seu rosto orgulhoso se iluminou. Ela desceu, se escondendo no mato, ouvindo a dança mágica na praia. Ela viu o velho Nanderikini. Nós chegamos ao mar, atravessamos a mata de jabuticaba, nos aproximamos da casa dos grandes ancestrais. O que meus filhos querem comer? Ó Grande Pai, ponha um fim nisso.

Sukuruja brandiu seu bastão. Ela regozijou-se às margens da floresta. Veados, antas e garças se aproximaram. Eles a seguiram, eles andaram com ela. Eles procuraram dançar como as pessoas dançaram quando chamavam o Grande Pai. Virá a terra onde não se morre e onde não há nada de mal. As pás abrem sozinhas o chão. Os frutos surgem sozinhos nas casas. Os fantasmas aproximaram-se, murmuravam em massa ao seu redor.

Na margem do rio Sukuruja sussurrava como uma cobra. Ela mergulhou na água. Atrás dela, no turbilhão, os milhares³¹⁸ (DÖBLIN, 2014, p. 836).

³¹⁸ “Der Sturm blies Sukurujas Stirnfedern zurück, ihr langes schwarzes Haar flatterte, sie blickte in das Land. / Die Rufe der Menschen hörte sie, ihr Klagen ohne Ende, ihr Jubeln ohne Ende, ihre Lieder, ihre Bitten. Sie sah den Tanz der wandernden Stämme. Ihr stolzes Gesicht leuchtete auf. Sie ging herunter, versteckte sich im Busch, belauschte den Tanz der Zauberer am Strand. Sie sah den alten Nanderikini. Wir kommen zum Meer, wir überschreiten den Busch von Jaboticaba, wir nähern uns dem Haus der großen Ahnen. Was wollen meine Kinder essen? O Großer Vater, mach ein Ende. / Sukuruja schwang ihre Keule. Sie jauchzte am Waldrand. Es stellten sich Hirsche, Tapire und Reiher ein. Sie folgten ihr, sie schritten mit ihr. Sie suchten zu tanzen, wie die Menschen getanzt hatten, als sie den Großen Vater

A maneira como Döblin finaliza o romance apresenta-se ao leitor como um mistério. Podemos entender que não há terra sem males, não existe paraíso, tudo é encerrado com Sukuruja, em um retorno inevitável a ela, ao anonimato e ao nada. Conforme Maaß (1997, p. 96) reitera em sua tese, a terra sem morte não pode ser alcançada senão pela própria morte. Sukuruja, por sua vez, seja ela um ser divino ou a grande natureza que acompanha a história da humanidade, parece representar esse fim inevitável de toda a existência. Ela é o grande ser para o qual confluem as trajetórias dos índios amazônicos, incas, colonizadores, jesuítas e europeus e que se sobressai ao longo dos séculos que a trilogia ficcionaliza, repetindo continuamente “você não estiveram aqui” (DÖBLIN, 2014, p. 85; 645).

riefen. Es kommt das Land, wo man nicht stirbt und wo es nichts schlechtes gibt. Die Schaufeln werfen allein den Boden auf. Die Früchte steigen von selbst in die Häuser. Die Geister rauschten an, rauschten in Scharen um sie. / Am Ufer des Stromes raschelte Sukuruja als Schlange. Sie tauchte ins Wasser. Ihr nach in den Strudel die Tausende.”

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nosso trabalho, constatamos que grande parte da composição do romance *A terra sem morte* e do desfecho de *A nova selva* é desenvolvida a partir de narrativas míticas indígenas. Ao serem incorporadas ao texto romanesco, elas assumem a função de organizarem a própria trama, como é o caso dos mitos *As Amazonas*, *A terra sem morte*, *Jurupari*, *O tigre azul* e *Sukuruja*. Outros mitos são introduzidos no texto ficcional na qualidade de narrativas intradieéticas, o que ocorre com os mitos *Por que o sol anda mais devagar*, *Boto cor-de-rosa* e *A estrela*. Além disso, acontece de os mitos que ajudam a construir a estrutura do romance serem narrados em determinados momentos por personagens, criando-se, assim, situações em que eles são contados dentro da trama que eles mesmos elaboram. Verificamos que isso ocorre com o mito *As Amazonas*, que, em um primeiro momento, é transformado em ação no romance e depois entra como narração de Inti Cussi, no interior da trama que compõe. Algo semelhante acontece com o mito *A terra sem morte*, ao mesmo tempo que é introduzido como narração é também transformado em ação no romance, principalmente no desfecho da trilogia.

Ao analisarmos como essas narrativas míticas indígenas são articuladas e transformadas na trilogia sul-americana, nosso estudo confirma a hipótese inicial de que Döblin emprega indistintamente um conjunto de textos que remetem à memória cultural, sem considerar qualquer classificação em termos de gêneros literários. As narrativas que o autor selecionou são ressignificadas e reorganizadas quando introduzidas no romance, de modo que alguns de seus elementos permanecem inalterados e outros são excluídos, modificados ou acrescentados.

Em alguns casos, Döblin emprega apenas fragmentos dos mitos, como acontece com as narrativas dos mitos *Sukuruja*, *Jurupari*, *Boto cor-de-rosa*, *Rairu* e *A estrela*, e, em outros momentos, incorpora ao romance mitos quase em sua versão integral, sendo o caso das narrativas *As Amazonas*, *Por que o sol anda mais devagar*, *Tartaruga e o tapir*, *A terra sem morte* e *O tigre azul*. Um fragmento do mito *Rairu*, por exemplo, aparece como prática ritualística no texto ficcional e trechos dos mitos *A estrela* e *A terra sem morte* são introduzidos na qualidade de canções entoadas por personagens indígenas.

Constatamos que Döblin hibridiza as narrativas indígenas que foram registradas pelos etnólogos de uma maneira complexa, mediante sua fragmentação,

montagem e reconstrução. Por exemplo, Döblin coloca as narrativas *Jurupari* e *As Amazonas* em confluência e complementariedade, sendo que *Jurupari* é integrado à trama construída a partir do mito *As Amazonas*. Algo parecido acontece com os mitos *Por que o sol anda mais devagar*, *Boto cor-de-rosa*, *Rairu* e *Sukuruja*, que também são narrados ou integrados à trama construída com o mito *As Amazonas*. No final da trilogia, são os mitos *O tigre azul*, *A terra sem morte* e *Sukuruja* que interagem e constroem juntos a trama, isto é, três mitos de origens diferentes são mesclados e fundidos como se constituíssem um único texto.

Como conclusão, observamos que Döblin transforma as narrativas indígenas em realidade ficcional do romance, modificando o estatuto e o valor epistêmico do mito. Ao mesmo tempo, essas narrativas ficcionais do romance mantêm elementos da estrutura do mito a partir da sua origem. De outra maneira, o autor reintroduz nessas partes ficcionais (de origem mítica) narrativas míticas de forma intradieética, mantendo seu estatuto de mitos. Assim, o mito invade o romance de duas formas: a segunda mostra como o mito é apresentado e tratado nas sociedades arcaicas e a primeira exige um reconhecimento da narrativa mítica do leitor da ficção moderna. As duas maneiras de recepção se iluminam mutuamente e resultam num experimento de reintrodução do mito na literatura moderna³¹⁹ – como há outros na época da redação do romance, Thomas Mann e a tetralogia *José e seus irmãos*, ou *Demeter*, de Hermann Broch³²⁰ – e de conciliação entre logos e mito.

O mito – particularmente o que se originou na Antiguidade Grega – perpassa o discurso europeu e recebe novo impulso no século XX, a partir da etnologia e da reflexão sobre a racionalidade, as ciências positivistas e o progresso da civilização. É nesse contexto que vários autores, entre eles Döblin, revalorizam o mito. Interessante é que este autor não se ocupa com a mitologia das origens europeias (a greco-romana, a bíblica ou a germânica), mas com os mitos de um povo muito distante e considerado, por muitos dos seus contemporâneos, como “primitivo”, “inferior” à civilização europeia. Neste sentido, Döblin não se insere numa longa tradição do

³¹⁹ E também de superação da crise do romance, segundo Döblin deixa entender no ensaio *A construção da obra épica* (2013d, p. 221-223), no sentido de que o mito proporciona à épica moderna uma nova dimensão e compreensão da realidade, que envolve as esferas do sobrenatural e da fantasia.

³²⁰ Conforme também Kiesel (1986, p. 305-306) afirma.

“trabalho com o mito”³²¹, mas apresenta uma mitologia desconhecida dos europeus que representa um pensamento diferente e não pode ser assimilado na exegese.

Verificamos que há uma coerência entre os mitos intradieгéticos narrados e os mitos estruturantes da trama. As narrativas das míticas *As Amazonas*, *Por que o sol anda mais devagar*, *Jurupari*, *Tartaruga e tapir* e *Rairu* refletem umas às outras no primeiro livro do romance *A terra sem morte*,³²² pois apresentam situações semelhantes que envolvem abuso de poder, opressão à mulher e criação de um novo regime social, o matriarcado. De outra perspectiva, as narrativas míticas *A terra sem morte*, *O tigre azul*, *A estrela* e *Sukuruja* também se espelham em *Amazonas*, só que lidam com situações diferentes em relação aos mitos que mencionamos no parágrafo anterior. Este grupo de mitos está em relação de complementariedade no texto ficcional porque induz à reflexão sobre o sentido da vida e o futuro da humanidade, principalmente frente à crise da civilização europeia no contexto social e político em que a obra foi escrita.

Desde o início da trilogia, os índios estão em busca da terra sem morte, por causa do perigo eminente do fim do mundo cujo signo prenunciador está na violência praticada pelos brancos. No final da trilogia, os índios do século XX continuam em busca dessa terra sem males, fugindo da destruição do “tigre azul” e da própria existência intolerável. Mas o desfecho, em consonância com o mito *A estrela* que o antecede, sugere que não existe terra sem morte, não existe paraíso no céu. O que prevalece ao longo dos séculos, no decorrer do romance, é apenas Sukuruja e, com ela, a única certeza dos homens é a morte. Nesse sentido, o romance leva à reflexão sobre como a existência humana tem se tornado cada vez mais desesperançosa com a prevalência do prometeísmo, da subjugação da natureza e da dominação bárbara de minorias humanas.

À luz dos pressupostos teóricos de Assmann (1999, p. 78-81), entendemos que o mito indígena, quando transformado em elemento estrutural da trama e relatado pelo narrador como realidade ficcional, tem efeito “contrapresente” sobre os leitores. Embora para os leitores modernos a sociedade indígena seja algo “estranho” e o mito

321 „Arbeit am Mythos“ é o título de uma extensa análise sobre a interpretação do mito de Prometeu na história europeia, do filósofo Hans Blumenberg. (Blumenberg, Hans. *Arbeit am Mythos* (1979). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996.)

