UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

GABRIELA ISMERIM LACERDA

As metamorfoses em *Poranduba amazonense*

(Versão corrigida)

De acordo:

A handwritten signature in black ink, reading "Eduardo A. Tavares". The signature is written in a cursive, flowing style with a large initial 'E' and 'T'.

São Paulo
2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

GABRIELA ISMERIM LACERDA

As metamorfoses em *Poranduba amazonense*

(Versão corrigida)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo de Almeida Navarro

Área de concentração: Literatura Brasileira

São Paulo

2016

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

L131m Lacerda, Gabriela Ismerim
 As metamorfoses em Poranduba amazonense /
 Gabriela Ismerim Lacerda ; orientador Eduardo de
 Almeida Navarro. - São Paulo, 2016.
 146 f.

 Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
 Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
 Paulo. Departamento de Letras Clássicas e
 Vernáculas. Área de concentração: Literatura
 Brasileira.

 1. literatura oral. 2. metamorfoses. 3. folclore.
 4. narrativas indígenas. 5. poranduba amazonense. I.
 Navarro, Eduardo de Almeida , orient. II. Título.

*Os cientistas dizem que somos feitos de átomos, mas um
passarinho me contou que somos feitos de histórias*

Eduardo Galeano

AGRADECIMENTOS

À CAPES pelo apoio à pesquisa.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Eduardo de Almeida Navarro, pela paciência, liberdade e confiança em minhas escolhas, por ter sido exemplo de erudição e de generosidade desde a minha graduação. Agradeço também à Prof^a. Dr^a. Maria Sílvia Cintra Martins e à Prof^a. Dr^a. Maria Zilda da Cunha pelas edificadoras críticas feitas no exame de qualificação.

Faz-se necessário citar os funcionários do DLCV e da Administração da FFLCH pelo atendimento calmo e prestativo, mesmo quando, para tranquilizar meu espírito ansioso, respondiam-me os mesmos questionamentos repetidas vezes.

Agradeço grandemente à minha família. Aos meus pais, Silvania e Artur, que sempre se esforçaram muito para garantir uma boa educação e lar amoroso para os seus três filhos. Aos olhos de quem eu sou sempre a minha melhor versão. Aos meus irmãos, Felipe e Camila, meus melhores amigos e cúmplices, com quem compartilho um mundo onde somos sempre pequenos e malinos.

À minha avó mineira, Teresinha, com seus gestos pequenos e sua fala sempre mansa. E à minha avó sergipana, Belisana, quem, com toda a sua força, avidez e estripulia em menos de um metro e meio é meu exemplo de força na vida. A ancestralidade que sinto tão forte no rosto e no sangue; quem me versou em literatura oral mesmo sem saber, conversando na cozinha, lembrando da roça e comendo bolo de massa puba, ouvindo a história de um vizinho que estava com uma pinima.

Agradeço ao meu companheiro, Rafael, quem admiro muito, por ser parceiro no amor, nos sonhos e na peleja por um mundo justo. Também aos meus sogros, Selma e Rubem, por todo o apoio e carinho e às famílias Stoppa e Rocha. Aos meus primos, Tati e Flávio, e às minhas tias Silvia e Sônia, sempre presentes na minha vida.

Ao meu grande amigo e, por acaso, também cunhado, Murilo, por todas as conversas acadêmicas e não acadêmicas. Aos amigos Pasti e Tata, que ganhei do Rafael. Não posso me furtar a citar também Márcia Mura, exemplo de mulher guerreira, que me ensinou a necessidade de afetividade na pesquisa, na vida e na luta; seus filhos e seu companheiro Iremar, que me receberam tão bem na Maloca Querida.

Às amigas de docência Raquel, Thaís e Elaine. A todos os meus ex-alunos. Aos meus amigos de FFLCH, Eduardo, Simone, Glauce, Juliana, Cauê, Marcel, Eric, Rodrigo Brucoli, Renato, João, Antônio, Edgard, Rodrigo, Lucas...

RESUMO

Sá (2012, p. 23) considera que na cultura amazônica o mundo não foi criado de uma só vez, mas sim “a partir de gêneses múltiplas, sonhos e contínuas metamorfoses”. Este trabalho propõe um estudo das metamorfoses presentes em *Poranduba amazonense* (1890), de Barbosa Rodrigues, em que o autor coleta, transcreve e traduz relatos da literatura oral da Amazônia do século XIX. Discute-se inicialmente algumas acepções do conceito de literatura para a defesa do estudo sobre literatura oral, da qual as *porandubas* fazem parte. São explorados também o uso de termos como *mito*, *lenda* e *conto* articulando as definições – nem sempre consonantes – de Câmara Cascudo (2006), Jolles (1972) e outros.

A apresentação da “Morfologia dos contos indígenas norte-americanos” de Alan Dundes (1996), desenvolvida a partir dos trabalhos de Vladimir Propp e Kenneth Pike, faz-se útil na medida em que será utilizada também como nosso aparato metodológico no estudo dos processos metamórficos em dezenove narrativas. O modelo de Dundes aplicado às narrativas estudadas mostra-se eficaz ao evidenciar que elas não são desprovidas de estrutura e organização. Contudo, argumenta-se que, para analisar as metamorfoses do nosso *corpus*, é proveitoso fazer uso da função *F* proppiana. Questionamos se, ao adaptar a morfologia de Propp, Dundes não a teria reduzido em demasia por supor os textos indígenas menos complexos.

Palavras-chave: literatura oral; *Poranduba amazonense*; metamorfoses; narrativas indígenas; folclore.

ABSTRACT

Sá (2012, p. 23) considers that in the Amazon culture the world was not created all at once, but rather "from multiple genesis, dreams and continuous metamorphosis". This master's thesis proposes a study of metamorphoses present in *Poranduba amazonense* (1890), by Barbosa Rodrigues, in which the author collects, transcribes and translates reports of oral literature from the nineteenth-century Amazon. Initially, it discusses a few meanings of literature concept in defense of the study into oral literature, which porandubas belong to. Also is explored the use of terms such as *myth*, *legend* and *folktale* linking the definitions - not always consonants - of Cascudo (2006), Jolles (1972) and others.

The presentation of "The Morphology of North American Indian Folktales", by Alan Dundes (1996), developed from the work of Vladimir Propp and Kenneth Pike, it is useful insofar as it will also be applied as methodological apparatus in the study of metamorphic processes in nineteen narratives. The Dundes model employed to the studied narratives proves itself effective by showing that they are not devoid of structure and organization. However, it is argued that, to analyze the metamorphoses of our corpus, is beneficial to make use of the Propp's function E. Wonder whether, by adapting the morphology of Propp, Dundes would not have diminished it excessively for assuming the less complex indigenous texts.

Keywords: oral literature; *Poranduba amazonense*; metamorphoses; indigenous narratives; folklore.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	III
RESUMO	V
ABSTRACT	VI
SUMÁRIO	VII
APRESENTAÇÃO	1
CAPÍTULO 1. O QUE SÃO AS PORANDUBAS?.....	5
1.1. PORANDUBAS COMO LITERATURA	5
1.1.1. <i>O conceito “literatura”</i>	6
1.1.2. <i>Literatura oral e folclore</i>	17
1.2. MITOS, CONTOS OU LENDAS?	21
CAPÍTULO 2. MORFOLOGIA DE ALAN DUNDES	36
2.1. PROPP E SUA MORFOLOGIA.....	36
2.1.1. <i>“Método formal”</i>	36
2.1.2. <i>Morfologia dos contos folclóricos</i>	38
2.2. MORFOLOGIA DOS CONTOS INDÍGENAS NORTE-AMERICANOS	46
2.2.1. <i>Comentários sobre Lévi-Strauss</i>	50
2.2.2. <i>Contribuições de Propp e de Pike</i>	51
2.2.3. <i>Padrões motivêmicos</i>	57
2.2.3.1. <i>Sequência nuclear bimotoivêmica: carência/reparação da carência</i> ...	57
2.2.3.2. <i>Sequência tetramotivêmica: interdição/violação</i>	59
2.2.3.3. <i>Outra sequência tetramotivêmica: ardil/engano</i>	60
2.2.3.4. <i>Uma combinação de seis motivemas</i>	62
2.3. EXEMPLO DE ANÁLISE	63
CAPÍTULO 3. METAMORFOSES NAS PORANDUBAS AMAZONENSES.....	68
3.1. TIPOS DE METAMORFOSES.....	69
3.1.1. <i>Humanização</i>	69
3.1.2. <i>Pessoas transformadas em objetos ou animais</i>	79
3.1.3. <i>Modificação do sujeito</i>	88

3.1.4. <i>Objetos transformados em animais</i>	91
3.1.5. <i>Transformação em estrelas</i>	94
3.1.6. <i>Fragmentos corporais metamorfoseados</i>	101
3.2. COMENTÁRIOS SOBRE AS METAMORFOSES	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	116
ANEXO I	120
ANEXO II	136

APRESENTAÇÃO

Cascudo (2006, p. 14), que considera como o “primeiro leite alimentar” de sua literatura as histórias contadas à noite no alto sertão da Paraíba e do Rio Grande do Norte, constata já em seu curso secundário a existência dupla de literaturas: a oral, vivida desde a tenra idade; e a escrita, que o autor foi conhecer em livros e bibliotecas. Embora seja a primeira preterida em relação à segunda, de domínio exclusivo do homem letrado, considera ambas igualmente ricas e profundas. Efetivamente, ao publicar *Literatura oral do Brasil* o autor pretende atestar o grande mérito e valor da literatura oral ou, ao menos, enunciar “materialmente sua presença e grandeza, sua incomparável vitalidade no espírito popular que a guarda, defende e perpetua”¹.

Pensando a literatura como o fez Candido ao considerá-la agente formador do homem, as duas formas de manifestação – oral e escrita – desempenham papel fundamental para esse fim. A sua concepção de literatura compreenderia desde produções escritas canônicas a formas populares que chamamos de folclore (v. Capítulo 1). A literatura estaria presente, portanto, em todos os tipos de sociedades, independentemente da existência ou não de uma tradição escrita; a erudição e a escrita não são pré-requisitos para a validação de um texto como literário.

Consideramos, portanto, as narrativas publicadas por Barbosa Rodrigues em *Poranduba amazonense*² como literatura, ou, ao menos, registro de uma literatura oral da Amazônia da segunda metade do século XIX. O *corpus* de análise da presente dissertação é composto por 19 textos³ da obra que apresentam em algum momento do enredo ao menos uma metamorfose. Utilizando como aparato metodológico e teórico os estudos morfológicos de Alan Dundes (1996), temos dois objetivos específicos com este estudo: i) tecer ponderações acerca dos tipos de metamorfoses encontrados e quais as

¹ Cascudo, 2006, p. 19.

² Em uma de suas explicações etimológicas, Rodrigues (1890) procura explicar o termo *poranduba*, que nomeia a sua obra. A hipótese que lhe parece mais conveniente é ser o nome uma composição do uso superlativo de *poro* + *aub* (ilusório) e *poranduba* significaria histórias fantásticas, abusões.

³ Anexo I.

especificidades de suas realizações, e ii) averiguar a aplicabilidade da morfologia dos contos indígenas norte-americanos descrita por Dundes nas porandubas.

As pesquisas referentes às produções de origem ameríndias ainda são em exíguo número, não obstante tenhamos trabalhos de fôlego sobre o assunto – realizados por Lúcia Sá (2012), Sérgio Medeiros (1991) (2002) e Marcos Krüger (2003), entre outros autores. As narrativas indígenas são comumente analisadas sob o viés da antropologia e da etnologia e, mesmo quando utilizadas em estudos literários, com frequência pretende-se observar a relação dessas produções com a literatura canônica. Nos dois casos, o foco não são as narrativas enquanto realização, mas antes elas servem de substrato para o estudo de outro assunto. A motivação deste trabalho tem em seu embrião o anseio de ampliar os estudos sobre literatura brasileira e incluir as porandubas neste rol.

Diégues (1980) há mais de meio século concebia que o Brasil, formado prioritariamente por culturas europeias, indígenas e africanas, constitui a sua identidade nacional através da miscelânea entre as tradições destes diferentes povos. Como as tradições africanas e indígenas - que influíram na constituição da colônia portuguesa - são exclusivamente orais, é essencial o estudo e resgate dessas manifestações dos costumes de nossos ancestrais.

A obra que nos serve de substrato é de autoria de Barbosa Rodrigues (1842-1909), renomado botânico brasileiro, diretor do Jardim Botânico do Rio de Janeiro entre 1890 e 1892 e, novamente, de 1903 até sua morte, em 1909. Rodrigues, que dirigira anteriormente o Museu Botânico de Manaus, ganhou notoriedade com os seus estudos sobre palmeiras, a sua obra *Sertum Palmarum Brasiliensium* persiste como grande referência nos estudos da espécie⁴. Outrossim, também elaborou estudos sobre o Nheengatu na área de etnolinguística e coletou uma considerável quantidade de narrativas em suas incursões pela região da Amazônia⁵.

As 59 narrativas⁶ de *Poranduba amazonense* raramente aparecem acompanhadas de notação indicando a qual povo cada uma pertence, em vez disso Rodrigues aponta os

⁴ A biblioteca do Jardim Botânico do Rio de Janeiro é nomeada em sua homenagem.

⁵ Para mais informações sobre a vida de Rodrigues, é conveniente conferir a biografia escrita por sua neta, D. Dilke de Barbosa Rodrigues Salgado (1945).

⁶ E cinco grupos de cantigas que não foram por nós considerados.

rios em que foram coligidas (rio Negro, rio Solimões, rio Branco etc.) e as divide em três categorias:

- lendas mitológicas (21 narrativas)
- contos zoológicos (20 narrativas)
- contos astronômicos e botânicos (18 narrativas)

Salvo “Tiri e Karu”, todos os textos são grafados em Nheengatu acompanhados de tradução interlinear para o português e seguidos de uma tradução livre. A obra teria como propósito “registrar esses pequenos contos do tempo antigo que se referem à natureza do imenso vale do Amazonas, frutos da observação selvícola, formando uma coleção cuja leitura é inocente e instrutiva” (RODRIGUES, 1890, p. III); o volume tem sua publicação seguida pelo *Vocabulário indígena comparado para mostrar a adulteração da língua* (1892), que discorre sobre as alterações que sofria a língua geral no Pará e no Amazonas no final do século XIX. *Poranduba amazonense* possui então dois propósitos: i) registrar manifestações culturais dos povos que habitavam a região amazônica, considerando que os textos ali conservados na escrita demonstravam o “estado intelectual, a que tinha atingido a raça brasílica” (RODRIGUES, 1890, p. 141), e ii) observar como a língua geral foi alterada ao longo dos anos e de que forma era naquele momento falada, motivo pelo qual algumas notas de rodapé referem-se à pronúncia de determinado informante.

O tratamento ideal da literatura de povos chamados iletrados e primitivos, para Candido (2011), deveria combinar a análise estrutural e a função social para que os aspectos estéticos e sociológicos não sejam excludentes e ocorram juntos. O crítico enumera as vantagens e desvantagens das abordagens sob o viés literário, folclórico e sociológico/etnológico de tais produções. Enquanto um estudioso de literatura comete um equívoco ao manipular a literatura oral como o faria com um texto (escrito) e a enxergando sob os valores da literatura ocidental, o folclorista correria o risco de não desenvolver interpretações e limitar-se ao registro e comparações muitas vezes arbitrárias. O etnólogo e o sociólogo, em contrapartida, poderiam acabar por ignorar o aspecto estético e simbólico-descritivo:

O ideal, como vimos, seria a união dos três pontos de vista, levando em conta o quadro sociocultural em que as manifestações literárias se situam, mas procurando captá-las na integridade de seu significado. Deste modo, a interpretação pode abranger tanto o aspecto coletivo de manifestação emocional e ideológica, quanto o tipo de formalização expressiva, elaborado segundo os seus padrões. (CANDIDO, 2011, p. 61)

Desta forma, a divisão desta pesquisa se faz em três capítulos. No primeiro, intitulado “O que são as porandubas?”, procuramos discutir a definição do nosso objeto de estudo. Posto que não são textos originalmente escritos (embora registrados na escrita), quais seriam as suas peculiaridades e se possuiriam caráter literário. Apresentaremos também breve apanhado sobre a ideia que alguns estudiosos possuem sobre os gêneros orais *mito*, *conto* e *lenda*.

O segundo capítulo, “Morfologia dos contos indígenas norte-americanos”, traz a síntese da adaptação que Alan Dundes fez da morfologia de Vladimir Propp para as narrativas indígenas da América do Norte. Sabemos que o estudo morfológico – ou estrutural – não oferece um fim em si mesmo; é, fundamentalmente, uma ferramenta a ser utilizada na teorização e interpretação de determinado texto, ainda que possamos encontrar alguns estudos estruturais carentes de análise. A análise morfológica pode ser “um recurso valioso no estudo de problemas em áreas como tipologia, predição, aculturação, análise de conteúdo, comparação entre gêneros, função e etiologia” (DUNDES, 1996, p. 147)⁷.

“Metamorfoses nas porandubas amazonenses”, terceiro e último capítulo, analisa e comenta os diferentes tipos de metamorfoses presentes nas porandubas selecionadas. Utilizaremos igualmente a morfologia de Dundes como auxílio para teorização e para estabelecer qual padrão motivêmico cada metamorfose desempenha. Esperamos ser possível, ao afinal, estabelecer as funções deste processo e ponderar sobre a existência de algum padrão em sua realização.

⁷ Guesse (2009) e Silva (2013) são exemplos da utilização da metodologia de Dundes em narrativas ameríndias. Ambas autoras concluíram que a morfologia e motivemas de Dunes puderam ser transpostos diretamente para os estudos das narrativas de nossos indígenas.

Capítulo 1. O QUE SÃO AS PORANDUBAS?

O mito é algo eterno, reflete a consciência primitiva e, em certos níveis, permanece para sempre, sobretudo na consciência popular, de massa, porque garante a longo prazo a harmonização das relações entre os homens e aquilo que os rodeia. A ciência não pode responder a esse problema. Há problemas eternos, do sentido da vida, da finalidade da história, do mistério do amor. O mito – e não a ciência – responde a essas questões. (Meletínski, 2006, p. 57)

As narrativas orais dos povos indígenas são objeto de estudo das mais diversas áreas do conhecimento humano – antropologia, psicologia, história e outras -, e, por mobilizar tantas disciplinas diferentes, existe frequentemente resistência a admiti-las também como produções literárias. A definição estanque como material folclórico ou como mitologia e textos religiosos parece querer excluir os princípios literários e estéticos que tais textos seguem.

Faz-se necessário refletir sobre a natureza dos textos publicados por Rodrigues na *Poranduba amazonense*. Por ser este um trabalho que pretende versar sobre literatura – inserido, inclusive, dentro de um programa de Literatura Brasileira – será feita defesa da inclusão das narrativas orais nas pesquisas da área de Letras. Será interessante, portanto, tecermos breve discussão sobre o conceito de literatura – a literatura oral inclusa – para observar se há motivos para a exclusão a qual, por vezes, esses tipos de textos sofrem nos estudos literários. Ainda sobre a literatura oral, observaremos também algumas das diferentes definições atribuídas aos gêneros *mitos*, *contos* e *lendas*, classificações também utilizadas por Rodrigues para distinguir as suas porandubas.

1.1. Porandubas como literatura

Serão mobilizadas teorizações sobre a literatura de Eagleton e de Candido, além do conceito de *literariedade* da escola formalista russa.

1.1.1. O conceito “literatura”

Discorrer sobre “literatura oral” é tarefa polêmica e delicada. Mesmo que nos atenhamos apenas ao primeiro termo da expressão, percebemos que também não existe consenso sobre sua definição. Com frequência na vida cotidiana e escolar temos contato com juízos de valor que estabelecem o que seria e o que não seria literatura (por vezes acompanhados dos adjetivos *boa* ou *má*), mas sem que haja, contudo, uma definição do que seriam as características que dão a uma produção o *status* de literária ou, ainda, as condições que para que as obras sejam consideradas boas ou más.

Delimitar e descrever o que seria, afinal, literatura foi a motivação inicial das pesquisas realizadas pela escola formalista, uma vez que o interesse desse grupo era alçar o estudo da literatura a um caráter de ciência e, para isso, o foco deveria repousar não nos fatores externos – como acreditavam fazer as abordagens sociológicas, historicistas ou etimológicas –, mas no próprio objeto de estudo em si: a literatura, ou mais precisamente, a busca da *literariedade* – aquilo que tornaria um texto propriamente literário:

O chamado "método formal" não resulta da constituição de um sistema "metodológico" particular, mas de esforços para criação de uma ciência autônoma e concreta. Em geral, a noção de "método" tomou proporções ilimitadas, significando coisas em demasia. Para os "formalistas" o essencial não é o problema do método nos estudos literários, mas o da literatura enquanto objeto de estudo. (EIKHENBAUM, 1976, p. 3)

Os formalistas pretendiam tratar a obra literária com o mesmo rigor científico com que eram abordados os assuntos linguísticos. No *Curso de Linguística Geral*, Saussure⁸, para a sua análise, utiliza como concepção o estudo da língua despojado de tudo que lhe fosse externo ao sistema, de tudo que fosse do âmbito da “linguística externa”; seu enfoque recairia, portanto, na “linguística interna”. Para ilustrar tal divisão – entre a linguística externa e a interna –, o mestre genebrino propõe a comparação da língua com uma planta: embora uma planta possua um organismo que pode ser modificado por fatores que lhe são externos – como o terreno, o clima, a exposição ao sol dentre outros –, e esses fatores possam ser analisados; a realização do estudo das partes constituintes da planta, de sua morfologia, ainda são possíveis e igualmente

⁸ *Curso de Linguística Geral*, de Ferdinand Saussure, é uma obra póstuma e que, em verdade, não contém escritos de sua própria autoria. Após a sua morte, o curso foi organizado e elaborado por dois alunos de Saussure (Charles Bally e Albert Sechehaye) a partir de anotações de sala de aula. Esta obra inaugurou os estudos estruturalistas linguísticos.

relevantes⁹ (SAUSSURE, 2006). Da mesma forma que a planta, a língua é modificada por fatores externos (a sua relação com costumes de um povo, com momentos políticos e mesmo com instituições – como a Igreja, por exemplo) e, não obstante uma pesquisa que levasse estes fatores em consideração seja possível, ela não impossibilitaria o estudo das partes constituintes da língua, de seu sistema. Um projeto similar era proposto pelos formalistas. A crítica literária deveria ser intrínseca à obra e não partir de seuselementos exteriores, pertencentes a ciências diversas, como a psicologia, a etnologia, a história e outras. O aspecto orgânico da criação literária, a *literariedade* como cerne da pesquisa estava em pauta, e não o que lhes parecia ser externo e inorgânico.

A forma seria composta pelas partes constituintes do texto literário, que se relacionam e se encadeiam formando um todo coeso. Deste modo, “os elementos participam num processo de construção interativa e ganham um lugar e um peso específico no conjunto. A noção de forma implica assim a noção de função” (LOPES, REIS, 1988, p. 35), e, nesse caso, por função, entende-se a influência que o elemento - parte de um todo - exerce com os outros elementos no sistema que integra.

Em seu estudo *Morfologia do Macunaíma*, Haroldo de Campos comenta o esforço que os formalistas fizeram para se desvincular do dualismo *forma* versus *conteúdo* e, citando Erlich, traz à tona a tendência que tinham em substituir essa “dicotomia estática” (*forma* versus *conteúdo*) pelo “par dinâmico” composto por *materiais* e *procedimento*:

A unidade da obra literária era assim preservada, substituindo-se dois elementos aparentemente separáveis por fases de um mesmo processo estético: os materiais representariam a matéria bruta que somente adquiriria eficácia estética com a intervenção agenciadora do procedimento peculiar à literatura. (CAMPOS, 2008, p. 26)

Dessa forma, acreditavam que a oposição dualista anterior se dissiparia, pois, *procedimento* e *matéria* seriam, juntos, os componentes da forma literária, elementos responsáveis por estabelecer a *literariedade*.

As ideias formalistas sobreviveram mesmo após o final da *OPOJAZ* (Associação para o Estudo da Linguagem Poética) e do Círculo Linguístico de Moscou, parcialmente graças ao elo vivo estabelecido por estudiosos que integravam outros círculos e também os grupos russos, como Roman Jakobson que fundou em 1926 o

9 A analogia com a botânica seria também muito cara a Propp.

Círculo Linguístico de Praga. Com esse novo grupo de críticos e linguistas nasce o termo e a delimitação do conceito *estrutura*, pesquisadores leitores e herdeiros das ideias de Saussure foram responsáveis pela separação das ciências *Fonética* e *Fonologia*¹⁰, a primeira descrevendo os sons linguísticos pelo viés da composição e a segunda ocupando-se da sua distribuição e função (LOPES, 1995); os fundamentos da segunda - *Fonologia* ou *Fonêmica* - revolucionaram as diferentes áreas das ciências humanas.

De maneira geral, acreditava-se que o estudo do texto, livre de tudo que lhe fosse externo – ou seja, livre da história, psicologia etc. -, possibilitaria, não só uma distinção entre produções literárias de produções não-literárias, definindo a literariedade, mas como também uma diferenciação e posterior definição dos gêneros literários, como, por exemplo, Vladimir Propp (2001) tentou fazer ao analisar morfologicamente os contos maravilhosos para que fosse possível estabelecer a forma-modelo de todos os contos maravilhosos russos.

Embora o estudo da forma tenha ambicionado uma definição estática de literatura, no capítulo introdutório de sua *Teoria da literatura*, Terry Eagleton (1976) questiona se de fato uma obra, uma vez considerada literária, permaneceria sempre com essa aceção, não importando quanto tempo se passasse desde a sua concepção e divulgação. O teórico marxista, ao pensar o que seria literatura, revê algumas definições para apontar-lhes as limitações.

Ao abordar justamente a concepção formalista do “literário” cita Roman Jakobson, para quem a linguagem literária seria “uma violência organizada contra a fala comum” (JAKOBSON *apud* EAGLETON, 2003, p. 2). A escrita literária seria então aquela que empregaria a linguagem de maneira peculiar, diferente da utilizada cotidianamente em situações comuns de fala ou escrita. A obra literária, ao invés de ser reflexão da sociedade, da psicologia humana ou religião, era um fato material, e o foco da análise deveria recair sobre esse fato, a linguagem em si, com a sua organização, regras, mecanismos e leis próprias. Em suma, o formalismo procurava descobrir como

¹⁰ Lopes indica que trabalhos feitos nos Estados Unidos por Sapir e Bloomfield - concomitantes, mas ainda assim independentes daqueles feitos pelo Círculo Linguístico de Praga - também se dedicaram ao estudo da Fonologia.

os textos literários funcionavam “na prática”¹¹, já que para eles o texto literário seria “um fato material, cujo funcionamento podia ser analisado mais ou menos como se examina uma máquina” (EAGLETON, 2003, p.3).

Essa acepção de linguagem literária seria de algo que despertasse um efeito de “estranhamento” no leitor/receptor, sua leitura deveria provocar a sensação de “desfamiliarização” em relação ao discurso cotidiano. Ao deformar a linguagem comum utilizando os artifícios literários, ela tornar-se-ia estranha e a percepção e reação diante dela seriam menos “automatizadas”, justamente por ter se tornado uma linguagem autoconsciente e trabalhada em comparação à fala comum. Eagleton nos esclarece tal relação fazendo uso do exemplo fisiológico da respiração: todos os seres respiram sem tomar consciência do ato, nos é automático, mas se o ar se torna mais denso, poluído ou modificado de alguma forma em relação à normalidade, vemo-nos forçados a prestar atenção nessa ação biológica que, até então, ocorria de forma automática e indiferente à percepção; a vida material e percebível estaria assim intensificada. A linguagem é como o ar, na maioria das situações, bilhetes e anotações são lidos por nós sem que nos atentemos para o modo como foram escritos, seus estilos e suas estruturas; mas a partir do momento em que apreciamos um romance no qual o autor muda de foco narrativo, cria e desfaz expectativas no enredo ou ainda introduz flashbacks e digressões etc., nosso olhar acaba por recair forçosamente sobre a própria linguagem literária, uma vez que essa linguagem está sinalizada e, assim como o ar modificado, demanda nossa atenção.

A literatura seria, portanto, uma forma especial, trabalhada e estranha quando contraposta à linguagem comum. Neste ponto, o questionamento que Eagleton suscita é justamente sobre o que seria uma linguagem comum. De fato, será que é possível falar em apenas uma linguagem comum quando a sociolinguística moderna já provou que os registros de fala não independem de classe social, gênero, idade, entre outros fatores? Se, como sabemos hoje, existem vários níveis de linguagem e diversas variantes linguísticas, é-nos possível assegurar que a linguagem comum depende do referencial, um paulista não está habituado ao falar pernambucano e tampouco achará a sua fala uma linguagem comum, por exemplo. Um texto já arcaico, lido hoje, teria uma

¹¹ A literatura para os formalistas – Segundo Eagleton – não poderia ser considerada expressão de pensamento de um determinado autor, pois seria composta não por sentimentos ou ideias, mas sim por palavras; o que a definiria, portanto, como um fato material.

linguagem distanciada da comum contemporânea, mas isso não necessariamente lhe conferiria o *status* literário, pois, se isso de fato ocorresse, impossibilitaria que um estudioso analisasse produções literárias de povos distintos geograficamente, historicamente e culturalmente de si, pois seria impossível, ao ler textos transcritos oriundos de povos já desaparecidos ou falantes de línguas já em desuso, saber se a linguagem lá contida é especial ou comum.

Eagleton defende que essa problemática advém em parte do fato de não ser o objetivo dos formalistas definir o que é “literatura”, mas sim a “literariedade” e, por essa razão, teriam que considerar os fatos de que outros tipos de linguagem se utilizam também de metáforas e apresentam estranhamento, sem serem necessariamente literatura; e o inverso também, a literatura pode ser escrita de maneira que o seu estilo não atraia atenção sobre si mesmo, nem cause a “desfamiliarização”, vide algumas produções naturalistas. Slogans e peças publicitárias, por exemplo, apresentam discurso trabalhado, mas dificilmente alguém os chamaria de literários. O autor faz uso da frase “Essa caligrafia é tremendamente floreada!”, do romance *A fome* de Knut Hamsun, que dita fora de seu contexto em uma situação informal de fala não possui nenhuma especificidade que denote obrigatoriamente que ela é literatura:

O contexto mostra-me que é literário, mas a linguagem em si não tem nenhuma propriedade ou qualidade que a distinga de outros tipos de discurso, tanto que poderíamos perfeitamente dizer isso num bar, sem provocar a admiração dos outros pela nossa habilidade literária. Pensar a literatura como os formalistas o fazem, é na realidade considerar toda a literatura como poesia. (EAGLETON, 2003, p.8)

O teórico atesta ainda que, da mesma forma que o texto literário não necessariamente possui algo que o identifique como tal quando dito fora de contexto, outros tipos de texto – que claramente não possuem finalidades artísticas – podem suscitar estranhamento e apresentar ambiguidades semânticas. Identificaríamos, segundo o autor, em uma placa com a frase “deve-se carregar cachorros na escada rolante” na estação de metrô a finalidade de informar uma norma, mas, apesar de ser bem compreendida pela maioria dos transeuntes devido ao contexto: se alguém estiver com um cachorro na escada rolante, este só será permitido se estiver sendo carregado; a mesma placa poderia gerar dúvidas e ser lida como se fosse uma questão de obrigatoriedade o fato de se portar um cachorro enquanto se faz uso da escada rolante, quem não estivesse com o animal não poderia, portanto, utilizar a escada.

O autor também aponta as complicações e perigos de uma separação entre escrita imaginativa (ficção) e escrita verídica (fato), o que, na nossa literatura brasileira, pode ser mais evidente se temos em mente uma obra como *Os sertões*, de Euclides da Cunha, que ainda hoje suscita diferentes classificações entre literatura e história e que vem sendo, muitas vezes, definida de formas que se pretendem conciliadoras ao unir dois campos aparentemente distintos, como “romance histórico-literário”. No momento em que se admite uma verdade *histórica* e uma verdade *artística*, algumas obras podem permanecer em um limbo por não serem passíveis de enquadramento rígido em nenhuma das categorias. O crítico literário britânico se vale do exemplo da palavra *novel*, que entre os séculos XVI e XVII, denominava tanto acontecimentos reais, quanto os considerados fictícios. Admitindo tal distinção entre o texto literário e o não literário, cria-se grande dificuldade em definir as obras que os viajantes naturalistas produziram no Brasil em séculos passados, os ensaios históricos e produções como as de Silvio Romero e obras como *Tristes trópicos*, de Lévi-Strauss, pois se a literatura ocupa o lugar exclusivo de “escrita ‘criativa’ ou ‘imaginativa’ implicaria serem a história, a filosofia e as ciências naturais não criativas e destituídas de imaginação?” (EAGLETON, 2003, p. 2).

Se pensarmos a literatura como uma linguagem autorreferencial, que não possui uma finalidade prática imediata e, portanto, diferente da biologia ou demais ciências por ser não pragmática, não nos eximimos de complicações, pois o enfoque recairia não *no* que se fala e sim pela *maneira* que se fala. Piadas e artigos de revistas de fofocas não possuem uma finalidade prática imediata, por exemplo, mas não necessariamente apresentam uma linguagem literária.

O autor nos leva a concluir que não é possível uma definição objetiva da literatura pois ela dependeria da maneira como “alguém resolve ler, e não da natureza daquilo que é lido” (EAGLETON, 2003, p. 11). A literatura não possuiria características estanques e intrínsecas, mas estaria relacionada à maneira como os leitores se relacionam com a produção escrita – situada geográfica e historicamente -, o que justifica o fato de alguns textos não terem nascidos literários, mas terem atingido essa condição posteriormente, uma vez que a percepção das pessoas de uma determinada época e grupo seria o fator determinante, “se elas decidirem que se trata de literatura, então, ao que parece, o texto será literatura, a despeito do que o autor tenha pensado” (EAGLETON, 2003, p. 12).

Além da conclusão de ser o conceito de literatura algo subjetivo, Eagleton confronta o seu leitor com o fato de não ser possível afirmar que uma obra considerada literária em um momento sempre o será, pois ela está sujeita ao juízo de valor do público de uma determinada época. Sob esse aspecto, em um caso hipotético extremo, não é possível dizer que o livro *Dom casmurro* continuará a ser considerado como literatura daqui a dois ou três séculos. Os leitores mudam e, conseqüentemente, as obras também; para além de serem relidas, as obras literárias seriam constantemente reescritas pelos que as leem. Por essa razão, o Shakespeare lido hoje em dia, provavelmente difere – mesmo que de forma praticamente imperceptível para um leitor leigo em teoria da recepção – do Shakespeare lido nos séculos XVI e XVII. O que define o que é literatura para uma determinada sociedade são, portanto, os juízos de valor em cada momento histórico e social, possuindo “suas raízes em estruturas mais profundas de crenças, tão evidentes e inabaláveis quanto o edifício do Empire State” (EAGLETON, 2003, p. 22):

os juízos de valor que a constituem são historicamente variáveis, mas que esses juízos têm, eles próprios, uma estreita relação com as ideologias sociais. Eles se referem, em última análise, não apenas ao gosto particular, mas aos pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem e mantêm o poder sobre os outros. (EAGLETON, 2003, p. 22)

Uma obra não será considerada literatura tão somente porque escolhemos chamá-la assim, o juízo de valor projetado sobre ela não é reflexo de nossas preferências individuais, mas antes reflete o poder social que os grupos dominantes mantêm sobre os outros.