322 Somente a narrativa da tartaruga e do tapir encontra-se no segundo livro do romance, *O reino de Cundinamarca*.

em si pareça superado, Döblin confere ao mito indígena a palavra final na trilogia e o poder de colocar em xeque a visão de mundo racionalista.

Por meio da incorporação desse material mitológico na narrativa, Döblin contrapõe à sua época, com todos seus conflitos, deficiências e crises, uma narrativa que funda um sentido diferente de perceber a totalidade do mundo, que inclui o lugar do homem dentro dessa totalidade e, principalmente, o respeito à natureza. A narrativa mítica e as descrições do narrador evidenciam que essa atitude para com a natureza é aceita e estimulada pelos indígenas. Com isso, o romance destaca não só a distância entre europeus e índios, como também estimula a reintegração ou a reaproximação do ser humano com os cosmos.

Para os personagens indígenas do romance, o que chamamos de narrativas míticas são parte da realidade em que vivem e que determinam seu comportamento e maneira de pensar sobre si e sobre o mundo. Nesse contexto, os mitos têm a força motora que Assmann (1999, p. 78-81) chama de “fundacional”, ainda que nem sempre sejam aceitos como verdades inalteráveis, como é o caso de Toeza e das outras mulheres que se rebelam, roubam a pele de macaco e a trombeta de Jurupari para alterarem suas condições sociais.

Verificamos que Döblin traz para a Literatura Alemã uma compreensão desautomatizada do índio sul-americano, enquanto sujeito que tem sua própria história, sua própria cultura, sua própria maneira de pensar, e, mesmo assim, não é diferente do homem europeu. Com isso, também evidenciamos que Döblin não está comparando modelos de sociedade ou entendendo que os europeus devem viver como os índios, está apenas contrapondo realidades diferentes que levam à autorreflexão sobre a humanidade moderna como um todo e seu poder destrutivo que ameaça sua própria existência.

Então, o que as narrativas míticas indígenas selecionadas e incorporadas pelo autor no romance revelam? Elas operam como elemento estético e forma epistêmica de representação do mundo, que contrasta o discurso “racional” e induz a uma reflexão crítica sobre a civilização europeia, sobretudo diante de seu desenvolvimento na primeira metade do século XX. Ou seja, Döblin aborda os mitos indígenas como narrativas que trazem uma verdade sobre o desenvolvimento da civilização humana como um todo, conforme concepção de Assmann (1999, p. 76): “Mito é uma história que é contada para orientar-se sobre si mesmo e sobre o mundo, uma verdade de

ordem superior que não é apenas verdadeira, mas que para além disso também estabelece exigências normativas e tem poder de formação.”³²³

Por fim, especialmente na atualidade brasileira, porque a violência e o preconceito históricos contra os povos indígenas têm levado à desvalorização e ao apagamento de seus traços culturais, a trilogia *Amazonas* é relevante como obra estrangeira que recupera e transmite a potencialidade da mitologia indígena para a compreensão da vivência humana. Não por acaso, Döblin menciona no ensaio de 1928, *Der Bau des epischen Werks (A construção da obra épica)*, “[...] dito entre nós, sabemos agora que há muito mais verdade, até mesmo histórica, nesses mitos e lendas do que se supunha anteriormente.”³²⁴ (DÖBLIN, 2013d, p. 220)

³²³ “Mythos ist eine Geschichte, die man sich erzählt, um sich über sich selbst und die Welt zu orientieren, eine Wahrheit höherer Ordnung, die nicht einfach nur stimmt, sondern darüber hinaus auch noch normative Ansprüche stellt und formative Kraft besitzt.”

³²⁴ “[...] unter uns gesagt, ir wissen ja neuerdings, daß wirklich viel mehr Wahrheit, sogar historische, an diesen Mythen und Sagen ist, als man früher vermutete.”

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

6.1 Bibliografia de Döblin

DÖBLIN, Alfred. **Das Ich über der Natur**. Berlin: S. Fischer, 1927

_____. **Briefe**. Walter-Verlag AG Olten, 1970.

_____. Der historische Roman und wir. In: DÖBLIN, Alfred. **Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur**. Gesammelte Werke. Herausgegeben von Christina Althen. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2013a, p. 292-316.

_____. Die deutsche Utopie von 1933 und die Literatur. In: DÖBLIN, Alfred. **Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur**. Gesammelte Werke. Herausgegeben von Christina Althen. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2013b, p. 369-405.

_____. An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm. In: DÖBLIN, Alfred. **Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur**. Gesammelte Werke. Herausgegeben von Christina Althen. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2013c, p. 118-122.

_____. Der Bau des epischen Werks. In: DÖBLIN, Alfred. **Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur**. Gesammelte Werke. Herausgegeben von Christina Althen. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2013d, p. 215-245.

_____. **Schicksalsreise**. Bericht und Bekenntnis. Gesammelte Werke, Bd. 18. Mit einem Nachwort von Susanne Komfort-Hein. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2014.

_____. **Amazonas**. Romantrilogie. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2014.

_____. **Schriften zu Leben und Werk**. Gesammelte Werke. Herausgegeben von Christina Althen. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2015a.

_____. Prometheus und das Primitive (1938). In: DÖBLIN, Alfred. **Schriften zur Politik und Gesellschaft**. Gesammelte Werke. Herausgegeben von Christina Althen. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2015b.

_____. Jüdische Erneuerung. In: DÖBLIN, Alfred. **Schriften zu jüdischen Fragen**. Gesammelte Werke. Herausgegeben von Christina Althen. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2015c.

_____. Flucht und Sammlung des Judentums. Aufsätze und Erzählungen (1935). In: DÖBLIN, Alfred. **Schriften zu jüdischen Fragen**. Gesammelte Werke. Herausgegeben von Christina Althen. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2015d.

6.2 Bibliografia crítica sobre a obra de Döblin

BATTEGAY, Caspar. Jüdische und Postkoloniale Diaspora-Diskurse in Alfred Döblins Amazonas. In: BECKER, Sabina; SCHNEIDER, Sabine (Org.). **Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Zürich 2015**. Exil als Schicksalsreise. Alfred Döblin und das literarische Exil 1933-1950. Bern: Peter Lang, 2017, p.157-178.

BAUMANN-EISENACK, Barbara. **Der Mythos als Brücke zur Wahrheit**. Eine Analyse ausgewählter Texte Alfred Döblins. Idstein: Schulz-Kirchner, 1992.

BECKER, Sabina (Org.). **Döblin Handbuch**. Leben, Werk, Wirkung. Stuttgart: J. B. Metzler, 2016.

BRANDT, Reinhard. Mythos und Mythologie. In: BRANDT, Reinhard; SCHMIDT, Steffen (Org.) **Mythos und Mythologie**. Berlin: Akademie Verlag, 2004, p. 9-22.

BRÜGGEN, Hubert. **Land ohne Tod**: Eine Untersuchung zur inneren Struktur der "Amazonas-Trilogie" Alfred Döblins (Europäische Hochschulschriften / European University Studies. Universitaires Européennes, Band 1013. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris: Peter Lang, 1987.

BÜCHEL, Johanna. **Döblins Vision einer Dialektik von Mythos und Moderne**. Eine interdisziplinäre Studie zu Alfred Döblins Amazonas-Trilogie. St. Ingbert (DE): Röhrig Universitätsverlag, 2012.

CARDOZO, Mauricio Mendonza. Tradução, relação e a questão do outro: considerações acerca de um projeto de tradução da trilogia sul-americana *Amazonas*, de Alfred Döblin. In: **Alea**. Vol.11, nº. 2. Rio de Janeiro, julho-dezembro 2009, p. 284-295.

CORNELSEN, Elcio. **Gott oder Natur**: "metaphysische Unterströmungen" im Werk von Alfred Döblin. Diss., Berlin, 1999.

_____. "Wie lange noch, jüdisches Volk-Nichtvolk?" Alfred Döblin und der Neuterritorialismus. In: BECKER, Sabina; SCHNEIDER, Sabine (Org.). **Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Zürich 2015**. Exil als Schicksalsreise. Alfred Döblin und das literarische Exil 1933-1950. Bern: Peter Lang, 2017, p. 179-190.

DELGADO, Teresa. Poetische Anthropologie. Interkulturelles Schreiben in Döblins Amazonas-Trilogie und Hubert Fichtes Explosion. Roman der Ethnologie. In: LORF, Ira; SANDER, Gabriele (Org.). **Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Leipzig 1997**. Bern: Peter Lang, 1999, p. 151-166.

ERHARDT, Jacob. **Alfred Döblins Amazonas-Trilogie**. Worms: Verlag Anton Hain KG, 1974.

GOURIOU, Catherine. Vom Fatum zum Heiligen. Untersuchungen zur Mythopoetik in Döblins Spätwerk. In: MAILLARD, Christine; MOMBERT, Monique. **Internationales**

Alfred-Döblin-Kolloquium Strasbourg 2003. Der Grenzgänger Alfred Döblin, 1940-1957. Bibliographie und Werk. Bern: Peter Lang, 2006, p.127-151.

GREGORY, Alceu João. **O romance *O tigre azul* como forma estética do pensamento histórico de Alfred Döblin.** 2004. Tese (Doutorado em Letras – Língua e Literatura Alemã) - Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo – São Paulo.

_____. Mitologia ocidental versus mitologia indígena na trilogia Amazonas de Alfred Döblin. In: CASSIA, Cynthia de; HELENA, Heloísa (Orgs.). **Para onde os mitos nos levam?** Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015, p. 20-28. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/Para_onde_os_mitos_nos_levam.pdf>. Acesso em: 23 fev. 2018.

HOFMANN, Michael. Europäische Zivilisationskritik, indianische Mythen und moderne Mythopoetik. Alfred Döblins *Amazonas*-Trilogie im Lichte von Le Clézios *Le Rêve mexicain*. In: MAILLARD, Christine; MOMBERT, Monique. **Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Strasbourg 2003.** Der Grenzgänger Alfred Döblin, 1940-1957. Bibliographie und Werk. Bern: Peter Lang, 2006, p. 107-125.

_____. Zivilisationskritik In: Roman: Amazonas/Das Land ohne Tod (Die Fahrt ins Land ohne Tod, 1937; Der blaue Tiger, 1938; Der neue Urwald, 1948). In: BECKER, Sabina (Org.). **Döblin Handbuch.** Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2016, p. 145-153.