Aproximamos Terry Eagleton e Antonio Candido na medida em que ambos consideram o sujeito como foco da reflexão sobre o que seria literatura. Em “A literatura e a formação do homem”, Candido (1999, p. 82) a pensa como uma “força humanizadora, não como sistema de obras. Como algo que exprime o homem e depois atua na própria formação do homem”. Um produto do ser que influi em sua própria formação.

É delineada então uma reflexão acerca da função da literatura, ou seja, o papel que a obra literária desempenha em determinada sociedade. Àquela época¹², o estruturalismo estava bastante em voga, o que, segundo o autor, colocaria o conceito de função em crise, pois o viés estrutural não abordaria a gênese ou a função social do material estudado. Longe de condenar a abordagem estrutural, o crítico brasileiro

¹² O texto de Candido data de 1972.

reconhece os avanços que tais análises renderam aos estudos literários no momento, mas isso não impede que, ao afirmar que os estruturalistas consideravam o estudo da história aliado ao da estrutura impossíveis – ocorrendo o estudo da história ou da estrutura, nunca ambos concomitantes - questione essa exclusividade mútua entre os dois enfoques: “Que incompatibilidade metodológica poderia existir entre o estudo da estrutura e o da função social?” (CANDIDO, 1999, p. 81). Conclui e afirma de forma veemente que não tenciona substituir uma abordagem por outra ou tampouco fazer crítica às análises estruturais:

Mas vai ficando cada dia mais claro que uma visão íntegra da literatura chegará a conciliar num todo explicativo coerente a noção de estrutura e a de função, que aliás andaram curiosamente misturadas e mesmo semanticamente confundidas em certos momentos da Antropologia inglesa dos anos de 1930 e 1940. (CANDIDO, 1999, p. 82)

Atribuindo à literatura uma função humanizadora¹³, ele discorre sobre os seus três desdobramentos: a função psicológica, a função educativa e a função de conhecimento do mundo e do ser.

A função psicológica corresponde à necessidade universal de ficção e de fantasia que todos os seres humanos possuem – nos variados tipos de sociedades – e encontra-se no mesmo patamar que as necessidades mais básicas do homem, estando presente no “primitivo e no civilizado, na criança e no adulto, no instruído e no analfabeto” (CANDIDO, 1999, p. 83). A fantasia surge nos mais diversos tipos, em sociedades letradas ou iletradas, seja sob a forma de romances, de poemas, de telenovelas, de anedotas e até mesmo em palpites de loteria.

Em ensaio escrito em 1988, “O direito à literatura”, Candido retoma a noção de literatura como uma necessidade essencial a todos os seres humanas e, para corroborar a sua tese, vale-se da distinção de bens compressíveis e bens incompressíveis concebida por Padre Louis-Joseph. São os primeiros não imprescindíveis e, portanto, suprimíveis - capazes de serem comprimidos e diminuídos, já os bens incompressíveis são imperativos para a atividade humana. São categorias subjetivas e dependentes da percepção e julgamento de um sujeito; o rol de elementos imprescindíveis que um indivíduo considera existir para a sua própria existência é, com grande frequência,

¹³ Tendo Candido expressado posteriormente que entendia por humanização “o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor.” (1995, p. 180)

diferente dos que atribui para terceiros. Pensando em uma pessoa em situação de rua, diríamos que o básico para que ela sobreviva é algum abrigo, alimentos, higiene e, alguns de nós diriam, um emprego e dignidade, mas se fôssemos elencar o que é indispensável para a nossa vida já apontaríamos muitas outras necessidades (tais quais internet, um telefone celular etc.), a noção de alteridade é posta em xeque. Pensando na literatura – enquanto fabulação – podemos dizer que é uma habilidade, não só inerente, mas indispensável a todos os seres, não sendo possível existir quem não a estimule em algum nível, destarte, por ser necessária a existência, Candido a identifica como um direito humano.

A indagação sobre a relação entre fantasia e literatura leva o literato a afirmar que “a fantasia quase nunca é *pura*” (CANDIDO, 1999, p. 83). Para tanto, vale-se das reflexões de Gaston Bachelard que, ao investigar o surgimento e a constituição do pensamento científico, julga estar no devaneio (*rêverie*) a condição para toda atividade espiritual legítima. Longe de ser “restos da realidade”, o devaneio possui uma força criadora estimulada pela realidade, mas que se projeta para além dela. Apesar de se incorporar à imaginação poética, “o seu ponto de partida é a realidade sensível do mundo” à qual está intrinsecamente ligado. A partir da discussão realidade/fantasia, é apresentada a possível relação entre a imaginação explicativa (científica) e a imaginação fantástica (ficcional) e, de fato, se pensarmos nas narrativas amazônicas recolhidas por Barbosa Rodrigues, será possível perceber em grande número das porandubas ações que justificam e fornecem explicações acerca do mundo como está configurado hoje, reunindo os dois tipos de imaginação em um só texto:

Sabemos que um grande número de mitos, lendas e contos são etiológicos, isto é, são um modo figurado ou fictício de explicar o aparecimento e a razão de ser do mundo físico e da sociedade. Por isso há uma relação curiosa entre a imaginação explicativa, que é a do cientista, e a imaginação fantástica, ou ficcional, ou poética, que é a do artista e do escritor. (CANDIDO, 1999, p. 83)

A aproximação feita entre os dois tipos de imaginação permite pensar sobre como a criação literária, a partir dos seus pontos de referência na própria realidade, adquire um caráter transformador e integrador. O que desencadeia a segunda função da literatura na formação do homem, a educativa, pois, se a criações poéticas e ficcionais atuam no nosso consciente e no inconsciente como formadores de conhecimento e da nossa personalidade, teriam a literatura, as novelas, o cinema e outros tipos de expressão ficcional atuação sobre a formação de uma criança ou adolescente tal qual a escola?

De modo bastante diverso da educação escolar tradicional – que via nas obras literárias um veículo para disseminação da trindade do *bom*, do *belo* e do *verdadeiro*, a literatura educa da mesma maneira que a vida “com altos e baixos, com luzes e sombras” (CANDIDO, 1999, p. 84), pondo – não somente - o jovem defronte o comportamento que nele a pedagogia tenciona expurgar e corrigir. Candido cita em seu texto o furor que era entre pais e professores – mesmo naqueles tempos que o autor considerava ser de “costumes menos rígidos” – a leitura de Aluísio de Azevedo ou Jorge Amado, polêmica que mesmo hoje, mais de quatro décadas após, é suscitada inflamadamente ao se questionar a presença de um ou de outro texto que desacate a tríade exposta acima em materiais didáticos ou conteúdos curriculares. É artificial querer que toda a literatura se subordine à moral e aos bons costumes – ou ao conceito que deles temos – justamente por sua capacidade educativa não estar na elevação e edificação (de acordo as percepções oficiais), pois ela “não corrompe nem edifica, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver” (CANDIDO, 1999, p. 85).

E, por fim, a literatura possui também a função – ao atuar na formação do homem – de ser a “representação de uma dada realidade social e humana, que faculta maior inteligibilidade com relação a esta realidade” (CANDIDO, 1999, p. 86). Valendo-se das distintas representações que dois autores tidos como regionalistas fizeram do “homem rústico”, Candido discorre sobre a questão do regionalismo brasileiro, escola que poderia construir uma representação humanizadora ou desumanizadora do homem, podendo ao invés de edificar, reificar o homem das culturas rurais. Enquanto Coelho Neto constrói uma caricatura do sujeito representado, distinguindo a sua linguagem da do narrador de forma exacerbada para que se crie maior hiato entre o autor acadêmico e personagem humilde; Simões Lopes, para se aproximar da cultura rústica, estabelece como narrador em primeira pessoa o velho cabo Blau Nunes¹⁴, diminuindo a distância entre leitor e personagens rurais.

O estudo das obras literárias feito a partir das funções que elas desempenham também não procura delimitar objetivamente o que é, de fato, a literatura. Na realidade, é possível concluir que o conceito “literatura” não possui bordas claramente delineadas e impenetráveis, por essa razão, talvez, as definições objetivas e completas sempre

¹⁴ Narrador dos *Contos gauchescos*, editados em 1912.

encontrem um limite. Candido definiu a literatura, segundo ele, da maneira mais ampla possível:

todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações (CANDIDO, 1995, p. 174)

Em artigo que discorre sobre os estímulos da criação literária (CANDIDO, 2011), o crítico aproxima e diferencia a cultura do “homem primitivo” da do “homem moderno”. O conhecimento dos aspectos diferenciais entre as duas culturas são necessários, sobretudo, para que o estudo da arte do dito homem primitivo ocorra de maneira apropriada e para que não se cometa o erro de cair em um dos dois extremos: abordá-la sob a lente da outra – a do homem letrado e moderno -, ou considerá-la algo em polo oposto, como totalmente diferente e exótica.

Nesse mesmo artigo, de publicação anterior ao que discorre sobre a função humanizadora da literatura, Candido (2011) havia nomeado três outras funções da natureza do texto literário (que se combinam na humanizadora). Para o autor, tanto as manifestações artísticas dos povos primitivos e as dos modernos possuiriam função total, função social e função ideológica, embora tais funções manifestem-se de forma e intensidade diferentes em cada caso. À função ideológica Candido atribui importância menor quando comparado às outras duas, pois o que importaria seria menos o que o autor da produção literária quis dizer ou que mensagem incutiu em uma obra, mas sim o que foi recebido pelo público.

Na função total e na função social residiria a verdadeira diferenciação entre os dois tipos de literatura. A função total concebe as representações de mundos – tanto as individuais quanto as coletivas – e, uma das grandezas da obra literária é justamente a capacidade de transcender a situação imediata – o agora – e ser “intemporal” e universal, ela tem a habilidade de desligar-se “dos fatores que a prendem a um momento determinado e a um determinado lugar” (CANDIDO, 2011, p. 55) e de ser apreciada por outros leitores situados em diferentes épocas. A *Odisseia*, por exemplo, obra que transcende a sua função social no mundo helênico, como representação de humanidade, beleza e estética, é apreciada até os tempos hodiernos. Apesar de ser uma função aparentemente inexistente em produções de grupos tradicionais pela aparente limitação geográfica e cultura dos grupos que as realizaram, Candido desfaz esse engano, ao lembrar de certos mitos que possuem caráter intemporal e são análogos em diversos

povos; é prova disso até mesmo a emoção que essa literatura pode provocar no homem moderno, mesmo quando fora de seu contexto – tanto que a psicanálise se utiliza da mitologia para fins terapêuticos^{15 16}.

A função social desempenha papel “no estabelecimento de relações sociais, na satisfação de necessidades espirituais e materiais, na manutenção ou mudança de uma certa ordem na sociedade” (CANDIDO, 2011, p. 55). Apesar de presente em todo tipo de literatura, o crítico considera ser tal função provavelmente maior na literatura oral, em razão de que a escrita, feita mais para a leitura individual e voltada para a “singularidade diferenciadora dos indivíduos” (CANDIDO, 2011, p 56), não contempla da mesma forma o patrimônio coletivo como a primeira faz.

Enquanto na literatura erudita de cultura letrada a função total seria maior do que a função social, nas literaturas tradicionais de culturas iletradas, o foco recairia sobre a função social, por causa da característica coletiva que possui o seu conteúdo, sua produção e sua recepção.

1.1.2. Literatura oral e folclore

Tendo em vista a dificuldade observada acima de se conceber uma definição objetiva e estanque do conceito “literatura”, parece-nos arbitrário levantar muros, estipular fronteiras bem marcadas e limitar a um certo grupo de textos o “status” de literário e refugar permanentemente os demais. Os juízos de valores que definem o que em certo momento sócio-histórico é literário, retomando Eagleton, não são aleatórios e inocentes – ainda que nem sempre conscientes –, mas são convenções pelas quais se mantém o poder de determinados grupos sociais sobre outros. Partindo desse pressuposto, parece-nos que as tentativas de deslegitimar o caráter literário de textos como as porandubas são uma maneira que a “elite intelectual” encontra para estabelecer diferenciação e preeminência.

¹⁵ Como, por exemplo, o faz Maria Inez do Espírito Santo com a mitologia ameríndia, autora de *Vasos sagrados*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010

¹⁶ Sobre as interpretações psicológicas dos mitos Ruthven (2010): “é por isso que antigos mitos tinham efeito psicoterápico nas pessoas que neles acreditavam: ‘eles explicavam ao ser humano perplexo o que se passava em seu inconsciente e o porquê dele ser coibido’ (Jung)”.

A globalização, que tudo ocidentaliza, acabou por subjugar o que não fosse europeu e, nisso, Zumthor acredita que a literatura, que ele chama como um dos sintomas do mal que é a ocidentalização, teve grande participação justamente por recusar a voz da poesia oral. Embora nos atire um quinhão de esperança ao pronunciar que a voz, ainda que dissimulada, continua a persistir nem que sob a forma de eloquência, admite ter sido o efeito da disseminação cultural da Europa devastador.

Desde o século XVII, a Europa se espalhou sobre o mundo como um câncer; subrepticiamente, a princípio, mas há muito ela galopa, destrói hoje, demente de formas de vida, animais, plantas, paisagens, línguas. A cada dia que passa, muitas línguas do mundo desaparecem: renegadas, sufocadas, mortas com seu último velho, vozes virgens de escrita, pura memória sem defesa, janelas outrora abertas sobre o real. (ZUMTHOR, 1997, 294)

O olhar europeu condicionou e continua por reger o nosso referencial de mundo. Candido, na década de 60, iniciou o seu artigo “Estímulos da criação literária” justamente com denúncia de que os estudos filosóficos e sociais da época eram feitos através de um crivo deformante: o do branco civilizado e adulto, que reduzia “à sua própria realidade a realidade dos outros” (CANDIDO, 2011, p. 51), o mundo das crianças e o dos chamados povos primitivos sofriam deformação ao serem analisados sob essa ótica, que não se esforça para penetrar em suas singularidades.

A perspectiva letrada e erudita faz com que se considerem os textos orais, mesmo quando – e principalmente – pretende-se exaltar os seus méritos e importância, como uma ciência embrionária e incipiente, faz com que narrativas orais sejam consideradas uma quase etnologia e com que Jolles (1972), por exemplo, tenha visto no mito uma protofilosofia de uma cosmologia primitiva. Palavras tais quais *primitivo*, *quase* e *proto* indicam que cometemos o equívoco assinalado por Candido de abordar uma cultura com a lente de outra e, ainda por cima, desmerecendo-a e classificando-a como atrasada.

O termo “literatura oral” foi utilizado pela primeira vez por Paul Sébillot em 1881, embora ele o tenha definido apenas anos depois da seguinte forma: “A literatura oral compreende o que, para o povo que não lê, substitui as produções literárias”¹⁷. Para Cascudo, o conceito que antes era limitado a provérbios, adivinhações, cantos e outros gêneros similares, ampliou-se desde então. Apesar de afirmar que a sua persistência é

¹⁷ Sébillot, 1913 *apud* Cascudo, 2006, p. 21.

pela oralidade, a divisa com o termo folclore¹⁸ não é muito clara e, por vezes, pode parecer que o autor oscila entre eles. Apesar da afirmação de que a característica substancial da literatura oral é a oralidade (2006, p. 21), em seu *Dicionário do folclore brasileiro* insere no verbete “literatura oral” também as coreografias de bailes com a alegação de que raramente são transmitidas por letra escrita (2012).

Além de ser manifestada oralmente¹⁹ e abarcar as manifestações da recreação popular, a literatura oral é mantida pela tradição, e Cascudo entende “por tradição, *traditio*, *tradere*, entregar, transmitir, passar adiante, o processo divulgativo do conhecimento popular ágrafo” – nisso difere de Moraes (1831 *apud* CASCUDO, 2006), que considera que a tradição pode ser conservada em memória ou em escritos.

O aspecto oral é um dos pré-requisitos para que uma literatura popular (em oposição à erudita) seja também folclórica, uma vez que toda literatura folclórica é popular, mas o inverso não se concretiza em uma afirmação verdadeira. Para ser folclórica a literatura deve possuir quatro elementos: antiguidade, persistência, anonimato e oralidade. Não deve ser possível de rastrear o momento histórico de determinada produção, o folclorista informa que mesmo que se possa dizer a época da criação da manifestação folclórica, essa época deve ser imprecisa e compreender um hiato temporal grande, não podendo ser notada como uma década específica. É atemporal e persiste através da oralidade, não sendo possível indicar autoria; ainda que nós realizemos uma dança ou narremos um conto ou lenda, não seremos nós seus autores.

Na concepção de Câmara Cascudo, podemos supor que a literatura oral se insere, portanto, nos estudos do folclore, na medida em que ela preenche as quatro características da literatura folclórica e é uma tradição que divulga o conhecimento popular não graficamente, sem que haja autores, a não ser o próprio povo. A aparente permeabilidade dos termos literatura oral, literatura folclórica e literatura popular não é exclusividade de Cascudo, Maria Leach encontrou em seu dicionário exatas 31 definições diferentes da palavra folclore²⁰. O vocábulo teve significados diversos ao

¹⁸ Vocábulo criado por William John Thoms em 1846.

¹⁹ E, mesmo quando grafada, Cascudo (2006) nos fornece o exemplo de reimpressão de livrinhos antigos com motivos literários dos séculos XII, XIV, XV e XI, “com ou sem fixação tipográfica essa matéria pertence à Literatura Oral. Foi feita para o canto, para a declamação, para a leitura em voz alta” (p. 22).

²⁰ Zumthor, 1997.

longo dos anos, sendo inicialmente considerado etimologicamente o saber (*lore*) de um povo (*folk*), no final do século XX, segundo Zumthor:

a palavra folclore se desdobrou, remetendo, por um lado, a um conceito muito vago, ao qual vários etnólogos negam qualquer valor científico e, por outro lado, as diversas práticas de recuperação dos regionalismo e de animação turística (ZUMTHOR, 1997, p 22).

O autor cita ainda a enraizada visão pejorativa de que quando uma estrutura social ou discurso perdem sua função passam por processo de folclorização e atenta para a necessidade de libertação dessa concepção. A ambiguidade do termo folclore se mantém também na expressão “cultura popular”, ou, principalmente na palavra “popular” (*folk*), pois a imagem de quem é o povo não é nítida. Zumthor provoca: nos pergunta o que caracteriza o popular, se seriam meios de transmissão, traços arcaicos, características étnicas ou algo similar e, diante da incapacidade em precisar quais critérios seriam esses para que algo seja considerado folclore, sugere que a definição está inserida em uma “bipolaridade que engendra tensões entre culturas hegemônicas e culturas subalternas” (ZUMTHOR, 1997, p. 23). A definição de folclore pode acarretar, deste modo, o distanciamento da cultura dominante e erudita das manifestações pertencentes às demais culturas.

Questão bastante elementar para Alan Dundes é a construção do que seria popular, em seu artigo intitulado “Who are the folk?” (1980) esforça-se em delimitar quem é o povo a que se faz referência com o termo “folclore” - ou mesmo com a palavra “popular” em “cultura popular” -, e não nega que, durante muito tempo, o “folk” foi definido em oposição a algum outro grupo que comumente era constituído das elites e camadas mais altas da sociedade. Em suas análises críticas do termo folclore, afirma que as definições, majoritariamente, até então centraram-se no “lore” e consideravam “folks” os moradores rurais e distanciados, mas, em sua defesa da utilização do termo e na tentativa de expurgá-lo da carga difamatória, conclui que todos os povos no mundo possuem o seus saberes e suas tradições e, portanto, onde existe gente, existe folclore.

Se alguém aceitar esta concepção de *folk*, então, por definição, teria que concluir que os moradores da cidade não são pessoas e, em consequência, moradores da cidade não poderiam possuir folclore. Um ponto de vista igualmente falacioso é o de que o folclore foi produzido por povo num passado longínquo e que o folclore existente até hoje consiste somente de sobrevivências fragmentadas. De acordo com esse equivocado ponto de vista, as pessoas de hoje não produzem novo folclore, em vez disso, estão

esquecendo cada vez mais o folclore, que logo terá morrido completamente. (DUNDES, 1965, p. 2).²¹

Essas problemáticas remontam ao “crivo deformante” com que encaramos outros povos, nesse caso insiste-se em ver no outro algo totalmente diferente, como se fossem extraterrestres e, ao não identificar superficialmente nada familiar, nós o consideramos puramente exóticos. Segundo Sá (2012), muitos críticos negam a possibilidade de leitura dos textos indígenas como literatura por motivos que não os impedem de assim tratarem a Bíblia ou a Ilíada. A teoria já tida como axiomática de que “história” e “mito” são conceitos puramente distintos decorrem mais da nossa concepção limitada e ocidentalizada sobre o que é a história e sobre o que é o mito, e não da ausência de um discurso histórico na mitologia ameríndia. Com base nessas ponderações, em sua *Literaturas da floresta*, a autora se furta a utilizar a expressão mito ao estudar as narrativas indígenas, “já que frequentemente ela tem servido para excluir textos indígenas de categorias como ‘literatura’, ‘arte’ e ‘história’ – uma exclusão irrelevante e até mesmo antagônica à argumentação que tento desenvolver” (SÁ, 2012, p. 26). Sá pretendia examinar tal material sob o viés da literatura.

Mito, conto, lenda e outros tipos de realizações são considerados manifestações da literatura oral e, no próximo item, pretende-se fazer uma concisa síntese de algumas definições destes gêneros. Após a constatação que conceitos como “literatura”, “folclore” e “literatura oral” são fluidos e em certa medida subjetivos, nossa intenção é observar se existe algum tipo de consenso sobre os gêneros abaixo e relacionar as diferentes compreensões. Nosso intuito neste momento é questionar algumas definições e conceitos ao relacioná-los, e não propor uma nova terminologia ou a adoção de uma antiga.

1.2. Mitos, contos ou lendas?

²¹ “If one were to accept this narrow conception of folk, then by definition one would have to conclude that city dwellers were not folk and hence city dweller could have no folklore. An equally fallacious view is that folklore was produced by a folk in hoary past and the folklore still extant today consists solely of fragmentary survivals. According to this incorrect view, the folk of today produce no new folklore; rather, contemporary folk are forgetting more and more folklore, and soon folklore would have died completely.” (tradução nossa)

Marcel Mauss (2005) ressaltou a necessidade de a então chamada ciência das religiões estabelecer uma nomenclatura científica; era necessário abolir o emprego aleatório feito entre as os pares de palavras sacrifício/oferenda, religião/magia, mito/lenda – que eram usadas como equivalentes e sem distinção -, e que se pensasse não só sobre as palavras em si, mas também em constituir classes naturais de fatos e estabelecer uma análise explicativa, o que possibilitaria uma noção científica, definida por ele como “ideias claras sobre as coisas e suas relações” (MAUSS, 2005, p. 178).

O parecer de que uma definição clara de terminologia propiciaria o desenvolvimento da análise científica não é cara somente a Mauss. Mesmo décadas depois, o folclorista Alan Dundes, ao adaptar o estudo morfológico de Propp sobre os contos maravilhosos russos aos contos dos povos indígenas norte-americanos na década de sessenta, questiona os esforços feitos até então na classificação das narrativas indígenas. O desânimo em relação aos estudos contemporâneos à sua publicação é fruto principalmente do fato de a maioria das obras sobre o folclore/literatura oral visar apenas à compilação de material – ele reconhecia os méritos desta etapa como algo importante -, mas depois de reunir determinado material, como analisá-lo, como manuseá-lo? Dundes recorre a uma divisão tripartida do folclore, na qual são realizadas a *compilação*, a *classificação* e a *teorização*, sendo a primeira desempenhada com mais afinco que as demais e a última sendo geralmente preterida. O autor emprega a divisão de abordagens teóricas feita por Hyman para estabelecer também três tipos de análise: com ênfase na estrutura, na função ou na origem do material folclórico – sendo os estudos de origem separados entre origem histórica e psicológica. Os esforços das pesquisas folclóricas concentravam-se na compilação e, quando recaiam sobre a análise (teorização), limitavam-se aos estudos de origem histórica de determinada produção. O modelo a seguir, adaptado de Dundes (1996, p. 26), exemplifica as áreas estudadas com maior intensidade (marcadas com um asterisco).

I	II	III
COMPILAÇÃO*	CLASSIFICAÇÃO	ANÁLISE (TEORIZAÇÃO)
	Estrutura	
	Função	
	Origem	(Histórica)*
		(Psicológica)

No estudo dos textos orais realizados pelos povos indígenas, alguns pesquisadores se debruçaram sobre as categorizações feitas pelos próprios nativos com a esperança de que as linhas fossem mais claramente delineadas entre um gênero e outro. Boas (1914, p. 377), na tentativa de diferenciar mitos (*myth*) de contos populares (*folk-tale*), considera que existe para o indígena norte-americano, quase sempre, uma distinção entre esses dois gêneros. Em que o primeiro narraria acontecimentos que se passaram em um tempo em que o mundo ainda não possuía essa forma atual e em que os homens ainda não eram donos dos costumes, artes, artefatos de nossa época hodierna; ao passo que o segundo tipo de narrativa conteria histórias do período que se seguiu à constituição do mundo como ele o é hoje, contendo na sua maioria histórias que narram as conquistas de animais ou de heróis. O primeiro grupo, com acontecimentos antigos, foi considerado por Boas como “mitos” e o segundo, de acontecimentos mais recentes, “história”. As dificuldades que são suscitadas quando o homem moderno – e ocidental, podemos acrescentar – entra em contato com essa diferenciação são várias, Boas usa como exemplo as histórias que contêm animais pois, devido à crença ameríndia no poder dos animais, é bastante nebuloso definir se uma narrativa que mostra um animal se transformando em um personagem que fornece ajuda sobrenatural ao herói é histórica ou mítica. Com esse exemplo hipotético, podemos perceber que apesar da alegação de que, na mente do próprio indígena, a distinção entre os dois tipos de textos é muito clara, o conceito e classificação nos permanecem turvos e com limites bastante permeáveis.

Mesmo os pesquisadores que se debruçaram sobre categorizações feitas pelos povos detentores da literatura oral, encontraram dificuldades e não entraram em consonância. Nos estudos ameríndios, parte dessa frustração parece ser devido ao fato de que, mesmo que as definições sejam propostas e legitimadas pelos povos indígenas, cada terminologia apresentada é pertencente a um povo somente e, não necessariamente, a concepção que eles apresentam dela é partilhada ou reconhecida por outros povos.

O esquema classificatório que Radin encontrou entre os Winnebago, por exemplo, apesar de se aproximar do relatado por Boas, possui as suas particularidades. A classificação estaria condicionada ao tempo e ao lugar de ação, uma vez que os próprios Winnebago²² diferenciam *waika* (mito) de *worak* (conto) - Radin também faz

²² Grupo indígena norte-americano do tronco linguístico sioux.

referências à existência de espécie de “conto-mito”, uma categoria híbrida. Nas narrativas identificadas míticas, *waika*, “os atores são sempre de origem divina, a ação sempre se passa numa era mítica longínqua e o final sempre é feliz”, ao passo que no *worak* “os atores são humanos, a ação ocorre na memória de um homem e o final é invariavelmente trágico” (RADIN, 1949 *apud* DUNDES, 1996, p. 41).

As descrições e critérios utilizados nas definições destes gêneros orais variavam de autor e de objetivos. Considerando a literatura oral europeia, André Jolles (1972) afirmava que os três tipos de narrativas – mito, lenda e conto – seriam formas simples²³, em seu trabalho mais famoso afirma que essas formas da literatura até então eram bastante negligenciadas pelos estudos literários e estéticos. As *formas simples* não apenas seriam produzidas na linguagem, como resultariam de um trabalho que a própria linguagem desempenharia sobre si mesma, visto que não existe a intervenção de um poeta que trabalhe o texto. Já as *formas artísticas* seriam produzidas por um indivíduo que manipula ele mesmo a linguagem e as produz essas formas; são, portanto, fixas enquanto as primeiras sofrem modificações²⁴.

Cada forma simples seria composta por gestos verbais²⁵ e ganharia vida a partir de uma disposição mental. O conto possuiria como disposição mental “a ideia de que as coisas devam ocorrer no universo de acordo com as nossas expectativas” (JOLLES, 1972, p. 190)²⁶, o autor faz uso do conto da Cinderela que, apesar de exibir a crueldade da madrasta e de suas duas filhas, possui o seu foco na injustiça e, quando Cinderela finalmente termina vitoriosa e recebe a recompensa do seu trabalho, o leitor experimenta uma satisfação que lhe remete a um universo justo, o bem finalmente foi recompensado e venceu.

²³ Seriam também formas simples a saga, a adivinha, o ditado, o caso, o memorável, o chiste.

²⁴ Para exemplificar o trabalhado que Jolles crê que a linguagem desempenha sobre si mesma, citamos o artigo “Folclore como forma específica de arte”, no qual Bogatyriov; Jakobson (2006), para estabelecer as diferenças estruturais entre o folclore e a literatura, valem-se da teoria saussuriana de distinção entre *langue* e *parole*, sendo o folclore comparável ao fato de *langue* – por se estabelecer de forma extraindividual, independente do contador – e a literatura corresponderia ao fato de *parole* – que é fruto da realização de um gênio individual. Poderíamos pensar, portanto, que as formas simples estabelecidas por Jolles seriam trabalho da e na linguagem porque não haveria para esses autores um sujeito que a trabalhasse – fato de *langue* – e as formas artísticas seriam fato de *langue* porque possuiriam a lapidação do poeta sobre a linguagem.

²⁵ Aqui Jolles utiliza o termo *gesto verbal* como um substituto ao termo *motivo*, devido à pluralidade de significações do último. (p. 42)

²⁶ “L'idée que les choses doivent se passer dans l'univers selon notre attente” (tradução nossa),

Já lenda, Jolles a aborda a partir da legenda cristã (vida dos santos), na qual os santos seriam os modelos que devem ser imitados – a peregrinação que refaz os caminhos de algum santo, por exemplo, é uma espécie de emulação; a imitação é a disposição mental desta forma simples. O protagonista na lenda ensina e mostra o que se deve fazer em situação da vida real, embora não seja uma biografia – como o livro *Confissões*, de Santo Agostinho –, a legenda possui sua origem na história de um homem santo que serve de exemplo para os demais.

O mito seria para o autor a resposta de um questionamento feito pelo homem ao universo, o momento em que “o universo e seus fenômenos são revelados” (JOLLES, 1972, p.80)²⁷. O homem questiona de onde surgiram o Sol e a Lua e, no exemplo retirado da Gênese, Deus os cria e os coloca no firmamento para marcar o tempo, diferenciar o dia da noite, a luz da escuridão. Encontra-se então sempre o eco de um diálogo (pergunta/resposta), o homem faz uma pergunta e o universo responde na forma de mito.

Outras concepções nos são dadas por Simonsen (1987). Ao estudar o conto popular francês, a autora reconhece que os folcloristas já haviam lançado mão de diversos tipos de abordagens almejando definir o conto popular: temática, estrutural, arquetípica, funcional. A autora faz então um brevíssimo levantamento de quais seriam os traços distintivos entre uma série de gêneros populares narrativos europeus. O conto apresentaria acontecimentos fictícios em prosa com a finalidade de divertimento; enquanto o mito narraria acontecimentos tidos como verídicos de cunho cosmogônico ou religioso e seria ligado a um rito; a lenda também apresentaria um acontecimento tido como verídico, mas, diferentemente do mito, esse acontecimento seria localizado, com identificação de tempo e lugar. A lenda, por sua vez, possuiria caráter heterogêneo, que permitiria que se encontrassem, na França, lendas que se relacionassem a seres sobrenaturais – fadas, duendes, à origem da geografia (montes, rios etc.) -, e que narrassem histórias de personagens locais e a vida dos santos da igreja católica. O quadro abaixo, adaptado de Simonsen (1987, p. 6) – já que no original ele conta também com os gêneros gesta e anedota -, pode ser ilustrativo sobre os traços distintivos apresentados por ela:

²⁷ “l'univers et ses phenomenes se font connaître”. (tradução nossa)

Gênero	Atitude	Forma	Protagonistas	Função social
Mito	verdade	poesia	divindades, heróis	Rito
Lenda	verdade	prosa	divindades, seres sobrenaturais, santos, seres humanos	lição moral ou sapiencial
Conto	ficção	prosa/fórmulas rimadas	seres humanos, seres sobrenaturais, animais	divertimento

Observando os traços elencados na coluna “Forma” e, a título de exemplo, considerando as características das narrativas ameríndias, podemos nos perguntar em que medida conceitos como poesia e prosa se mantêm em uma tradição oral, em uma sociedade iletrada, e se a existência de ambas não resultaria apenas de convenções da escrita. Como transpor tais conceitos para uma literatura que se manifesta na oralidade?²⁸ Dell Hymes, linguista, folclorista e antropólogo, que se dedicou a elaborar métodos de coleta, transcrição e tradução de narrativas orais sem que sua estética fosse perdida, era adepto da tese de que as narrativas indígenas deveriam ser publicadas em verso e não em prosa, ainda mais se fosse levado em conta que a prosa seria uma invenção tipográfica, uma convenção que existiria apenas na escrita; asserção que foi defendida também por outro antropólogo, Dennis Tedlock (*apud* MEDEIROS, 2002, p.20).

Além de Simonsen e Jolles, nos valeremos também das considerações que faz Cascudo acerca dos gêneros orais. Ao abordar a participação indígena na constituição da literatura oral do Brasil, Cascudo credita à lenda o caráter explicativo sobre o mundo em que se vive: “O indígena tudo explicava naturalmente dentro da vida assombrosa em que vivia” (CASCUDO, 2006, p. 104). Explicar o mundo traduz-se em contar a origem de certas manchas no céu e o motivo de lá elas estarem, a existência de certos animais e rios, os significados dos hábitos humanos ou dos animais, as chuvas, as enchentes, o escuro da noite etc.; como exemplo de lendas, Cascudo apresenta os resumos de narrativas que versam sobre a origem da mandioca, do milho, da humanidade, das estrelas, do arco-íris entre outras. Essa apreciação parece se aproximar à disposição mental que Jolles supôs haver no mito: os fenômenos do universo estão sendo

²⁸ Questionamentos semelhantes nos acometem se pensarmos na existência de poemas em prosa ou de prosas poéticas.

revelados, o mundo em que o indígena vive desvenda-se, por assim dizer, nas narrativas. A lenda indígena, para o folclorista brasileiro, seria, destarte, um patrimônio da sociedade brasileira, dona de fator sobrenatural e constante; equivaleria, nas palavras de Van Gennep (*apud* Cascudo, 2006, p. 105)²⁹, a “uma narrativa individualizada, localizada e objeto de crença”.