HONOLD, Alexander. Nachwort. In: DÖBLIN, Alfred. **Amazonas.** Romantrilogie. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2014, p. 849-882.

HILDENBRANDT, Vera. **Europa in Alfred Döblins Amazonas-Trilogie.** Diagnose eines kranken Kontinents. Göttingen: V&R Unipress 2011.

KIESEL, Helmuth. **Literarische Trauerarbeit.** Das Exil- und Spätwerk Alfred Döblins. Tübingen: Niemeyer, 1986.

KODJIO NENGUE, Pierre. **Interkulturalität im Werk von Alfred Döblin (1878-1957).** Literatur als Dekonstruktion totalitärer Diskurse und Entwurf einer interkulturellen Anthropologie. Stuttgart: Ibidem, 2012.

LEUCHT, Robert. Neuterritorialismus, Geopolitik und die jüdische Frage Alfred Döblins *Amazonas* als Gattungsintervention. In: BECKER, Sabina; SCHENEIDER, Sabine (Org.). **Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Zürich 2015.** Exil als Schicksalsreise. Alfred Döblin und das literarische Exil 1933-1950. Bern: Peter Lang, 2017, p. 191-212.

LUSERKE-JAQUI, Mathias. Alfred Döblins Essay Prometheus und das Primitive im Kultur- und literaturgeschichtlichen Kontext. In: BECKER, Sabina; KRAUSE, Robert. **Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Emmendingen 2007.** "Tatsachenphantasie". Alfred Döblins Poetik des Wissens im Kontext der Moderne. Bern: Peter Lang, 2008, p. 173-184.

MAEDING, Linda. "Waldgedanken". Natur/Geschichte in Südamerika-Darstellungen bei Alfred Döblin und Paul Zech. In: BECKER, Sabina; SCHNEIDER, Sabine (Org.). **Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Zürich 2015**. Exil als Schicksalsreise. Alfred Döblin und das literarische Exil 1933-1950. Bern: Peter Lang, 2017, p. 299-316.

MAAß, Ingrid. **Regression und Individuation**. Alfred Döblins Naturphilosophie und späte Romane vor dem Hintergrund einer Affinität zu Freuds Metapsychologie. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1997.

MASSA, Adriana. Südamerika als Gegenbild Europas in den 30er Jahren in Döblins "Amazonas"-Trilogie". In: IWASAKI, E. (org.) Begegnung mit dem "Fremden". Grenzen — Traditionen — Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses - Tokyo 1990, v. 9, München, 1991, p. 60-66.

MIDGLEY, David. Kulturelle Profilierung und Zivilisationskritik. Zu den intertextuellen Resonanzen in Döblins Exil-Roman *Amazonas*. In: BECKER, Sabina; SCHNEIDER, Sabine (Org.). **Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Zürich 2015**. Exil als Schicksalsreise. Alfred Döblin und das literarische Exil 1933-1950. Bern: Peter Lang, 2017, p. 139-153.

MÜLLER-SALGET, Klaus. **Alfred Döblin, Werk und Entwicklung**. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1972. (Herausgeber Benno von Wiese, Band 22).

PFANNER, Helmut F. Der entfesselte Prometheus oder die Eroberung Südamerikas aus der Sicht Alfred Döblins. In: LORF, Ira; SANDER, Gabriele (Org.). **Internationales Alfred-Döblin Kolloquium Leipzig 1997**. Bern; Berlin; Frankfurt am Main; New York; Paris; Wien: Peter Lang, 1999, p. 135-150.

POHLE, Fritz. "Das Land ohne Tod". Alfred Döblins Kolumbusfahrt in der Pariser Nationalbibliothek. Versuch einer Annäherung. In: DÖBLIN, Alfred. **Das Land ohne Tod**. Ausgabe in zwei Bänden. Hg. v. Hans-Albert Walter. Band II. Frankfurt am Main, 1991, p. 861-1034.

RIBEIRO DE SOUSA, Celeste H. M. **Retratos do Brasil**. Hetero-imagens literárias alemãs. São Paulo: Arte e Cultura, 1996 (Coleção Universidade Aberta, v. 16).

_____. **Do cá e do lá: introdução à imagologia**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

SCHMIDT-BERGMANN, Hansgeorg. Der historische Roman und das Exil. Überlegungen zu Döblins 'Amazonas'-Roman. In: STAUFFACHER, Werner (Org.). **Internationales Alfred Döblin-Kolloquium**. Lausanne 1987. Band 28, 1991, p. 90-103.

SCHUSTER, Ingrid; BODE, Ingrid (Org.). **Alfred Döblin im Spiegel der zeitgenössischen Kritik**. Bern: A. Francke AG Verlag, 1973 (In Zusammenarbeit mit dem Deutschen Literaturarchiv Marbach/N.).

SEBALD, Winfried Georg. **Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins**. Stuttgart: Klett, 1980.

SOETHE, Paulo Astor. Rezension von Vera Hildenbrand: *Europa in Alfred Döblins Amazonas-Trilogie. Diagnose eines kranken Kontinents*. **Zeitschrift für internationale Germanistik**, v. 5, 2014, p. 181-187.

SÓSNICKA, Dorota. Interkulturalität "im Strom der lebenden Sprache": zu stilistischen und narrativen Eigenheiten des Romans *Das Land ohne Tod* von Alfred Döblin. In: BRANDT, Marion; KWIECIŃSKA, Grażyna (Org.) **Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Warschau 2013**. Interkulturelle Aspekte im Schaffen Alfred Döblins. Bern: Peter Lang, 2015, p. 229-262.

SPERBER, Georg Bernard. **Wegweiser im Amazonas**. Studien zur Rezeption, zu den Quellen und zur Textkritik der Südamerika-Trilogie Alfred Döblins. München: Tuduv-Verlagsgesellschaft, 1975.

STAUFFACHER, Werner. _____. Posfácio. In: DÖBLIN, Alfred. **Amazonas**. Romantrilogie. Walter-Verlag, 1988a.

_____. Las Casas bei Alfred Döblin und Reinhold Schneider. In: STAUFFACHER, Werner (Hg.). **Internationale Alfred Döblin-Kolloquien 1984-1985**; Marbach a.N, 1984, Berlin 1985.1988b, p. 59-75.

_____. Zwischen altem und neuem Urwald. Zum Geschichtsbild von Döblins "Amazonas". In: STAUFFACHER, Werner (Org.). **Internationales Alfred Döblin-Kolloquium**. Lausanne 1987. Band 28, 1991, p. 103-112.

UERLINGS, Herbert. **Ich bin von niedriger Rasse**. (Post-) Kolonialismus und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur. Köln: Böhlau Köln, 2006.

ZELLER, Bernhard. **Alfred Döblin 1878-1978**. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar. Stuttgart: Kösel-Verlag. München, 1978.

6.3 Bibliografia etnológica

BATES, Henry Walter. **O naturalista no rio Amazonas**. Tradução, prefácio e notas de Candido de Mello-Leitão. Volume 2. São Paulo; Rio de Janeiro; Recife; Bahia; Pará; Porto Alegre: Companhia das Letras, 1944. Disponível em: <http://www.brasiliana.com.br/obras/o-naturalista-no-rio-amazonas-t2>. Acesso em: 23 fev. 2018.

COUDREAU, Henri. **La France équinoxiale**. Voyage à travers les Guyanes et l'Amazonie. 1,1887. Disponível em: <https://www.issuu.com/scduag/docs/tls17044-1/19>. Acesso em: 28 nov. 2018.

COUTO DE MAGALHÃES, José Vieira. **O selvagem**. 3. ed. Prefácio da 2. Ed. Revisado pelo sobrinho do autor. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935. Disponível em: <http://www.brasiliana.com.br/brasiliana/colecao/obras/11/o-selvagem>. Acesso em: 23 fev. 2018.

KELLER-LEUZINGER, Franz. **Vom amazonas und madeira**. Stuttgart: Berlag von U Kroner, 1874.

KRAUSE, Fritz. **In den Wildnissen Brasiliens**: Bericht und Ergebnisse der Leipziger Araguaya-Expedition. Leipzig: R. Voigtländer's Verlag, 1911. Disponível em: http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Akrause-1911-in-den-wildnissen/krause_1911_in_den_wildnissen.pdf. Acesso em: 30 nov. 2018.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. **Zwei Jahre unter den Indianern**. Reisen in Nordwest-Brasilien 1903/1905. Band I. Stuttgart: Strecker und Schröder Verlag, 1909.

_____. **Zwei Jahre unter den Indianern**. Reisen in Nordwest-Brasilien 1903/1905. Band II. Stuttgart: Strecker und Schröder Verlag, 1910.

_____. **Zwei Jahre bei den Indianern Nordwest-Brasiliens**. Stuttgart: Strecker und Schröder Verlag, 1921.

_____. **Vom Roraima zum Orinoco**: Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913 – Mythen und Legenden der Taulipang und Arekuna Indianer. Band 2. Stuttgart: Strecker und Schröder Verlag, 1924.

_____. (Org.). **Indianermärchen aus Südamerika**. Jena: Eugen Diederichs, 2014.

MÊTRAUX, Alfred. **A religião dos Tupinambás e suas relações com a das demais tribos Tupi-Guaranis**. Prefácio, tradução e notas de Estevão Pinto. São Paulo: editora Nacional, 1979. Disponível em: <<http://www.brasiliana.com.br/obras/a-religiao-dos-tupinambas-e-suas-relacoes-com-as-das-demas-tribos-tupi-guaranis/pagina/5/texto>>. Acesso em: 09 fev. 2018.

NIMUENDAJÚ UNKEL, Kurt. Die Sagen von der Erschaffung und Vernichtung der Welt als Grundlagen der Religion der Apapocúva-Guaraní. **Zeitschrift für Ethnologie** 46, 1914, p. 284-403.

_____. **As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-Guarani**. Trad. Charlotte Emmerich; Eduardo B. Viveiros de Castro. São Paulo: HUCITEC, 1987.

SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Carl Friedrich Phillipp von; BARTLETT, William H. **Reise in Brasilien auf Befehl Sr. Majestät Maximilian Joseph I., Königs von Baiern in den Jahren 1817 bis 1820 gemacht und beschrieben**. Band 3. München [u.a.], 1831. [Münchener DigitalisierungsZentrum – Bayerische Staatsbibliothek].

VON DEN STEINEN, Karl. **Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens**. Berlin: Hoefer & Vohsen, 1894.