Cascudo está ciente da imprecisão que sempre rondou a palavra mito, sobre o assunto considera haver “escolas, mestres, bibliografia, controvérsia, discussão, intolerância, mártires, heróis” (2006, p. 111), tendo sido trocadas em determinado momento por Max Müller as definições de mito e lenda e utilizados sem distinção entre um e outro pelas escolas francesa, inglesa e outras. O autor define, por fim, o mito como “uma explicação imediata” (2006, p. 11). O tempo da ação parece ser crucial para a distingui-lo da lenda, que também é uma explicação. Se a ação da lenda é fixa em um pretérito remoto, a do mito está em constante movimento justamente por ser imediata. O episódio de Sumé, que deixou firme nas rochas do território brasileiro a marca de seu pé, é, para o autor, uma lenda, um acontecimento situado em um ponto do passado, na medida em que as várias narrativas do Lobisomem, do Curupira, da Caapora que percorrem todo o Brasil sem precisão temporal de quando ocorreram, são mitos.

A visão de Cascudo coaduna com a apreciação de Van Gennep – consideradas as devidas proporções, uma vez que Cascudo refere-se à literatura brasileira -, sobretudo ao considerar a fixação temporal e geográfica nas definições de mito e lenda:

Van Gennep (1910:21-22), querendo apreciar-lhes melhor o sentido, distingue o conto da lenda e do mito. Conto é a narração maravilhosa na qual nem a ação, nem os personagens, estão localizados, apresentando uma concepção infantil do universo e uma indiferença quanto ao caráter educativo ou moral. Lenda é a narração com fixação do lugar, determinação dos indivíduos, cujos atos parecem ter um caráter histórico e estão envolvidos pela auréola do heroísmo, e, portanto, são objetos de crença. Mito é uma lenda que se desenvolve de região em região e tempos extra-humanos, cujos personagens são deuses.³⁰

Assim como as definições diferem, são variados também os critérios utilizados para se chegar a elas. Northrop Frye, para quem “o mito é um elemento estrutural na literatura, porque a literatura como um todo é uma mitologia ‘deslocada’.” (FRYE, 1963 *apud* Ruthven 2010, p. 73), parte da concepção aristotélica de que as ficções apresentam diferentes posições de personagens – melhores, iguais ou piores que nós – o que não

²⁹ “un récit localisé, individualisé et objet de croyance”

³⁰ Silva, 1994, p. 50.

indica um conceito de maldade ou bondade, como alguns críticos insistiram em interpretar, mas antes um “nível de importância” por parte desses personagens. Em capítulo de *Anatomia da crítica* intitulado “Crítica histórica: teoria dos modos”, Northrop Frye classifica as ficções não pela moral do seu herói, mas sim pela “força da ação” que ele possui (FRYE, 1972 p. 39). Se ele for superior em *condição* aos demais homens e ao meio, ele é um ser divino e a história narrada é um mito; os contos e lendas, por outro lado, apresentam o herói da *estória romanesca*, que é humano, mas superior em *grau* em relação aos seus semelhantes, e está em mundo em que as “leis comuns da natureza se suspendem ligeiramente: prodígios de coragem e persistência, inaturais para nós, são naturais para ele, e armas encantadas, animais que falam, gigantes” (FRYE, 1972, p. 40), ou seja, ele é humano, mas superior em grau aos homens e seu mundo.³¹

Nem todos os estudiosos supracitados consideraram especificamente as narrativas indígenas para compor suas reflexões, e, na maioria das vezes, referiam-se aos mitos, lendas e contos europeus. Hultkrantz tentou utilizar a classificação europeia ao analisar a produção shoshone³², mas ao perceber que os próprios nativos não utilizavam os fatores religiosos, históricos ou de forma literária para classificar seus relatos, o estudioso se vale do efeito que a narrativa provoca em sua plateia para classificar as narrativas. O critério utilizado reside na subjetividade da reação dos ouvintes (HULTKRANTZ, 1957 *apud* DUNDES, 1996)

Na discussão sobre a definição de mito, Eliade também admite a percepção indígena e afirma que nas sociedades em que o mito ainda está vivo, “os indígenas distinguem cuidadosamente os mitos – ‘histórias verdadeiras’ - das fábulas ou contos, que chamam de ‘histórias falsas’”. Os Pawnee tratam como as “histórias verdadeiras” aquelas que i) narram as origens do mundo com a presença de seres sobrenaturais e celestiais, ii) aquelas que narram as aventuras de um herói nacional e iii) as que narram a origem do poder de algum xamã como “histórias verdadeiras”. As “histórias falsas”,

³¹ O autor ainda faz referência a gêneros i) nos quais o personagem protagonista é um líder e superior aos homens em grau, mas não ao seu meio (seria o herói aristotélico, de boa parte da epopeia e da tragédia); ii) nos quais ele não é superior nem aos homens nem ao meio, ele é “um de nós” (o herói de grande parte da comédia e da ficção realista); iii) nas quais ele é inferior, em poder ou em inteligência, aos homens e “temos a sensação de olhar de cima uma cena de escravidão, malogro ou absurdez, o herói pertence ao modo irônico”. p. 40

³² Povo indígena norte-americano.

por sua vez, conteriam as proezas e aventuras de seres profanos, como o *trickster*³³ Coiote.

Além dos Pawnee, os Cherokee também são realizadores da distinção entre “histórias sagradas” – que o autor identifica como mito – e “histórias profanas” – identificadas como contos ou fábulas –, enquanto as primeiras comentam assuntos como a origem da morte e das estrelas, as segundas limitam-se a explicar as características anatômicas de determinado animal. A semelhança reside, para Eliade, no fato de ambas as classes de narrativas serem histórias ocorridas em passado nebuloso e, apesar de uma apresentar deuses e seres sobrenaturais como protagonistas e a outra, heróis ou animais miraculosos, ambos modificam em alguma medida o mundo. Para os povos indígenas em questão os dois grupos de narrativas são radicalmente diferentes, posto que, as histórias sagradas/verdadeiras lhes influenciariam diretamente, enquanto as histórias profanas/falsas, “embora tenham ocasionado mudanças no Mundo (cf. as peculiaridades anatômicas ou fisiológicas de certos animais), não modificaram a condição humana como tal” (ELIADE, 2013, p. 15).

Eliade parece valer-se das definições acima ao afirmar que os mitos relatariam eventos de extrema importância, pois neles estariam as ações que resultariam no homem como ele é e vive hoje. Na dificuldade de uma definição estanque do mito, a que julga ser a menos imperfeita – justamente por ser bastante ampla – é a de que “o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’.” (ELIADE, 2013, p. 11). Enumera cinco características que atribui aos mitos: i) narram a história dos entes sobrenaturais; ii) são histórias consideradas verdadeiras e sagradas³⁴; iii) mito se refere à criação dos paradigmas de todas as ações humanas significativas, apresentando sempre uma criação, o início de determinado comportamento, instituições etc.; iv) conhecendo o mito, conhece-se a origem, mas não sob a forma exterior ou abstrato, aprendendo como as coisas do mundo ganharam existência, aprende-se também onde encontrá-las e como fazê-las reaparecer

³³ Figura comum em todas as literaturas do mundo, é um herói apresenta contradições no seu caráter moral, segundo Ellen Basso é “o que Boas denominou ‘a problemática discrepância psicológica entre os atributos aparentemente incongruentes do ‘herói cultural’ (que tornou o mundo seguro para a vida humana) e o bufão egoísta (que age de maneira comicamente imprópria)” (*apud* Sá, 2012).

³⁴ Para os indígenas, segundo Eliade, o mito é “história verdadeira” indefinidamente reatualizada, cada vez que é narrado o sujeito retorna ao *illo tempore*. Nisso o autor julga existir grande diferença entre o “homem moderno” e o “homem arcaico”. O primeiro, de acordo com o autor, tem a irreversibilidade dos acontecimentos como característica da História, ao passo que o segundo não parte dessa premissa de acontecimentos irreversíveis.

– caso desapareçam; v) vive-se o mito e se é penetrado pelo seu conhecimento, pelo seu poder sagrado. Recitar os mitos é vivê-los e sair do tempo profano para adentrar no tempo primordial e recuperável³⁵.

Nos estudos que abordaram também as produções indígenas, o enfoque morfológico e estrutural não esteve isento da dificuldade de se definir o “mito” e distingui-lo das demais nomenclaturas (contos e lendas). Lévi-Strauss ao comentar a análise morfológica a que Propp submeteu os contos maravilhosos russos, entre outras críticas, afirma que o estudioso russo havia encontrado limitações em seu método porque analisara contos e não mitos – que possuiriam uma especificidade de pares de oposição mais aparente e, portanto, uma estrutura melhor definida. Dundes, ao dissertar sobre a calorosa polêmica que envolveu os dois autores, aponta que Lévi-Strauss também em suas *Mitológicas* manuseia suas narrativas sem distinguir mitos e contos.

Em *A origem dos modos à mesa*, o terceiro volume da série *Mitológicas*, ele dedica não menos que dois capítulos ao mito “Marido-Estrela” (1979:199-272), isso mesmo tendo lido o clássico estudo de Stith Thompson “O conto do Marido-Estrela” (minha ênfase). Nenhum folclorista sério rotularia a história do Marido-Estrela como um mito, mas, novamente, Lévi-Strauss não é folclorista. Ele se refere a Stith Thompson, aliás, como “o *mitógrafo* eminente” (1979:19) (de novo, minha ênfase). O fato é que Stith Thompson escreveu muito pouco sobre o mito, preferindo, em vez disso, concentrar-se no seu querido conto de folclore! Pode-se muito bem se argumentar que se Lévi-Strauss insiste em chamar contos folclóricos como o Marido-Estrela de “mitos”, é perfeitamente justificável que ele reclassifique Stith Thompson, conhecido especialista de contos folclóricos, como “mitógrafo” ou “mitólogo”.³⁶ (DUNDES, 1997, p. 45)

Dundes, que foi um dos maiores defensores da criação da disciplina de *Folclorística* nas Universidades – sobretudo nos Estados Unidos –, ao dizer que qualquer folclorista saberia que a narrativa “Marido-Estrela” é, na verdade, um conto, insinua que, por não ser um folclorista, não era esperado que Lévi-Strauss o soubesse. Em estudo anterior, Dundes havia se dedicado a realizar uma análise morfológica – inspirada em, mas não tal qual Propp – para descobrir se mitos e contos distinguiam-se do ponto de vista formal. A conclusão a que chega é de que conto e mito não são

³⁵ Eliade, 2013, p.20-22.

³⁶ In *The Origin of Table Manners*, the third volume in the *Mythologique* series, he devotes no less than two chapters to the “Star Husband” myth (1979:199-272), this even though he had read Stith Thompson’s classic study “The Star Husband Tale” (my emphasis). No serious folklorist would label the Star Husband story a myth, but then again Levi-Strauss no folklorist. He refers to Stith Thompson, by the way, as “the eminent *mythographer*” (1979:19) (again, my emphasis). The fact is that Stith Thompson wrote very little about myth, preferring instead to concentrate on his beloved folktale! One might well argue that if Levi-Strauss insists upon calling folktales such as Star Husband “myths”, he is perfectly justified in reclassifying Stith Thompson, acknowledged specialist in the folktale, as a “mythographer” or “mythologist”. (tradução nossa)

gêneros totalmente distintos do ponto de vista morfológico. A diferença não se dá no âmbito da estrutura e sim nas características da *carência* que impulsiona a ação da narrativa: se ela for individual, e a carência a ser reparada for apenas de um sujeito, é um conto; se ela for coletiva e social, e a carência a ser reparada for de um grupo, ou mesmo da humanidade, é um mito³⁷.

A conclusão do folclorista é a de que as narrativas indígenas não se diferenciam sob o aspecto formal. Boas (1914), que questionava a distinção arbitrária que era e que, com frequência, continua a ser feita, muitas vezes com finais didáticos e metodológicos, problematiza também a utilização do critério temático ou de função das narrativas para que se estabeleça a distinção entre conto e mito. Afirmar que a diferença reside no fato de ter o mito uma função explicativa e o conto não “resultaria na separação de contos que são geneticamente conectados, esses sendo classificados como mitos, e os demais como contos folclóricos”³⁸ (BOAS, 1914, p. 277), o que, segundo o autor, cria dificuldades desnecessárias. O mesmo conto poderia ser explicativo em um caso e não explicativo em outra situação e contexto de realização, por exemplo.

Até o momento, podemos perceber que não existe consenso sobre o assunto e que a definição dos gêneros orais foi assunto visto sob enfoques diversos e com classificações regidas por diferentes critérios. O quadro abaixo tenta reunir algumas características de cada gênero citadas até o momento que pareceram encontrar mais consonância entre os autores:

³⁷ “Os antropólogos há muito se acostumaram a distinguir entre tabus individuais e tabus sociais. Os individuais afetam apenas uma pessoa e seus familiares mais próximos; os sociais abrangem um grupo, seja uma comunidade, um clã ou uma tribo.” (DUNDES, 1996, p. 168), os mesmos conceitos se estendem à quebra dos tabus: por vezes o indivíduo é punido individualmente e em outras todo um grupo recebe a sanção da violação. De modo similar, baseando-se nesta distinção, Dundes diferencia também as carências que serão – ou tentarão ser – reparadas pelos personagens nas narrativas indígenas como individuais e coletivas/sociais.

³⁸ “The strict adherence to this principle of classification would therefore result in the separation of tales that are genetically connected, one being classed with myths, the other with folk-tales. It goes without saying that in this way unnecessary difficulties are created.” (BOAS, 1914, p. 277). (tradução nossa).

mito	<ul style="list-style-type: none"> - narrativa que visa à explicação da origem das coisas (Eliade); - a resposta que revela o universo ao homem (Jolles); - personagens superiores aos demais homens em <i>condição</i> (Frye)³⁹, - caráter de verdade (Simonsen e Eliade), - apresenta como estopim para a ação uma carência coletiva (Dundes); - explicação imediata das coisas (Cascudo)
lenda	<ul style="list-style-type: none"> - caráter sapiencial e de emulação (Simonsen e Jolles), - uma narrativa localizada geograficamente e temporalmente (Cascudo e Van Gennepe);
conto	<ul style="list-style-type: none"> - narrativas não sagradas (Eliade) - presença de seres profanos (Eliade, Simonsen), - nem a ação nem os personagens estão localizados (Van Gennepe), - apresenta como estopim para a ação uma carência individual (Dundes).

Não obstante, as polêmicas quanto às fixações de conceitos são recorrentes, vide a controvérsia entre, Lévi-Strauss e Propp. Didier Eribon, em entrevista concedida por Lévi-Strauss, lhe pergunta, afinal, o que seria o mito, narrativas sobre as quais o antropólogo debruçou-se durante enorme parte da sua vida acadêmica, ao que recebe como resposta que não consistia em pergunta simples, na verdade seria o oposto: existiriam vários modos de responder a tal pergunta⁴⁰. Para ele “poderíamos, também, procurar definir o mito através da oposição com outras formas de tradição oral: lenda, conto... Mas essas distinções nunca são claras”⁴¹.

Assim como Boas, Sérgio Medeiros – autor de significativos trabalhos mais recentes sobre o assunto -, acredita que o critério temático não é suficiente para se compor uma terminologia, dado que as narrativas podem ser sagradas ou não, conforme o contexto no qual se inserem. Para comprovar a sua afirmação, Medeiros cita o estudo “*Life and Death in the Navajo Coyote Tales*”, de Barre Toelken – que, para Medeiros, “já se tornou um clássico para a etnopoética”⁴² – no qual ao analisar as diferentes versões das histórias do Coyote, um *trickster*, similar ao demiurgo Makunaíma, sob os aspectos formais e temáticos descreve os níveis semânticos que explicitam as diferentes

³⁹ Embora os Pawnee, de acordo com Eliade, considerem como histórias sagradas também os feitos de heróis nacionais, superiores, portanto, apenas em *grau* em relação ao restante da humanidade, e não em *condição*.

⁴⁰ O que é perceptível tendo em vista as diferentes definições expostas nessa pequena amostra.

⁴¹ Lévi-Strauss; Éribon 1990, p.178.

⁴² Medeiros, 2002, p. 21.

de maneiras de se narrar uma história de acordo com suas finalidades e situação de realização. Embora os níveis possam se multiplicar, existem quatro mais evidentes:

- Nível 1, entretenimento: os aspectos cômicos ganham ênfase na narração do *performer* que é feita de forma completa, com começo, meio e fim;
- Nível 2, ensinamento moral: os valores e os tabus presentes na narrativa são enfatizados;
- Nível 3, terapia: Toelken identifica o *performer* como um médico-feiticeiro que pode fragmentar a narrativa para narrar trechos e imagens terapêuticas “porque evocariam um todo (poderíamos imaginar aqui o *aleph* borgeano, um fragmento que contém todo o Universo)”⁴³;
- Nível 4, malefício: assim como no nível anterior, o *performer* pode fragmentar a narrativa tradicional, mas ao invés de escolher imagens terapêuticas, leva aparentemente à desintegração da pessoa através da desintegração do enredo.

Para além das contribuições de tais níveis semânticos, Medeiros obtém como lição do modelo acima que uma mesma narrativa pode ocupar diferentes e, por vezes conflitantes papéis – ora o malefício, ora o benefício; ora o entretenimento, ora a moral – conforme o contexto e o *performer*. Enquanto no nível 1 as aventuras do Coyote tenham em vista o entretenimento e sejam, portanto, um conto, no nível 2 o caráter sapiencial e educativo é acentuado, o que tornaria a narrativa uma lenda ou mito. Os níveis 3 e 4 possuem aflorado o aspecto mítico, embora a narrativa perca a sua inteireza. Segundo Medeiros (2002), as considerações de Toelken rejeitam definições estanques dos conceitos lenda, conto ou mito, justamente porque tais terminologias não poderiam ser concebidas à revelia dos tipos de performances existentes (o que tiraria desse tipo de literatura o caráter de objeto – como algo terminado -, para se tornar um processo ou evento).

Embora as reflexões e categorizações feitas por estudiosos de diferentes áreas sobre os gêneros da literatura oral sejam inegavelmente interessantes e úteis do ponto de vista metodológico, pois são passos que caminham para a descrição do objeto, consideramos, no estudo das literaturas orais ameríndias, ser necessário ouvir as

⁴³ Medeiros, 2002, p. 21

impressões dos povos detentores do saber dessas narrativas. Alguns grupos não reconhecem determinadas terminologias ou atribuem valor pejorativo a outras⁴⁴.

Mindlin aponta para a recusa dos povos indígenas na adoção do termo lenda na definição de suas narrativas, uma vez que a lenda está menos relacionada a um povo específico, diferente do mito que é considerado patrimônio de um determinado grupo, e apesar das situações fantásticas que apresenta, possui caráter de verdade para quem o cultiva⁴⁵. Essa percepção indígena sobre a definição de lenda, como desvinculada de um grupo em especial, contrasta com a concepção de Van Gennep e de Cascudo, para quem lenda era um “*récit localisé*”, propriedade de uma sociedade.

As reflexões de Medeiros são estimadas na medida em que, no lugar de delimitar fronteiras entre os termos mito, conto e lenda, a partir das contribuições de estudiosos como Barre Toelken, Dennis Tedlock, Dell Hymes, possibilitam que se problematize sobre em que medida pode-se utilizar uma terminologia da literatura oral europeia e transpô-la para a análise de produções de sociedades indígenas. A função e o objetivo de uma narrativa, como elucidado por Toelken, não será indiferente ao contexto ou mesmo ao narrador que a detém no momento – bem como ao seu público.

Partimos das reflexões feitas por Medeiros sobre a incapacidade de se definir o gênero de uma narrativa fora do estudo de seu contexto de realização e, como os textos que compõe o corpus desta dissertação são coletados, transcritos, traduzidos e publicados por um estudioso não indígena, o botânico Barbosa Rodrigues, que não nos fornece tais dados⁴⁶, não consideramos, portanto, a categorização das porandubas quanto ao gênero como cruciais – ou mesmo possíveis – na análise e interpretação das narrativas e, dessa forma, esforços não serão feitos nesse sentido. Seguimos também o exemplo de Sá (2012) que, para defender a possibilidade de leitura dos textos orais indígenas como literatura⁴⁷, furtou-se à utilização da palavra mito. Esquivar-nos-emos

⁴⁴ É comum perceber a inquietação com que alguns indígenas recebem a palavra “lenda”. A autora desta dissertação, inclusive, já enfrentou resistência ao utilizar a nomenclatura, sem problematizá-la em diálogos com indígenas. Entre os exemplos está Márcia Mura, estudiosa da História Oral e resistência do povo indígena Mura, que rejeita a palavra “lenda” por lhe atribuir valor semântico de mentira e história falsa.

⁴⁵ COELHO, 2003.

⁴⁶ Uma vez que não era a principal preocupação do autor pesquisar e relatar o contexto de realização das porandubas por ele reunidas e, quando essas reflexões surgem, ocorrem de maneira breve e concisa.

⁴⁷ cf. p. 21.

também da utilização do conceito de lenda - visto o caráter pejorativo que por vezes tem assumido - e de conto na definição dos textos aqui tratados, justamente pela ambiguidade nas suas definições, como foi exposto nas páginas antecedentes.

Capítulo 2. MORFOLOGIA DE ALAN DUNDES

Os métodos literários podem ser comparados com o uso dos filtros fotográficos em cores: cada filtro ressalta vários pormenores do objeto fotografado e atenua outros. (SEGRE, 1974, p. 17)

Visto que um dos objetivos desta dissertação é utilizar as contribuições metodológicas de Alan Dundes e observar em que medida elas proporcionam benefícios ou limitações para a análise da literatura indígena amazônica, este capítulo destinar-se-á à apresentação da morfologia proposta pelo pesquisador estadunidense e a exemplificação de seu método em análise de uma poranduba amazonense. Para tanto, parece-nos imprescindível que se revejam também alguns pontos da obra *Morfologia do conto maravilhoso* e da teoria proppiana que protagonizaram grande influência no nascimento da narratologia. Apesar das décadas que separam a *Morfologia* de Propp e a de Dundes, veremos que a segunda é herdeira direta da primeira.

2.1. Propp e sua morfologia

Antes de apresentarmos a morfologia proppiana, convém tecer alguns comentários sobre a Escola Formalista da qual foi integrante.

2.1.1. “Método formal”

Estudantes da Universidade de Moscou fundaram em 1914, após o princípio da 1ª Guerra Mundial, o Círculo Linguístico de Moscou, que procurava desenvolver estudos de poética e linguística, e, embora seus integrantes fossem ainda jovens e apenas esboçando uma teoria, desde sua criação o grupo procurava aliar o estudo da literatura ao estudo da linguagem. A Rússia, que enfrentava a fome, o descontentamento dos operários e a miséria na área rural desde antes da Guerra, entrou em colapso em 1917 com a Revolução Russa; um ano antes se formava – na cidade de São Petersburgo – o grupo também formalista OPOJAZ.

Pensar o formalismo dentro de seu contexto é fundamental para conhecer o seu começo e, principalmente, o seu prematuro fim. Depois a morte de Lênin, em 1924, e a ascensão de Stalin ao poder, o já existente ataque aos formalistas intensificou-se, pois, com o país se reestruturando, a arte deveria servir ao comunismo e abordar assuntos que promovessem a ainda jovem URSS, tal qual o faria o realismo socialista. O intelectual marxista Leon Trotsky, apesar de reconhecer algumas utilidades na escola formalista, caracteriza-a como arrogante, reacionária, imatura e superficial; pois para ele “o poeta só pode encontrar o material para a sua arte em seu meio social e transmite os novos impulsos da vida através de sua própria consciência artística” (TROTSKY, 1976, p. 75). Tratar como o cerne e etapa primordial da análise literária o estudo da forma, deter-se sobre os padrões que regem e organizam os elementos integrantes do objeto – a despeito dos seus fatores externos como a sociologia e a história -, tal qual os formalistas fizeram, era considerado algo totalmente despojado de consciência social e, por esse motivo, condenável.

A escola formalista não teve mais do que duas décadas para amadurecer e edificar sua metodologia. Boris Schnaiderman (1976), ao prefaciar a coletânea de artigos *Teoria da literatura: formalistas russos*, frisa o caráter implacável de perseguição sofrida pelos formalistas: os que não saíram do país ou renegaram suas ideias anteriores, estreitaram seus estudos literários e abandonaram as linhas teóricas seguidas anteriormente; houve até mesmo casos que terminaram com o trágico desfecho de fuzilamento, destino sofrido pelo linguista Evgueni Polivanov.

Todorov, por outro lado, apesar de reconhecer que os formalistas são “sua fonte de inspiração mais direta” (TODOROV, 2006, p. 17), atribui o fim do formalismo não à perseguição política sofrida pelos membros de seus grupos, mas antes a um desfecho inevitável diante de suas inconsistências teóricas e da “falta de rigor científico”.

Com efeito, os formalistas nunca chegaram a concluir um “método”, mas não apenas devido à abrupta interrupção de seus estudos. Além dos questionamentos que podem surgir quanto à imprecisão da definição da palavra método – e que poderiam ser material para um estudo diverso -, há de se ter em mente que o interesse desse grupo era, como discutimos no capítulo anterior, o estudo da literariedade. Em citação já reproduzida de Eikhenbaum (1976, p. 3) nos é afirmado que para os formalistas “o essencial não é problema do método nos estudos literários, mas o da literatura enquanto objeto de estudo”.

Apesar da tardia divulgação dos textos dos formalistas russos, suas ideias alcançaram grande repercussão – com a tradução de textos fundamentais, do russo para o francês, feita por Todorov. Além de pioneiras, as ideias dos pensadores russos foram grandemente reaproveitadas pelos estruturalistas franceses.

A acusação de concentrar os esforços apenas no estudo da descrição da estrutura e não fornecer análise ou interpretação para os dados encontrados também recaiu sobre os estruturalistas. Essa acusação pode ser considerada um pouco equivocada, pois, tanto para eles quanto para os formalistas, a interpretação não deveria ser descartada, mas também não poderia ser presumida de antemão, ela deveria ser fruto do estudo anterior da forma/estrutura, da relação que possuem entre si os elementos constituintes do todo que é o objeto de estudo: seria preciso compreender primeiro “o que se estuda” para depois ser possível tecer teorizações.

As presentes considerações são necessárias para estabelecer as limitações do termo “formalismo” e explicar que, mesmo quando aqui citado, não corresponde de maneira alguma à crença às vezes difundida de que os projetos da escola russa constituíam um todo coeso que preteria o conteúdo e não divisava qualquer ponto além da forma.

O item subsequente pretende apresentar Vladímir Propp, narratologista dedicado aos estudos dos contos maravilhosos russos, possuidor de uma produção pertencente a uma fase madura do formalismo – sua primeira publicação, *Morfologia do conto maravilhoso*, data do final do movimento e é posterior à divulgação de *Literatura e revolução*, de Trotsky -, e bastante consciente das críticas que o movimento e as produções de seus autores recebiam.

2.1.2. Morfologia dos contos folclóricos

Vladímir Propp, nascido em São Petersburgo⁴⁸ em 16 de abril de 1895, iniciou os seus estudos na Universidade de São Petersburgo no Departamento de Literatura Alemã, o qual ele abandonou para ingressar no Departamento de Filologia Russa, onde

⁴⁸ Cidade russa que recebeu o nome de Leningrado durante os anos de 1924 e 1991 e, hodiernamente tem novamente seu nome de origem: São Petersburgo.

concluiria seus estudos em 1921. Ensinou russo na escola secundária e também ocupou o cargo de chefe de Departamento de Filologia Alemã no Instituto de Língua Estrangeiras. Entre os anos de 1937 e 1969, lecionou da Universidade de São Petersburgo (onde se formou) nos Departamentos de Filologia Romano-Germânica e no de Folclore e Literatura Russa⁴⁹. Ao publicar *Raízes históricas do conto mágico*, em 1946, Propp foi expulso da Academia de Ciências, acusado de tendências burguesas nos seus estudos – é conveniente lembrarmos que, acusada justamente de tais tendências, de ser uma produção alheia às questões sociais, a escola formalista foi perseguida e censurada no período stalinista⁵⁰.

Assim como os textos da maioria dos formalistas russos, as ideias de Propp encontraram no Ocidente, além de outras barreiras, a linguística e, por essas razões, somente três décadas após a publicação de sua obra mais notória, com a tradução de *Morfologia do conto maravilhoso* para a língua inglesa em 1958, é que o método proppiano foi difundido.

A visão morfológica era encarada por Propp como algo que lhe fosse congênito; nas linhas de seu diário, aborda a sua relação com os estudos morfológicos como se fosse uma condição desde sempre imposta da qual ele não poderia se esquivar.

“Tenho em mim um dom maldito: desde o primeiro olhar sobre qualquer coisa eu vejo a forma. Lembro-me de um dia na datcha⁵¹ de Pavlosk em que vi um compêndio de contos de Afanássiev. Abri o livro no conto nº 50 e fui lendo daí em diante. Compreendi imediatamente: a composição de todos os temas é a mesma”. (MARTYNOVA, 20012 *apud* LOPES; TCHUGUNNIKOV; SCHNAIDERMAN, 2010, p 11)

No prefácio de sua obra inaugural, o estudioso russo delimita o seu objetivo: realizar um estudo descritivo e classificatório sobre uma espécie de conto popular russo, os de magia. Como ponto de partida para comprovar a pertinência de sua empresa, ele recorre à comparação com morfologia botânica, que se ocupa da forma, da disposição e da relação das partes componentes de um vegetal; de maneira semelhante, no domínio do chamado folclore, ele propõe um estudo morfológico que, mais que possível, seria, conforme ele, necessário.

⁴⁹ (LOPES; TCHUGUNNIKOV; SCHNAIDERMAN, 2010)

⁵⁰ Schnaiderman, 1976.

⁵¹ Tradicional casa de campo russa.

Propp questiona o fato de em outras áreas de conhecimento, como nas ciências físico-matemáticas, existir uma tipologia e classificação definidas e harmoniosas, de maneira bem diversa do que ocorria no estudo dos contos maravilhosos⁵². A quantidade de contos populares disponível para essa classificação era material mais do que suficiente e, não obstante, as categorias nas quais eles por vezes eram divididos configuravam-se, frequentemente, arbitrárias e frágeis. Isso ocorria porque se insistia em impor uma classificação baseada em fatores externos ao conto (que sempre dependeria do olhar sobre o objeto⁵³). Mesmo a planta, que sofre a influência dos fatores externos, deveria ter a sua classificação advinda de fatores puramente orgânicos, o que requereria um olhar mais detalhado sobre a sua constituição. Ao enumerar alguns tipos de classificações já feitos, o autor nos pergunta se eles poderiam ser comparados “sequer de longe, às classificações das plantas e dos animais efetuadas não segundo as aparências, mas somente após um estudo prévio, acurado e prolongado, do material.” (PROPP, 2001, p.11) A resposta negativa a essa pergunta retórica, à qual ele já nos fornecera a solução, torna evidente a diferença entre uma proposta morfológica e as que até então eram desempenhadas.

Antes de classificar um conto, deve-se primeiro saber *o que é* um conto. Sobre os contos maravilhosos, antes de Propp, as únicas categorizações ensaiadas os dividiam conforme seus assuntos ou segundo certas categorias. Mas essas divisões eram pouco estáveis ou mesmo arbitrárias: o que faz Barbosa Rodrigues (1890) classificar, por exemplo, o conto “Uaça piracaçara irimaué ara”⁵⁴ na categoria “contos astronômicos e botânicos” e não entre “contos zoológicos”⁵⁵? A tartaruga, os peixes, o gavião são personagens fundamentais para a ação, ademais, por ser um mito fundador – a origem do uso de determinados tipos de materiais na fabricação de artefatos – a narrativa poderia igualmente ser classificada na terceira categoria presente na obra, as “lendas mitológicas”.

⁵² Veremos que, anos depois, Dundes (1996) encontra a mesma lacuna no estudo no folclore.

⁵³ Até mesmo a classificação através do estudo morfológico tal qual Propp parece defender, consiste em um olhar sobre um objeto, dentre inúmeros outros possíveis.

⁵⁴ “Uacá, o pescador primitivo”, na tradução de Barbosa Rodrigues (1890, p. 271).

⁵⁵ Na narrativa conhecemos Uaça que, ao pescar, acabou ficando o anzol nas costas da mãe tartaruga onde ficou preso. Desceu e subiu o rio nas costas da tartaruga e, quando seu filho o encontrou na margem, restavam apenas os ossos do pescador – porque os peixes comeram sua carne. O filho “virou-se no avô gavião”, mas não conseguiu arrancar os ossos do pai do dorso do réptil, então o pai pescador arrancou de si um osso e um tendão para entregar ao seu filho e deles surgiram plantas que foram utilizadas pelos indígenas desde então na fabricação de arcos e flechas.

Propp delimita com lucidez seu propósito e, principalmente, o material do qual se serve: ao admitir os contos de magia classificados no *index* de Aarne e Thompson - entre os números 300 e 749 - como uma categoria distinta⁵⁶, seria possível então analisar esses contos “*a partir das funções dos personagens*” (PROPP, 2001, p. 16)⁵⁷, as menores partes responsáveis pela estrutura interna do conto.

Estudos anteriores, inclusive o de Vesselóvski (citado por Propp), admitiam como menor parcela temática do texto o *motivo*, considerado até então:

suscetível de migrar de narrativa em narrativa, guardando sempre uma configuração reconhecível. Trata-se, pois, de elementos mínimos e indecomponíveis do material temático, suscetíveis de serem traduzidos através de uma proposição (por exemplo, "dragão rapta a princesa", "o herói vence"). (LOPES; REIS, 1988, p. 179)

Diferente do que pensava Vesselóvski, Propp não considerou o *motivo* uma unidade indecomponível, pois mesmo o motivo “dragão rapta a princesa” possui grandezas que não são do domínio da estrutura: o que importa é a ação, e não quem a praticou ou quem sofreu. Com os exemplos a seguir⁵⁸, a tese é defendida:

1. O rei dá uma águia ao destemido. A águia o leva para outro reino (171⁵⁹);
2. O velho dá um cavalo a Sutchenko. O cavalo o leva para outro reino (132);
3. O feiticeiro dá a Ivan um barquinho. O barquinho o leva para outro reino (138);
4. A filha do czar dá a Ivan um anel. Moços que surgem do anel levam Ivan para outro reino (156) etc.