6.4 Demais fontes

ASSMANN, Jan. Frühe Formen politischer Mythomotorik: Fundierende, kontrapräsentische und revolutionäre Mythen. In: HARTH, Dietrich; ASSMANN, Jan (Org.). **Revolution und Mythos**. Frankfurt: FISCHER Taschenbuch, 1992, p. 39-61.

_____. **Das kulturelle Gedächtnis**. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Beck, 1999.

ADORNO, Theodor W. Parataxis. In: Adorno, Th.W, **Noten zur Literatur**. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1981, p. 447-491.

BACHOFEN, Johann. **Das Mutterrecht**. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

BALDICK, Chris. **The Oxford Dictionary of Literary Terms**. 4. ed. Oxford University, 2015. Publicação online.

BASSLER, Moritz. **Deutsche Erzählprosa 1850-1950**: Eine Geschichte literarischer Verfahren. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2015.

BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Trad. Miriam Ávila et al. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução de Padre Antônio Pereira de Figueredo. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica, 1980.

CASTRO, Eduardo B. Viveiros de. Nimuendaju e os Guarani. In: NIMUENDAJU UNCKEL, Kurt. **As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-Guarani**. Trad. Charlotte Emmerich; Eduardo B. Viveiros de Castro. São Paulo: HUCITEC, 1987, p. 17-38.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Coleção Terra Brasilis. 10. ed. São Paulo: Ediouro, 1972 [?].

_____. **Literatura oral no Brasil**. São Paulo: Global editora, 2012.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. **Mito do eterno retorno**. Cosmo e História. São Paulo: Mercuryo, 1992.

_____. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ENGELS, Johannes. Mythos. In: UEDING, Gert. **Historisches Wörterbuch der Rhetorik**. Volume 06. Tübingen: Max Niemeyer, 2003, p. 80-98.

FIKER, Raul. **Mito e paródia**. Sua estrutura e função no texto literário. Dissertação de mestrado. Campinas, 1983.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Trad. A. Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GUESSE, Érika Bergamasco. **Shenipabu Miyui**: literatura e mito. 425f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, 2014.

HABERMAS, Jürgen. **Theorie des kommunikativen Handelns**. Frankfurt am Main, 1981.

JOLLES, André. **Einfache Formen**: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz. 6. Auflage. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1982.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e significado**. Trad. António Marques Bessa. Reimp. (Perspectivas do Homem; 8). Cidade: Lisboa: Edições 70, 1978.

_____. **O pensamento selvagem**. Trad. Tânia Pellegrini. 12. Ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

_____. **Antropologia estrutural**. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Ubu editora, 2017.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. **Marioandradiando**. São Paulo: Hucitec, Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo, 1974.

_____. (Coord.) **Edição Crítica de Macunaíma**. Florianópolis: Editora da UFSC/UNESCO, 1988.

_____. **Macunaíma: a margem e o texto**. São Paulo: Hucitec, 1996.

_____. O Macunaíma de Mário de Andrade nas páginas de Koch-Grünberg. **Manuscrita**. Revista de Crítica Genética. n. 24, 2013, p.151-161.

LUHMAN, Niklas. **Die Gesellschaft der Gesellschaft**. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998.

MADER, Elke. Ethnologische Mythenforschung. 2003. Disponível em: <http://lateinamerika-studien.at>. Acesso em: 26 ago. 2018.

MARTINEZ, Matias; SCHEFFEL, Michael. **Einführung in die Erzähltheorie**. 7. ed. München: Verlag C. H. Beck oHG, 2007.

MIELIETINSKI, Eleazar M. **A poética do mito**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

NIEFANGER, Dirk. Realitätsreferenzen im Gegenwartsroman. Überlegungen zu ihrer Systematisierung. In: KRUMREY, Birgitta; VOGLER, Ingo; DERLIN, KATHARINA (Orgs.). **Realitätseffekte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.** Schreibweisen nach der Postmodernen? Heidelberg: Winter-Verlag, 2014, p. 35-62.

PANNOF, Michel. É preciso que um mito seja aberto ou fechado. In: **Atualidade do mito.** Trad. Carlos Arthur R. Nascimento. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977, p. 105-120.

PIZARRO, Ana. **Amazônia, as vozes do rio.** Imaginário e modernização. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

PROGRAMA Povos Indígenas no Brasil. portal do Instituto Socioambiental (ISA). Disponível em: <https://pib.socioambiental.org>. Acesso em: 30 nov. 2018.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso.** Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2006.

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

RIBEIRO, Fernando. **Os Incas:** as plantas de poder e um tribunal espanhol. Prefácio de Leonardo Boff. Rio de Janeiro: Mauad, 2005.

RUTHVEN, K. K. **O mito.** Tradução de Esther Eva Horivitz de Beermann. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SANTIAGO, Silviano. O Entre-Lugar do discurso latino-americano. In: _____. **Uma literatura nos trópicos:** ensaios sobre dependência cultural. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

SIMONSEN, Michele. **O conto popular.** Trad. Luís Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

YADE, Juliana de Souza Mavoungou. **Vozes e territorialidades no pós-abolição: histórias de famílias e resistência identitária** – O caso do Cururuquara. 2015. 252f. – Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Fortaleza (CE), 2015.

ANEXOS

Anexo I - *As Amazonas*

Dos selvagens Worisiana posso contar a velha história de como sua força e fama de guerreiros começou em desgraça. Certa vez uma mulher do chefe, To-eyza, tornou-se infiel ao marido. Mas ela não estava de modo algum atormentada por sua culpa. Se seu marido era arrogante, ela era ainda mais arrogante.

No local de banho das mulheres, To-eyza disse: "Alguns dizem que o casamento é uma proteção; eu o acho uma infame submissão. Eu preferiria estar morta! O que podemos nós, que somos oferecidas pelos pais, saber sobre amor? Todos os nossos dias vivemos em sofrimento. Trabalho hoje e trabalho amanhã, sempre trabalho e sofrimento. Resistam a esta escravidão ignominiosa comigo! Vejam ali o jaguar preto! Este é meu amante em seu disfarce. Homens como ele podem facilmente nadar até aqui e nos libertar! Chamem o seu nome! 'Walyarima' deve ser nossa palavra de ordem! Mantenham-no seguro, vocês, que buscam a libertação da escravidão de seus maridos!

Três homens tinham visto Walyarima das proximidades da floresta e ouviram tudo, e eles vieram e contaram ao seu chefe, To-eyborori.

De manhã, o chefe disse calmamente às mulheres: "Temos uma expedição de caça difícil. Preparem pão de Kassawa para não morrermos de fome!"

Quando todas elas saíram para buscar raízes, ele foi até o rio. Lá ele deixou para trás alguns jovens para tomar banho, enquanto se escondeu com os outros homens e contou-lhes seu plano sinistro.

Os rapazes que estavam tomando banho gritaram: "Walyarima!", chamando o nome odiado e espalhando seus longos cabelos na água. Lá veio Walyarima, enquanto em cada arco havia uma flecha pronta para ele.

Quando ele o viu chegando, o chefe correu para a torrente e o perfurou com sua flecha poderosa. Os demais nadaram até ali e mataram o moribundo. Cheios de raiva levaram seus restos para a cabana das mulheres. Lá eles o dependuraram em um andaime com a cabeça para baixo.

Em fila única vieram as mulheres, cada uma com seu fardo. Seus homens as encararam sombrios. Horrorizadas as mulheres esquivaram-se da vista que se lhes oferecia. Por último chegou To-eyza. O sangue pingava na mão dela. De pé ela ficou ali, alta e bela. Até o chefe admirou a compostura dela.

Então ele disse: "Nós vamos caçar. Apressem-se e preparem pão! Assem ainda hoje à noite! Nós não podemos esperar. Temos de levar pão para cinco dias." "Assim seja!", ela disse. "Traga a carne! Vamos então preparar para vocês Paiwari forte, mais do que nunca, e naquela noite queremos dançar ao lado de vocês!"

No coração da orgulhosa To-eyza queimava uma raiva ardente. A gota de sangue tinha despertado nela os pensamentos de vingança, e seu poder demoníaco veio sobre os outros.

"Nossos corações gritam por vingança, todos os nossos corações", disse ela. "Ofensa terrível os homens causaram a vocês. Não perguntem! Eu irei guia-las! Todas vocês devem se tornar livres!" O chefe voltou da caça; os homens estavam carregados com muito peso. Carne selvagem e pássaros eles trouxeram para casa, alguns defumados, outros frescos. Tudo estava em abundância. Houve uma festa! As mulheres tinham preparado muito Paiwari. Todos os homens tinham bebido. Então elas descansaram, até que os sedentes pediram mais. Então cada mulher humildemente entregou ao marido uma cabaça cheia até a borda com bebida fatídica. Assim To-eyza havia ordenado. Ela havia misturado caldo de kasawa na bebida, cujo terrível veneno trouxe morte a todos. Logo os homens estavam agonizando. Em vão gritaram pela salvação. Os guerreiros caíram no chão.

"Alegrem-se!" Exclamou To-eyza. "Mulheres, agora vocês estão livres! Nunca mais um marido governará vocês; ninguém as irá bater, oprimir ou enganar se me seguirem." Algumas haviam fugido com rapazes. As outras dançaram com alegria forçada durante a meia-noite, cada um com delírio no coração.

Através dos bosques caminhou em ordem um comboio de mulheres. Elas carregavam redes, comida e armas. Elas estavam preparadas para uma marcha difícil em uma terra distante. À sua líder, a esguia To-eyza, todas prestavam obediência. Às vezes lutando, às vezes fugindo, confiando apenas em seu arco, elas seguiram seu caminho.

Muitas mulheres insatisfeitas se juntaram a elas. Elas proclamavam a libertação, chamavam-se "o povo das mulheres" e tratavam todos os maridos como inimigos. Elas expulsavam os homens ou os matavam e diziam às mulheres: "Com suas filhas vocês são bem-vindas. Se quiserem ficar com os filhos, deixaremos vocês aqui com eles."

Assim elas foram em frente e outras as seguiram e aumentaram a multidão. A insanidade tomou conta das mulheres como uma epidemia.

Enquanto isso, amigos encontraram as vítimas envenenadas. Eles estremeceram quando viram os ossos, afugentaram os abutres que estavam sentados nos restos mortais e os enterraram.

Então eles seguiram as mulheres. Cuidadosamente, eles se aproximaram para alcançá-las, mas se conseguissem as fazer prisioneiras, as mulheres preferiam morrer.

Logo eles entraram em florestas densas e escuras. Lá, as mulheres encontraram abrigo atrás da parede das folhas. Os homens viram suas melhores pessoas caírem. Eles chafurdaram em seu sangue, atingidos pelas arqueiras. Então eles fizeram uma pausa e um homem sábio disse: “O que temos a ganhar? De que vale ao homem uma mulher que o vê como um inimigo? Deixe seguirem em frente!”

Então as mulheres seguiram em frente, na direção do sol poente. Eles passaram felizes por todos os perigos e se estabeleceram como estrangeiras quando a jornada acabou.

To-eyza tornou-se a rainha lá. Ela lhes deu instruções claras: “Os homens devem ser bem-vindos como amantes se vierem a nós como errantes, mas ninguém está autorizado a se estabelecer conosco. Seus filhos, nascidos de nós, nós mandamos embora. Mas se dermos à luz meninas, teremos prazer em criá-las como nossas sucessoras!”

Anos se passaram desde então. Suas filhas ainda obedecem a essa lei. Eles ainda contam a história de Walyarima nas montanhas Parima.

Die Amazonen

Von den wilden Worisiana kann ich die alte Geschichte erzählen, wie ihr kriegischer Ruhm und ihre Stärke in Schmach begann. Einstmals war eine Häuptlingsfrau, To-eyza, ihrem Manne untreu geworden. Sie war aber keineswegs bedrückt durch ihre Schuld. Wenn ihr Mann hochmütig war, so war sie noch hochmütiger.

Am Badeplatz der Frauen sagte To-eyza: “Manche sagen, die Ehe sei ein Schutz; ich halte sie für gemeine Unterwerfung. Lieber wäre ich tot! Was können wir, die von den Eltern vergeben werden, von Liebe wissen? Alle unsere Tage verleben wir in Plage. Arbeit heute und Arbeit morgen, immer Arbeit und Leid. Widersetzt euch mit mir dieser schmachvollen Knechtschaft! Seht dort drüben den schwarzen Jaguar! Das ist mein Liebster in seiner Verkleidung. Männer wie er können leicht

herüberschwimmen und uns befreien! Ruft seinen Namen! "Walyarima" soll unsere Losung sein! Behaltet ihn gut, ihr, die ihr Befreiung sucht aus der Knechtschaft eurer Gatten!"

Drei Männer hatten von dem nahen Wald aus Walyarima gesehen und alles gehört, und sie kamen und erzählten es ihrem Häuptling "To-eyborori".

Am Morgen sagte der Häuptling ruhig zu den Frauen: "Wir haben einen beschwerlichen Jagdzug vor. Bereitet Kassawa-Brot, damit wir keinen Hunger leiden!"

Als sie alle fortgegangen waren, um Wurzeln zu holen, ging er zum Fluß. Dort ließ er einige junge Burschen zum Baden zurück, während er sich mit den übrigen Männern verbarg und ihnen seinen finsternen Plan mitteilte.

Die badenden Burschen riefen: "Walyarima!", riefen den verhaßten Namen und breiteten ihr langes Haar auf dem Wasser aus. Da kam Walyarima, während auf jedem Bogen ein Pfeil bereit lag für ihn.

Als er ihn kommen sah, stürzte sich der Häuptling ihm entgegen in die Flut und durchbohrte ihn mit seinem mächtigen Pfeil. Die übrigen schwammen herzu und erschlugen den Sterbenden. Voll Grimm trugen sie seine Überreste zur Hütte der Frauen. Dort hängten sie ihn zum Hohn über ein Gerüst mit dem Kopf nach unten.

Im Gänsemarsch kamen die Frauen, jede mit ihrer Last. Finster blickten ihre Männer sie an. Entsetzt fuhren die Frauen zurück vor dem Anblick, der sich ihnen bot. Als Letzte kam To-eyza herein. Blut tropfte auf ihre Hand. Hochaufgerichtet stand sie da, groß und schön. Selbst der Häuptling bewunderte ihre Fassung.

Dann sagte er: "Wir gehen jagen. Eilt euch und bereitet Brot! Backt noch heute nacht! Wir können nicht warten. Brot für fünf Tage müssen wir mitnehmen" – "So sei es!" sagte sie. "Bringt das Fleisch! Wir werden euch dann starkes Paiwari bereiten, mehr als je zuvor, und in jener Nacht wollen wir an eurer Seite tanzen!"

Im Herzen der stolzen To-eyza brannte ein flammender Zorn. Der Tropfen Blut hatte in ihr den Rachedgedanken geweckt, und ihre dämonische Macht kam über die andern.

"Nach Rache schreien unsere Herzen, unser aller Herzen", sagte sie. "Grausame Kränkung haben euch die Männer angetan. Fragt nicht! Ich werde euch führen. Ihr sollt alle frei werden!" Der Häuptling kam von der Jagd zurück; schwerbeladen waren die Männer. Wild und Vögel brachten sie heim, teils geräuchert, teils frisch. Alles war im Überfluß. Da gab es ein Fest! Die Frauen hatten reichlich Paiwari bereitet. Alle Männer hatten getrunken. Dann ruhten sie, bis die Durstigen

mehr verlangten. Da reichte jede Frau ihrem Manne demütig-freundlich eine Kalabasse, bis zum Rande gefüllt mit verhängnisvollem Trank. So hatte To-eyza es befohlen. Sie hatte Kassawa-Brühe in den Trank gemischt, deren furchtbares Gift allen den Tod brachte. Bald erblichen die Männer im Todeskampf. Vergeblich schrien sie nach Rettung. Zu Boden fielen die Krieger.

“Nun freut euch!” rief To-eyza aus. “Frauen, nun seid ihr frei! Nimmermehr beherrscht euch ein Gatte; niemand schlägt euch, bedrückt euch und narrt euch mehr, wenn ihr mir folgt.” Einige waren mit Knaben geflohen. Die anderen tanzten mit gezwungener Fröhlichkeit durch die mitternächtige Stunde, jede mit Wahnsinn im Herzen.

Durch die Wälder schritt in Ordnung ein Zug von Weibern. Sie trugen Hängematten, Lebensmittel und Waffen. Sie waren gerüstet für einen schweren Marsch in ein fernes Land. Ihrer Anführerin, der schlanken To-eyza, zollten alle Gehorsam. Manchmal kämpfend, manchmal fliehend, nur auf ihre Bogen angewiesen, zogen sie ihres Weges.

Manch eine unzufriedene Frau schloß sich ihnen an. Sie verkündeten Befreiung, nannten sich das “Volk der Weiber” und behandelten alle Ehemänner als Feinde. Sie vertrieben die Männer oder erschlugen sie und sagten zu den Frauen: “Mit euren Töchtern seid ihr uns willkommen. Wenn ihr eure Söhne behalten wollt, lassen wir euch hier mit ihnen zurück.”

So zogen sie weiter, und andere folgten ihnen und vergrößerten ihre Schar. Wie eine Epidemie ergriff der Wahnsinn die Weiber.

Inzwischen hatten Freunde die vergifteten Opfer gefunden. Sie schauderten, als sie die Gebeine sahen, vertrieben die Geier, die auf den Überresten saßen, und bestatteten sie.

Dann folgten sie den Frauen. Vorsichtig pirschten sie sich heran, um sie zu überholen, aber wenn es ihnen gelang, Gefangene zu machen, so zogen die Frauen vor zu sterben.

Bald kamen sie in dichte, dunkle Wälder. Dort fanden die Frauen Schutz hinter der Blätterwand. Die Männer sahen ihre besten Leute fallen. Sie wälzten sich in ihrem Blut, getroffen von den weiblichen Bogenschützen. Da hielten sie inne, und ein weiser Mann sagte: “Was haben wir zu gewinnen? Was nützt dem Manne eine Frau, die ihn als Feind ansieht? Laßt sie weiterziehen!”

So zogen die Frauen weiter, der untergehenden Sonne nach. Sie kamen glücklich durch alle Gefahren und siedelten sich als Fremdlinge an, als ihre Reise zu Ende war.

To-eyza wurde dort ihre Königin. Sie gab ihnen klare Anweisungen: "Männer sollen uns als Liebhaber willkommen sein, wenn sie als Wanderer zu uns kommen, aber keiner darf sich bei uns niederlassen. Ihre Söhne, die von uns geboren werden, schicken wir fort. Aber wenn wir Mädchen gebären, so wollen wir sie freudig aufziehen als unsere Nachfolgerinnen!"

Jahre sind seitdem vergangen. Ihre Töchter gehorchen noch immer diesem Gesetz. Sie erzählen noch immer in den Parimabergen die Geschichte von Walyarima.

Traduzido de: KOCH-GRÜNBERG, Theodor (Org.). **Indianermärchen aus Südamerika**. Jena: Eugen Diederichs, 2014, p. 66-68.

Anexo II – Por que o sol anda mais devagar

Kaherero, uma menina Karaja, casou-se com o rico Schokroä. Ela foi mandada para a floresta para buscar madeira. Mas o sol estava correndo tão rápido que a noite caiu antes de ela terminar. Então a moça reclamou com a mãe: “Por que eu casei com um homem tão rico e poderoso se sou obrigada a trabalhar tão rápido? Isso eu não suportarei. Faça com que o sol ande mais devagar!” – A mãe então enviou seu filho. Ele conseguiu quebrar uma perna do sol. Desde então ele anda mais devagar.

Warum die Sonne langsamer geht

Kaherero, ein Karajamädchen, heiratete den reichen Schokroä. Sie wurde in den Wald geschickt, um Holz zu holen. Die Sonne lief aber so schnell, daß die Nacht hereinbrach, ehe sie fertig wurde. Da beklagte sich das Mädchen bei ihrer Mutter: ‘Warum habe ich einen so reichen und mächtigen Mann geheiratet, wenn ich gezwungen sein soll, so schnell zu arbeiten? Das halte ich nicht aus. Mache doch, daß die Sonne langsamer geht!’ — Die Mutter sandte darauf ihren Sohn aus. Diesem gelang es, der Sonne ein Bein zu brechen. Seitdem geht sie langsamer.

Traduzido de: KOCH-GRÜNBERG, Theodor (Org.). **Indianermärchen aus Südamerika**. Jena: Eugen Diederichs, 2014, p. 139.

Anexo III – O começo do mundo

No começo, este mundo estava na escuridão. Da escuridão saíram duas pessoas, uma chamada Karusakahiby e a outra era seu filho, chamado Rairu. Rairu tropeçou em uma pedra que foi escavada como uma tigela e brigou com a pedra. Karu, seu pai, ordenou ao filho Rairu que carregasse a pedra com a qual ele havia brigado. Rairu cumpriu a ordem de seu pai e carregou a pedra em sua cabeça. A pedra começou a crescer acima dele. Como ela já era muito pesado, Rairu disse ao pai: “Esta já pesa muito.” A pedra cresceu ainda mais e Rairu não conseguia mais andar. A pedra continuou a crescer. Ela cresceu tanto na forma de uma tigela que ela formou o céu. Então o sol apareceu no céu.