Nos exemplos de contos acima há grandezas variáveis e grandezas constantes⁶⁰. Quem dá e o que é dado ao herói, quem o leva a outro reino, os atributos dos personagens, suas motivações etc. são grandezas variáveis. Já as grandezas constantes, que são fixas em todos os motivos acima é a ação de dar e de levar alguém a outro

⁵⁶ Uma delimitação, a princípio, artificial e metodológica.

⁵⁷ Grifo nosso. É interessante atentar para o fato de que a análise não se restringe ao estudo das funções, mas se estabelece a partir dele.

⁵⁸ Retirados de Propp, 2001, p. 16.

⁵⁹ Os números apresentados entre os parênteses correspondem aos contos da coletânea de Afanássiev: *Naródníe rúskie skázki* A. N. Afanássieva. (= Os contos populares russos de Afanássiev), tomos I-III, Moscou, 1958.

⁶⁰ Propp considera como maior contribuição de Bédier ter reconhecido no conto maravilhoso a existência de grandezas constantes e grandezas variáveis.

lugar. Com essa definição, podemos perceber que, embora o número de grandezas variáveis seja admiravelmente extenso, o número de grandezas constantes é reduzido. As grandezas constantes, menores unidades estruturais do conto, as quais o formalista chamou de *funções*, deveriam ser consideradas a partir do seu interesse para o desenrolar da intriga, independentemente de qual personagem as desempenhe e por quais motivações ele o faça (grandezas variáveis).

Ao identificar as diferentes funções no seu *corpus* – os contos maravilhosos russos –, Propp concluiu que elas ocorriam em número limitado, mais precisamente, eram 31 as funções que poderiam ocorrer de forma isolada (como no caso do desmascaramento⁶¹) ou, o que é mais comum, em pares (como nas duplas perseguição/salvamento; interdição/violação etc.). Essas funções obedecem a uma sequência linear rígida e, embora nem todos os contos possuam todas as 31 funções em sua morfologia, isso não altera a ordem na qual elas são dispostas e devem surgir no desenrolar da ação.

A teoria proppiana prevê que existem regras também no que concerne aos tipos de personagens e às funções desempenhadas por eles, a função *dano* não pode ser desempenhada pela princesa ou pelo personagem auxiliar, por exemplo. As funções se agrupam em esferas diferentes e “estas esferas correspondem, grosso modo, aos personagens que realizam as funções. São as esferas da ação” (PROPP, 2001, p.44). As esferas de ação são sete: a) do antagonista (ou malfeitor); b) do doador (ou provedor); c) do auxiliar; d) da princesa (personagem procurado) e seu pai; e) do mandante; f) do herói; e g) do falso herói. Não há o impedimento de que um mesmo personagem ocupe duas esferas distintas de ação: um personagem pode mandar que o herói parta em uma busca (mandante) e doar um objeto mágico que o ajude no caminho (doador). Soma-se a isso também o fato de uma função poder ser desempenhada por mais de um personagem: um primeiro antagonista que é derrotado pelo herói, pode ser substituído por outro no decorrer da narrativa.

É relevante lembrarmos que as esferas de ação são limitadas em apenas sete, mas os personagens que a desempenham existem em uma quantidade potencialmente numerosa. A existência elevada de personagens em contraposição ao número restrito de

⁶¹ Apesar de na maioria dos casos a função 18 (O falso herói ou antagonista ou malfeitor é desmascarado) ser ligada à função 17 (O herói é reconhecido), ela também pode ocorrer de forma isolada na sequência narrativa.

funções, explica o duplo aspecto do conto maravilhoso: de um lado, sua extraordinária diversidade, seu caráter variegado; de outro, sua uniformidade, não menos extraordinária, e sua repetibilidade (PROPP, 2001).

Apesar das ideias de Propp presentes em *Morfologia do conto maravilhoso* terem ganhado o ocidente e contribuído de forma consistente com o estruturalismo, isso não impediu que recebesse também duras críticas, uma das mais notórias – e polêmicas – foi a feita por Lévi-Strauss. A despeito de reconhecer o pioneirismo de Propp e do movimento formalista que antecipou em mais de três décadas muitas ponderações estruturalistas francesas⁶² – mesmo que muitos estruturalistas, devido às poucas traduções e ao fato de não terem a habilidade de ler russo, não o soubessem – e de fazer também observações pertinentes relativas à metodologia utilizada pelo escritor russo na análise dos contos, a crítica destina-se com escusado vigor a diferenciar as práticas formalistas e estruturalistas, preterindo a primeira à segunda.

Uma das principais acusações do antropólogo francês – que na época⁶³ ainda estava a quatro anos da publicação do primeiro volume das *Mitológicas* –, deferida por muitos estudiosos estruturalistas ao formalismo, é a de que Propp recaía no dualismo forma *versus* conteúdo:

A dicotomia formalista, que opõe forma e conteúdo, e que os define por caracteres antitéticos, não lhe foi imposta pela natureza das coisas, mas pela escolha acidental que fez de um domínio onde somente a forma sobrevive, enquanto que o conteúdo é abolido. Constrangido, ele se resigna a dissociá-los. (LÉVI-STRAUSS, 2011, p. 119)

A distinção que Lévi-Strauss intenta fazer é visível desde o título de sua crítica “A Estrutura e a Forma”, sendo a forma, para ele, concreta e definida em oposição a uma matéria distinta, a uma matéria abstrata: o conteúdo; ao passo que essa distinção entre uma parte concreta e uma parte abstrata não seria possível na estrutura, uma vez que ela própria seria conteúdo. Como visto, fazer esse tipo de afirmação sobre um movimento que não foi homogêneo – e que muitas vezes rejeitou a alcunha de formalismo – chega quase a ser falacioso. O próprio Propp (2001b), em artigo em resposta ao de Lévi-Strauss, é categórico ao afirmar que, se a definição de seu crítico

⁶² Segundo Dundes (1997), embora Lévi-Strauss tenha alegado que intentava fazer uma homenagem, evitou citar o nome de Propp em todos os seus trabalhos posteriores sobre a estrutura dos mitos.

⁶³ Na década de 60.

sobre o formalismo estivesse correta, então ele mesmo não poderia ser chamado de formalista:

O professor Lévi-Strauss não nos fornece uma correta definição do que se entenda por formalismo, limitando-se a indicar algumas características, às quais se refere no decorrer do artigo. (PROPP, 2001b, 129)

Não se pode separar a pesquisa formal da histórica, nem opor uma à outra. E assim vice-versa: a análise formal, a correta descrição sistemática do material em estudo, são condição primeira e premissa da pesquisa histórica, e representam, ao mesmo tempo, o primeiro passo. (PROPP, 2001b, 130)

Mas se estas definições de formalismo são corretas [de Lévi-Strauss], o livro *Morfologia do Conto Maravilhoso* não pode ser absolutamente chamado de formalista, se bem que o professor Lévi-Strauss está longe de ser seu único acusador. (PROPP, 2001b, 131)

Sendo para Propp a análise formal condição primordial para a pesquisa histórica, pois, se um pesquisador após realizar a análise formal não se valer de outros tipos de abordagens – histórica, etnográfica – os dados não são interpretados e a teorização não ocorre, obtém-se apenas uma quantidade de dados sem qualquer especulação sobre eles; a interpretação não pode ser um pressuposto, mas deve surgir a partir da análise da forma do objeto de estudo.

Ademais, a alegação de que a análise de Propp carece de contexto etnográfico e é a-histórica sugere que talvez Lévi-Strauss não conhecesse a obra *Raízes históricas do conto maravilhoso*⁶⁴ publicada anos depois de sua obra inaugural, na qual, na concretização do projeto iniciado em *Morfologia*, o formalista procura as raízes histórias para os padrões estruturais encontrados em 1928.

As críticas de Lévi-Strauss foram recebidas por seu destinatário como uma provocação, quase que como uma ofensa – “Quando alguém é atacado, é natural que se defenda” (PROPP, 2001b, pag.127) – e depois da publicação de contundente resposta de Propp, Lévi-Strauss foi convidado pelo editor italiano que organizava uma nova edição de *Morfologia do conto maravilhoso* – já póstuma ao seu autor - para que elaborasse uma tréplica para integrar a publicação, convite o qual ele declinou.

Haroldo de Campos (2008, p. 25) considera que o antropólogo fez da oposição “formalismo X estruturalismo um desnecessário cavalo-de-batalha” e que a intenção, ainda que velada, da crítica de Lévi-Strauss havia sido fazer uma distinção entre as duas

⁶⁴ Publicado em 1946, com a primeira tradução em 1949 para o italiano.

escolas e destinar à de Propp as críticas que a sua também recebia. Em sua tese de doutorado – sob orientação de Antonio Candido –, *Morfologia do Macunaíma*, a metodologia de Propp é utilizada para o estudo da obra literária de Mário de Andrade, apesar da advertência do próprio Propp sobre as limitações de aplicação do seu método presente no ensaio “Estudo estrutural e histórico do conto de magia”⁶⁵:

Todavia, os métodos propostos neste volume antes do aparecimento do estruturalismo, bem como os métodos dos estruturalistas, que almejam o estudo objetivo e exato da literatura, possuem também seus limites de aplicação. Eles são possíveis e fecundos no caso de uma repetição em ampla escala. É o que ocorre na língua, é o que ocorre no folclore. (PROPP, 2001b, p. 136)

Campos (2008), consciente de tais limitações, cita Jakobson e Bogatiriév para estabelecer diferenças estruturais entre o folclore e a literatura, que, como já citado, valem-se da teoria saussuriana de distinção entre *langue* e *parole*, em que seria o folclore comparável ao fato de *langue* – estabelecendo-se de forma extraindividual, independente do contador – e a literatura corresponderia ao fato de *parole* – avaliada como fruto da realização de um gênio individual. Campos considerou a rapsódia marioandradiana um fato de *parole*, ou seja, de criação de um gênio individual; ela, a seu ver, incorporaria como alicerce o fato coletivo tido como folclore⁶⁶: as narrativas indígenas recolhidas pelo explorador alemão Koch-Grünberg. Desta forma, “o rasgo da invenção, imprevisto, emerge de um inventário previsível, porque haurido de fonte fabular” (CAMPOS 2008, p. 65).

Em cartas trocadas entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira, Campos acredita que se encontra a “chave estrutural” de *Macunaíma*. Quando questionado por seu colega poeta sobre alguns desenlaces e trechos de suas obras, Mário afirma diversas vezes que daquela maneira escreveu porque é a forma como ocorre em determinadas histórias retiradas do “fabulário” colhido pelo etnologista alemão. Haroldo Campos concebeu que modernista brasileiro teria unido as duas manifestações – *parole* e *langue* – em sua obra, uma vez que:

⁶⁵ Escrito como resposta a Lévi-Strauss e publicado postumamente em *Folclore e Realidade*, 1976.

⁶⁶ Os textos orais indígenas, como os recolhidos por Koch-Grünberg, tidos até então como folclore, têm conquistado progressivo reconhecimento como Literatura – como pode ser observado, principalmente, em Sá (2012). A distinção entre *parole* – folclore – e *langue* – literatura – não comportam, portanto, os novos estudos nem as novas abordagens de tais produções.

Subsumiu-se da criatividade coletiva, apropriou-se do seu código de virtualidades e da sua tipologia, para através deles exercer (...) o virtuosismo de sua inventiva personalíssima. Daí a ambiguidade fascinante do seu livro, que ao mesmo tempo contesta e atesta, artificial e anônimo, “fato de *parole*” e “fato de *langue*”. (CAMPOS 2008, p 72)

Quando o crítico literário brasileiro começou seus estudos para escrever sua tese de doutorado, já havia se passado uma década dos primeiros estudos morfológicos do estadunidense Alan Dundes – a quem Campos agradece o fornecimento de material bibliográfico e utiliza como referência em diversas passagens. O folclorista norte-americano, apenas três anos após a tradução da notória obra de Propp para a língua inglesa, foi pioneiro ao transpor o método proppiano – com algumas adequações – para o estudo de um material considerado à época carente de abordagens morfológicas: os contos dos indígenas norte-americanos.

2.2. Morfologia dos contos indígenas norte-americanos

Apesar de ter mais de 250 artigos e doze livros publicados em sua carreira – além dos em que é coautor - uma parcela mínima da sua produção foi traduzida para o português e acolhida pelos estudiosos brasileiros. Mesmo tendo sido o principal militante do ensino da folclorística nas universidades, por ser polemista, abordando temas bastante controversos e delicados – como o holocausto -, Dundes dividiu opiniões da comunidade acadêmica até o momento de sua morte em 2005.

Tendo versado sobre os temas mais diversos, fazendo uso da abordagem psicanalítica e da estrutural, em seu prefácio para a edição brasileira do livro *Morfologia e estrutura no conto folclórico*, Alan Dundes relembra a sua única visita ao Brasil, em 1966, para participar do XXXVII Congresso Internacional de Americanistas⁶⁷ e do seu contato com os folcloristas Renato Almeida e Edison Carneiro. Este prefácio acolhe um elogio e uma crítica (ou orientação) sobre a pesquisa sobre o folclore no Brasil.

Um dos méritos dos estudos brasileiros⁶⁸ seria a não limitação do conceito de folclore⁶⁹ como algo pertencente apenas aos habitantes do campo, estendendo-os

⁶⁷ Organizado por Paulo de Carvalho-Neto e pelo norte-americano Richard M. Dorson.

⁶⁸ Entre alguns nomes, Dundes cita Luís da Câmara Cascudo, Joaquim Ribeiro, Renato Almeida, Edison Carneiro, Florestan Fernandes e outros.

também aos indígenas e moradores de centros urbanos, o que à época, segundo o pesquisador, diferia da maioria dos estudos realizados na América Latina e representava um avanço na concepção da folclorística.

Por outro lado, a participação de brasileiros na comunidade internacional de folcloristas era bastante tímida, as publicações nacionais não dialogavam com as contribuições que surgiram fora da América, como as da Escola Finlandesa, produções alemãs e escandinavas por exemplo. O prefácio é instrutivo por informar uma grande quantidade de abordagens diferentes e recomendações bibliográficas comentadas para que os brasileiros sejam apresentados aos avanços feitos na área e percebam tudo que ainda poderia/deveria ser feito. Dirigindo-se ao que chamou de “nova geração de estudiosos de folclore no Brasil”, questionou:

Será que conhecem, por exemplo, as leis épicas do folclore dinamarquês Olrik, apresentadas pela primeira vez em 1908? Conhecem o importante conceito de ecótipo de Von Sydow? Estão cientes do impacto da teoria feminista sobre a folclorística, por exemplo, com referência à distinção entre versões femininas e masculinas dos contos tradicionais? Estão interessados no folclore como fonte de estudo de uma visão de mundo? Ou como fonte de estudo do caráter nacional? Estão familiarizados com a chamada teoria do desempenho? Ou com a teoria das fórmulas orais? Estudam o “folklorismus” ou a revisão comercial do autêntico folclore? (DUNDES, 1996, p 14)

O capítulo do qual faremos mais uso para a presente dissertação e que será abordado com mais minúcia, é também o mais extenso do livro, ocupando mais da metade de seu corpo e tem por título “A morfologia dos contos indígenas norte-americanos”⁷⁰. A tese desse capítulo é a de que os contos indígenas norte-americanos são um material altamente estruturado e, para prová-la, Dundes vale-se da análise morfológica. Mas, de antemão, já deixa o seu leitor ciente de que além de ser impossível examinar todas as versões de todos os contos para comprovar a sua estrutura, isso é totalmente desnecessário para o tipo de estudo proposto – o morfológico, “um linguista,

⁶⁹ Em seu breve texto “What Is Folklore” que abre a coletânea *The study of Folklore*, Dundes faz uma análise crítica do termo folclore - proposto em 1846 por William Thoms. Embora a maioria das definições tenha se centrado no “lore”, algumas se ocuparam do “folk”, e muitos folcloristas ainda consideravam o “folk” como sendo apenas os moradores rurais. “If one were to accept this narrow conception of folk, then by definition one would have to conclude that city dwellers were not folk and hence city dweller could have no folklore” (DUNDES, 1965, p. 2), afinal, onde existe *folk* deve existir também o *folklore*.

⁷⁰ Faremos um breve apanhado das ideias e teorias presentes no capítulo, seguindo, o máximo possível, a ordem em que os assuntos são também abordados por Dundes.

por exemplo, pode fazer uma afirmação estrutural perfeitamente válida sobre uma língua sem conhecer todos os itens lexicais dela” (DUNDES, 1996, p. 20).

Para corroborar a sua tese, o folclorista fará uso de sete amostras de textos, que consistem nos contos mais difundidos, tais quais “*Earth-Diver*” e “*Eye-Juggler*”, os contos selecionados não pertencem necessariamente à mesma área de cultura ou tribo, pois, segundo Dundes (1996, p.21), os materiais folclóricos “raramente estão confinados a limites geográficos, históricos e culturais tão claramente definidos”. A análise focaliza, portanto, os contos individuais, independentes, e não se detém nos os ciclos de herói; pois o objetivo não é estudar um determinado conto e todas as suas variações ou uma determinada cultura, e sim estudar o gênero literário em questão.

Dundes considerava publicações sobre o gênero e classificação no material oral prejudicados pelas crenças de que seriam essas narrativas disformes e acidentais, sem qualquer regra ou motivação estrutural que as norteassem⁷¹. No entanto, estudos também foram feitos com objetivo de analisar os contos indígenas norte-americanos através dos seus elementos constituintes. Stith Thompson, ciente da intenção de Swanton e de outros antropólogos de criar uma tabela de temas míticos ameríndios – que jamais fora concretizada –, elabora uma tabela parcial no seu *Motif-Index of folk literature*. Lowie e Kroeber também ensaiaram avanço nesse aspecto com o “*Catch-words for mythological motifs*”, em que propunham estabelecer palavras-chave para se referir a cada motivo. Ao meditar sobre as palavras-chaves, Kroeber realizou diversos comentários pertinentes sobre a tipologia dos contos ameríndios, para ele, “os elementos dos entrecos poderiam conceivelmente ser agrupados sob títulos conceituais mais genéricos” (DUNDES, 1996, p. 33); por exemplo, os motivos *o roubo do sol*, *o roubo da luz*, com o *roubo da caça*, com o *roubo da noite* etc. poderiam todos ser agrupados como: alguém rouba alguma coisa⁷². Não obstante, para Dundes, Kroeber confunde conceitos integrais com elementos mínimos dos contos (*artes de trapaceiro* e *provas* coexistem com a mesma função, por exemplo), o que de forma alguma ofusca o seu mérito de ter elaborado uma análise que mobilizasse contos historicamente separados – o que era para Dundes um avanço em relação à abordagem que considerava apenas um

⁷¹ Citamos no capítulo anterior ser esse o pensamento de Joseph Jacobs, Geroge M. Foster e Tristram P. Coffin, por exemplo.

⁷² As supracitadas grandezas constantes e grandezas variáveis de Bédier, cf. nota 60.

conto particular (às vezes com as suas variações) ou determinados ciclos de heróis ou *tricksters*.

A distinção entre forma e conteúdo, embora nem sempre explícita, foi formulada diversas vezes, com um consenso de que, majoritariamente, enquanto a forma seria constante, o conteúdo era extremamente variado. Gladys Reichard apresenta múltiplos exemplos de variabilidade do conteúdo e, ao discutir o tabu no conto “Marido-Estrela”, afirma que não importa qual seja a interdição e descrição da violação, a consequência se mantém a mesma.

a descrição do tabu e de sua violação apresenta quase tantas variações incidentais menores quantas são as versões (...) É desnecessário dizer que, em todos os casos, a curiosidade levou a mulher a quebrar o tabu e, consequentemente, a ver sua terra natal através do buraco do céu. (REICHARD, 1921 *apud* DUNDES, 1996, p 35)

Diversas são as ponderações sobre as razões pelas quais a variabilidade ocorre nas manifestações culturais de um povo. Lowie (1942 *apud* Dundes, 1996) acredita que o narrador, que muitas vezes possuía em sua mente diferentes alternativas para um mesmo trecho de uma história, poderia escolher entre um ou outro de acordo com o contexto, com o seu público ou com a sua preferência pessoal. As alternativas para variabilidade não são posse de um narrador específico, mas pertencem antes à tradição, ao conhecimento folclórico – e, portanto, coletivo - de uma cultura, e, por essa razão, os limites de variabilidade podem variar de um grupo social para outro.

A partir das considerações acima, Theodore Stern formulou o princípio de equivalência funcional. Em duas versões do “Prestidigitador de olhos”, o trapaceiro restaura a visão através de dois artifícios diferentes, Stern conclui então que essas duas maneiras de restauro são equivalentes funcionais. Mas, novamente, os estudos de variabilidade estavam restritos à análise de um conto particular e suas variantes, “ou seja, pode-se fazer afirmações genéricas, mas elas sempre estavam baseadas em exemplos específicos de variabilidade dentro da moldura de um conto individual” (DUNDES, 1996, p. 40); Reichard, por exemplo, estudou apenas os diferentes tipos de tabu no conto “Marido-Estrela”.

Uma das maiores dificuldades que provocariam o atraso de desenvolvimento da folclorística tal qual o estudioso estadunidense idealizava era a dificuldade de se estabelecer uma unidade estrutural básica de análise. Dundes nos fornece um resumo

das diferentes unidades convencionadas por estudiosos de épocas próximas para exemplificar a desordem em que se encontrava o estudo do material folclórico.

	Incidente	Elemento	Conto (Boas 1891)
	Incidente	Episódio	Complexo-Mito (Reichard 1921)
	Elemento	Incidente	Núcleo (Demetracopoulou & Du Bois 1932)
Detalhe	Incidente	Episódio	Mito (Luomala 1940)
	Elemento	Episódio	Entrecho (Reichard 1947 e
		(ou Incidente)	Wheeler-Voegelin 1950)

Observando o quadro acima⁷³, fica evidente que a terminologia quanto ao estudo dos textos orais perdurou por mais de meio século –continuando em terreno nebuloso até hoje –, e não há apenas divergência quanto a qual termo adotar; segundo Dundes há dificuldades em se estabelecer antes *o que são* essas unidades estruturais e como identificá-las (como veremos nos itens subsequentes, ele sugeriu uma nomenclatura diversa e se empenhou em definir as unidades básicas dos contos).

Para classificar os tipos de materiais folclóricos, o folclorista americano julgou ser necessário antes estudar sua morfologia, o que não seria possível sem que fossem definidas unidades estruturais básicas. Com o breve panorama relatado é possível constatar o precário alcance que tinham os estudos sobre folclore aos olhos do pesquisador, sem rigor de terminologia e análise.

Antes de analisar os textos que compõe o seu corpus, Dundes estabelece uma tipologia e delinea os processos de sua metodologia.

2.2.1. Comentários sobre Lévi-Strauss

Como quase todo autor que se dedica aos estudos de Propp, Dundes não deixa de comentar a polêmica protagonizada por ele com Lévi-Strauss e de fazer apontamentos sobre as produções dos dois estudiosos, dispensando duras, e nem sempre

⁷³ Adaptado de Dundes (1996, p. 47), do menor elemento, unidade básica (à esquerda) para o maior, a totalidade (à direita).

justas, críticas a Lévi-Strauss⁷⁴. Para ele, o mérito do antropólogo repousava no fato de ter proposto análises com mitos separados histórica e geograficamente, na contramão da maioria dos estudos feitos anteriormente.

Dentre as críticas feitas ao antropólogo francês destacam-se o juízo de que ele cometeu o que Dundes chamou de “falácia linguística”, ao considerar que o mito é linguagem, e pertencente à fala humana e, portanto, confundiu análise linguística com a análise do mito. Um pesquisador deveria procurar no mito unidades básicas *comparáveis* às unidades já achadas na linguística e não apenas aproveitá-las para um tipo diverso de estudo.

Apesar disso, concebemos que os dois tipos de análises possuem grandes méritos, embora possuam escopos diferentes: enquanto Propp e Dundes visam obter um padrão de estrutura⁷⁵ presente em determinados tipos de produções folclóricas para então auxiliar a classificação e a interpretação delas; Lévi-Strauss não procura uma estrutura interna do mito, diferente disto, é concebível dizer que a sua estrutura é externa, pois é perceptível na variação entre mitos, é “operador de divergência, modulador de variação contínua (variação de variação)” (VIVEIROS DE CASTRO, 2008). As abordagens possuem também objetivos diferentes, enquanto o de Lévi-Strauss é atingir a estrutura do pensamento selvagem através do mito, já Propp e Dundes utilizam os dados etnográficos na medida em que eles auxiliam a teorização do texto – enquanto uma análise pretende sair do texto para a cultura, a outra faz o inverso e utiliza a cultura na apreciação do texto.

2.2.2. Contribuições de Propp e de Pike

Tanto a teoria do folclorista Vladímir Propp quanto a teoria do linguista Kenneth L. Pike são fundamentais para a terminologia e para a abordagem proposta por Alan Dundes. Pela dificuldade imposta pelo idioma russo, Dundes conheceu a análise

⁷⁴ As críticas de Dundes feitas a Lévi-Strauss no momento da escrita de sua morfologia, no início da década de 60, são anteriores à publicação das obras mais famosas do francês destinadas ao estudo do mito: as *Mitológicas*. A despeito disso, em 1997 - em artigo que versava sobre Propp e Lévi-Strauss, presente no periódico *Western Folklore* e alguns anos após a publicação de todas as *Mitológicas* -, Dundes reitera as suas críticas ao método do pai do estruturalismo francês.

⁷⁵ No caso de Dundes, mais de um padrão.

morfológica de Propp apenas em 1958 - quando Sebeok traduziu para a língua inglesa o *Morfologia do conto maravilhoso* - e adaptou as ideias do russo para a sua própria morfologia dos contos indígenas.

Embora reconhecesse a contribuição de trabalhos feitos por estudiosos como Jakobson, Lévi-Strauss, Stender-Petersen e Sebeok, a maior colaboração foi advinda de Propp e de sua obra tardiamente reconhecida. Aos olhos de Dundes, o folclorista russo foi o primeiro que conseguiu definir a unidade básica nos contos maravilhosos russos, a *função*⁷⁶ (como visto anteriormente, a dificuldade em se estabelecer o que era essa unidade estrutural havia dividido pesquisadores que, além de não chegarem a um consenso, faziam formulações contraditórias e utilizavam uma terminologia bastante arbitrária). Além disso, através de critérios morfológicos, Propp demonstrou o padrão estável da sequência de várias unidades básicas – *funções* – e provou que contos com conteúdos aparentemente diferentes possuíam o mesmo tipo estrutural.

A noção de funções gêmeas é também aproveitada por Dundes, que desempenha seus padrões motivêmicos, como será visto seguir, apenas com pares de funções (ardil-engano; interdição – violação; etc.), sendo a *função* 8: dano ou carência (no caso de Dundes apenas carência), a função principal para dar movimento aos contos dos índios norte-americanos. Ainda que reaproveite o conceito de funções, o folclorista não se vale dessa terminologia, chama-as de *motivemas*. Dundes reutiliza em grande parte a metodologia proppiana e simplifica-a na medida em que reduz o número de funções⁷⁷, mas a sua terminologia é fruto do contato com a *teoria tangêmica* do linguista Kenneth L. Pike.

Embora muitos linguistas se mostrassem receosos em estender a sua metodologia e seu sucesso na definição de unidades como o fonema e o morfema a outras áreas, Pike “estendeu as unidades da linguística a todo o comportamento humano. Em essência, Pike considera que a linguagem, enquanto comportamento verbal, é uma porção do comportamento humano em geral” (DUNDES, 1996, p. 89). Ele foi capaz, inclusive, de analisar estruturalmente os gestos das quatro partes de um encontro social – saudação, solicitação, resposta e despedida.

⁷⁶ Conferir item 2.1..

⁷⁷ No **Anexo II**, ao observar todas as 31 funções de Propp, é possível perceber que muitas foram dispensadas por Dundes no estudo sobre os contos indígenas.

Valendo-se de termos retirados das sílabas finais das palavras fonético e fonêmico, Pike institui um nível *ético* e um nível *êmico* de abordagem. Para facilitar a compreensão da teoria tangêmica de Pike, será interessante que tenhamos um breve comentário sobre a distinção entre as disciplinas fonética e fonologia (fonêmica) e uma reflexão sobre a dicotomia *sintagma* versus *paradigma*⁷⁸.

Em virtude do conceito saussuriano de linearidade do significante, no qual seria impossível que signos ocorressem simultaneamente na cadeia de fala - eles são produzidos respeitando uma sucessão temporal, um signo deve vir após o outro no tempo e tal característica se repete na escrita pautada –, existe uma combinação de signos na enunciação. A combinação corresponde ao eixo do sintagma (horizontal). Os signos presentes no sintagma são selecionados no eixo paradigmático, onde há um grupo de signos reservas, e a escolha de um deles automaticamente exclui o outro. A seleção corresponde ao eixo do paradigma (vertical)⁷⁹.

Jakobson dá continuidade aos estudos da fonologia após a morte prematura de Trubetzkoy e, para isso, reconsidera e revisa a teoria do mestre genebrino Saussure - de quem inclusive adota a terminologia -, publicada postumamente no Curso de Linguística Geral, sendo seus principais julgamentos à noção saussuriana feitos sobre o conceito de arbitrariedade do signo e o de linearidade do significante.

A organização do código formaria uma estrutura que se produziria em eixos correspondentes aos de Saussure: i) a seleção entre termos alternativos que, embora sejam obrigatoriamente equivalentes, sejam definidos pela oposição entre si e ii) a

⁷⁸ Embora Saussure não tenha usado o termo “dicotomia”, assim foram nomeadas as oposições por ele realizadas entre língua e fala, sincronia e diacronia, significado e significante e eixo paradigmático e eixo sintagmático.

⁷⁹ Modelo adaptado de Pietroforte (2005, p.90).

combinação, que se daria através da concorrência e da concatenação (JAKOBSON, 2007).

Jakobson, apesar de se valer da estrutura dos eixos, censura Saussure por ter ignorado o eixo da concorrência (paradigmático) e ter considerado apenas a concatenação dos termos selecionados no eixo da combinação (sintagmático). Não que Saussure tenha esquecido ou não tenha se dedicado à concorrência, mas por ter concluído o caráter linear do significante, isto é, que dois significantes (imagem acústica) não poderiam ser produzidos ao mesmo tempo no eixo da combinação, avaliou ser impossível visualizar a concorrência. Apesar de o linguista genebrino ter concluído que o que fosse do âmbito da fonética não era significativo, Jakobson identifica nos significantes traços distintivos. Tais traços distintivos de nível fonético seriam os responsáveis pela concorrência no eixo da combinação. É através dessa reflexão que emerge o conceito de fonema⁸⁰.

O fonema é a unidade mínima de significação e distinção de palavras, composto por feixes de traços distintivos combinados e realizados simultaneamente. Por exemplo, o “b” de bata e o “m” de mata são ambos bilabiais e é necessário outro traço distintivo, além desse, para distinguir o fonema: “b” é oclusivo e “m” é nasal. Ambos os traços – neste caso, oclusivo e bilabial ou nasal e bilabial – concorrem na cadeia de combinação.

A distinção dos conceitos de fonema, fone e alofone foram fundamentais a Dundes na elaboração dos termos de sua análise. Os fones são as “mínimas unidades discretas constituintes do sistema linguístico” (SANTOS; SOUZA, 2005, p. 11), não obstante, os fones podem ser decompostos em elementos menores, os traços distintivos⁸¹. No português brasileiro, a palavra *tiro* e *falante* podem realizar-se da seguinte maneira⁸²:

[‘tiro]		[fa’lâte]	
tiro	[‘turu]	falante	[fa’lâti]
	[‘tʃiru]		[fa’lâtʃi]

⁸⁰ Tão valioso para as ciências humanas: Lévi-Strauss, por exemplo, empenhou-se em achar nos mitos por ele analisados uma unidade básica correspondente ao fonema, a qual chamou de *mitema*.

⁸¹ O fonema [p] possui os seguintes traços distintivos (+ consonantal, - vocálico, - nasal e - sonoro).

⁸² Esquema de LOPES (1995, p. 131).

Ao observar os casos acima, podemos concluir que os fones [tʃ] e [t] são membros da mesma classe de fonema, já que a sua alternância não modifica o significado das palavras; o uso de um ou de outro fone não é suficiente para distinguir palavras. As diferentes realizações de um fonema, as suas variantes, recebem o nome de alofone.

O exemplo e considerações acima são válidos para o português brasileiro, pois em italiano encontramos *tintura* [tĩˈtura] e *cintura* [tʃĩˈtura] (respectivamente, “tinta” e “cinto”), os fones [tʃ, t] acarretam distinção de significado e não podem ser alternados sem que haja mudança de palavras; pode-se dizer, portanto, que na língua italiana, [tʃ, t] não são alofones do mesmo fonema (SANTOS; SOUZA, 2005).

A fonética compreende o estudo do fone e de seus traços distintivos, já a fonologia se ocupa do estudo do fonema. Embora sejam muitos os sons com realizações possíveis em uma língua e as possibilidades de combinação pareçam quase infinitas, uma das maiores contribuições da fonologia é a descoberta de que, na realidade, este número é bastante reduzido e regido por normas combinatórias. A língua portuguesa, por exemplo, não admite uma sequência com mais de quatro consoantes ou que o fonema [ʌ]⁸³ surja na posição de coda silábica.

De forma semelhante, o objetivo de Dundes é comprovar que os contos dos indígenas norte-americanos são altamente estruturados e que, em comparação à temática bastante rica e variada, existe uma pequena quantidade de estruturas possíveis. A contribuição da teoria tangêmica, do linguista Pike, consiste na clara distinção entre os níveis *ético* e *êmico* e nas definições do segundo.

A abordagem ética é não-estrutural e classificatória; o dado em seu contexto, em relação com outros dados, não é considerado; é exterior ao sistema, “segundo Pike, os sistemas éticos são criados usualmente com o propósito expresso de lidar com dados transculturais ou comparativos” (DUNDES, 1996, p. 90). Por outro lado, a abordagem êmica é estrutural e tenciona descrever um padrão linguístico - ou cultural - e compreender a relação estabelecida entre os elementos constituintes deste padrão. Apesar de elaborados a partir dos conceitos linguísticos de *fonética* e de *fonêmica*, os níveis éticos e êmicos de Pike podem ser estendidos a todas as áreas da cultura humana:

⁸³ Presente na palavra “carval**ho**”, por exemplo, representado pelo dígrafo “lh”.

Uma abordagem êmica deve lidar com eventos particulares enquanto partes de totalidades maiores com as quais estão relacionadas e das quais obtêm o seu significado derradeiro, ao passo que a abordagem ética pode abstrair os acontecimentos, para propósitos particulares, de seu contexto ou sistema local de acontecimentos, a fim de agrupá-los numa escala universal sem referência especial à estrutura de qualquer língua ou cultura. (PIKE, 1954 *apud* DUNDES, 1996, p. 202)

Outra contribuição de Pike ao método de Dundes foi o conceito de três “componentes complexos superpostos” de unidades êmicas: o modo distintivo, o modo manifestacional e o modo distribucional. Dundes (1996) exemplifica os modos de Pike ao compará-los com as funções de Propp por serem elas também entidades êmicas – analisadas de dentro do sistema.