Karu era hostil ao seu filho, porque ele sabia mais do que ele. Um dia, Karu atirou uma flecha na folha de uma palmeira Tukuma e ordenou a seu filho que subisse na árvore e pegasse a flecha porque queria matá-lo. Quando o filho chegou à palmeira Tukuma, os espinhos se curvaram para não machucá-lo. Ele subiu e puxou a flecha do pai para fora da folha.

No dia seguinte, ele enviou o filho para a clareira à frente, e diz-se que ele transportou todas as árvores para matar seu filho. Então ele jogou todas as árvores sobre o filho. Todas caíram sobre ele, mas ele não morreu e não ficou ferido.

Karu saiu de lá. Achava que seu filho estava morto e no dia seguinte ele retornou e encontrou o filho bem.

Quando Karu foi para queimar a clareira, ele enviou seu filho para o meio da clareira para destruí-lo pelo fogo. Karu cercou seu filho com fogo. Rairu viu as chamas ao seu redor. Então ele penetrou na terra, e quando a clareira se queimou, ele reapareceu sem que o fogo lhe fizesse mal algum. Karu ficou muito irritado quando viu que seu filho ainda estava vivo.

Um dia Karu voltou para a floresta. Lá ele fez a figura de um tatu de folhas secas e a enterrou no chão, de forma que a cauda ficasse de fora. Na cauda ele passou resina. Ele chamou seu filho e disse-lhe: “Queremos ir caçar!” – “Avante!” – Ele foi de um lado para outro através da floresta e gritou para seu filho: “Aqui está um tatu; puxe-o para fora!” – A figura daquele tatu já havia cavado um buraco na terra. Rairu soltou a cauda do tatu, mas ele não conseguiu tirar a mão porque a resina a segurava. Diz-se que agora a figura do tatu puxou-o através do buraco na terra em que ele desapareceu.

No dia seguinte, Karu chegou ao buraco e viu o filho saindo. Então ele pegou uma vara e bateu no filho.

Ele disse: “Não me bata, porque eu encontrei muitas pessoas na terra que são mais do que boas. Elas vêm trabalhar para nós.” – O pai soltou e não o espancou mais. Ele enrolou alguma coisa em uma bola e jogou no chão, e isso cresceu e se transformou em algodão. Os arbustos cresceram e floresceram imediatamente e carregaram algodão. Karu pegou o algodão e fez dele uma corda, amarrou-a a Rairu e baixou-o no buraco do tatu. Dizem que na corda e na abertura surgiram muitas pessoas feias. Também muitas pessoas bonitas subiram e dizem que a corda estava rasgada e a parte restante do povo belo caiu na abertura. Rairu levantou-se com as pessoas bonitas.

Eles dizem que quando Karu viu aquela massa de pessoas, ele as pintou de verde, vermelho e amarelo, para distinguir aquelas pessoas com suas esposas, de modo que quando elas se multiplicassem seriam: Munduruku, Mura, Arara, Pamana Uinamary, Manatenary, Ketauschy e assim por diante. Como demorou muito tempo para que todo esse povo fosse pintado, alguns ficaram sonolentos e os outros ficaram mais do que sonolentos. Para os preguiçosos Karu disse: “Vocês são muito preguiçosos; agora vocês serão pássaros, morcegos, porcos e borboletas.” Para os demais, que não eram preguiçosos e bonitos, ele disse: “Vocês serão o começo de outro tempo.” – Depois Karu desapareceu na terra. Então eles chamaram aquela abertura de Karu-kupy.

Der Welt Anfang

Im Anfang lag diese Welt in Finsternis. Aus der Finsternis gingen zwei Menschen hervor, der eine genannt Karusakahiby, und der andere war sein Sohn, Rairu genannt. Rairu strauchelte an einem Stein, der ausgehöhlt war wie eine Schüssel, und zankte mit dem Stein. Karu, sein Vater, befahl dem Sohne Rairu, den Stein zu tragen, mit dem er gezankt hatte. Rairu führte den Befehl des Vaters aus und trug den Stein auf dem Kopfe. Der Stein begann über ihm zu wachsen. Da er schon sehr schwer war, sagte Rairu zum Vater: “Dieser wiegt schon schwer.” Der Stein wuchs noch mehr, und Rairu konnte schon nicht mehr gehen. Der Stein fuhr fort zu wachsen. Er wuchs so sehr in Gestalt einer Schüssel, daß er den Himmel bildete. Darauf erschien die Sonne am Himmel.

Karu war seinem Sohne feind, da dieser mehr wußte als er. Eines Tages schoß Karu einen Pfeil in das Blatt einer Tukuma-Palme und befahl seinem Sohne, den Baum zu ersteigen und den Pfeil zu holen, denn er wollte ihn töten. Als der Sohn zur Tukuma-Palme kam, bogen sich die Stacheln alle nach unten, um ihn nicht zu verletzen. Er kletterte hinauf und zog seines Vaters Pfeil aus dem Blatt.

Am anderen Tag schickte er den Sohn voraus in die Rodung, und man erzählt, daß er alle Bäume umhieb, um seinen Sohn zu töten. Dann stürzte er alle Bäume über den Sohn. Sie fielen alle über ihn, aber er starb nicht und blieb unverletzt.

Karu entfernte sich von dort. Er dachte, sein Sohn sei tot. Am anderen Tag kehrte er zurück und fand den Sohn wohlauf.

Als Karu ging, die Rodung zu brennen, schickte er seinen Sohn mitten in die Rodung, um ihn durch Feuer zu vernichten. Karu umgab seinen Sohn mit Feuer. Rairu sah, daß die Flammen ihn umzingelten. Da drang er in die Erde ein, und als die Rodung ausgebrannt war, erschien er wieder, ohne daß ihm das Feuer etwas angetan hatte. Karu ärgerte sich sehr, als er sah, daß sein Sohn noch lebte.

Eines Tages ging Karu wieder in den Wald. Dort machte er aus trockenen Blättern die Figur eines Gürteltiers und begrub sie so in der Erde, daß der Schwanz noch hervorsah. An diesen strich er Harz. Er rief seinen Sohn und sprach zu ihm: "Wir wollen jagen gehen!" – "Vorwärts!" – Er ging hin und her durch den Wald und rief seinem Sohn: "Hier ist ein Gürteltier; ziehe es hervor!" – Die Figur jenes Gürteltiers hatte schon ein Loch in die Erde gegraben. Rairu ließ den Schwanz des Gürteltiers los, aber er konnte seine Hand nicht wegziehen, weil das Harz sie festhielt. Man erzählt, daß nun die Figur des Gürteltiers ihn durch das Loch in die Erde zog, in der er verschwand.

Am anderen Tag kam Karu zu dem Loch und sah seinen Sohn herauskommen. Da ergriff er einen Stock und schlug den Sohn.

Dieser sagte: "Schlage mich nicht, denn ich habe in der Erde viele Leute gefunden, die mehr als gut sind. Sie kommen, um für uns zu arbeiten." – Der Vater ließ ab und schlug ihn nicht mehr. Er ballte etwas in eine Kugel und warf es auf den Boden, und es wuchs und verwandelte sich in Baumwolle. Die Baumwollstaude wuchs und blühte sogleich und trug darauf Baumwolle. Karu nahm die Baumwolle und machte ein Seil daraus, band Rairu daran und ließ ihn in das Loch des Gürteltiers hinab. Sie erzählen, daß an dem Seile und aus der Öffnung viel häßliches Volk emporkam. Darauf stiegen auch viele schöne Leute empor, und sie sagen, daß darauf das Seil

zerriß, und der noch übrige Teil der schönen Leute in die Öffnung fiel. Rairu stieg mit den schönen Leuten empor.

Sie erzählen, daß Karu, als er jene Masse Leute sah, etwas Grünes, etwas Rotes und etwas Gelbes machen ließ, um jene Leute mit ihren Weibern zu zeichnen, damit sie, wenn sie sich vermehrten, seien: Munduruku, Mura, Arara, Pamana, Uinamary, Manatenary, Ketauschy und so alle. Da es lange währte, bis all dies Volk bemalt war, wurden die einen schläfrig, und die anderen waren mehr als schlafend. Zu den Trägen sagte Karu: "Ihr seid sehr träge; jetzt sollt ihr Vögel, Fledermäuse, Schweine und Schmetterlinge werden." – Den übrigen, die nicht träge und schön waren, sagte er: "Ihr werdet der Anfang einer anderen Zeit sein." – Darauf verschwand Karu in der Erde. Da nannten sie jene Öffnung Karu-kupy.

Traduzido de: KOCH-GRÜNBERG, Theodor (Org.). **Indianermärchen aus Südamerika**. Jena: Eugen Diederichs, 2014, p. 157-158.

Anexo IV – *Tartaruga e tapir*

A tartaruga é um homem bom, não malicioso.

Um dia ela estava sob uma taperebá para tomar sua refeição. Então um tapir veio e disse a ela: “Vá embora, tartaruga, saia daqui!”

A tartaruga respondeu: “Não, eu não vou embora, porque essa é a minha árvore!”

“Vá embora, tartaruga, ou eu vou te pisotear!”

“Tente! Eu quero ver se você é um homem sozinho.” O maldito tapir pisoteou na tartaruga sob seus pés e espremeu a infeliz nas fezes. Então ele saiu. A tartaruga disse para si: “Espere, maldito! Quando a estação das chuvas chegar, eu sairei novamente. Então te seguirei até te encontrar e pagarás o que fizeste comigo agora!”

Quando chegou a estação das chuvas, a tartaruga ficou livre e foi em busca dos vestígios do tapir. Ela encontrou uma pegada e perguntou: “Quanto tempo passou desde que seu senhor passou por aqui?”

A pegada respondeu: “Já faz algum tempo”, e a tartaruga seguiu em frente.

Um mês depois, ela encontrou outra pegada e perguntou: “Quanto tempo se passou desde que seu senhor te pisou?”

A pegada respondeu: “Foi há muito tempo.”

A tartaruga seguiu em frente. Depois de um mês, ela encontrou outra pegada e perguntou: “Seu senhor ainda está muito longe?”

A pegada respondeu: “Em dois dias você irá encontrá-lo.”

“Pah!”, disse a tartaruga. “Estou cansada de correr atrás dele. Talvez ele tenha ido muito longe.”

“Por que você está procurando por ele?”, perguntou a pegada.

“Porque eu tenho que falar com ele”, a tartaruga respondeu.

“Então vá para esse canal do rio!”, disse a pegada. “Lá você encontrará meu grande senhor!”

“Está bem, eu vou para lá”, disse a tartaruga.

Quando ela veio para o canal do rio, ela lhe perguntou: “Rio, onde está o seu senhor.” O braço do rio respondeu: “Eu não sei.” Então a tartaruga disse: “Por que você está falando assim comigo?”

“Eu falo assim com você”, disse o rio, “porque sei o que meu pai fez com você.”

“Está bem”, respondeu a tartaruga, “logo eu irei encontrá-lo. Viva bem, rio! Você só vai me ver novamente com o corpo do seu pai!”

“Não o perturbe”, disse o rio, “deixe-o dormir!”

“Então ele dorme!”, respondeu a tartaruga. “Oh! Agora estou muito satisfeita. Adeus rio!”

O rio respondeu: “Cuidado, tartaruga! Você será pisada no chão uma segunda vez!”

“Eu não sou uma pedra para ser pisada no chão”, disse a tartaruga. “Eu quero ver aquele que disse ser mais forte que eu. Pois bem, rio, eu vou!”

A tartaruga desceu o rio em busca do tapir e o descobriu: “Ah, aí está você! Então eu te encontrei”, disse a tartaruga. “Agora vamos ver se sou um homem!” Antes de se lançar sobre ele, ela disse: “Dizem que o fogo está queimando em toda parte!” Assim, ela mordeu com toda violência o testículo de seu inimigo. O tapir acordou e, sentindo-se perdido, gritou: “Misericórdia, tartaruga, misericórdia! Deixe-me!” “Eu não vou deixar você ir”, disse ela, “porque eu quero ver a sua força!”

“Então eu vou embora”, disse o tapir, e correu para o braço do rio, onde morreu depois de dois dias.

A tartaruga gritou: “Bem! Eu te matei, sim ou não? Agora vou chamar meus parentes para comê-lo!”

Schildkröte und Tapir

Die Schildkröte ist ein guter Mann, nicht böseartig.

Eines Tages befand sie sich unter einer Taperewa, um ihre Mahlzeit einzunehmen. Da kam ein Tapir und sagte zu ihr: “Geh weg da, Schildkröte, mache dich fort von hier!”

Die Schildkröte antwortete: “Nein, ich werde nicht weggehen, denn das ist mein Baum!”

“Geh weg, Schildkröte, sonst trete ich dich unter die Füße!”

“Immer zu! Ich will sehen, ob du allein ein Mann bist.”

Der verfluchte Tapir trat die Schildkröte unter seine Füße und stampfte die Unglückliche in den Kot. Dann ging er weg. Die Schildkröte sagte bei sich: “Warte nur, Verfluchter! Wenn die Regenzeit da ist, werde ich wieder herauskommen. Dann will

ich dir folgen, bis ich dich treffe, und du sollst mir dafür büßen, was du mir jetzt angetan hast!”

Als die Regenzeit kam, wurde die Schildkröte frei und machte sich auf die Suche nach den Spuren des Tapirs. Sie fand eine Spur und fragte sie: “Wie lange ist es her, daß dein Herr hier vorübergekommen ist?”

Die Spur antwortete: “Es ist schon eine geraume Zeit her”, und die Schildkröte ging weiter.

Einen Monat später begegnete sie einer anderen Spur und fragte sie: “Wie lange ist es her, daß dein Herr dich getreten hat?”

Die Spur antwortete: “Es ist schon recht lange her.”

Die Schildkröte ging weiter. Nach Verlauf von einem Monat begegnete sie einer anderen Spur und fragte sie: “Ist dein Herr noch sehr weit?”

Die Spur antwortete: “In zwei Tagen wirst du ihm begegnen.”

“Pah!« sagte die Schildkröte. “Ich bin überdrüssig, hinter ihm herzulaufen. Vielleicht ist er sehr weit gegangen.”

“Warum suchst du ihn denn?”, fragte die Spur.

“Weil ich mit ihm zu sprechen habe”, antwortete die Schildkröte.

“Dann gehe auf diesen Flußarm zu!” sagte die Spur.

“Dort wirst du meinen großen Vater finden!”

“Es ist gut, ich gehe dorthin”, sagte die Schildkröte.

Als sie an den Flußarm kam, fragte sie ihn: “Fluß, wo ist dein Herr?” Der Flußarm antwortete: “Ich weiß es nicht.” Darauf sagte die Schildkröte: “Warum sprichst du so zu mir?”

“Ich spreche so zu dir,« sagte der Fluß, “weil ich weiß, was mein Vater dir getan hat.”

“Es ist gut,« erwiderte die Schildkröte, “ich werde ihn auch so bald finden. Lebe wohl, Fluß! Du wirst mich nur mit dem Leichnam deines Vaters wiedersehen!”

“Störe ihn nicht”, sagte der Fluß, “laß ihn schlafen!”

“Er schläft also!”, versetzte die Schildkröte. “Oh! Jetzt bin ich sehr zufrieden. Auf Wiedersehen, Fluß!”

Der Flußarm antwortete: “Aufgepaßt, Schildkröte! Du wirst dich ein zweites Mal in die Erde stampfen lassen!”

“Ich bin doch kein Stein, den man in den Boden tritt!« sagte die Schildkröte. “Ich will jetzt den sehen, der gesagt hat, er sei stärker als ich. Wohlan, Fluß, ich gehe!”

Die Schildkröte ging den Fluß entlang auf der Suche nach dem Tapir und fand ihn: "Ah, da bist du ja! Ich habe dich also gefunden", sagte die Schildkröte. "Jetzt wollen wir sehen, ob ich ein Mann bin!" Bevor sie sich auf ihn stürzte, sagte sie: "Das Feuer, so sagt man, brennt überall!" – Damit biß sie sich mit aller Gewalt in das Skrotum ihres Feindes fest. Der Tapir erwachte, und da er sich verloren fühlte, schrie er: "Gnade, Schildkröte, Gnade! Laß ab von mir! " "Ich werde nicht von dir ablassen", sagte diese, "denn ich will deine Kraft sehen!"

"Dann gehe ich weg", sagte der Tapir und lief zum Flußarm, wo er nach zwei Tagen starb.

Die Schildkröte schrie: "Nun wohl! Habe ich dich getötet, ja oder nein? Jetzt werde ich meine Verwandten rufen, damit wir dich essen!"

Traduzido de: KOCH-GRÜNBERG, Theodor (Org.). **Indianermärchen aus Südamerika**. Jena: Eugen Diederichs, 2014, p. 115-116.

Anexo V – A primeira palmeira Paxiúba

Há muitos, muitos anos atrás veio da grande casa de água, a casa do sol, um garotinho que cantava tão bem que muitas pessoas de longe vieram correndo para vê-lo e ouvi-lo. O nome do menino era Milomaki.

Mas quando as pessoas que o ouviram retornaram e comeram peixe, todos caíram mortos. Então seus parentes atacaram Milomaki, que nesse meio tempo havia se tornado um menino, e queimaram numa grande pira, porque ele seria mau e teria matado seus irmãos. Mas o menino continuou cantando lindamente até o fim, e quando as chamas já tocavam seu corpo, ele cantou:

“Agora eu morro, meu filho, agora estou deixando este mundo!”

Quando seu corpo inchou com o calor, ele ainda cantou em tons esplêndidos:

“Agora meu corpo se parte, agora estou morto!”

Seu corpo explodiu. Ele morreu e foi consumido pelas chamas; mas sua alma subiu ao céu. De suas cinzas cresceu uma longa folha verde no mesmo dia. Ele cresceu notavelmente maior e maior, se espalhou e já era uma árvore alta no dia seguinte, a primeira palmeira Paxiúba. Porque antes não havia essas palmeiras. Mas as pessoas fizeram grandes flautas de sua madeira, e estas devolveram as belas melodias que uma vez Milomaki havia cantado. Os homens os sopram até hoje, toda vez que os frutos da floresta estão maduros, e jejuam e dançam em homenagem a Milomaki, que criou todos os frutos. As mulheres e meninos não estão autorizados a ver as flautas, caso contrário, eles devem morrer.

Die erste Paschiuba-Palme

Vor vielen, vielen Jahren kam aus dem großen Wasserhaus, der Heimat der Sonne, ein kleiner Knabe, der so wunderschön singen konnte, daß viele Leute von nah und fern herbeieilten, ihn zu sehen und zu hören. Der Knabe hieß Milomaki.

Als aber die Leute, die ihn gehört hatten, heimkehrten und Fische aßen, fielen sie alle tot nieder. Da ergriffen ihre Angehörigen Milomaki, der inzwischen zum Jüngling herangewachsen war, und verbrannten ihn auf einem großen Scheiterhaufen, weil er schlecht wäre und ihre Brüder getötet hätte. Der Jüngling aber fuhr bis zu seinem Ende fort, wunderschön zu singen, und als schon die Flammen an seinem Leib emporleckten, sang er:

“Jetzt sterbe ich, mein Sohn, jetzt verlasse ich diese Welt!”

Als sein Leib von der Hitze anschwell, sang er noch immer in herrlichen Tönen:

“Jetzt zerbricht mein Leib, jetzt bin ich tot!”

Sein Leib zerplatzte. Er starb und wurde von den Flammen verzehrt; seine Seele aber stieg auf zum Himmel. Aus seiner Asche erwuchs noch an demselben Tage ein langes, grünes Blatt. Es wurde zusehends größer und größer, breitete sich aus und war am anderen Tag schon ein hoher Baum, die erste Paschiubapalme. Denn vorher gab es diese Palmen nicht. Die Leute aber machten aus ihrem Holz große Flöten, und diese gaben die wunderschönen Weisen wieder, die einst Milomaki gesungen hatte. Die Männer blasen sie bis auf den heutigen Tag, jedesmal wenn die Waldfrüchte reif sind, und fasten und tanzen zu Ehren von Milomaki, der alle Früchte geschaffen hat. Die Weiber aber und kleinen Knaben dürfen die Flöten nicht sehen, sonst müssen sie sterben.

Traduzido de: KOCH-GRÜNBERG, Theodor (Org.). **Indianermärchen aus Südamerika**. Jena: Eugen Diederichs, 2014, p. 126.

Anexo VI – A estrela

Era uma vez um jovem que vivia na casa de solteiro. Uma noite ele olhou para o céu estrelado. Ele ficou particularmente impressionado com o brilho calmo e luminoso de uma estrela.