O modo distintivo corresponde ao significado geral da função proppiana, ou seja, o da função 8 seria expresso como “dano”; o modo manifestacional é a somatória de todos os elementos que podem compor – ou que se manifestam em – uma determinada função (o dano - função 8 – causado pelo antagonista poderia ser declarar na guerra, no roubo da lua, no rapto da princesa etc.); e, por fim, o modo distribucional evidencia em que posição a função poderia ocorrer na narrativa (a função 8, por exemplo, poderia ocorrer na função inicial ou após certas funções de 1 a 7).

Dundes propõe combinar os dois esquemas – de Propp e de Pike – porque, dessa maneira, as deficiências de ambos seriam sanadas. Embora a maior contribuição de Propp tenha sido a inteligível e coerente definição de uma unidade básica – a função -, ele não teria se empenhado em cunhar um termo para os elementos constituintes do modo manifestacional, aqueles que desempenham a função.

Aproveitando o fato de o termo *função* nunca ter recebido muita aceitação dos estudos folclóricos, Dundes sugere que se adote o termo suscitado pela teoria de Pike para designar a unidade mínima do modo distintivo: *motivema*⁸⁴. O termo *motivo* – difundido nos meios folclóricos, embora não com muito rigor – ocuparia o modo manifestacional, corresponderia aos elementos que preenchem o *motivema*. E o termo *alomotivo*, tal qual o alofone, corresponde à variação e indica os motivos que ocorrem em determinado contexto motivêmico fornecido. Ao traçar um paralelo com os estudos fonológicos, pode-se comparar o *fonema* ao *motivema*; o *fone* ao *motivo* e o *alofone* ao *alomotivo*.

⁸⁴ Ou *motivo êmico*.

2.2.3. Padrões motivêmicos

Uma das propriedades da abordagem de Propp e de Dundes é o fato de que, embora a princípio pareçam predominantemente sintagmáticas e focadas na forma, são de grande utilidade para compreender a variação no eixo paradigmático. Ao dispor as grandezas constantes no eixo da combinação (horizontal) e as grandezas variáveis no eixo seleção (vertical), é possível observar quais grandezas se alternam no último. Por exemplo, em contos que partilham da mesma sequência de motivemas, seria possível observarmos os alomotivos de cada padrão motivêmico e refletir sobre o porquê da alternância entre eles, seriam funcionalmente equivalentes? Poderia ser verificado se existe alguma coerência na variação das carências ou danos iniciais em determinadas versões de uma narrativa, por exemplo. Segundo Campos (2008, p. 56) a “própria vertebração dessas funções no eixo de contiguidade, reduzindo a multiplicidade polimorfa à monotopia de base, acaba sendo um recurso valioso, indispensável mesmo para a apreensão de paradigmas”.

Dundes realiza a análise da amostra de textos e dela depreende quatro sequências motivêmicas, o que não quer dizer que existam apenas essas, o autor admite exemplificar apenas os padrões mais difundidos – embora não afirme quantos já foram encontrados por ele e se existem outros motivemas possíveis.

Ele também analisou alguns contos mais extensos e complexos e chegou à conclusão de que os mesmos motivemas eram encontrados nesses contos e que a abordagem morfológica ainda se mostrava válida. Ao considerar os contos mais extensos dos indígenas norte-americanos, Dundes notou também que as sequências motivêmicas, diferente do que ocorria em contos europeus, não se incluíam na estrutura de uma sequência maior; mas o que se passava era, na realidade, um encadeamento de várias sequências menores.

2.2.3.1. Sequência nuclear bimotoivêmica: carência/reparação da carência

Dundes considera que grande número dos contos indígenas norte-americanos possui um movimento que leva do desequilíbrio ao equilíbrio⁸⁵. O desequilíbrio poderia consistir tanto em um estado de abundância quanto em um estado de carência, a equivalência desses dois estados é evidenciada pelo autor com o exemplo de superstição penobscot “nunca se deve matar ou molestar uma rã porque disso pode resultar *chuva em excesso* ou *seca prolongada*”⁸⁶. Os contos nos quais existe uma carência para ser reparada costumam ser mais complexos do que os contos que narram uma abundância perdida. Em contos que apresentam algum tipo de acúmulo – como de peixes, de caça ou de luz -, em que a abundância existe para um sujeito ou para um grupo de sujeitos, instaura-se também insuficiência desse mesmo artigo acumulado em outra região e para outro grupo. “Os contos indígenas podem constituir-se simplesmente do relato de como a abundância foi perdida ou de como a carência foi reparada” (DUNDES, 1996, p. 98).

Os contos constituídos com os pares motivêmicos *carência* e *reparação* de carência podem ser compostos apenas desse par, que pode ser definido, portanto, como uma “definição mínima de um tipo estrutural particular de conto” (DUNDES, 1996, p. 99), compondo assim uma “sequência nuclear bimotoivêmica”. Dundes utiliza para esses pares “C” – carência – e “RC” (reparação de carência).

Em muitos contos a carência é informada logo no início do conto (“No princípio este mundo estava na escuridão”⁸⁷) e não influencia na forma da narrativa qual é o objeto da carência. Com frequência o motivema RC aparece na conclusão do conto⁸⁸, por exemplo, “Desde então o mundo tem dia e noite”. Vários contos apresentam outros motivos intercalados no meio da sequência nuclear bimotoivêmica, entre a carência e a sua reparação – mas não em número ilimitado ou ordem aleatória.

Dundes fornece motivemas interpostos que podem ser inseridos num conto nuclear bimotoivêmico e aparecem em combinações como i) *tarefa* (T) e *realização de*

⁸⁵ Assim como Propp considerava a função *dano* – e, por consequência, sua função gêmea: *reparação do dano* como responsáveis pelo movimento ao conto maravilhoso. Para Propp, o afastamento, a infração ao interdito, a informação e o êxito do embuste preparam esta função, tornam-na possível ou simplesmente a facilitam.

⁸⁶ Citado de Frank G. Speck, “Penobscot tales and religious Beliefs”, 1935. Grifo nosso.

⁸⁷ Início da lenda munduruku “Arauíra iupurungaua” (Do mundo o princípio), coletada por Barbosa Rodrigues (1890, p. 245) no rio Tapajós.

⁸⁸ O que não ocorre no conto de Barbosa Rodrigues supracitado.

tarafa (RT); ii) *interdição* (Int) e *violação da interdição* (Viol); e iii) *ardil* (Ard) e *engano* (Eng)⁸⁹.

2.2.3.2. Sequência tetramotivêmica: interdição/violação

O padrão estrutural *interdição* (Int), *violação de interdição* (Viol), *consequência* (Conseq) e *tentativa de fuga da consequência* (TF) é o mais corrente nos contos populares dos indígenas norte-americanos. Essa sequência tetramotivêmica (já que é composta por quatro motivemas) possui um padrão mínimo de Viol → Conseq.

Isso ocorre porque os outros dois motivos não aparecem obrigatoriamente na narrativa. O motivema interdição nem sempre aparece de forma explícita no texto e muitas vezes precisa ser inferido pelo contexto. Um bom exemplo são os contos nos quais o Curupira assa seu alimento na beira do riacho e alguém aparece e o come, embora não esteja explícita a interdição de não roubar o assado do Curupira, ela pode ser facilmente entendida pela totalidade da narrativa: após o roubo da carne, o Curupira persegue o personagem ladrão para recuperar a sua carne e se vingar^{90 91} - uma versão deste conto, inclusive, será analisada ao final deste capítulo a fim de exemplo. Já o motivema tentativa de fuga é opcional e a presença ou ausência dele “pode estar associada a uma tendência cultural. O sucesso ou fracasso na fuga também pode ser explicado por este fator” (DUNDES, 1996, p. 102).

Em alguns casos a consequência (Conseq) se manifesta como uma forma de Carência (C). Nesses casos, o desequilíbrio do conto não é um fator dado, ele é consequência da violação de uma interdição (Viol), porque se é feita uma proibição,

⁸⁹ Correspondentes, respectivamente, às funções gêmeas de Propp 25 e 26; 2 e 3; e 6 e 7).

⁹⁰ Versão do Rio Negro do conto “Curupira remiara irumu” - “Corupira e o seu alimento”, narrativa coletada por Rodrigues (1890, p. 65).

⁹¹ Dundes considera o roubo um dos alomotivos do motivema violação, juntamente com o ato de ofender um animal ou objeto e o de injunção cumprida – essa última depende bastante do contexto, o autor cita Propp ao afirmar que “uma ordem geralmente desempenha o papel de uma interdição”, e que ambos são morfologicamente correspondentes, afinal uma proibição é uma injunção negativa.

estruturalmente, ela deve ser transgredida⁹². Um dos alomotivos da consequência é, portanto, uma carência⁹³:

As interdições, e os tabus em geral, são frequentemente regulamentados destinados a manter o universo em equilíbrio. A violação de uma interdição ou tabu perturba o equilíbrio, causando um estado de desequilíbrio que perdura até que o efeito consequente seja anulado, eliminado ou evitado. (DUNDES, 1996, p. 103)

O exemplo fornecido por Dundes (1996, p.103) é de um conto upper-chehalis, nele o corvo se recusa a lavar o rosto sujo e diz que “se o fizer, alguma coisa acontecerá” (Int), depois de requisitado por cinco vezes ele o faz (Viol) e então começa a chover e a água cobre tudo (Conseq). A consequência deste conto consiste em um desequilíbrio (C): a abundância de chuva – e, como já visto, a abundância é equivalente funcional da carência.

Para demonstrar a sua tese de que mesmo quando a sequência motivêmica interdição/violação se interpõe na sequência nuclear carência/reparação de carência ela ocorre por si mesma, Dundes cita diversos exemplos de contos indígenas, esperando comprovar que a sequência tetramotivêmica Int/Viol constitui um padrão distinto da nuclear – pois o foco dela seria a desobediência da interdição e não a carência. Uma sequência se interpõe à outra, mas ainda conserva a sua unidade.

Além da Int, Viol, Conseq e TF, pode surgir ao final do conto um motivo explicativo (Mot Explic). Embora a tendência do Mot Explic seja aparecer ao final de um texto e assinalar o término de um conto ou de um segmento mais logo, ele pode surgir em outros estágios da narrativa. Dundes coaduna com as opiniões gerais de Kroeber, Gayton e Newman de que o Mot Explic muitas vezes tem função de coda literária e é um elemento estilístico e não estrutural já que a “estrutura global de um conto *não* é afetada por sua presença ou ausência” (DUNDES, 1996, p. 17).

2.2.3.3. Outra sequência tetramotivêmica: arдил/engano

⁹² Segundo Dundes (1996), algumas vezes uma violação é enfatizada por um contrapersonagem sensato que não transgride a interdição.

⁹³ E por possibilidade de carência entenda-se também abundância, já que ambos os fatores provocam uma situação de desequilíbrio.

Nos contos dos indígenas norte-americanos, uma forma comum de se reparar a carência é o ardil (Ard), que gera o engano (Eng). Nesse caso, obtém-se a sequência composta por quatro motivemas (tetramotivêmica): $C \rightarrow \text{Ard} \rightarrow \text{Eng} \rightarrow \text{RC}$.

O ardil corresponde à função 6 de Propp: “o antagonista tenta ludibriar sua vítima para apoderar-se dela ou de seus bens”; mas, nos contos maravilhosos russos, antes da ação, “o antagonista ou agressor assume feições alheias”⁹⁴ para então ser desenvolvida a narrativa: o agressor age por meio de fraude, de coação, de persuasão, utiliza um objeto mágico etc.

Embora a função 6 de Propp se destine à esfera de ação do personagem antagonista⁹⁵, Dundes observou que nos contos indígenas norte-americanos esse motivema é normalmente desempenhado pelo herói, pois diferente dos contos analisados por Propp, os contos indígenas não apresentam um dualismo maniqueísta em que se divide o bem e o mal, o herói e o vilão de formas absolutas. Alguns compiladores, entretanto, erroneamente projetaram nas produções dos indígenas americanos esse dualismo e as traduziram de forma que ele fosse incorporado.

A transformação é a forma mais comum de ardil nos contos, através delas os heróis conseguem iludir as suas vítimas. Dundes cita um conto quileute no qual o herói deseja uma esposa, mas nenhuma mulher o deseja (C), ele então se transforma em criança e fica na estrada (Ard), duas mulheres o veem, sentem pena da criança, levam-na para casa e dormem com ela (Eng), então o herói volta à sua forma original e casa com as duas (RC).

Se observarmos a narrativa “Curupira yepé cunhan irumo” (O Curupira e uma mulher), colhida por Rodrigues (1890, p. 59) no rio Amazonas, pode-se notar que essa transformação nem sempre é literal. Ao ler as narrativas sobre o Curupira, percebe-se que não ocorre necessária uma metamorfose para que o Ardil seja desempenhado: o Curupira mata um homem, veste-se com as suas roupas e depois segue para a casa do defunto (Ard). Como a mulher não olhasse para ele, acreditou ser seu marido (Eng), cozinhou para ele, comera com ele e até deitou o filho para dormir com ele, e só depois percebeu o engano que cometera.

⁹⁴ Propp, 2001, p.21.

⁹⁵ Conferir item **2.1.2**

Embora o tipo mais comum de ardil seja através do disfarce/transformação, o trapaceiro pode-se valer de uma interdição/injunção para que sua vítima cometa o engano. No conto “Dançadores de olhos vendados”⁹⁶ o trapaceiro deseja capturar patos ou marmotas (C) e para consegui-lo ordena às vítimas que fechem os olhos (Ard); elas o fazem (Eng) e quando passam diante dele são mortas com pancadas na cabeça (RC).

Apesar de serem pouco comuns, a interdição falsa ou a injunção ardilosa⁹⁷ exemplificam o princípio proppiano de assimilação ou “duplos sentidos morfológicos para motivemas isolados” (DUNDES, 1996, p 116).

2.2.3.4. Uma combinação de seis motivemas

Após apresentar três sequências possíveis, Dundes (1996) sustenta o argumento de que elas se combinam na criação de contos mais extensos. As sequências descritas acima constituem as menores unidades de contos indígenas, sendo a nuclear bimotivêmica a menor delas. Outro padrão possível seria uma combinação da sequência nuclear e da sequência tetramotivêmica interdição/violação:

Lembrando que a tentativa de fuga da consequência, além de não ser um motivema sempre presente nos contos em que o personagem sofre alguma consequência por ter violado uma interdição, pode tanto ter como resultado o sucesso quanto o fracasso da fuga.

Novamente, Dundes afirma não ser relevante morfológicamente analisar quais são as interdições possíveis ou se a carência reside em uma abundância ou em uma carência, já que a variação dos alomotivos dos motivemas não interferiria no padrão estrutural da narrativa. Para demonstrar a ocorrência de conteúdos diversos no mesmo padrão estrutural, Dundes utiliza o conto norte-americano “Orfeu” (Wycoco, 1051) e o

⁹⁶ “Hoodwinked Dancers”, Wycoco 1251, Motivo K826 (DUNDES, 1996, p. 115)

⁹⁷ Com esse exemplo fica mais claro perceber que tanto a injunção quanto a interdição são morfológicamente equivalentes.

conto Zuni⁹⁸ “A menina e o grilo” como exemplos. No primeiro, um homem perdeu a esposa, mas a recupera (ou pode recuperá-la) se não transgredir um tabu. Fatalmente, ele viola a interdição e perde a esposa uma segunda vez. No segundo, uma menina deseja o grilo falante para levá-lo para a casa, ele a acompanha, mas a adverte que ela não pode tocá-lo ou fazê-lo rir. Ao brincar ela acaba por fazer cócegas nele, que explode e morre:

Motivemas	Orfeu	A menina e o grilo
Carência	O homem quer trazer a esposa do reino dos mortos.	A menina quer trazer o grilo dos campos para casa.
Reparação da carência	O homem o faz.	A menina o faz.
Interdição	O homem é advertido a não se voltar para trás.	A menina é advertida a não tocar no grilo.
Violação	O homem olha para trás.	A menina toca no grilo.
Consequência	A esposa morre.	O grilo morre.
Tentativa de fuga	-----	-----

No quadro acima⁹⁹, apesar de serem contos culturalmente diversos e de conteúdo bastante diferentes, fica evidente a simetria do padrão estrutural. A alternância de alomotivos não interfere na estrutura.

2.3. Exemplo de análise

Como modelo de análise, a fim de reforçar a aplicação da morfologia de Dundes, analisaremos a seguir a narrativa “O Curupira e o seu alimento” (RODRIGUES, 1890, p. 65). Essa narrativa foi escolhida justamente por não apresentar nenhuma metamorfose e não compor o corpus do capítulo seguinte, o seu uso aqui é de caráter didático e de exemplificação do modelo de Dundes. Será reproduzido o texto na íntegra tal qual está em *Poranduba amazonense* – salvo certas atualizações ortográficas -, seguido de comentários.

⁹⁸ Povo indígena norte-americano.

⁹⁹ Dundes, 1996, p. 130.

O CURUPIRA E O SEU ALIMENTO (Rio Negro)

O Curupira assava seu alimento, e na beira de um riacho se banhava, quando chegou perto do assado uma rapariga, que tirou, comeu dele e retirou-se. O Curupira veio ao lugar e não vendo o assado, gritou. O assado respondeu na barriga da rapariga. Correu atrás dela o Curupira. A rapariga chegou debaixo da árvore do Cunauaru e gritou para os Cunauarus:

— Canauaru, venha me buscar... O Curupira quer me matar.... Abaixa-me teu cesto.

Quando os Cunauarus a estavam puxando para cima, chegou o Curupira e pediu-lhes:

— Cunauaru, vem me buscar.

Os Cunauarus coaxaram para aborrecer o Curupira. Este aborrecido voltou para sua terra. Os cunauarus fizeram descer a rapariga e a mandaram para casa, dizendo:

— Aqui perto está a tua casa.

Dizem que o Curupira zangado, depois disso, dissera:

— Daqui em diante não como mais traíra. Vou procurar tatu. Achei o que hei de assar para mim.

Fez fogo na beira do rio.

— Agora vou tirar barro.... Meu assado está no fogo. Vira-te, meu assado.

Um rapagão veio frechando peixe pelo riacho e achou o assado do Curupira que estava cantando no fogo. O rapagão vendo a carne do tatu que estava no fogo, tirou um pedaço e comeu. O Curupira disse:

— Vira-te, meu assado.

Calou-se.

Vendo o assado calado foi ver, mandou virar-se e este não se virou.

Gritou:

— Meu as... sa... do!... Meu as... sa... do!...

Da barriga do rapagão o assado respondeu.

O rapagão correu para casa da Irara.

— Irara, tu me escondes? O Curupira quer me comer.

O Curupira chegou à casa da Irara.

— Irara, onde está o meu assado?

— Qual é teu alimento?

— Meu alimento é gente.

— Vem comer mel comigo que é melhor.

— Não quero.

— Curupira, não me apalpes.

— Que é isto que tens na barriga.

— Já te disse. Mel é melhor do que gente.

— Irara, eu volto daqui para minha terra, porque não estou acostumado com o mel.

A narrativa acima se inicia com uma violação: a mulher, vendo uma traíra assando na beira de um riacho e sem que seu dono estivesse presente, rouba e come o assado. O assado, no entanto, era do Curupira e estava encantado. Percebendo o roubo seu dono começa a gritar pelo alimento que responde de dentro da barriga da mulher, denunciando sua localização. A consequência de sua ação é a perseguição que sofre do

Curupira que está em seu encalço para matá-la. Embora a interdição não seja explicitamente mencionada no texto, através das consequências das ações da mulher, podemos supor que existe nessa narrativa uma proibição: não roubar o alimento do Curupira. Ademais, Dundes nos revelou ser o roubo um dos tipos de violação de interdição presentes nas narrativas indígenas norte-americanas.

Na tentativa de escapar das sanções de seus atos, a mulher corre e pede ajuda aos sapos cunauarus que estão em uma árvore¹⁰⁰. “Abaixa-me teu cesto”, ela pede. Não é raro que animais ajudem os personagens que se encontram em perigo no meio da história. Os sapos a protegem e, quando o Curupira pede que venham buscá-lo também para ir atrás da mulher, os sapos coxam e caçoam dele. A tentativa de fuga dela é, desta maneira, bem-sucedida, mas graças a um personagem externo que lhe oferece auxílio e abrigo. As ações da mulher correspondem à seguinte sequência tetramotivêmica:

Interd: não roubar o alimento do Curupira

Viol: a mulher comeu a traíra assada do Curupira

Conseq: Curupira, valendo-se de recursos mágicos, a persegue para matar

TF: a mulher escapa com auxílio dos sapos cunauarus

Interd → Viol → Conseq → TF

As ações do homem aparecem em paralelismo e a sequência motivêmica observada acima se repete. O Curupira, diante da impossibilidade de comer o peixe, começa a assar um tatu, que um rapaz que pescava por perto acha e também come (Viol). Novamente o assado encantado responde ao seu dono de dentro da barriga do homem enquanto este caça o ladrão (Conseq). O rapaz só consegue escapar graças à ajuda da irara¹⁰¹ que o esconde e tenta convencer o Curupira a comer mel e não gente (TF). O animal que ajuda o rapaz e a natureza do assado que ele rouba são diferentes

¹⁰⁰ O sapo Cunauaru faz o seu ninho em um buraco no meio dos troncos das árvores. (RODRIGUES, 1890, p. 62)

¹⁰¹ Irara etimologicamente significa *toma mel* (NAVARRO, 2013, p. 91)

dos do primeiro caso, mas por serem grandezas variáveis, não influenciam na sequência motivêmica:

Interd: não roubar o alimento do Curupira

Viol: o homem comeu o tatu assado do Curupira

Conseq: Curupira, valendo-se de recursos mágicos, o persegue para matar

TF: o homem escapa com auxílio da irara

Interd → Viol → Conseq → TF

Poderíamos ainda considerar que o fato de terem os personagens fujões se escondido para enganar o Curupira, o que fica mais evidente no caso do rapaz, há o padrão motivêmico Ardil (Ard) – Engano (Eng) para que a Tentativa de Fuga (TF) tenha sucesso. Afinal, em uma perseguição, esconder-se para que o adversário não saiba onde seu oponente está é ludibriá-lo:

Interd → Viol → Conseq → TF
└─┬─┘
Ard → Eng

Embora na sequência tetramotivêmica proposta por Dundes no item **2.2.3.3** o Ardil tenha sido utilizado para a reparação de uma carência (C - Ard – Eng – RC), consideramos que a dupla Ard – Eng pode ser utilizada como tentativa de fuga também. Aliás, o próprio folclorista afirmou serem os padrões por ele exemplificados alguns modelos mais comuns, mas não necessariamente os únicos possíveis.

Quanto às ações do Curupira, ele oscila no conto entre o padrão Carência (C) e uma Reparação de Carência frustrada, que indicaremos com RC⁻¹. No primeiro ciclo a mulher lhe furta o assado e ele tenta recuperá-lo e sanar a sua carência, embora sem sucesso. No segundo, ele sofre novo roubo por parte de um rapaz, que ele também persegue procurando a todo custo reparar a sua carência de alimento – quando encontra

a irara o rapaz chega a dizer “O Curupira quer me comer”. A tentativa de reaver alimento pode se dar ingerindo o assado ou o próprio ladrão.

Além disto, esta narrativa explica o motivo de o Curupira não comer peixe - “Daqui em diante não como mais traíra” – nem mel – “não estou acostumado com o mel”¹⁰².

C: Perde sua traíra assada

C: Perde seu tatu assado

RC⁻¹: Não consegue recuperar

RC⁻¹: não consegue recuperar

1ª ciclo: $C \rightarrow RC^{-1}$

2º ciclo: $C \rightarrow RC^{-1}$

Está disposto abaixo o esquema motivêmico da narrativa em sua integralidade, com o primeiro ciclo e os motivemas realizados pela mulher e a Carência do Curupira abaixo; e o segundo ciclo, em que o roubo é feito pelo homem, e novamente abaixo a sequência bimotivêmica do Curupira.

1º ciclo

Interd → Viol → Conseq → TF $\Rightarrow$ mulher

C → RC⁻¹ $\Rightarrow$ Curupira

2º ciclo

Interd → Viol → Conseq → TF $\Rightarrow$ homem

Ard → Eng

C → RC⁻¹ $\Rightarrow$ Curupira

¹⁰² Rodrigues, 1890, p. 68.

Capítulo 3. METAMORFOSES NAS PORANDUBAS AMAZONENSES

A metamorfose ameríndia, advirta-se, não é um processo tranquilo, e muito menos uma meta. Se o solipsismo é o fantasma que ameaça permanentemente nossa cosmologia – traduzindo o medo de não nos reconhecermos em nossos semelhantes, por eles na verdade não o serem dada a singularidade, potencialmente absoluta dos espíritos – a possibilidade de metamorfose exprime o temor oposto, o de não se poder mais diferenciar o humano do animal, e, sobretudo, o temor de ser a alma humana que insiste sob o corpo animal que se come. (Viveiros de Castro, 2002, p. 391)

As dezenove narrativas selecionadas apresentam ao menos um tipo de metamorfose, narrativas mais extensas que contam a recriação ou reorganização do mundo, como o texto 16, “Tiri e Karu”, servem-se abundantemente da transformação e apresentam mais de um caso. Além de ser considerada também a sequência motivêmica de cada metamorfose e se são elas irreversíveis, serão analisados e servirão de guia para a organização das metamorfoses o produto inicial e o resultado final de cada transformação. A divisão, metodológica, pretende facilitar a visualização das semelhanças e diferenças entre cada um dos seis modelos de metamorfose observados por nós na obra de Barbosa Rodrigues.

São os casos de metamorfoses observados:

- A *Humanização* apresentará as metamorfoses em que qualquer produto inicial que não seja ou tenha sido um humano (objetos, animais, plantas, partes do corpo) resultará em um homem;
- O item *pessoas transformadas em objetos ou animais*, apresentará os processos inversos, neles um homem é despossado de sua humanidade para ser transformado em objetos ou animais;
- A *Modificação do sujeito* abarcará os eventos em que sendo uma pessoa o produto inicial, ou ao menos os seus restos mortais, o produto final será a mesma pessoa, mesmo quando modificada, os casos de ressurreição encontram-se nesta categoria;
- *Objetos transformados em animais*;
- As *Transformação em estrelas* são sofridas por sujeitos – seus corpos ou suas almas – que sobem ao céu e se transformam em estrelas ou constelações;

- No último item, *Fragmentos corporais metamorfoseados*, parte do corpo de alguém se transforma em algo (animais, plantas etc.) que não em uma pessoa (visto que esses casos são abordados em *Modificação do sujeito*).

3.1. Tipos de metamorfoses

3.1.1. Humanização

Serão consideradas humanizações as transformações que resultem em humanos, seja o produto inicial do processo animais, plantas ou fragmentos corporais doutrem. O tornar-se gente apresentou ocorrência significativamente menos expressiva que o tornar-se animal, processos analisados no item subsequente.

Para efeito de comparação e análise, as tabelas são constituídas das seguintes informações: a forma inicial e a forma final decorrente da metamorfose; se a transformação é permanente ou momentânea, qual motivema a representaria e, por fim, em qual ordem a narrativa encontra-se integralmente no **Anexo I**¹⁰³.

Forma Inicial	Forma Final	Permanente	Motivema	Narrativa
Carão	Homem	não	TF (objeto mágico)	7
Árvore	Homem	sim	RC	16
Unha	Homem	sim	RC	16

Casos como o do Carão (narrativa 7) que se transmuta em homem e depois volta a ser Carão, embora observemos o movimento “animal → humano → animal” que resulta na mesma espécie de animal, não serão considerados animalização. A condição primeira do Carão é como um animal, uma ave, mas, por uma necessidade advinda da tentativa de fuga do herói, transforma-se em humano para auxiliá-lo; somente após a realização da boa ação é que poderia retornar à sua qualidade inicial – coisa que não o

¹⁰³ Desta forma, será possível ler na íntegra a narrativa 7, por exemplo, quando dela a análise se ocupar.

faz no decorrer da narrativa. Observaremos no item seguinte, outro exemplo de episódio como este, uma animalização em que um personagem deseja alterar a sua forma externa para possuir um corpo que melhor se adeque às suas necessidades.

A adaptação do corpo às necessidades que surgem durante a narrativa não é tarefa que pode ser desempenhada por qualquer personagem. Barbosa (1890) reproduz duas variantes da história que intitula “O Jurupari e as moças” (narrativa 7¹⁰⁴): uma do Rio Madeira, seguindo a original em *nheengatu*, e outra do Rio Canumã, apenas na versão em língua portuguesa¹⁰⁵. Na variante do rio Canumã, três moças irmãs são enganadas pelo Jurupari que aparece sob a figura do seu tio e as conduz até sua casa. Uma vez lá, mata a irmã mais velha durante a primeira noite após pedir que dormisse com ele, repete a ação na segunda noite com a irmã mais nova. A irmã do meio prevê no terceiro dia o seu triste fim e pede ajuda ao pássaro Carão que por lá passava. “Ah! Carão! Carão! Se tu fosses gente me levarias a minha mãe! ” (RODRIGUES, 1890, p. 132). O Carão surge então “sob a forma de um moço”¹⁰⁶, ou seja, consideramos que ele assumiu a forma humana por conveniência, mas não se transformou permanentemente em um homem.

É tentador identificar a metamorfose do Carão como motivema TF (tentativa de fuga) de Dundes, uma vez que a presença do animal metamorfoseado na narrativa é condição importante para que a mulher sobrevivente consiga fugir do seu destino trágico nas mãos do Jurupari; mas a transformação em pássaro, por si só, não garante a fuga, ela tão somente a auxilia e é de grande ajuda nas peripécias enfrentadas pelos personagens: o carão transforma-se em homem e depois a mulher inicia o processo de tentativa de fuga. A função proppiana¹⁰⁷ F parece corresponder melhor ao processo por ser *posse de um objeto mágico* que irá auxiliar o herói em seus objetivos. Propp estabelece que duas outras funções podem vir antepostas à F, as funções D, *primeira*

¹⁰⁴ Reproduzimos no Anexo I apenas a que apresentou metamorfose.

¹⁰⁵ Esta última, o autor nos informa, narrada por uma indígena mundurucu.

¹⁰⁶ Não consideraremos como metamorfose o fato de o Jurupari aparecer “sob a figura do tio” pois o seu corpo não sofre transformação – ao menos não total – posto que as moças o reconhecem logo após terem sido enganadas por verem os pés voltados para trás. Essa narrativa lembra bastante outra, também presente na *Poranduba amazonense* e que será mencionada em breve, nela o Curupira engana uma mulher fazendo-se passar por seu marido que havia assassinado no caminho “tirou-lhe a calça e a camisa e vestiu-as” (1890, p. 63) ludibriando assim, novamente por um período curto a mulher que logo o reconheceu. Considerando a proximidade entre as duas histórias e a dificuldade de precisar exatamente a metamorfose, optamos por não elencar o Ardil do Jurupari neste rol.

¹⁰⁷ As funções de Propp serão grafadas em **negrito** a fim de não as confundir com os motivemas de Dundes.

função do doador, e **E**, *reação do herói*. A primeira função do doador pode ser um duelo, a realização de tarefas, proposta de trocas entre outras ações similares e a reação do herói será como ele desempenha essas condições para receber o objeto mágico. Embora essas duas funções possam aparecer no texto, não são obrigatórias e, de fato, não estão presentes aqui, o pássaro é um personagem amigável e generoso que se coloca voluntariamente à disposição da mulher sem exigir nada em troca. Por não ser propriamente um objeto e sim uma ajuda prestada, poderíamos dizer que temos, mais especificamente, a função **F⁹**: *oferecimento de serviços, o auxiliar mágico coloca-se à disposição do herói*. O fato de não haver qualquer percalço para que seja efetuada a doação do objeto mágico não é ilógico para Propp, seria ilógico um cenário no qual um personagem realizasse os trabalhos e testes necessários ou duelasse com o doador e mesmo assim obtivesse o objeto mágico através de furto ou de astúcias.

A versão apresentada por Barbosa Rodrigues é relativamente curta e a ação tem o início com o engano sofrido pelas irmãs que caem no Ardil do Jurupari. Apesar de não constar explícita no texto qualquer interdição, sabemos que a mulher é perseguida por ter se deixado enganar, a fuga que a irmã do meio inicia e que compõe a maior parte do enredo é por nós analisada como o motivema tentativa de fuga de (**TF**), na qual só é bem-sucedida graças ao personagem do Carão que a orienta durante o seu percurso. Propomos avaliar se no fato de se deixar enganar reside uma espécie de violação nessas narrativas e, conseqüentemente, se existiria uma interdição que equivalha a “não se deixar ludibriar”, afinal de contas, as narrativas do Jabuti de Hartt (1875) e Magalhães (1876) nos mostram, principalmente, como a astúcia e a esperteza são valorizadas na ética ameríndia.

Abaixo apresentamos uma proposta de análise motivêmica simplificada, visto que não engloba os acontecimentos de fuga da mulher. Por desconfiarmos que a morfologia de Dundes não a contempla, uma vez que a transformação parece indicar mais um auxílio para a fuga da personagem e não a fuga em si, a metamorfose será grafada deslocada abaixo, de modo que não corresponda diretamente aos motivemas presentes:

Jurupari

Mulheres

C: Ele queria as moçasArd: Passa-se pelo tioInterd: *Não ser enganada pelo Jurupari*Eng: As moças o acompanharamViol: Deixaram-se enganarRC: Conseguiu as moçasConseq: foram aprisionadas*metamorfose* (Carão → humano)TF: com a ajuda do Carão transformado em homem, mulher consegue fugir

Barbosa Rodrigues nota a confusão que é feita entre o Jurupari e Curupira, uma vez que o sucesso da fuga da irmã sobrevivente se dá depois que a personagem cria um rio que o seu perseguidor não consegue atravessar. É também quando veem que o falso tio tem os pés voltados para trás que moças descobrem terem sido enganadas pelo Jurupari. Rodrigues afirma em nota que quem não atravessa rios e tem os pés voltados para trás é o Curupira e não o Jurupari. De fato, se nos guiarmos pela descrição presente no Dicionário do Folclore Brasileiro (Cascudo, 2012), pelos comentários acerca dos dois personagens e pelo conjunto de narrativas publicado por Rodrigues, a identificação com o Curupira, não somente nesta anedota sobre a impossibilidade de atravessar o rio, mas no restante dos acontecimentos, é maior. Os contos de Jurupari apresentados expõem, em sua quase totalidade, o nascimento e/ou as ações do herói legislador cuja visão ou segredo era interdito às mulheres. Já as peripécias do Curupira narradas mostram um herói que às vezes é bondoso e generoso no auxílio dos personagens em perigo, às vezes sua bondade possui um preço e condições a serem cumpridas e, em outras, engana crianças para delas se alimentar com a sua mulher – geralmente uma velha muito feia – e, ainda, em alguns episódios ele engana mulheres para poder com elas ter relações. É narrativa pertencente a este último caso “O Curupira e uma mulher”, na qual o Curupira mata um homem que caçava para em seguida vestir-se com as roupas dele com a finalidade de enganar a sua mulher e ocupar o lugar do defunto. A mulher, percebendo tardiamente o engano, decide fugir e só obtém sucesso graças à ajuda do sapo Cunauaru.