“Que pena que eu não posso te colocar na minha cabaça, para te admirar conforme o desejo do coração!”, ele exclamou, suspirando e encarando carinhosamente a estrela insensível por um longo tempo.

Finalmente ele foi para a casa de solteiro, onde seus irmãos já estavam dormindo. Ele adormeceu e sonhou com a bela estrela. De repente, acordou e, para sua surpresa, viu uma jovem de olhos brilhantes e brilhantes olhando para ele. Ele achou que era uma "tentação" e implorou que ela o deixasse imediatamente. "Por quê?" Ela respondeu. "Eu sou a estrela brilhante que você gostaria de ter em sua cabaça."

O jovem ficou em primeiro momento mudo de espanto. Então ele disse: "Mas certamente você não pode entrar na minha cabaça."

"Sim, eu posso", respondeu a estrela. O jovem abriu sua garrafa de abóbora e colocou a menina estrela nela. Ela ergueu os olhos para ele, e eles eram lindos em seu brilho luminoso. – A partir de então o rapaz não descansou. Durante o dia ele saiu para a floresta. Não conseguia pensar em nada além da estrela que desejara num momento de tolice e cuja presença o preocupava agora.

Na sua ausência, seus irmãos queriam enganá-lo e roubar as nozes de palma que ele costumava guardar em sua garrafa.

Um deles subiu para desamarrar a cabaça do feixe ao qual estava presa. O outro se levantou e a pegou. Quando ele abriu, ele a deixou cair com um grito.

"É um animal com olhos de fogo!", gritou ele. Os dois fugiram e deixaram a garrafa no chão.

Quando o rapaz voltou, os irmãos lhe contaram o que havia acontecido e o alertaram para tocar a garrafa. Ele estava zangado com eles, escondeu a verdade da melhor maneira possível e pendurou a cabaça como antes.

A moça-estrela saiu do esconderijo apenas à noite, e o jovem, embora ainda um pouco ansioso, estava banquetecendo-se com a beleza dela.

Um dia, a estrela pediu ao jovem para caçar. Eles chegaram a uma palmeira bacaba, e a estrela convidou-o a subir e trazer-lhe um amontoado de frutas. Quando

o menino chegou ao topo e arrancou a fruta, ela gritou para ele: “Espere!” E pulando na árvore, ela bateu com uma vara. Então a árvore começou a crescer, cresceu e ficou mais longa até alcançar o céu. Então ela o amarrou a uma parede grossa com as folhas e eles saltaram juntos para o céu.

O jovem estava com muito medo. Ele viu um campo vasto e estéril e uma casa distante. A moça-estrela o deixou e se dirigiu para a casa. Ela logo voltou com comida para o jovem. Ela pediu para ele não sair de onde ele estava e partiu novamente.

O rapaz ficou para trás, triste e confuso com tudo o que encontrou. Depois de algum tempo ele ouviu, não muito longe, o som de trompas e vozes. Parecia haver uma celebração de música e dança. A menina estrela voltou e implorou para ele não deixar o local e, acima de tudo, não ser tentado a ir assistir a dança. Então ela o deixou sozinho.

O jovem foi incapaz de reprimir sua curiosidade e foi para a festa ...

O que ele viu foi horrível! Foi uma espécie de dança da morte. Muitos esqueletos se voltaram na dança, numa confusão sem forma. A carne podre pendia dos ossos e os olhos estavam secos nas cavernas afundadas. O ar estava pesado com o cheiro fétido.

O jovem fugiu horrorizado. Então ele encontrou a moça-estrela, que o repreendeu seriamente por sua desobediência. Ela o banhou para que ele pudesse se limpar da mácula.

Então ela o deixou e foi embora. Mas ele não podia mais ficar lá. Assim que viu que ela estava longe o bastante, correu para o local onde amarrara a palmeira. Ela olhou para trás, adivinhou seu propósito e veio correndo para detê-lo. Mas o jovem saltou rapidamente para a árvore, que imediatamente encolheu e se espalhou até ficar como antes.

A estrela olhou tristemente para o jovem e disse: “Você está fugindo em vão. Você vai voltar em breve.”

E assim aconteceu. Quando ele chegou ao chão, o menino sentiu uma dor de cabeça. Ele mal podia dizer ao pai e aos irmãos o que havia acontecido. Todos os remédios foram em vão. Ele morreu.

Assim, os índios aprenderam que nenhum céu de bem-aventurança os espera no alto, embora as estrelas brilhem e os atraiam.

Der Stern

Es war einmal ein Jüngling, der lebte im Junggesellenhaus. Eines Nachts blickte er empor zum sternenfunkelnden Himmel. Da fiel ihm ein Stern besonders auf durch seinen ruhigen, hellen Glanz.

“Wie schade, daß ich dich nicht in meine Kürbisflasche einschließen kann, um dich nach Herzens Lust zu bewundern!” rief er aus, seufzte und starrte lange Zeit zärtlich hinauf zu dem gefühllosen Stern.

Endlich ging er in das Junggesellenhaus, wo seine Brüder bereits schliefen. Er schlief ein und träumte von dem schönen Stern. In der Nacht wachte er plötzlich auf und sah zu seiner Überraschung ein junges Mädchen mit hellen, leuchtenden Augen zu sich herabblicken. Er dachte, es wäre eine “Versuchung”, und beschwor sie, ihn sofort zu verlassen. “Warum?” antwortete sie. “Ich bin der helle Stern, den du in deiner Kürbisflasche zu haben wünschtest.”

Der junge Mann war im ersten Augenblick stumm vor Erstaunen. Dann sagte er: “Aber du kannst doch sicherlich nicht in meine Kürbisflasche hinein.”

“Doch, das kann ich”, antwortete der Stern. Der junge Mann öffnete seine Kürbisflasche und tat das Sternmädchen hinein. Sie erhob ihre Augen zu ihm, und sie waren wunderschön in ihrem leuchtenden Glanz. – Von nun an hatte der Jüngling keine Ruhe mehr. Während des Tages ging er hinaus in den Wald. Er konnte an nichts anderes denken als an den Stern, den er sich in einem Augenblick der Narrheit gewünscht hatte, und dessen Gegenwart ihn nun so beunruhigte.

In seiner Abwesenheit wollten seine Brüder ihm einen Streich spielen und ihm die Palmnüsse stehlen, die er gewöhnlich in seiner Kürbisflasche aufbewahrte.

Einer von ihnen kletterte hinauf, um die Kürbisflasche von dem Balken loszubinden, an dem sie befestigt war. Der andere stand unten und fing sie auf. Als er sie öffnete, ließ er sie mit einem Schrei fallen.

“Es ist ein Tier darin mit feurigen Augen!” schrie er. Sie liefen beide davon und ließen die Kürbisflasche am Boden liegen.

Als der Jüngling zurückkam, erzählten ihm die Brüder, was sich ereignet hatte, und warnten ihn, die Kürbisflasche zu berühren. Er war ärgerlich auf sie, verhehlte ihnen die Wahrheit, so gut er konnte, und hing die Kürbisflasche auf wie zuvor.

Das Sternmädchen kam nur des Nachts aus seinem Versteck, und der junge Mann, obgleich noch etwas ängstlich, weidete seine Augen an ihrer Schönheit.

Eines Tages forderte der Stern der jungen Mann auf, jagen zu gehen. Sie kamen an eine Bacaba- Palme, und das Sternmädchen bat ihn, hinaufzuklettern und ihr einen Büschel Früchte zu holen. Als der Jüngling den Wipfel erreicht hatte und die Früchte pflückte, rief sie ihm zu: "Halte dich fest!" Und indem sie auf den Baum sprang, schlug sie mit einer Rute dagegen. Da fing der Baum an zu wachsen, wuchs und wurde länger, bis er den Himmel erreichte. Da band sie ihn mit den Blättern an eine dicke Wand, und sie sprangen zusammen in den Himmel hinein.

Der Jüngling fürchtete sich sehr. Er sah ein weites, ödes Feld und in weiter Ferne ein Haus. Das Sternmädchen verließ ihn und ging auf das Haus zu. Sie kam bald zurück mit Speisen für den jungen Mann. Sie bat ihn, sich nicht zu entfernen von dort, wo er war, und ging wieder fort.

Der Jüngling blieb zurück, traurig und verwirrt durch alles, was ihm begegnet war. Nach einer kleinen Weile hörte er, nicht weit entfernt, den Klang von Jagdhörnern und Stimmen. Es schien ein Fest gefeiert zu werden mit Gesang und Tanz. Das Sternmädchen kam zurück und beschwor ihn, den Platz nicht zu verlassen und vor allem nicht der Versuchung zu unterliegen, hinzugehen und dem Tanze zuzusehen. Dann ließ sie ihn allein.

Der Jüngling war nicht imstande, seine Neugierde zu unterdrücken, und ging zu dem Fest ...

Was er sah, war schrecklich! Es war eine Art Totentanz. Eine Menge Skelette drehte sich im Tanz, in formlosem Wirrwarr. Das verfaulte Fleisch hing von den Knochen, und ihre Augen lagen vertrocknet in den eingesunkenen Höhlen. Die Luft war schwer von dem faulen Geruch.

Der junge Mann rannte voll Entsetzen davon. Da traf er das Sternmädchen, das ihn ernstlich tadelte wegen seines Ungehorsams. Sie ließ ihn baden, damit er sich säubere von der Befleckung.

Dann verließ sie ihn wieder und ging fort. Aber er konnte nicht länger dort bleiben. Sobald er sah, daß sie weit genug fort war, eilte er nach der Stelle, wo sie den Palmbaum angebunden hatte. Sie sah zurück, erriet seine Absicht und lief herbei, um ihn zu hindern. Aber der Jüngling sprang schnell auf den Baum, der sogleich zusammenschrumpfte und sich ausbreitete, bis er war wie zuvor.

Der Stern sah traurig herunter auf den jungen Mann und sagte: "Du läufst vergeblich davon. Du wirst bald zurückkehren."

Und so geschah es. Als er den Erdboden erreichte, fühlte der Jüngling Kopfschmerzen. Er konnte kaum noch seinem Vater und seinen Brüdern erzählen, was geschehen war. Alle Heilmittel waren vergebens. Er starb.

So erfuhren die Indianer, daß kein Himmel der Seligkeit sie droben erwartet, wenn auch die Sterne scheinen und sie locken.

Traduzido de: KOCH-GRÜNBERG, Theodor (Org.). **Indianermärchen aus Südamerika**. Jena: Eugen Diederichs, 2014, p. 144-146.