A ambiguidade de ânimos com os quais o Curupira é retratado não passou despercebida a Rodrigues:

O Curupira, como génio misterioso e cheio de poder, apresenta-se sempre sob várias formas e sob várias disposições de espírito. Assim, ora fantástico, imperioso, esquisito, ora mal, grosseiro, atrevido, muitas vezes delicado e amigo, chegando mesmo a se apresentar bonachão e compassivo, ou ainda fraco, tolo e fácil de se deixar enganar. Apesar de tudo tem a virtude de ser agradecido ao bem que se lhe faz, impondo contudo condições que, quando não cumpridas, são fatais. (RODRIGUES, 1890, p. 3)

É possível notar a semelhança na narrativa citada acima com a analisada, na qual o Jurupari mata o tio de três irmãs¹⁰⁸, passa-se por ele e as engana fazendo-as reféns e obrigando-as a morar com ele, após perceber o engano a irmã do meio recebe a ajuda do Carão para ser bem-sucedida em sua fuga. A perseguição e sedução de mulheres, ainda que pelo ardil, foi notada por Rodrigues como sendo uma característica do Curupira, que na Venezuela recebe o nome de Mâguare: “em Venezuela também ele gosta de perseguir e seduzir o sexo fraco, pelo que, penso, que nessas republicas, o Curupira é solteirão” (RODRIGUES, 1890, p. 6).

Nas duas versões de o “Yurupari e as moças” (narrativa 7), apenas uma mulher do grupo capturado consegue escapar com vida e porque contou com a ajuda do Carão (ou avô Carão). Na variante analisada existe a necessidade de que o pássaro assuma outro corpo, a metamorfose se faz indispensável para o salvamento, o que é evidenciado na fala da moça reproduzida anteriormente “Se fosses homem”. Se ele tivesse um corpo humano conseguiria ajudar, supõe-se que, caso ele não conseguisse realizar tal proeza, a vítima continuaria em apuros.

A noção do perspectivismo ameríndio desenvolvida por Viveiros de Castro é bastante conveniente para pensar, principalmente, esta metamorfose em que um animal aparece temporariamente sob a forma de humano. Em linhas gerais, para o antropólogo, “os animais veem da mesma forma que nós coisas diversas do que vemos porque seus corpos são diferentes” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 380). Os humanos, salvo situações que fogem do ordinário, veem-se a si mesmos como humanos e os animais como animais (a onça é vista como onça); mas os espíritos e animais predadores, tal qual o é a onça, veem-se a si mesmos como humanos e os homens como animais de

¹⁰⁸ Em uma terceira versão, do Rio Madeira, ele as engana sabendo que elas esperavam moços para ir pescar. (RODRIGUES, 1890, p.129).

presa; já os animais de presa veem os humanos como animais predadores. “Os jaguares veem o sangue como cauim, os mortos veem os grilos como peixes, os urubus veem os vermes da carne podre como peixe assado etc.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 350); o que é explicitado também na narrativa – que não faz parte do nosso corpus - “A moça que vai procurar marido” reproduzida em *O selvagem*: quando, ao chegar à casa do seu segundo pretendente, um corvo, a moça deparou-se com um jantar de pequenos peixes fritos que eram, para ela, vermes¹⁰⁹.

Em oposição ao multiculturalismo ocidental, Viveiros de Castro nos apresenta o multinaturalismo ameríndio. Valendo-se de anedota reproduzida de Lévi-Strauss, em que nas Grandes Antilhas os espanhóis organizavam comitivas de inquérito a fim de descobrir se, afinal, os nativos possuíam alma; enquanto os indígenas afogavam os brancos que tinham cativos com a finalidade de observar se os cadáveres dos estrangeiros eram sujeitos ou não à putrefação. A dúvida dos europeus recaía sobre a existência da alma, os indígenas, por outro lado, não questionaram tal fato, afinal, os animais também possuem alma, interessava-lhes mais descobrir que tipo de corpo abrigava a alma dos invasores, se era feito da mesma matéria e se seria sujeito às mesmas afecções e à decomposição. “Em suma: o etnocentrismo europeu consiste em negar que outros corpos tenham a mesma alma; o ameríndio, em duvidar que outras almas tenham o mesmo corpo” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p 381).

Admitindo como definição virtualmente universal do termo *mito* aquela estabelecida por Lévi-Strauss, na qual seria uma história contada em um tempo em que não havia diferenciação dos homens e os animais, o antropólogo brasileiro relembra as histórias que contam como os animais, por um engano ou por uma transgressão, perdem atributos e características e acabam, finalmente, por se diferenciar dos humanos. Logo, diferente do que a cultura europeia reproduz em frases como “somos todos animais” ou o “o homem também é um animal” a nossa condição original e comum a todas as espécies não é a humanidade e sim a animalidade. O multinaturalismo ameríndio defendido por Castro corresponde justamente à existência de uma só cultura e várias formas de natureza, de corpos,

¹⁰⁹ “À tarde, seu filho chegou trazendo caça: vermes pequenos. Ele disse para sua mãe: Eis aqui peixes pequenos, minha mãe.” tradução livre nossa de “Caarúka ramé i embira ocyka orúri ximiára:itápiru mirĩtá; onhehẽ i cy çupé: - Kuçukúí pirá mirĩtá ce cy” (MAGALHÃES, 1876, p. 233).

Assim, se nossa antropologia popular vê a humanidade como erguida sobre alicerces animais normalmente ocultos pela cultura – tendo outrora sido ‘completamente’ animais, permanecemos, ‘no fundo’, animais –, o pensamento indígena conclui ao contrário que, tendo sido humanos, os animais e outros existentes cósmicos continuam a sê-lo, mesmo que de uma maneira não evidente para nós. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 60)

Os animais continuam humanos, embora os seus corpos tenham sofrido alterações e possuam funcionalidades diferentes. Quando a moça em perigo conversa com o Carão e diz “Se tu fosses gente me levarias a minha mãe!”, o que ela expressa nessa vontade é “se você tivesse um corpo que pudesse isso realizar”. Não são condições normais, pois o que se passa nas narrativas não integra a ordem do normal e do familiar, as personagens estão fora do ambiente doméstico quando o extraordinário se coloca, estão no mato, no rio, em um *entre-caminhos*. O Carão muda a sua forma para prestar auxílio e é, segundo as esferas de ação proppiana, um personagem doador (ou provedor).

Processo diferente está na narrativa 16 - do povo boliviano yurakaré – que contém as duas outras humanizações expostas na tabela. É narrado o processo de recriação após a terra ser abrasada por Aymá Sunhé, destruindo todas as plantas, animais e pessoas, salvo um homem que se escondera em um buraco enquanto durou o fogo. Se voltarmos às definições da literatura oral brevemente recapituladas no **Capítulo 1**, encontramos elementos que o identificariam com o gênero mito; dois merecem destaque nesse momento.

Em primeiro lugar retomamos a única distinção que Dundes faz entre mitos e contos: a carência inicial que dá início à ação. Os contos apresentam carência inicial individual, em que um personagem começa a agir porque algo lhe falta (ou possui algo em abundância); na narrativa anterior, o Jurupari (ou Curupira) queria as moças e é essa a carência que inicia o movimento, uma carência individual sofrida apenas por uma pessoa. Os mitos, por outro lado, apresentam uma carência coletiva, como, por exemplo, na narrativa 16, “Tiri e Karu”, Aymá Sunhé (“gênio malfazejo”) abrasou a terra e acabou com tudo que existia sobre ela; embora apenas um homem tivesse sobrevivido por estar escondido e tenha começado o processo de (re)criação do mundo, a carência é coletiva porque é todo um grupo que está sofrendo com a ausência, toda uma sociedade precisa voltar a existir.

As outras definições que agora interessam são as ponderações feitas por Eliade a respeito do mito, principalmente sobre a relação entre cosmogonia e escatologia. Para ele, o mito é necessariamente uma história de criação, uma narrativa que explica como a realidade atual teve início, como algo começou a ser e a existir. É, além disso, narrativa sagrada porque “é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural” (ELIADE, 2013, p. 11). O mundo é constantemente renovado, mas para que o mundo novo tenha lugar, é necessário que o mundo anterior seja destruído radicalmente, ou seja, “a escatologia é apenas a prefiguração de uma cosmogonia do futuro” (ELIADE, 2013, p. 51). O fim do mundo representa assim um fim da humanidade como até então era concebida, e uma terra nova surgiria após ter sido abrasada pelo fogo ou imersa em água; para o estudioso, tais catástrofes resultam, com frequência, de falhas rituais que provocaram a ira de um Ente supremo ou talvez sejam provenientes de sua simples vontade. O autor cita ainda os pecados dos homens e a decrepitude do mundo como causas.

Na narrativa (16) de como Tiri e Karu recriam o mundo:

Sararumâ ou Aymâ Sunhé, génio malfazejo, abrasou a terra não escapando senão um homem que por prevenção meteu-se em um buraco com alimentos para alguns dias. (RODRIGUES, 1890, p. 252)

Aymá Sunhé põe fogo à terra aparentemente sem ter sido provocado por uma desobediência ou comportamentos ruins de seus habitantes, o que é explícito na caracterização “gênio malfazejo”, um ser que faz – e se apraz em fazer – o mal. Diferente do dilúvio cristão, a humanidade não fez nada que justificasse tal ação, não havia motivos evidentes para uma purificação a não ser a própria cosmogonia e movimento de renovação do mundo. Um homem preveniu-se e escondeu-se em um buraco com algumas provisões até que a terra esfriasse, mas, quando saiu, encontrou a terra nua, sem alimentos ou caça, o mundo encontrava-se em total estado de carência, ausência de comida, de companhia, de animais etc. que serão reparadas ao longo da narrativa. A ação do malfeitor não cria apenas uma carência inicial, mas várias, o que fará com que o padrão motivêmico $\underline{C} \rightarrow \underline{RC}$ repita-se para sanar a pluralidade de carências iniciais e outras que surgem ao longo do enredo. Como não temos aqui o maniqueísmo ocidental dos contos de fadas, o próprio Aymá Sunhé, mesmo sendo malfazejo, compadece-se da situação do homem sobrevivente que está sem ter o que comer e lhe dá um punhado de sementes para que possa reconstruir o mundo.

Se na visão de mundo amazônica o “mundo não surge de uma criação única e definitiva, como na *Bíblia*, mas a partir de gêneses múltiplas, sonhos e contínuas metamorfoses” (SÁ, 2012, p. 23), a renovação do mundo, já que é também (re)criação em suas gêneses plurais, passará pelo mesmo processo de formação inicial através da terra vazia. A partir da afirmação de Sá sobre a constante construção do mundo amazônico, como sempre por fazer, sempre se inventando e se transformado e nunca terminado, podemos pensar que em um mundo que é só carências, que está nu por causa de um abrasamento, metamorfoses são justificadas como necessidade dentro do processo criativo.

Depois do esfriamento da terra, o homem sobrevivente juntou-se a uma mulher que havia conseguido “sem que soubesse como” e teve alguns filhos e uma filha. A moça, na “idade das paixões” andava triste e chorosa até encontrar uma árvore *ulé*¹¹⁰ pela qual se apaixonou. A árvore então transformou-se em um rapaz com quem a mulher passava as noites. Aconselhada por sua mãe, aprisionou o amante e o chantageou com sucesso para que ele se casasse. A metamorfose, nesse caso, é a própria reparação da carência, a moça queria um marido, a árvore vira seu marido:

C: mulher não tinha marido

RC: metamorfose (árvore→homem)

Ulé morre e é trazido à vida em episódio que comentaremos mais adiante quando for mais oportuno, mas tal experiência o deixa sem um pedaço do rosto, fato que faz com que decida deixar sua mulher para que ela não tenha que olhá-lo assim desfigurado. A mulher se vê sozinha e perdida na floresta, andando acaba por encontrar a casa da mãe onça. Lá, apesar de toda amabilidade de sua anfitriã que faz de tudo para escondê-la e protegê-la, é morta pelos filhos da onça que, vendo que a mulher estava grávida, salva a criança e a cria em segredo. Essa criança nascida órfã é Tiri.

Tiri é o demiurgo capaz de modificar o mundo e, inclusive, nos é sabido que “ele tinha um poder sobrenatural” (RODRIGUES, 1890, p. 254). Mas, vendo-se sozinho e aborrecido pela solidão, arranca a unha do dedão do pé com uma topada e cria Karu.

¹¹⁰ Segundo Rodrigues (1890), a árvore é a produtora de látex *Castilla elástica*.

Karu é, portanto, duplo de Tiri e criado a partir deste, o que faz eco com a vasta existência de gêmeos demiurgos na cosmogonia ameríndia¹¹¹. Karu não possui poderes sobrenaturais tal qual o seu duplo, mas mais a frente veremos que também participa da criação passivamente; é passivo desde o seu princípio quando é criado não só para satisfazer a necessidade de outro como também a partir de outro.

C: Tiri sente-se só (ausência de companhia)

RC: *metamorfose* (unha → Karu)

A transformação do Carão em humano (narrativa 7) é causada e sofrida pelo mesmo ser: o Carão decide transformar *a si próprio* em homem por conveniência e necessidade de alterar sua forma corporal e, por conseguinte, uma vez realizada a sua tarefa e após ter salvado a mulher, poderá voltar a ser Carão. Já em “Tiri e Karu” (narrativa 16) a metamorfose serve para satisfazer a necessidade de companhia dos personagens: a mãe de Tiri queria um marido e Karu estava cansado de ser sozinho; se observada sob esse aspecto, a carência poderia ser considerada individual, mas não podemos nos esquecer que o mundo acabara de ser abrasado e se encontrava em carência plena; a metamorfose, além de aplacar a solidão dos personagens, repovoa e reconstrói a terra.

O estudo das sequências motivêmicas elaboradas por Dundes facilitaram bastante a visualização dos elementos da narrativa e de sua estruturação, principalmente ao aproveitar a definição já feita em Propp de funções gêmeas. Os pares de função auxiliam a compreensão dos enredos e fazem com que procuremos, por exemplo, uma interdição implícita quando estamos diante de um claro caso de violação de consequências – como ocorreu na narrativa de Jurupari. Por outro lado, encontramos dificuldades em considerar a metamorfose sofrida pelo Carão dentro dos motivemas utilizados por Dundes, entendemos a tal transformação como instrumento possibilitador da fuga, e não a tentativa de fuga (TF) em si.

¹¹¹ Para mais, cf *História de Lince*, em que Lévi-Strauss aborda mitos em que os protagonistas são gêmeos; e “Parte 1: Princípio” de *Terra grávida*, de Betty Mindlin.

3.1.2. Pessoas transformadas em objetos ou animais

A transformação sofrida pelos personagens no quadro abaixo se dá em sentido contrário, se antes algo se tornava humano, agora o humano torna-se qualquer outra coisa – animais, plantas ou pedras.

Forma Inicial	Forma Final	Permanente	Motivema	Narrativa
jovens injustiçados	Tincoã	sim	RC	3
alma do filho do chefe	Tincoã	sim	RC	4
homens fofoqueiros	animais e plantas venenosos	sim	Conseq	5
mulheres curiosas	Pedra	sim	Conseq	5
mulher (mãe do caçador)	Veada	sim	Ard (ilusão)	8
homem (irmão traidor)	Sapo	sim	Conseq	9
mãe onça	Urubu	sim	Conseq	16
homens preguiçosos	passarinhos, morcegos, porcos e borboletas	sim	Conseq	15
Homem	Gavião	não	TF ⁻¹ (objeto mágico)	19

Na narrativa 19, última do quadro, um personagem fica preso nas costas da mãe da tartaruga. O filho deste homem, em duas tentativas frustradas de salvá-lo – o que é simbolizado na tabela pelo algarismo “-1” no motivema TF – tenta puxá-lo com uma corda e, não obtendo sucesso, transforma-se no avô gavião para resgatar a ossada do pai, porém, mesmo assim, as forças ainda não lhe são suficientes. Ambas as tentativas de fuga para resgatar o pescador que, por descuido, ficou preso no animal fracassaram e podem ser observadas no esquema motivêmico abaixo:

Conseq: o pescador está preso

TF⁻¹: seu filho tenta puxá-lo com uma corda (sem sucesso)

metamorfose (humano → avô gavião)

TF⁻¹: o filho, transformado em gavião, tenta puxá-lo (sem sucesso)

Da mesma maneira em que o Carão da narrativa 7 (no item anterior) transforma-se em humano para ter uma forma mais apta a desempenhar o salvamento, o homem nessa narrativa modifica sua forma corporal em animal para assumir constituição física mais pertinente para a ação. Seguindo a morfologia de Dundes, os dois casos seriam equivalentes na medida em que, em situação de necessidade de salvamento, um personagem assume uma forma física outra para prestar socorro (animal em humano ou humano em animal).

Convém, portanto, retomar Viveiros de Castro e o seu conceito de perspectivismo ameríndio, para quem a humanidade é a condição comum a todos os seres (no princípio todos eram humanos) e o corpo é especificador que separa as espécies, a forma corporal seria uma espécie de roupa (envoltório) que abriga uma forma humana – possível de ser vista apenas pela espécie ou por seres “transespecíficos”. Um pormenor da noção de roupa e de mudança de corpo é que, segundo o antropólogo, animais não se vestem de humanos e, quando isso parece acontecer, o que na realidade se vê é o animal nu:

O que se acha são humanos vestindo roupas animais e tornando-se animais, ou animais despindo-se suas roupas animais e revelando-se humanos. A forma humana é como um corpo dentro do corpo, o corpo nu primordial – a ‘alma’ do corpo. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 389)

Partindo desse pressuposto, as duas metamorfoses são o inverso uma da outra, enquanto aqui o filho do pescador veste-se de gavião, na narrativa anterior o Carão despe-se de sua roupa e aparece nu sob a sua forma humana; o que fornece um dado que a análise de Dundes é incapaz de abranger: o fato de que as duas metamorfoses são *inversamente* equivalentes, uma é o negativo da outra. Nenhuma das duas transformações é definitiva pois como os próprios personagens decidiram realizá-las, supõe-se que eles tenham o poder para depois de realizada a tarefa tornarem a vestir ou a despir a roupa inicial.

Nesses dois processos de metamorfose para a aquisição de um corpo que seja conveniente para tentativa de fuga, um homem (sexo masculino) é o detentor dessa capacidade. No texto coletado e publicado por Brandão de Amorim (1987) que narra o nascimento do Poronominare¹¹², a mãe do herói, grávida dele, fugindo da água que não cessava de subir, achou refúgio em uma ilha, mas a água continuou a subir e logo deixaria a ilha submersa. A mulher, pedindo então ajuda ao gavião caripira, recebeu um *puçanga* que esfregou no corpo e engoliu para transformar-se no macaco guariba a fim de que pudesse subir na árvore e se salvar. Mesmo nesse caso, em que a moça vira guariba e volta a ser mulher; a metamorfose não foi causada por ela e nem depende de sua vontade quando e como ocorrerá. Apenas sujeitos transespecíficos podem realizar a metamorfose, Viveiros de Castro cita o exemplo dos xamãs, “pessoas multinaturais por definição e ofício, são capazes de transitar entre as perspectivas, tuteando e sendo tuteados pelas agências extra-humanas sem perder a sua própria condição de sujeito” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 397). O fato de serem raros os registros de mulheres xamãs na Amazônia (VILAÇA, 2000) provavelmente explica o motivo de nos três registros encontrados desse modelo de metamorfose, (dois em Rodrigues e um em Amorim) em que a forma é alterada de maneira a se adequar a uma situação, os sujeitos agentes capazes da transformação são homens e não mulheres.

Até então a transformação em animal deliberada e não permanente é uma habilidade mágica que possibilita ações para as quais o corpo de origem não seja o ideal. Mas, se a humanização representa vida e criação, a transformação permanente e imputada de um humano em animal corresponde a morte simbólica, principalmente porque, na menor das instâncias, é um fim da vida com aquela forma e ocupando o lugar social dentro de seu grupo. Os mortos e os espíritos, assim como os xamãs também assumem formas animais (VIVEIROS DE CASTRO, 2002).

A metamorfose temporária em animal – ou de um animal assumindo sua forma humana, pois, segundo as ponderações de Viveiros de Castro comentadas, trata-se sempre de um humano vestindo a roupa animal ou de um animal despindo-se e revelando a sua humanidade – é ação que permite mudança de mundos ou, antes, mudança de perspectiva de mundo. Transformar-se em animal permanentemente equivale à morte social, o fim da vida sob a perspectiva dos seus até então iguais. Quem vira um animal, ainda que possua uma continuidade de vivência, deixa de existir para os

¹¹² Herói apresentado em narrativa baré.

seus pares e com eles não pode mais viver. Em alguns casos, a metamorfose ocorre quando o sujeito ainda está vivo e, em outros casos, ela ocorre após a morte, como veremos adiante.

As narrativas 3 e 4 apresentam dois textos etiológicos que visam à explicação do surgimento do pássaro tincão¹¹³ e do seu mau-agouro. Na versão do Rio Solimões (3), são dois meninos filhos de um chefe que se transformam no pássaro após serem mortos por um tio invejoso; depois de mortos encontram a avó e dizem “Ah! Minha avó, nós não somos mais gente, e sim só o espírito” e recomendam que quando ela ouvisse cantar “tincuan!” que corresse para dentro de casa; os olhos vermelhos do pássaro foi o sangue da morte. Na narrativa 4, anotada como do Rio Negro, o tincão é na verdade a alma do filho do chefe que estava presa na barriga de uma piraíba¹¹⁴. Essa piraíba incomodava muito por diariamente sumir com quem estivesse perto do lago; incomodados, os homens uniram-se para pescá-la e matá-la, mas, ao abrir a sua barriga, deixaram escapar a alma do filho do chefe que voou cantando “tincuan” e, por terem ouvido, toda gente morreu e o lago secou.

A morte é a maior das carências, carência de vida e carência de pertencimento a uma coletividade. Na morte, o que é familiar e o espaço ocupado dentro de uma comunidade deixam de existir. A carência desses personagens não pode ser reparada a não ser pela ressurreição ou renascimento, o que não foi o caso, mas ao se metamorfosearem em pássaros, apesar da morte, os personagens assumem um novo invólucro e possuem continuidade, ainda que sob a forma de outra existência.

C: morte (jovens → espírito)

RC: *metamorfose* (espírito → pássaro)

O fato de a transformação ocorrer depois do falecimento dos jovens é essencial para que a etiologia do pássaro e sua característica de agourento sejam justificadas. Encontrar-se com um espírito ou com um defunto apresenta grande perigo para o sujeito que:

¹¹³ Um dos nomes populares do alma-de-gato (RODRIGUES, 1890).

¹¹⁴ Piraíba é um peixe de grandes proporções da família dos pimelodídeos. O seu nome é composto por pirá (peixe) + aíba (maldade, ruindade). (NAVARRO, 2013)

subjugado pela subjetividade não-humana, passa para o lado dela, transformando-se em um ser da mesma espécie que o locutor: morto, espírito ou animal. Quem responde a um tu dito por um não-humano aceita a condição de ser sua ‘segunda pessoa’, e ao assumir por sua vez a posição de eu já o fará como um não-humano. (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, P. 397)

Responder ao chamado do pássaro/espírito é perder a própria condição de humano e, por essa razão, a avó da narrativa 3 deveria fugir quando ouvisse o canto do tinfoã e as pessoas da narrativa 4 morreram ao cantar do pássaro. O motivo explicativo ao final adiciona: “O pássaro feiticeiro que nós vemos hoje foi outrora o filho do chefe que estava na barriga da piraíba. Contam que ele canta quando as notícias não são boas” (RODRIGUES, 1890, p. 92).

Nesse caso, as condições da morte explicam as características do animal no qual os personagens são metamorfoseados. Mesmo quando a transformação ocorre sem que o humano esteja vivo, algo de sua *mens* se mantém e o animal resultante da mutação não é aleatório, pois possui relação com o comportamento, ações ou mesmo características do humano inicial.

Quando Jurupari (narrativa 5), herói legislador, reúne os anciões e os feiticeiros para contar-lhes tudo que a Lua lhe ensinara sobre como governar a gente, proíbe que eles narrem o que lhes foi dito em confidência. Algumas mulheres conseguem seduzir os homens a fim de saber o que Jurupari lhes tinha dito e, por violarem a proibição de Jurupari, os homens são transformados em lacraias e em outros animais e plantas peçonhentos:

Interd: não contar o segredo de Jurupari

Viol: { Ard: um grupo de mulheres seduz os velhos
 { Eng: os velhos confidenciam o segredo

Conseq: *metamorfose* (velhos fofoqueiros → animais e plantas peçonhentos)

Depois de punir os envolvidos, Jurupari deu sua grande festa e proibiu as mulheres de participarem. Nessa festa também reforçou a proibição aos homens de contar os segredos, todos que contassem morreriam e as mulheres que o ouvissem morreriam também. Um grupo de mulheres escondidas, entre elas a própria mãe de

Jurupari, ouviu tudo e, como punição, foram transformadas em pedras. Os motivos Ard e Eng são desempenhados de forma a concretizar Viol:

Interd: não ouvir o segredo de Jurupari

Viol: { Ard: as mulheres escondem-se
Eng: e ouvem o segredo

Conseq: *metamorfose* (mulheres curiosas → pedra)

Nesses casos, diferente dos dois exemplos de animalização anteriores em que a transformação ocorre com o espírito dos jovens, ou seja, os personagens estão mortos, a metamorfose ocorre com os humanos ainda em vida, o que reforça o seu caráter punitivo e a mutação em animal como uma forma de morte. Na história do pássaro tinfoã a carência já estava dada, eles já haviam morrido e a transformação em pássaro é uma forma de contiguidade, a metamorfose é uma reparação de carência, ainda que parcial. De forma diversa, por não terem conseguido guardar segredo e ter traído o herói legislador, os transgressores dos segredos de Jurupari são transformados em animais peçonhentos. Enquanto os primeiros possuem como movimento “morte→vida” os segundos são contrários ao percorrer o caminho “vida→morte”. A relação de animais venenosos e traição não nos é indiferente também, já que consideramos esses animais como “traíçoeiros”; desse modo – pelo menos na cultura brasileira –, diz-se de alguém traíçoeiro que é uma “cobra”.

Os personagens das narrativas 9 e 15 também são transgressores, mas a interdição não é explícita no texto. Na primeira um homem se “enfaceirava” com a mulher do irmão que era pajé; sabendo da traição, o pajé decidiu se vingar do irmão e colocou o rabo de uma arara num pedaço de pau e, enganando a mulher, lhe disse que pedisse para que o cunhado puxasse o filhote de arara que ali estava. Quando o irmão traidor o fez, a “coisa má” o pegou e transformou-o e, sapo.

Interd: não se “enfaceirar” com a mulher do irmão

Viol: um homem mantém relações com a mulher do irmão

Conseq: *metamorfose* (irmão traidor → sapo)

A “coisa má” é definida por Rodrigues (1890, p. 197) como “a sombra ou a imagem do corpo humano, que fica sobre a terra depois dele sepultado”; vimos há pouco que o encontro com os mortos apresenta grande perigo por negar ao sujeito a condição de humano. O irmão sofre as consequências por ter se relacionado com o a mulher do irmão, embora a proibição não nos seja dada – e por essa razão foi grafada em *itálico* no esquema motivêmico acima –, pode ser inferido um impedimento ao fato de se namorar a mulher do irmão, pelo menos quando esse irmão é um pajé ou alguém com poderes sobrenaturais.

Na história que narra o princípio dos Mundurucu (narrativa 15), ocorre uma metamorfose como consequência de violação de uma interdição também não declarada. Caruçacahiby (também chamado de Caru) e seu filho Rairu saíram da escuridão quando não existia nada além dela. Apesar de ser detentor de grande poder de criação e designador das gentes dos diferentes povos, Caru é por vezes perverso e tenta, inclusive, matar o próprio filho em três situações por saber que o seu filho era mais sábio que o pai. Em uma dessas tentativas, Caru engana seu filho para que ele entre em um buraco pela terra e morra, mas, desse buraco, volta Rairu com outras pessoas bonitas que decidira levar para trabalhar. Caru então decidiu assinalar aquelas pessoas com marcas verdes, vermelhas, amarelas e pretas para que se diferenciasssem entre os povos Mundurucu, Mura, Arara e outros. Algumas dessas pessoas, contudo, eram preguiçosas e dormiram enquanto esperavam ser assinaladas; nervoso, o demiurgo os puniu, transformando-os em passarinhos, morcegos, porcos e borboletas.

Interd: *não ser preguiçoso*

Viol: os homens queriam dormir enquanto esperavam

Conseq: *metamorfose* (preguiçosos → passarinhos, morcegos, porcos, borboletas)

A transgressão desses homens é também fomento para a transformação e, portanto, criação: em um mundo que era só escuridão e vazio existem agora outros

povos que o habitam. Como nesses últimos casos a metamorfose é uma consequência por terem certos personagens descumprido um interdito, eles não se transformariam em animais predadores, mas antes em animais peçonhentos, pequenos ou presas naturais dos homens – tal qual o porco – para reforçar o caráter punitivo da desobediência. A metamorfose não se dá de maneira aleatória, os animais fazem referência ao momento e aos atributos anteriores à transformação.

Dois casos especiais presentes no quadro serão brevemente abordados neste momento. Pode parecer estranho a presença da metamorfose da mãe onça (um animal) em um urubu (também um animal) neste subitem, mas essa escolha deve-se, em primeiro momento, por ser também uma animalização, mas também porque a onça nas passagens em que aparece está personificada e humanizada em suas ações, sendo referida sempre como a *mãe* das onças e tendo sido ela mesma uma espécie de mãe para o herói, já que o salvou e o criou em segredo para que seus filhos não o devorassem como já haviam feito com mãe humana. Ademais a estrutura motivêmica mantém-se bastante similar às últimas analisadas. O herói criado pela onça era Tiri (narrativa 16, “Tiri e Karu”) que, após descobrir a verdade sobre o fim trágico de sua verdadeira mãe, mata todas as onças perdoando apenas a que lhe salvou a vida e criou. Em outro momento, ao visitá-la, percebe o herói seus beijos sujos e pergunta-lhe se devorou humanos, o que ela prontamente nega. Ele então lhe corta os pelos do topo da cabeça e a ameaça de morte; assustada a mãe onça confessa ter comido uma mulher que já estava morta por ter sido picada por uma cobra. Como punição Tiri a transforma em urubu e, daquele momento em diante, ela só poderia comer o que já tivesse sido morto por outros e “por essa razão o urubu tem a cabeça pelada” (RODRIGUES, 1890, p. 255).¹¹⁵ Logo, o padrão motivêmico da sequência desta metamorfose seria:

Interd: não comer humanos (mesmo mortos)

Viol: a mãe onça comeu o cadáver de uma mulher

Conseq: *metamorfose* (mãe onça → urubu)

¹¹⁵ É comum, principalmente em narrativas cosmogônicas, que se introduza uma narrativa menor etiológica para que se narre a origem de algum animal ou a explicação de algumas características de determinadas espécies, sobre isso Lucia Sá (2012, p. 51) afirma que “a inserção de narrativas etiológicas em narrativas mais longas, as quais, com frequência, também são etiológicas, é uma técnica bastante comum nas literaturas indígenas”. Nesse caso, a explicação sobre a anatomia dos urubus corresponde a um motivo explicativo.

Para além de o fato de ter a *mãe* onça, uma onça especificada, se transmutando em um urubu genérico, temos o fato de ter sido o animal predador, inclusive dos humanos, condenado a ser um animal impossibilitado de caçar. Salvo o fato de termos como sujeito inicial uma onça e não um humano, vê-se que essa metamorfose acompanha a mesma sequência das que narram a transformação em animal como consequência de violações. Para além de ser uma narrativa etiológica que pretende explicar os hábitos e a anatomia do urubu.

E, por fim, a narrativa 8 que, apesar de intitulada o “Jurupari e o caçador” (Yurupari camunduçara irumo), recebe nota de Barbosa Rodrigues (1890, p. 135) constando que “às vezes a contam como tendo sido obra do Anhangá”. Com efeito, no verbete Anhangá no *Dicionário do folclore brasileiro*, Cascudo o define como espectro precursor de desgraça e como espírito “protetor de todos os animais terrestres contra os índios que quisessem abusar de seu pendor para caça para destruí-los inutilmente” (CASCUDO, 2012, p. 50), sendo um dos abusos não se poupar na caça animais que mamem ou amamentem. Na narrativa 8, primeiramente atribuída a Jurupari, um caçador vê uma veada com o seu filho e flecha o filhote, a mãe que havia fugido, ouvindo o veadinho chorar volta e é flechada também pelo caçador, mas quando ele se aproxima percebe ser a veada a sua própria mãe que ele matara por engano. O motivo explicativo no final esclarece que “o Jurupari transformou a mãe em veada para enganar o filho” (RODRIGUES, 1890, p. 135). Mais uma vez, temos uma interdição que não é diretamente nomeada, mas através da descrição de Anhangá – que se confunde com o Jurupari neste episódio – podemos inferir as motivações da ira do personagem frente ao animal ferido:

Interd: não flechar filhotes ou fêmeas com crias

Viol: o caçador flecha o filhote e a mãe

Conseq: mata a própria mãe

{ Ard: metamorfose (mulher → veada)
Eng: ele a flecha por acidente

Esse caso difere dos demais por não ter sido aqui a metamorfose uma consequência propriamente, mas sim um Ardil do Jurupari/Anhangá para que ela se concretizasse. A sequência Ard – Eng permite que o caçador seja punido.

Humanos podem ser transformados em animais como uma reparação parcial de carência (quando estão mortos e são espíritos), como consequência por violarem alguma interdição ou ainda como ardil para que a consequência seja sofrida. Independente das diferenças é válido notar que algo da *mens* e das condições desses humanos é conservado: a *mãe* do caçador transforma-se em uma ilusão da *mãe* do veado, o pássaro tinoã tem os olhos vermelhos e é agourento por terem tido os jovens uma morte violenta e terem sido antes de animais só espírito, os homens traidores transformam-se em animais peçonhentos e assim por diante.

3.1.3. Modificação do sujeito

Nos casos apresentados acima, conhecemos situações em que animais e objetos convertiam-se em humanos e outras em que a transformação se dava em sentido contrário. O quadro abaixo apresenta casos em que humanos (inteiros ou fragmentados) possuem como produto final da transmutação eles próprios, ainda que modificados.

Forma Inicial	Forma Final	Permanente	Motivema	Narrativa
corpo despedaçado	homem	sim	RC (objeto mágico)	2
filho criança	homem adulto	sim	TF/RC (objeto mágico)	5
Ossos	homem	sim	TF/RC	16

Os personagens que passam pela metamorfose no caso das narrativas 2 e 16, a sofrem após a morte, quando não são mais do que restos de um corpo (ossos e corpo em pedaços); após algum descuido ou acidente, esses personagens não só morrem como também têm os seus corpos feitos em pedaços, mas, graças a um personagem com poderes sobrenaturais, voltam à vida. Na narrativa 5, por outro lado, a transformação é realizada no corpo de uma pessoa ainda em vida.

No texto 2, um homem, procurando caça, se perde no mato onde encontra o Curupira. Após realizar um certo número de provas – o que é representado pela repetição dos motivemas T (Tarefa) e RT (Realização de Tarefa) – para satisfazer as vontades de seu acompanhante, entre elas alimentá-lo e, mesmo sem querer, reavivá-lo, o caçador recebe de presente um objeto mágico¹¹⁶: uma flecha que sempre arranjará caça. Como comumente ocorre com objetos mágicos, há uma condição na sua realização, não se deveria flechar aves que voassem em bando. A violação dessa proibição, por esquecimento, faz com que os pássaros se voltem contra o homem que é despedaçado. Vendo o que aconteceu, o Curupira une as partes do caçador com cera para que ele retorne à vida. Nova interdição é criada: não comer coisas quentes para não derreter a cera e, novamente por descuido, homem come tacacá quente que o deixa outra vez em pedaços. A violação da proibição de não flechar determinados tipos de pássaros, faz com que o homem seja despedaçado como consequência, o que acarreta também uma carência: ausência de vida e da sua forma física. Ao fugir dessa consequência, o homem repara sua carência. O retorno à vida ocorre graças à interferência do personagem com poderes sobrenaturais: o Curupira.

Interd: não flechar animais que andam em bando

Viol: homem flechou o Aracauã

Conseq/C: morte do homem

metamorfose (corpo despedaçado → corpo inteiro)

TF/ RC: o homem volta à vida

O objeto final da transformação do homem é o próprio homem presente no início na narrativa. Não ocorre metamorfose em animal, em espírito e nem qualquer outra forma, mas sim um voltar a ser gente. Em certo momento da história de Tiri e Karu, cujo início foi previamente citado aqui (narrativa 16), os dois demiurgos, convidados por um pássaro para o almoço, receberam para beber um vaso cheio de chicha que se preenchia magicamente e nunca ficava vazio. Tiri deixa o vaso cair e, por nunca se esgotar a chicha, a terra foi inundada e matou o seu duplo Karu, nascido de sua

¹¹⁶ O Curupira pede várias partes do corpo do caçador (pé, mão, coração) que recorre ao motivema Ardil e corta essas partes de um macaco. O Curupira então, nessa narrativa, pode ser definido como um doador não amigável, já que no primeiro momento, ele quis comer/matar o homem e o infringiu a provas que poderiam custar-lhe a vida.

unha. Depois que o líquido baixou e a terra secou, Tiri pegou os ossos de Karu e o ressuscitou.

Interd: *não derrubar o vaso de chicha infinita*

Viol: Tiri derrubou o vaso de chicha

Conseq/C: o líquido inundou a terra e matou Karu

metamorfose (ossos¹¹⁷ → Karu)

TF/RC: Karu volta à vida

A ação de Tiri que gerou a cheia de chicha que matou seu irmão deve ser entendida como uma violação de uma interdição, embora ainda que não fornecida no texto: o vaso de chicha infinita não deveria ser derrubado. Tanto a violação de Tiri quanto a do caçador ao tomar o tacacá se dão por descuido, não foi perversidade ou vontade de desafiar alguém a motivação da transgressão, mas sim um descuido ou um esquecimento. E, em ambos os casos, a resolução se dá por meio de personagens com poderes sobrenaturais – o Curupira e Karu.

Na narrativa 5 não é um ser poderoso que transforma um personagem descuidado, ela conta a história do Jurupari desde antes do seu nascimento. A mãe de Jurupari, filha de uma mulher emprenhada pela Cobra-Grande, ao se banhar no rio, tal qual sua mãe, também não se une a um homem para conceber o Jurupari, mas engravida por deixar caldo de fruta escorrer até o “caminho das crianças”. Nasce Jurupari, que desaparece e volta para se alimentar do leite materno todas as noites em silêncio e sem ser visto, enquanto a sua mãe repousa sentada no tronco da árvore que lhe engravidara. Depois de um ano, todos ouviam a criança brincar e correr, mas não a viam em canto algum. Passado um tempo não especificado na narrativa, o herói cresce e retorna já adulto:

¹¹⁷ Falando sobre a escatologia e sobre como a terra será povoada após o fim, Eliade (2000, p.57), ao citar um mito esquimó segundo o qual os homens ressuscitarão de seus ossos, considera a volta à vida através dos ossos uma crença particular às culturas de caçadores.

C: Jurupari está afastado dos seus parentes

metamorfose (Jurupari criança invisível → adulto visível)

RC: Jurupari retorna para o seu povo

Conhecendo a lenda de Jurupari publicada por Stradelli (1890), sabemos que após o leite da mãe secar, passam-se quinze anos até que o herói – até então invisível – retorne para junto dos seus pares. A perda do corpo, já que após o nascimento ninguém havia visto o herói em sua materialidade e somente o haviam escutado, é sanada quando sob a forma adulta decide ir ao encontro da sua mãe. Jurupari repara a carência que não é só sua, mas também de sua mãe e de todo o seu povo que dependia dele para ser chefe ao realizar a modificação de sua corporalidade. A capacidade de aparecer ou sumir, ou tornar-se invisível em certo momento, encontra alguma correspondência na função F (posse de um objeto mágico) de Propp, mas no nosso exemplo não há um personagem doador, é o próprio herói que detém as características mágicas que lhe permitem satisfazer o motivema RC.

Os três exemplos analisados neste item possibilitam uma reparação de carência através da metamorfose. Nos dois primeiros casos, personagens doadores generosos que não imputam aos personagens quaisquer condições, ressuscitam o recém falecido através de seus restos; no último é o próprio personagem que desmaterializa e materializa seu corpo. Assim como o caso do Carão que se transforma em gente e do homem que se transforma em gavião para prestarem auxílio a alguém em perigo, também consideraremos as metamorfoses contidas neste item como “doação de objeto mágico”¹¹⁸ e correspondentes também à função F⁹ de Propp, em que o herói tem serviços prestados pelo personagem doador.

3.1.4. Objetos transformados em animais

¹¹⁸ A doação não tem necessariamente que ser de um objeto, Propp (2001) elenca entre os tipos de doações de objetos mágicos animais colocarem-se à disposição do herói, algo que se come e fornece poderes mágicos, qualidades doadas ao herói etc.

Forma Inicial	Forma Final	Permanente	Motivema	Narrativa
flecha	cobra	não	RC (objeto mágico)	1
fumaça	aves e o gavião real	sim	RC (objeto mágico)	5

O personagem doador de um objeto mágico e a função F proppiana são mais facilmente visualizados nas narrativas do quadro acima, sobretudo na primeira. Nessa versão da narrativa 2, um homem que nada conseguia caçar perde-se na floresta e encontra o Curupira, o último faz três pedidos: primeiro pede uma das mãos do caçador por estar com fome, o caçador furtivamente corta a mão de um macaco; depois pede a outra mão e seu pedido é prontamente atendido da mesma maneira; pede então o coração do homem que o engana mais uma vez entregando o do macaco. O caçador ludibria o Curupira para realizar as tarefas que lhe eram pedidas, temos uma repetição do seguinte esquema motivêmico 3 x (T – RT[Ard – Engl]). O homem pede o coração do Curupira e consegue fazer com que ele próprio se mate. Quando traz o Curupira de volta à vida, ainda que por acaso, este diz estar com sede e o homem urina em um chapéu para que ele bebesse, enganando mais uma vez o seu interlocutor na realização de uma tarefa. Como recompensa, recebeu uma flecha mágica que se transformaria em cobra assim que fosse lançada:

C: carência de caça

metamorfose (flecha → cobra)

RC: a flecha, transformada em cobra, sempre acertava a caça

A metamorfose da flecha é o que lhe confere o caráter mágico e que a faz artefato eficaz na reparação da carência inicial – um caçador inábil tem carência de caça. No encontro descrito acima que corresponde a T – RT, encontramos equivalência, na morfologia de Propp, às funções D (o herói é submetido a uma prova; a um questionário; a um ataque etc., que o preparam para receber um meio ou auxiliar mágico), E (herói reage diante das ações do futuro doador). Apesar das tarefas realizadas não se ligarem diretamente ao objeto doado, afinal o Curupira não afirma que se o caçador lhe alimentasse e ressuscitasse ele ganharia um presente; Propp afirma que:

Nestes casos sempre é possível adotar como princípio a definição das funções segundo suas *consequências*¹¹⁹. Se a realização de uma tarefa tem por *consequência* a obtenção de um objeto mágico, trata-se de uma prova do doador (D¹). (PROPP, 2001, p. 38)

O homem é submetido a uma prova (D¹). Pensando o modelo de Dundes, a flecha em si não é a reparação de carência, mas a realiza quando sofre metamorfose. Quando lançada se transforma em cobra e captura uma presa – nisso reside a RC -, mas volta a ser flecha depois e é guardada; a metamorfose sofrida não é permanente, mas acontece apenas quando necessária.

No caso da narrativa 5, por outro lado, uma transformação permanente é provocada por Jurupari. Quando este retorna para perto de seus parentes, depois de crescer aceleradamente e ter sido requisitado para chefe, reconhece que sem a pedra *nanacy* não estaria apto para a função. Abrindo um saco repleto de coisas encantadas fornecido pelo Sol, Jurupari retira algumas panelinhas nas quais põe fogo, da fumaça provocada saíram morcegos, andorinhas, gaviões e outras aves, dentre elas o Gavião real que leva Jurupari até a Serra do gancho da Lua para dela obter a pedra *nanacy*:

C: Jurupari precisa da pedra *nanacy*

RC: { T: ir até a serra do gancho da Lua conseguir a pedra
metamorfose (fumaça → aves, andorinhas, gaviões e o Gavião real)
RT: O Gavião real levou o herói até a Lua onde ele obtém a pedra

Os homens e as mulheres também queriam ir em busca da pedra, mas só Jurupari consegue obter os meios de até lá chegar graças ao presente que ganhou. O Sol desempenha ação de personagem doador, provendo o herói do necessário para a realização da tarefa de ir encontrar-se com a Lua que lhe supriria a falta da pedra *nanacy*, obrigatória para que o herói se torne chefe. Apresenta-se como um doador amistoso, satisfeito em ajudar Jurupari sem que seja necessário fazê-lo passar por alguma prova ou tarefa, diferente do Curupira da narrativa 2 que, além de fazer com que

¹¹⁹ Essas consequências a que se refere Propp não são as Conseq de Dundes, fruto da interdição de uma violação; significam antes resultado ou decorrência. Se o personagem recebe um objeto em decorrência de tarefas realizadas.

o herói cumpra trabalhos, coloca a vida do herói em risco ao pedir o seu coração para comer.

3.1.5. Transformação em estrelas

Serão observadas, nesta seção, casos em que homens, ou animais que possuem parentesco com algum personagem humano, transformam-se em estrelas. No quadro abaixo estão discriminadas as constelações ou estrelas que são objeto final dessa metamorfose, quando dados no texto.

Forma Inicial	Forma Final	Permanente	Motivema	Narrativa
irmã	Plêiades	sim	RC	6
mãe	Serpentário	sim	RC	6
crianças famintas	Plêiades	sim	RC	10
alma do irmão feio	Cinturão de Órion	sim	RC	11
traidores	Vênus e Sírius	sim	Conseq	11
alma mulher-sapo	estrela	sim	RC	12
Cobra-Grande	Serpentário	sim	RC	13 e 14
crianças descontentes	Plêiades	sim	RC	17

Como a criação é constante e múltipla, não há um Deus que fez o mundo em seis dias e o entregou pronto aos homens, os textos em que seres se transformam em estrelas são forçosamente etiológicos e buscam explicar a origem de determinada constelação e suas características – agrupamento, período de visualização etc. Na narrativa 6, uma mulher, durante o momento da concepção com seu marido, ficou com os olhos fixos nas estrelas e, por essa razão, seus filhos nasceram com características especiais: a menina tinha sete estrelas na testa e o menino uma cobra de estrelas enrolada no corpo. Tendo o menino matado o pai e todos os pajés de seu povo por engano, encontram-se as crianças desamparadas: “Meu filho, tu mataste teu pai e bem assim os pajés; agora ninguém nos dá o sustento. Tu nos estragaste muito”. Decidem retornar à casa da família materna

para encontrar amparo. Consegue o filho a confiança e respeito do avô e demais parentes, mas, vendo a sua irmã adoecer por não ter um marido (a mesma carência sofrida pela mãe de Tiri – narrativa 16), decide levá-la ao firmamento onde ela se transforma nas Sete Estrelas, ou Plêiades. A mãe, preocupada com a demora dos seus filhos, decidir ir ao encalço deles, mas cai no rio e acaba devorada pela Cobra-Grande. O filho, depois de achá-la também a leva para o céu onde se torna a constelação Cobra-Grande¹²⁰.

Irmã	Mãe
<u>C</u> : não tinha marido	<u>C</u> : morte – engolida pela Cobra-Grande
<u>RC</u> : <i>metamorfose</i> (moça → estrelas)	<u>RC</u> : <i>metamorfose</i> (mulher → estrela)

Embora em nenhum dos casos a carência tenha sido inteiramente reparada, nos dois há uma tentativa de se remediar a situação. A irmã não tinha marido, o que é uma falta tão grave que ela adoeceu, o irmão ao perceber situação disse que iria em busca de remédio, mas ele escolheu por não a curar e sim transformá-la em estrela, a irmã é completamente passiva dessa situação. O irmão é quem detém o poder e quem sobe com ela ao céu, e depois, quando a mãe é engolida pela Cobra-Grande é ele novamente quem a transforma na constelação.

Nesta narrativa dos irmãos, as Plêiades são um conjunto de sete estrelas, o que é representado nas sete estrelas com as quais a menina nasceu¹²¹, mas é comum também a crença de que elas são um grupo de crianças esfomeadas e gulosas. Lévi-Strauss (2004) afirma que se encontram tais relatos com grande ocorrência nas Guianas e nas regiões setentrionais da América do Norte. É o caso na narrativa Macuxi (texto 10), nela sete filhos de um casal choram constantemente junto aos pais pois queriam comer, mas a mãe, chamando-lhes de gulosos, atira-lhes somente o queixo de anta que eles repartem e

¹²⁰ Também chamada de Serpentário, que se localiza onde nós vemos o Escorpião (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 269).

¹²¹ O que nos confunde é o fato de o menino ter levado a mãe ao céu e ela ter se transformado no Serpentário quando ele também possuía uma marca física que o ligava a essa constelação. Como na tradução de Barbosa Rodrigues a mãe é quem sofre a transformação, optamos por deixar dessa forma, mas no nheengatu “Aé cuire nhaan yacy tatá yá cenu uaá Pinon, ou boyá uaçu” não é possível precisar quem se transformou em estrela pelo fato do pronome “aé” não definir gênero, sendo a tradução aproximada “Ele (Ela) agora é aquela estrela que nós chamamos de Pinon ou Cobra-Grande”.

acham insuficiente. Diante dessa escassez, o filho mais velho pega os outros pelo braço e, apesar da súplica da mãe, sobe com os seus irmãos para o céu, onde se tornam as Plêiades. A constelação na qual as crianças se transformam é evidente no título “Tamecan”, o nome Macuxi para aglomerado das sete estrelas (RODIGUES, 1890, p. 221).

C: sete irmãos têm fome

RC: *metamorfose* (crianças → estrelas)

A irmã com sete estrelas no corpo da narrativa anterior é substituída por sete crianças e, embora pareça um grupo heterogêneo e não saibamos o sexo das crianças, o filho (homem) mais velho é quem toma iniciativa de subir ao céu. Assim como há várias versões para o surgimento das Plêiades, as carências pelas quais um grupo de criança sofre antes de decidirem ir ao firmamento também varia. Cascudo, para falar da grande presença dessa constelação na mitologia mundial, afirma que “há lendas sobre as Plêiades em quase todos os povos mediterrâneos e europeus” (CASCUDO, 2012, p. 648).

A origem das Plêiades na narrativa 17 também ocorre a partir de irmãos que sobem ao céu. Um encantado, o pai das crianças, quando elas ainda estavam na barriga da mãe, fugiu. A mãe foi ao seu encalço sempre ralhando com as crianças que bradavam estar com fome mesmo dentro de sua barriga e, na falta de atenção, acabou por ir no caminho das coisas más e chegou à casa da mãe da onça. Os filhos da felina, que inicialmente pareciam conviver bem com a intrusa a pedido de sua mãe, mataram a mulher em um dia sem caça. Salvando os ovos da sua convidada, a mãe onça viu sair deles sete meninos e uma menina. As crianças vingam a morte de sua mãe matando as onças assassinas. Depois de concluída a vingança, porém, põe-se a vagar e, por nada no mundo acharem bonito, pedem então que a irmã imite o carão. Acham bonita sua cantiga e sobem os sete meninos ao céu onde se tornam as Plêiades.

C: crianças órfãs, perdidas e descontentes

RC: *metamorfose* (crianças → estrelas)

Nos textos apresentados na *Poranduba amazonense*, a origem das Plêiades se dá como uma espécie compensação – não uma reparação completa – das carências experimentadas por alguns personagens, no caso, crianças ou uma moça jovem. A carência de alimentos encontrada nos irmãos esfomeados encontra solução na transformação das crianças justamente na constelação das Plêiades (ou Tamecan, ou Sete estrelas) que faz alusão a um novo começo. Segundo Rodrigues, estas estrelas:

desaparecem no mês de maio e reaparecem em junho; a aparição coincide com os primeiros repiques da descida das águas, com a época da muda dos pássaros e da vegetação nova, de onde vem a lenda que tudo *mbo pyçacu*, se tornará novo. (RODRIGUES, 1890, p. 221)

Sobre a constelação da Cobra Grande, surge nos últimos meses do ano e anuncia as chuvas de novembro e dezembro (*TASTEVIN apud LÉVI-STRAUSS*, 2004, p. 280). Além da versão em que um herói com uma serpente de estrelas envolta no corpo leva a sua mãe para o céu, Barbosa Rodrigues publica no volume mais duas outras versões da origem da constelação nas quais a Cobra-Grande decide se firmar no céu. Cascudo define o ente sobrenatural como “mito mais poderoso e complexo das águas amazônicas. Mágica, irresistível, polimórfica, aterradora” (CASCUDO, 2012 p. 212) e que a crença que ela habita rios causa medo em pescadores que se atrevem a exercer a atividade à noite.

Na versão apontada como sendo do Rio Solimões (narrativa 13), uma mulher está grávida de um ser que Rodrigues traduz como sendo um demônio (*maá aiua*) - a sombra, a coisa que faz mal. Depois de ter dado luz à Cobra-Grande¹²², a mãe, querendo livrar-se do seu filho, pede que ele suba em uma sorveira e aproveita esse momento para fugir. A Cobra-Grande chamou pela mãe e chegou a pedir ajuda à sua avó; não obtendo resposta, voou para o céu, mas não sem antes recomendar à sua avó que quando ouvisse o grito de seu neto, respondesse. A avó dormiu e só acordou quando o chamado já tinha ocorrido três vezes e a voz já estava quase extinta, e “é por isso que a gente não perde a pele e isso só acontece com aquilo que respondeu, como lagartos, cobras e árvores” (RODRIGUES, 1890, p. 235). O motivo explicativo que encerra a narrativa corresponde

¹²² Que Rodrigues opta por traduzir de maneira etnocêntrica como “dragão”.

à origem da “vida breve”¹²³: por terem respondido ao chamado as cobras e lagartos rejuvenescem e trocam a sua pele, já os humanos envelhecem.

C: a Cobra-Grande órfã (rejeitada pela família)

RC: *metamorfose* (Cobra-Grande → estrelas)

Se o texto 13 traz o tema da “vida breve”, a versão do Rio Negro (narrativa 14) versa sobre a agricultura e determina a estação em que os homens devem trabalhar em sua roça. A Cobra-Grande é concebida de maneira diferente, um homem aceita o pedido que uma mulher faz de ficar em sua casa; para retribuir a sua estadia, ela começa a fiar. Como não tinha nada para comer, chupava os ovos das galinhas e deixava as cascas intactas. O homem achou estranho encontrar as cascas inteiras, mas vazias. Decide então praticar um ardil (Ard) com sucesso (Eng. da mulher): insere um cabelo humano na casca de um ovo que, a mulher, por engano acaba por ingerir. Desse descuido resulta a sua gravidez. Antes do nascimento, o ser polimórfico já respondia de dentro da barriga da sua mãe. Quando o homem e a mulher decidiram ir apanhar sorva, a Cobra-Grande começa a sair da barriga da mulher e subir a sorveira para colher os frutos. O homem, mesmo sendo causador dessa gravidez, ajuda a mulher a fugir colocando e prendendo o rabo da cobra na casca da sorva cheia de saliva. O filho rejeitado ainda foi em busca da sua mãe, mas não a achou; sem opções e sem saber para onde ir, pulou do rio e não conseguiu achar o fundo¹²⁴. Não achando lugar para ficar, sobe ao firmamento e avisa ao seu avô: “Agora vou-me embora para o céu; não achei lugar no rio e quando eu te chamar, me responderás. Quando eu aparecer, capina tua roça, porque será então o princípio do verão” (RODRIGUES, 1890, p. 242).

C: a Cobra-Grande não tinha nem mãe, nem lugar onde ficar

RC: *metamorfose* (Cobra-Grande → estrelas)

¹²³ Para outras narrativas indígenas sobre a origem da vida breve, conferir Lévi-Strauss (20004) em *O cru e o cozido*, mais especificamente a partir da página 141.

¹²⁴ A Cobra-Grande, por ter grandes proporções, habita a parte mais funda do rio (CASCUDO, 2004, p. 212). Não achar o fundo se dá provavelmente ao fato de ser o rio raso demais para servir de habitação. Por isso, Rodrigues (1890, p. 242) afirma que a Cobra-Grande não achou profundidade para viver sob as águas.

As carências e as soluções para a carência nas duas narrativas são bastante similares. A Cobra-Grande é indesejada desde antes do seu nascimento, ela não é humana e nem animal, não tem lugar na terra pois é excluída pela própria família, não encontra lugar no rio por seu tamanho aterrador; não sobra outra região para que ela habite a não ser o firmamento.

As transformações em estrelas vistas até aqui são realizadas em vida ainda, por iniciativa de um personagem masculino que transforma a si mesmo e a outros. Neste momento, serão abordadas as narrativas 11 e 12, ambas Macuxi, colhidas no Rio Branco, que apresentam metamorfose dupla: os mesmos personagens, no mesmo momento, transformam-se em estrelas e parte do seu corpo (item subsequente) sofre outro tipo de metamorfose.

Na primeira delas, havia três irmãos: um casado e dois solteiros; um dos irmãos solteiros era muito feio, o que foi motivo suficiente para que o outro solteiro quisesse matá-lo. Para executar esse desejo, ele recorre a uma emboscada e pede ao irmão feio que suba no pé de urucum para apanhar o fruto; uma vez lá no alto, o homem espeta o seu irmão e depois de morto lhe corta as pernas e vai embora. A cunhada, passeando pelo mato, encontra o cadáver desmembrado, não vendo utilidade para aquelas pernas, então um dos irmãos as joga no mar onde elas se transformam-se em surubim. A alma do morto rumou para o céu e tornou-se o Epépim (nome Macuxi das Três Marias ou Cinturão de Órion). O irmão assassino transformou-se em Cauianon (Vênus) e o casado em Itenhá (Sirius), de modo que sejam forçados a contemplar constantemente o parente feio.

Irmão(s) assassino(s)

Interd: não matar irmão

Viol: { Ard: pede que o irmão suba no pé de urucum
 { Eng: espeta e mata o irmão

Conseq: *metamorfose* (homens → estrelas), forçados a contemplar irmão morto

Irmão feio

C: morte

RC: *metamorfoses* (homem → estrela) (perna → peixe)

Embora o assassinato tenha sido praticado somente por um irmão, os dois acabam por padecer das consequências, o irmão casado não estava presente quando o outro matou o irmão feio e, não obstante, sofreu a punição. Mesmo que a transgressão tenha sido individual, a sanção foi coletiva. A punição dos irmãos não se resume à metamorfose em estrela, mas sim na obrigação de olhar todos os dias o que lhes provocava asco: “ficaram os dois fronteiros ao irmão que mataram, para perpetuamente olharem para ele” (RODRIGUES, 1890, p. 230). A alma do homem assassinado ascende ao céu na forma do cinturão de Órion, a estrela do meio constituindo o tronco e as estrelas da ponta as pernas desmembradas. Uma representação simplificada da posição dos irmãos enquanto estrelas pode ser vista abaixo, sendo respectivamente irmão assassino, irmão feio e irmão casado.

Na metamorfose acima, como em outras já vistas, o produto final do processo conserva ainda as características iniciais. Da mesma forma que Tincoã tem os olhos vermelhos por causa do sangue da violência sofrida quando ainda era humano, as estrelas conservam propriedades do corpo, ainda que após a morte do irmão feio, representadas em suas posições.

Em sequência, a narrativa 12 conta a história de um homem chamado Pechioço – que Rodrigues identifica como Canopus, sem, contudo, deixar muito claras as

referências que lhe possibilitaram inferir tal identificação. A mulher de Pechioço, uma mulher-sapo chamada Ueré, estava sempre gritando “Cuá! Cuá! Cuá!”, até que um dia, o marido, já cansado, matou sua mulher e cortou uma perna na altura da coxa. A perna pintada com jenipapo, quando jogada no rio, virou surubim, o corpo subiu ao céu para encontrar o seu irmão Epépim (ou Três Marias – o irmão feio da narrativa anterior). E, apesar de Rodrigues afirmar em outra narrativa que Ueré é nome de uma estrela em Macuxi, ele não especifica qual.

C: morte

RC: *metamorfose* (mulher-sapo → estrela)

As metamorfoses em estrelas apresentadas aqui são, majoritariamente, espécie de reparação de uma carência. Espécie porque a carência inicial de fato não foi reparada em nenhuma das narrativas, mas os personagens que não encontravam lugar no mundo, seja por serem um ser gigantesco, seja por não gostarem de nada no mundo ou não possuírem família, ao serem transformados em estrelas deixam de possuir a ausência que lhes atormentava. Em alguns dos casos a transformação é feita após a morte (textos 11 e 12), nos demais a metamorfose é feita mesmo em vida e quase sempre por decisão dos personagens.

3.1.6. Fragmentos corporais metamorfoseados

Serão consideradas no quadro seguinte metamorfoses que ocorrem com uma parte do corpo de algum personagem: pernas amputadas viram peixes, ossos e tendões se transformam em fibras e instrumentos de pesca. Não serão considerados casos que foram anteriormente analisados, como, por exemplo, a humanização que Tiri inflige à unha de seu dedão, criando assim seu companheiro Karu (narrativa 16, subitem **3.1.1**). Também não serão considerados tipos especiais de humanização em que ocorre a metamorfoses de restos mortais em um sujeito, também discutidos anteriormente em episódios de ressuscitação a partir dos ossos (subitem **3.1.3**). Embora na tabela abaixo

também constem transformações a partir de ossos e de cadáveres – um inclusive já enterrado -, a forma final não é o indivíduo do qual aqueles fragmentos corporais se originaram, e sim outro produto.

Forma Inicial	Forma Final	Permanente	Motivema	Narrativa
Pernas	surubim	Sim	RC	11
Pernas	surubim	Sim	RC	12
Cadáver	mandioca	Sim	RC	16
Vômito	pássaros	Sim	Conseq/RC	16
nervos, gorduras, ossos etc.	material para arcos e flechas	Sim	RC (objeto mágico)	18
ossos e tendões	instrumentos de vingança	Sim	RC (objeto mágico)	19

As duas últimas narrativas vistas, do irmão feio assassinado (11) e da mulher-morta pelo marido (12), são retomadas neste momento. Nos dois casos, o personagem morto tem suas pernas amputadas e atiradas ao rio e, uma vez dentro do rio, as pernas transformam-se em surubim. O surubim é um peixe de longa dimensão, podendo chegar a 70 centímetros de comprimento, com “tronco e dorso com listas sinuosas, alternadas por manchas pretas ventralmente”¹²⁵. As características do sujeito - ou, no caso, da parte amputada dele – que se mantêm após a metamorfose não são apenas o tamanho alongado do surubim que se aproxima ao de uma perna, mas também as manchas escuras do peixe que fazem referência à pintura de jenipapo presentes na coxa da mulher-sapo quando seu marido a decepou e jogou ao rio.

¹²⁵ Tanto a descrição quanto a imagem do peixe surubim, de nome científico *Pseudoplatystoma fasciatum*, foram retiradas de Cabalzar (2005, p. 239).

A transformação em peixe é útil e de proveito de todo o grupo que vive à margem de um rio, menos para o sujeito de onde surge o benefício que não participa mais da vida social por estar morto. A alimentação de uma região como a amazônica, desenhada por uma grande quantidade de rios, é constituída também, quando não principalmente, por peixes. No mundo indígena, cuja renovação é constante e o processo de criação contínuo, de um membro amputado surge não só uma nova vida, mas uma que é mantimento e sustento para a coletividade.

O peixe também garante isometria em relação às transformações. O crime e o corpo estavam em terra, a perna decepada é jogada na água e a alma (ou restante do corpo no caso da mulher-sapo) sobe ao céu. A morte em terra gera um bem que será aproveitado pelo restante dos homens em água e a criação da estrela é situada em polo oposto, no céu, e também garante a constante criação do mundo. A equivalência de distância entre esses três pontos – terra, rio e céu – não seria mantida se a metamorfose originasse um animal terrestre, como, por exemplo, uma paca:

A metamorfose representa o motivema RC por dois motivos: como já citado, a transformação em estrela é uma forma de compensar a morte (carência de vida); mas também apresenta a criação de novos seres ou espécies com uma função no mundo, também preenchem ausência da espécie na terra. Da mesma forma que Tiri, quando estava sozinho e aborrecido no mundo, cria Karu, novos seres se originam do corpo desmembrado do irmão feio e da mulher-sapo. É um gesto generoso contribuir, mesmo após a morte, com criação, o personagem participa como parte do mundo em sua própria renovação.

Na mesma narrativa do par de demiurgos Tiri e Karu (16), a origem da mandioca – alimento tão basilar amazônico – são os restos mortais de um sujeito. Nesse caso, estavam os dois sozinhos no mundo e, por desejarem a companhia de mais gente, copularam com as fêmeas de alguns animais e de cada fêmea nasceu um casal. Karu enterrou um de seus filhos que estava morto. Passado algum tempo, Tiri orientou Karu a desenterrar o seu filho, mas que não o comesse. Cavando no local onde estava filho morto, ele não achou nada a não ser raízes de um pé de mandioca que acabou comendo por achá-las bonitas. Como consequência de sua desobediência, todos os homens foram punidos com a mortalidade, o trabalho e o sofrimento. A transgressão de Karu não é causada por vilania – estamos, mais uma vez, longe do maniqueísmo aqui -, mas por um equívoco: não achando resquícios do seu filho na cova, Karu não o identificou naquelas raízes descobertas.

C: morte do filho de Karu

RC: *metamorfose* (filho → mandioca)

Interd: não comer o próprio filho

Viol: por descuido, Karu o comeu

Conseq: os homens são mortais

Tanto nessa como nas demais transformação desta seção, o processo de metamorfose é uma dádiva última que parte do personagem que perdeu a vida. A persistência da temática alimentar na produção literária das sociedades ameríndias ilustraria como suas motivações estéticas diferem das da cultura ocidental uma vez que necessidades fundamentais da vida – assim como o é a alimentação – não desencadeariam no homem ocidental ideia de beleza ou emoção na literatura. Candido, ao comentar a presença de tal temática na literatura de algumas sociedades, cita Audrey Richars para afirmar que em sociedades “primitivas” o alimento pode ser “fonte de algumas de suas emoções mais intensas, fornecendo a base para algumas de suas ideias mais abstratas e para a metáfora de sua vida religiosa” (RICHARDS, 1932 *apud* CANDIDO, 2011, p. 67).

Um alimento originar-se de um personagem após a sua morte, assim como a mandioca nasceu na cova do filho de Karu, também é tópico abordado na narrativa que versa sobre a origem do guaraná, resumida e republicada por Cascudo¹²⁶. Nela, o filho de Onhiámmuáçabê é morto por ter comido a castanha de uma castanheira que sua mãe plantou, mas que seus tios dominaram e proibiram que ele e a sua mãe comessem. Abraçada ao corpo sem vida do filho, Onhiámmuáçabê arranca-lhe os olhos e planta o direito. Desse olho nasce o guaraná verdadeiro (CASCUDO, 2006, p. 107). A interdição de que algo seja comido também está presente nos dois relatos, embora no último caso a morte e a metamorfose ocorram após e em função da violação do sujeito que se transforma em alimento, enquanto o filho de Karu já estava morto e metamorfoseado quando a interdição foi violada por seu pai. Ainda sobre a origem da mandioca, podemos citar uma narrativa Baniwa¹²⁷ sobre a procedência de alguns alimentos, nela a mandioca é dada aos homens por Kári, que a tirou do próprio dedo e, além da doação da raiz, fez a farinha e o beiju de sua unha e terminou por plantar um dedo que se transformou em maniva.

Em narrativas mais longas que reiteram a cosmogonia, como a de Tiri e Karu, é comum haver a inserção de narrativas etiológicas mais curtas (SÁ, 2012), por essa razão há a grande ocorrência de metamorfoses e trechos que façam referência à origem de determinados animais, condições (mortalidade), alimentos etc. no texto sobre os dois heróis que reconstroem o mundo. Em sequência ao acontecimento de ter comido um de seus filhos transformado em mandioca, Karu, por ordens de Tiri, cozinhou e comeu sem saber um pato que na verdade também era seu filho. Quando descobriu, Karu ficou tão desgostoso com o fato que vomitou e saíram de sua boca papagaios, tucanos e outros tipos de pássaros. Na sequência motivêmica, é curioso observar que não foi uma interdição violada nem mesmo uma injunção não cumprida que fez com que o herói sofresse as consequências – o desgosto e posterior vômito – e sim uma injunção cumprida (ordens de Tiri).

¹²⁶ Registrada por Nunes Pereira entre os Maué e publicada originalmente em: “Ensaio de Etnologia Amazônica”, Belém, 1940 (separata da revista *Terra imatura*, nº12, abril-junho de 1940).

¹²⁷ Narrada por Sebastião Moreira, índio Baniwa, em 1857. Publicada em Silva (1994, p. 226).

Interd: (*injunção*) deveria comer o pato (que era o filho)

(Viol)¹: Karu come o pato

Conseq: matou o próprio filho

{	<u>C</u> : filho morto
{	<u>RC</u> : <i>metamorfose</i> (vômito → pássaros)

Krüger (2003) relaciona, em “Ensaio sobre o vômito”, diferentes narrativas amazônicas que apresentam no vômito com a finalidade de apresentar o seu poder criativo. Cita a cosmogonia Desana para mostrar o papel fundamental da ação na criação do mundo:

Explicitamente, o vômito ocorreu em três momentos da cosmogonia desana: no primeiro, quando um dos trovões, tentando criar a luz e a humanidade, “devolveu” o caapi que tomara e dele surgiu uma grande montanha; no segundo, no instante em que *Umekoñehkə* expeliu, depois de apertar a barriga, os enfeites geradores da humanidade; no terceiro durante o cumprimento dos rituais impostos pelo terceiro Trovão, em que *Umekosurāpanami* e *Boreka* vomitaram a mistura de *ipadu* e *turi* e originaram as duas mulheres que lhes serviriam de companheiras. (KRÜGER, 2003, p. 61)

E, por fim, as narrativas 18 e 19, que são bastantes similares entre si, embora uma apresente as peripécias de Jacurutu e outra as de Uaçá. Na primeira, o Jacurutu¹²⁸, que antes era um gigante assim como a sua irmã¹²⁹ comia os filhos dos Mura e, por essa razão, alguns feiticeiros fizeram com que saísse o avô da tartaruga para a praia. Assim que pisou no avô da tartaruga, o Jacurutu ficou com os pés presos; sua irmã tentou soltá-lo sem sucesso e ele foi carregado pelo rio preso no réptil. Quando estava para morrer, pediu aos netos que o vingassem dizendo:

Aqui estão meus braços. - Deles sairão as plantas para vocês me vingarem. Deles aparecerão o pau vermelho para os arcos; a paracumba para gomo das flechas; dos meus nervos aparecerá a embira para cordas dos arcos; de minha gordura a castanha para alisar o gomo da flecha do arco; de meus cabelos, o curauá para cordas das flechas, e de meus ossos, as tabocas para pontas destas. (RODRIGUES, 1890, p. 267)

Jacurutu, ainda que tenha iniciado a narrativa causando um dano aos personagens, termina como um personagem que fornece e cria artefatos que, malgrado a

¹²⁸ Rodrigues (1890, p. 267) afirma ser a coruja cujo nome científico é *Strix clamator*, que habitava uma ilha situada no rio Solimões, pouco acima da foz do rio Negro (e que no momento da publicação das porandubas ainda era conhecida como ilha dos Muras).

¹²⁹ Rodrigues não faz qualquer referência sobre quem seria essa irmã.

finalidade de vingança, serão utilizados pelos homens: concede de seu corpo os objetos que se transformam em plantas¹³⁰ e matérias-primas necessárias para a confecção de arcos e flechas.

Homens

C: Jacurutu sumia com os filhos dos homens

RC: { Ard: o avô da tartaruga foi para a praia
 Eng: o Jacurutu ficou preso e foi arrastado até a morte

C: não existiam arcos ou flechas

metamorfose (partes do corpo → materiais para confecção de arcos e flechas)

RC: existência de arcos e flechas

Jacurutu

C: morte próxima

metamorfose (partes do corpo → materiais para confecção de arcos e flechas)

RC: vingança

A metamorfose é feita a partir de doação que propicia dupla reparação de carência: tanto os homens passam a possuir arcos e flechas, quanto o Jacurutu torna possível a sua vingança que, apesar de não ser uma reparação completa da carência, é retaliação pela morte. Embora tenhamos considerado os Mura como receptores da prenda, não fica claro a quem o Jacurutu destina a matéria prima que se origina de seu corpo e de quem deseja se vingar. Apesar de serem os Mura os únicos homens a aparecem na narrativa, também aparecem relacionados com o Jacurutu na medida em que a ilha onde morava o gigante recebeu o nome do povo - ilha dos Mura. Acreditamos que a versão do rio Negro (narrativa 19) pode auxiliar na elucidação desta questão sobre a quem se destina a vingança.

¹³⁰ Koch-Grünberg identifica o motivo parecido entre os Pareci: “plantas úteis oriundas do corpo de crianças” (KOCH-GRÜNBERG, 2002, p. 210).

Uaçá, o primeiro pescador, tentando soltar o seu anzol das costelas da mãe da tartaruga pisa em suas costas e fica preso. Seu filho tenta soltá-lo duas vezes sem sucesso. Voltando à margem, ainda preso pelos pés, o homem que era só ossos por ter sido comido pelos peixes, despede-se de seu filho e o presenteia com seus ossos e com um tendão para que o utilizem para vingá-lo. Rodrigues (1890, p. 271), em notas de rodapé, explana que dos ossos e do tendão originaram-se “material com que os tapuios fabricam os arcos e as flechas com que matam os peixes que comeram Uaçá”.

Uaçá

Interd: *não pisar nas costas da mãe da tartaruga*

Viol: Uaçá pisa nas costas da mãe tartaruga

Conseq/C: Fica preso e é arrastado pelo rio e comido pelos peixes

TF¹: seu filho tenta puxá-lo com uma corda - sem sucesso

metamorfose (homem → avô gavião)¹³¹

TF¹: o filho, transformado em gavião, tenta puxá-lo - sem sucesso

metamorfose (osso e tendão → material para instrumentos de pesca)

RC: vingança contra os peixes

Homens

C: não existiam arcos e flechas com que os homens matavam os peixes

metamorfose (osso e tendão → material para instrumentos de pesca)

RC: os homens possuem o material para tais instrumentos

Uaçá quer se vingar dos peixes que o devoraram e a vingança é uma forma do pescador, mesmo que ainda morto, encontrar uma retaliação para compensar o mal sofrido. A vingança é um tema constante da literatura amazônica (SÁ, 2012) e, com frequência, é esse sentimento que desencadeia a ação dos personagens: as crianças

¹³¹ Esta metamorfose foi anteriormente analisada juntamente com as que indicavam animalização, no primeiro tópico dessa seção.

estrelas decidem matar os filhos da mãe onça para vingarem a morte da mãe (narrativa 17), o pajé decide transformar em sapo o irmão que o trai com a mulher (narrativa 9) e, da mesma forma, os personagens das narrativas acima doam parte de seu próprio corpo para ser instrumento de vingança. Retomando Propp, podemos considerar a vingança como uma *motivação* da ação, sendo motivações “tanto as razões como os objetivos dos personagens, que os levam a realizar esta ou aquela ação” (PROPP, 2001, p. 42). Para o estudioso russo, as vinganças são instáveis e versáteis, logo não possuem caráter morfológico e influenciam a forma do texto.

A doação de plantas e materiais motivados pela vingança consistiria, à primeira vista, na função proppiana **F¹**, *o objeto mágico é transmitido*, mas, embora as condições de sua doação sejam um tanto quanto fantásticas, o objeto doado não é mágico, são fibras, plantas e madeiras para a confecção de um bem cultural. Destarte concebemos que a função **f¹**, doação de um *dom de valor material*, é melhor identificada como a desempenhada pelo doador moribundo.

3.2. Comentários sobre as metamorfoses

Nesta etapa, pretendemos salientar alguns pontos que julgamos mais significativos no estudo das metamorfoses observadas em *Poranduba amazonense*. Os seres e coisas do mundo indígena estão em constante movimento de transformação, acima encontram-se histórias que narram o nascimento de estrelas, criação de espécies, origem de instrumentos culturais, renovação do mundo etc. Saindo do mundo doméstico e familiar, o indígena encontra o insólito e o mágico (MEDEIROS, 2002), razão pela qual tantas metamorfoses têm lugar quando se vai caçar na mata, ou pescar na beira do rio, ou quando personagens andam no meio da floresta.

A narrativa de “Tiri e Karu” narra não só a renovação do mundo, como a criação de várias espécies e alimentos. Por ser uma narrativa cosmogônica, possui em sua composição diversas narrativas etiológicas menores, os demiurgos percorrem o mundo e se relacionam com os seres a fim de modificá-los. A criação não se dá com a palavra e por um Deus em gênese única, são os demiurgos que, a partir de suas peripécias,

transgressões e transformações da terra, dos outros seres e de si mesmos – Tiri cria Karu a partir de sua unha -, começaram a reconstruir a vida.

As metamorfoses ocuparam majoritariamente dois motivemas, sendo o mais comum a RC. A Reparação de Carência ocorreu com dois objetivos principais que não se excluem: sanar uma necessidade e compensar dano sofrido. As metamorfoses de humanização são exemplo do primeiro grupo, quando Tiri cria Karu de sua unha e quando a árvore *Ulé* se transforma em homem para casar com a mulher que necessitava de um companheiro, tem-se um Reparação de Carência, já que essas ações têm lugar em um mundo carente, inclusive de pessoas.

Poderíamos dizer que a compensação de dano sofrido consiste em RC parcial, os jovens mortos não voltam à vida humana, mas transformam-se no pássaro tincoã, da mesma forma que todos os seres metamorfoseados em estrelas também; depois de experimentarem carência extrema – de vida, de família, de comida e de lugar no mundo -, sobem ao céu para integrar o firmamento. Além da compensação do dano, estamos diante também do relato de criação e transformação do mundo – não só nessas, mas em todas as narrativas. Lemos o testemunho de como e o porquê de estar no céu um aglomerado de sete estrelas juntas, por exemplo.

As metamorfoses ocorridas por Conseq, que possuem seu motivo na sanção de personagens transgressores, possuem papel igual na renovação do mundo. Já vimos que a transgressão tem capacidade criadora, o que é bastante evidente em Karu, que, ao comer o seu filho sem saber e ser, portanto, transgressor, vomita e do líquido saem diversas espécies de pássaros ainda não existentes em uma terra recém renovada. A única narrativa em que personagens transgressores são transformados em estrelas em razão dos seus atos é a “Epépim”; nela o verdadeiro castigo sofrido pelos irmãos assassinos não é a transformação em si, e sim ter de passar a eternidade contemplando o irmão que mataram por ser feio demais para ser olhado. Na única narrativa em que homens violadores viram estrelas como punição, o castigo tem que ser contextualizado através da posição das mesmas. Parece-nos, portanto, existir um padrão que revela o caráter semântico positivo, no geral, desta transformação.

A transformação em animais quando permanente constitui, salvo no exemplo dos jovens mortos transformados em tincoã, uma consequência sofrida por alguém que violou alguma interdição. Apesar das transgressões serem importantes para a renovação e criação constante do mundo, o sujeito que a pratica é penalizado. Vimos com o

perspectivismo de Viveiros de Castro que os mortos, os espíritos e os sujeitos com poderes específicos como os xamãs são os únicos que viram animais. Os personagens transgressores não eram xamãs e nem escolheram a metamorfose, no caso, a transformação em animais deles já indica que eles são mortos ou espíritos, a metamorfose é a própria morte. Já a transformação de meninos em pássaros tinfois não é Conseq. pois eles já estavam mortos (assassinados pela piratiba ou por um tio invejoso) e nisso há grande diferença, alguém que já não tem vida não pode ser punido sendo dela privado, a metamorfose indica antes uma sobrevida.

O produto final no qual o sujeito será transformado também depende de suas características, a escolha de animais, por exemplo, não é aleatória. Por terem desobedecido Jurupari e contado o segredo, velhos se transformam em animais venenosos; por ter comido carniça, a onça é transformada em urubu e condenada a comer sempre carne; a *mãe* do caçador é transformada veada que era também mãe, e até mesmo as configurações das estrelas são explicadas: as três marias simbolizam o tronco do assassinado com uma perna desmembrada de cada lado.

Observamos também que houve alguns casos especiais de metamorfose que não consideramos corresponder a motivemas idealizados por Dundes: a doação de um objeto mágico. Em dois casos essa peculiaridade foi melhor observada: quando o Carão se transforma em homem (narrativa 7) e quando um homem se transforma no avô Gavião (narrativa 19). Neles, a transformação é feita de forma a auxiliar a fuga de outro, os personagens acima sofrem metamorfose para adquirirem forma corporal mais apta para o auxílio. A metamorfose em si não realizou a fuga. O Carão, transformado em homem acompanha a mulher fugindo do Jurupari e utiliza outros subterfúgios para isso; da mesma forma que a transformação do homem em avô Gavião não confere uma tentativa de salvamento do seu pai, a metamorfose serviu para que, podendo voar até longe da margem, o personagem pudesse tentar desgrudar os pés de seus pais das costas da mãe da tartaruga.

Se o motivema de Dundes corresponde à função proppiana que tem como definição ser “o procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação” (PROPP, 1984a p.17), sendo os dois conceitos a unidade mínima da ação, consideramos o ato metamorfose nessas narrativas condição indispensável para a realização do desenvolvimento da ação. Devido à dificuldade de empregá-las como motivema de Dundes, buscamos auxílio nas funções de Propp e

achamos de grande ajuda para nossa análise o aproveitamento da função F, em que um objeto mágico passa às mãos do herói¹³².

Como o objetivo de utilizar a morfologia do estudioso estadunidense era refletir sobre a sua aplicabilidade, as funções de Propp, embora comentadas anteriormente, não foram utilizadas nos sistemas motivêmicos, justamente para que se visualizasse a incapacidade de incluir a metamorfose nos motivemas contidos nesses episódios peculiares.

¹³² Não se apresenta grande utilidade do uso das funções D e E, uma vez que podem facilmente ser substituídas por T e RT.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As conclusões a que chegamos no capítulo acima não pretendem falar sobre todas as metamorfoses presentes na literatura oral amazônica, quanto menos abarcar toda a literatura indígena. Utilizamos a metodologia de Alan Dundes para teorizar as metamorfoses encontradas na coletânea *Poranduba amazonense*, de Barbosa Rodrigues.

Em primeiro momento, intentávamos apenas aplicar a morfologia utilizada por Dundes na análise dos contos indígenas norte-americanos também no nosso material, a fim de identificar os padrões de metamorfose. Ao longo da análise, contudo, observamos que em alguns momentos nos era necessário recorrer a Propp e lançar mão de sua morfologia e sua lista de funções, além de, por vezes, a análise extravasar os próprios aparatos dos estudos morfológicos. Desconfiamos que Dundes, no impulso de reduzir as funções de Propp e simplificar a sua morfologia para aplicação, acabou subestimando a complexidade dos textos indígenas e restringindo demais as possibilidades de funções do acadêmico russo. Sérgio Medeiros faz crítica semelhante e acredita que a concepção de narrativa simples de Dundes não se sustenta.

O estudioso norte-americano afirma que constatou, por exemplo, no relato mais simples do seu *corpus*, a passagem de um estado de desequilíbrio para um estado de equilíbrio. Com base nessas duas funções nucleares, ele passou a elaborar alguns modelos narrativos, mas, garante Dundes, nenhum deles é tão complexo quando a sequência de 31 funções de Propp. Essa conclusão de Dundes é difícil de demonstrar, acredito. Parece, antes, um credo etnocêntrico, que vê a narrativa remota como obrigatoriamente simples, singela. (2006, p. 135)

A função F proppiana se fez bastante necessária ao analisar um grupo específico de transformações em que a metamorfose não era contemplada pelos motivemas de Dundes. Em vez de serem as metamorfoses as próprias Reparações de Carência (RC) ou Tentativas de Fuga (TF), elas eram antes instrumentos que propiciavam a realização dos motivemas, semelhantes ao objeto ou ao auxiliar mágico doado para que o herói obtivesse sucesso nos contos estudados por Propp – assim como a flecha metamorfoseada em cobra garante êxito na caça e o carão sob a forma de homem faz com que a mulher triunfe na fuga.

O método morfológico teve sua utilidade no manuseio e entendimento das narrativas e tornou possível a percepção de que as metamorfoses nos textos indígenas não ocorrem arbitrariamente. A transformação de um jovem em pássaro não é aleatória e os produtos finais da metamorfose são motivados pela forma de origem e também pelo motivema que a provocou; dessa forma, pudemos observar a pouca e específica incidência de personagens transgressores que se transformam em estrelas, por exemplo.

As metamorfoses não causam estranhamento nos seres que as sofrem ou observam. Se, ao lermos Ionesco ou Kafka, nos chocamos com o processo metamórfico dos personagens e experimentamos o absurdo, na literatura oral indígena amazônica ele é um processo natural, estamos diante de um mundo constituído de múltiplas metamorfoses, em que mortos e espíritos podem virar animais e em que todo final pressupõe um novo começo.

A importância da metamorfose na vida dos homens é melhor observada com “Tiri e Karu”: a terra foi abrasada, todas as coisas pereceram, o mundo estava, então, morto. De metamorfose em metamorfose surgiram pessoas, animais, alimentos etc. Mesmo as transgressões que são punidas com a transformação de alguém em borboletas, por exemplo, possuem a sua força criativa na renovação do mundo. O que faz eco com a afirmação de Viveiros de Castro (2002) de que no princípio todos eram gente; as transgressões e as consequentes metamorfoses que formaram o mundo e os costumes como eles os são hoje. Mas não só transgressões acarretam metamorfoses, observamos casos em que ela surge para auxiliar alguém que está em apuros e também como reparação de carência, a transformação de crianças famintas ou pessoas assassinadas em estrelas são exemplos desse segundo caso.

Por fim, gostaríamos de salientar que as narrativas dos povos indígenas não são textos “informes e vazios” como supôs Joseph Jacobs (*apud* DUNDES 1996, p. 27) e tampouco inocentes como as definiu Rodrigues (1890). A nosso ver, um dos grandes méritos da análise Dundes, malgrado suas aparentes limitações, foi justamente mostrar que as narrativas indígenas não são desordenadas e nem “estórias de incidente único” (COFFIN *apud* DUNDES, 1996, p. 30); elas possuem, em realidade, organização passível de estudo.

Propomos com o método morfológico apresentar uma opção de análise, que não exclui e nem impossibilita as demais. Acreditamos, contudo, que as porandubas que compõe o nosso *corpus* não possibilitam certos tipos de abordagem, justamente porque

delas não sabemos o contexto e o procedimento de realização dentro de um determinado grupo, salvo raras descrições. Ademais, compreendemos que a nossa análise não considera a oralidade e nem versa sobre uma literatura que é exatamente oral por dois motivos: i) as narrativas foram fixadas na escrita há mais de um século e ii) foram coletadas, transcritas e traduzidas por Rodrigues que, embora pesquisador de Nheengatu e interessado em cultura indígena, foi um homem não indígena, o que fez com que por diversas vezes usasse termos ocidentais na tradução e comentários sobre as narrativas (dragão, duende etc.). As porandubas publicadas são antes um relato da literatura oral indígena cristalizado em determinada época. Frisamos a questão da cristalização através da escrita porque uma das características da oralidade é a sua atualização e mutabilidade, que, assim como o mundo indígena, está sempre se renovando.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORIM, Antônio Brandão de. *Lendas em Nheengatu e em Português*. Manaus, Fundo Editorial ACA, 1987.
- BOAS, Franz. Mythology and Folk-Tales of the North American Indians. *The Journal of American Folklore*. Vol. 27, No. 106 (Oct. - Dec., 1914), pp. 374-410. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/534740?seq=6>. Acesso em abril de 2015.
- BOGATYRIÓV, Piotr; JAKOBSON, Roman. Folclore como forma específica de arte. In: Bernardini, Aurora Fornini; Ferreira, Jerusa Pires (org.). *Mitopoéticas: da Rússia às Américas*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.
- CABALZAR, Aloisio (Org.). *Peixe e gente no alto Rio Tiquié*. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2005.
- CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia do Macunaíma*. 2a ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 235-263.
- _____. A literatura e a formação do homem. In: *Remate de Males – Antonio Candido*. Unicamp: IEL/Revista do Departamento de Teoria Literária, 1999, p.81-89.
- _____. Estímulos da criação literária. In: *Literatura e Sociedade*. 12a edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 51-80.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Global, 2006.
- _____. *Dicionário de folclore brasileiro*. 12ª ed. São Paulo: Global, 2012.
- COELHO, Maria do Carmo Pereira. *As narrações da cultura indígena da Amazônia: lendas e histórias*. 2003. 223 f. Tese (Doutorado em linguística aplicada e estudos da linguagem). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- DIÉGUES, Manuel. *Etnias e culturas do Brasil*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 1980.
- DUNDES, Alan. “What is Folklore”. In: *The study of Folktale*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1965, p. 4-56.
- _____. *Morfologia e estrutura no conto folclórico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

- _____. “Who are the folk”. In: *Interpreting Folklore*. Bloomington: Indiana University Press, 1980, p. 1-19.
- _____. Binary Opposition in Myth: The Propp/Lévi-Strauss Debate in Retrospect. *Western Folklore*, v. 56, n. 1, p. 39-50, 1997. Disponível em <http://www.slashdocs.com/kkixuh/binary-opposition-in-myth-the-propp-levi-strauss-debate-in-retrospect.html>. Acesso em maio de 2013.
- EAGLETON, Terry. “O que é literatura?”. In *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- EIKHENBAUM, Boris. A teoria do “método formal”. In: *Teoria da literatura: formalistas russos*. 3ª ed. Rio Grande do Sul: Editora Globo, 1976. p. 3-38.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- FRYE, Northrop. Crítica histórica: teoria dos modos. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix, 1972, p. 37-72.
- GUESSE, Érika Bergamasco. *Silvio Romero e os contos populares brasileiros de origem indígena: uma proposta de análise*. 2009. 115 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara.
- HARTT, Charles Frederick. *Amazonian tortoise myths*. Rio de Janeiro: William Scully Publisher, 1875.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2007.
- JOLLES, Andre. *Formes Simples*. Paris: Seuil, 1972.
- KOCH-GRÜNBERG, Theodor. Mitos e lendas dos índios Taulipangue e Arekuná. In: MEDEIROS, Sérgio (org.). *Makunaíma e Jurupari: cosmogonias ameríndias*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- KRÜGER, Marcos Frederico. *Amazônia: mito e literatura*. Manaus: Editora Valer / Governo do Estado do Amazonas, 2003.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. A estrutura e a forma. In: PROPP, Vladimir. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. CopyMarket.com, 2001. p. 113-127
- _____. *Mitológicas I – O Cru e o Cozido*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- LÉVI-STRAUSS, Claude; ERIBON, Didier. *De perto e de longe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- LOPES, Edward. *Fundamentos da Linguística contemporânea*. 4ª ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

- LOPES, Marcos; TCHUGUNNIKOV, Serguei; SCHNAIDERMAN, Boris. *Propp e Jakobson: dois momentos do formalismo russo*. Revista Galáxia, São Paulo, n. 19, p. 10-23, jul. 2010.
- MAGALHÃES, José Vieira Couto de. *O Selvagem* 1ª ed. Rio de Janeiro: Typographia da Reforma, 1876.
- MAUSS, Marcel. Esboço de uma teoria geral da magia. In: *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Nayf, 2005, p. 47-182.
- MEDEIROS, Sérgio. *O dono dos sonhos*. São Paulo: Editora Razão Social, 1991.
- _____. A mitologia do viajante solitário. In: MEDEIROS, Sérgio (org.). *Makunaíma e Jurupari: cosmogonias ameríndias*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. Estruturas e fronteiras do (pós) estruturalismo. In: Bernardini, Aurora Fornini; Ferreira, Jerusa Pires. *Mitopoéticas: da Rússia às Américas*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.
- MELETÍNSKI, Eleazar. Harmonia mítica com os cosmos. In: Bernardini, Aurora Fornini; Ferreira, Jerusa Pires. *Mitopoéticas: da Rússia às Américas*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.
- MINDLIN, Betty. *Terra grávida*. Rio de Janeiro; Record: Rosa dos Ventos. 1999.
- NAVARRO, Eduardo de Almeida. *Dicionário de tupi antigo*. São Paulo: Global, 2013.
- PIETROFORTE, Antônio Vicente. A língua como objeto da Linguística. In: FIORIN, José Luiz (org.) *Introdução à linguística I*. São Paulo: Contexto, 2005.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. CopyMarket.com, 2001.
- _____. Estudo estrutural e histórico do conto de magia. In: PROPP, Vladimir. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. CopyMarket.com, 2001b. p.128-136.
- RODRIGUES, João Barbosa. *Poranduba amazonense*. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1890.
- RUTHVEN, Kenneth Knowles. *O mito*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- SÁ, Lúcia. *Literaturas da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- SALGADO, Dilke de Barbosa Rodrigues. *Barbosa Rodrigues: uma glória do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora A Noite, 1945.
- SANTO, Maria Inez do Espírito. *Vasos sagrados*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.

- SEGRE, Cesare. *Os signos e a crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- SCHNAIDERMAN, Boris (org.). Prefácio In: *Teoria da literatura: formalistas russos*. 3ª ed. Rio Grande do Sul: Editora Globo, 1976.
- SILVA, Alcionílio Bruzzi Alves da. *Crenças e lendas do Uaupés*. Quito: Abya-Yakka, 1994.
- SILVA, Maria Georgina dos Santos Pinho e. *Filigranas de vozes... Performance dos narradores e o jogo de significados nas narrativas orais indígenas da comunidade São Jorge – RR*. 2013. 131 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Roraima. Campus Boa Vista.
- SIMONSEN, Michèle. *O conto popular*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- SOUZA, Paulo Chagas; SANTOS, Raquel Santana. *Fonologia*. In: FIORIN, José Luiz (org.) *Introdução à linguística II*. São Paulo: Contexto, 2005.
- STRADELLI, Ermano. *Legenda dell'Jurupari*. *Bolletino dela Societá Geografica Italiana*, terc. série, Luglio e segs: Roma, 1890.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- TROSTSKY, Leon. A Escola poética formalista e o marxismo. In: *Teoria da literatura: formalistas russos*. 3ª ed. Rio Grande do Sul: Editora Globo, 1976 [1971], p. 71-88.
- VILAÇA, Aparecida. O que significa tornar-se outro? Xamanismo e contato interétnico na Amazônia. *Revista brasileira de Ciências Sociais*, vol.15, no.44, pp. 56-72, out. 2000.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 345-399.
- _____. *Claude Lévi-Strauss, fundador do pós-estruturalismo*. Conferência ao Colóquio Lévi-Strauss: um século de reflexão, Museo Nacional de Antropologia, México, 19 de novembro de 2008. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/187694242/Eduardo-Viveiros-de-Castro-Claude-Levi-Strauss-fundador-do-pos-estruturalismo>. Acesso em 15 de julho de 2013.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

ANEXO I

NARRATIVA 1

O CURUPIRA E O CAÇADOR

Curupira camunuçara irumo (Rio Branco) p. 23

Um caçador perdeu-se no mato e lá ficou. Chegando debaixo de uma grande árvore, dormiu.

Ouviu gritar. O Curupira bateu nas sapopemas das árvores e gritou; tornou a gritar cada vez mais perto. Depois ouviu gritar ainda mais perto, já junto a si. Chegou o Curupira junto dele, assentou-se e começou a conversar.

— Como estás, meu neto? — Sempre bom, meu avô e como você passa? — Sempre bem também. — Ah! Meu avô! Eu perdi-me de casa. — É possível, meu neto? Tua casa não é longe. Quando vieste de casa? — Ontem, meu avô.

Continuaram a conversar.

— Ah! Meu neto! Eu estou com fome. — Eu também tenho fome. Nada comi ainda hoje. — Meu neto, eu quero comer. — Eu também. — Meu neto, tu me dás a tua mão para eu comer! — Aqui está, meu avô.

Cortou a mão de um macaco, que tinha trazido da caça da tarde daquele dia, e lhe deu. Pegou nela e comeu.

— Meu neto, a tua mão é gostosa, eu quero comer a outra. — Aqui está, meu avô.

Pegou e comeu logo.

— Ah! Meu neto! É bem gostosa a tua mão. Tu me dás também teu pé para eu comer? — Aqui está, meu avô.

Cortou o pé do macaco e lhe deu.

— Aqui está, meu avô.

Logo o Curupira pegou nele e comeu.

— Ah! Meu neto! É gostoso o teu pé! — É possível isso, meu avô?

Depois pediu-lhe também o coração.

— Ah! Meu neto! Eu quero também o teu coração. — Deveras, meu avô? Aqui está.

Tirou logo o coração do macaco e lhe deu.

O Curupira pegou e comeu logo o coração do macaco. Depois ele pediu o coração do avô.

— Agora eu também quero o teu coração.

Antes que o Curupira lhe pedisse outra coisa, pediu-lhe o coração.

— É possível, meu neto? Então dá-me a tua faca.

— Aqui está a minha faca.

Tomou imediatamente a faca, feriu-se, caiu e morreu. Ali ficou e ele foi-se embora.

— É bem feito que morresse.

Foi-se logo embora. Passado um ano lembrou se.

— Vou agora ver o Curupira que morreu, para lhe tirar os dentes verdes para remédio; já deve estar podre, vou lhe tirar os ossos para bico de flechas. Foi-se logo embora. Chegando ali achou os ossos já brancos, e foi tirá-los com o machado que levou.

— Agora, com o machado, eu tiro os dentes.

Bateu logo com o machado nos dentes. Ele ressuscitou e assentou-se. O homem assustou-se bem.

— Ah! Meu neto! Estou com sede, quero água. — Deveras?

Urinou logo no chapéu.

— Aqui está água para você, meu avô. — Acordei agora bom, mas não sei em que ponto estávamos quando dormi. O que era, meu neto?

— Não sei. — Agora vamos, meu neto. O que queres tu, meu neto? — Não sei. — Eu te dou uma flecha para tu matares caça. — Dizes bem, meu avô. — Então vamos. — Vamos. Foram para o mato e ali ele deu a flecha.

— Agora já tens uma flecha para caçar; queres ir te embora? — Quero ir. — Sabes, por ventura, onde é a tua casa? — Não. — Então eu vou contigo para tua casa.

— Bem, meu avô, então vamos. Chegaram perto de casa.

— Agora, meu neto, eu vou-me embora e te deixo. Quando tu quiseres, já sabes onde eu estou. Quando quiseres vai ter comigo. Sabes? Adeus! Desta flecha só tu sabes o jeito, não a leves para casa, não contes a ninguém, nem a tua mulher. Só tu sabes caçar com ela. Esta flecha é uma cobra surucucu; para matar a caça não precisa arco, basta jogá-la. Eu conto para tu saberes que ela te deixará. Bem, adeus!

— Adeus, meu avô! Agora quando eu for passear irei ter contigo. — Bem, meu neto, eu estou sempre ali.

Depois ficou um caçador feliz; matava muito, enquanto que os outros não. Ninguém sabia como ele caçava. Diziam:

— Como é isso? Ele mata pássaro, mata caça; como nós então não matamos? — Não sei. — Nós vamos para o mato, caçamos e não matamos; ele vai e depressa chega, quando menos se espera.

Outros diziam:

— O que será então? Vamos então vigiar como ele mata a caça. — Vamos mandar dois meninos vigiar. — Vamos.

Foram logo vigiar. Quando ele foi para o mato foram atrás. Foram escondidos vigiar, viram tirar a sua flecha do galho da árvore e logo foram vigiar como ele matava com a flecha.

— Já vimos onde estava a flecha, com certeza já vimos.

Vigiaram-no. Achou logo um pássaro voando. Viram depois atirar atrás a flecha e ir ver o pássaro que estava morto no chão com a flecha ao pé.

— É assim! Já sabemos agora como ele mata caça.

Voltaram:

— Amanhã viremos para experimentar a sua flecha e ver como ele mata caça.

De manhã foram lá. Acharam a flecha; tiraram-na; experimentaram logo num pássaro que estava voando; atiraram; a flecha voou e voltou flechando um deles, que chegou a cair, morrendo logo o menino. O outro voltou e contou: “Morreu meu companheiro”.

— De que morreu? — Mordido pela cobra. — Vamos ver.

Foram — o buscar e trouxeram o cadáver.

O dono da flecha foi buscá-la para ir à caça, mas chegando não a achou mais.

— Por onde perdeu-se minha flecha? Voltou talvez a ter com o seu dono. Agora sim, não tenho mais minha flecha! Que se perca! Talvez eles a achessem; por isso já ela voltou. Talvez a flecha voltasse e fosse ter com o Curupira.

Não tardou em saber que acharam a sua flecha; que a experimentaram; que o menino foi mordido pela cobra, que morreu e que por isso ela foi ter com o Curupira.

— Foi bem feito! Quem mandou bulir nela? Pensavam que era uma flecha à toa, quando era uma cobra. Assim fizeram perder-se a minha flecha, que não volta mais para mim.

Por isso o menino foi-se embora para outra terra, e fugiu com os outros parentes, que por terem medo se mudaram desse lugar.

NARRATIVA 2

O CURUPIRA E O CAÇADOR

Curupira camunuçara irumo (Rio Solimões) p. 35

Contam que um homem foi caçar. Perdeu-se no mato e já noite meteu-se debaixo de uma grande árvore. Já tarde, ouviu o Curupira dizer: — Aqui cheira a gente. O homem respondeu: — Sou eu, pai. Dizem que depois o Curupira entrou, foi ter com ele e disse-lhe: — Ah! Meu filho! Dá-me a tua mão que eu quero comer.

Dizem que o homem cortou a mão do macaco, que o Curupira comeu, e tornou a dizer: — Corta também a outra banda da tua mão que eu quero comer.

Depois que acabou de comer a mão, disse-lhe também: — Dá-me o teu coração para eu comer.

O homem deu depois o coração do macaco. O Curupira comeu. O homem então disse logo ao Curupira:

— Pai! Dá-me também o teu coração para eu comer.

— Me dá, então, a tua faca.

O homem deu-lhe logo a faca. Meteu-a no coração, caiu logo e logo morreu.

Depois de passados alguns meses, lembrou-se o homem do Curupira, e dizem que dissera:

— Vou ainda tirar os dentes do Curupira para contas de minha filha.

Dizem que pegou logo no machado e chegando ao Curupira, olhou, e dizem que estavam os dentes quase azuis.

O homem bateu logo como machado nos dentes. O Curupira então acordou.

— Ah! Meu filho! Agora eu sei que tu me queres bem.

Dizem que ele dissera: “É verdade”.

Como tu me queres bem, agora eu vou te dar um arco e uma flecha. Quanto tu quiseses pedirás a essa flecha. Flecha para o cerrado sem destino, que ela há pegar a presa, mas tu não flecharás pássaros de bando, porque pode acontecer que eles te matem.

Depois, o homem foi-se embora. Sempre que queria ia caçar, e diariamente era feliz.

Dizem que uma vez se esqueceu e flechou o Aracuã, e que logo os companheiros caíram sobre ele e despedaçaram-lhe as carnes. Morreu.

Depois, então o Curupira foi ter com ele, que aqueceu cera no fogo e com ela uniu as carnes.

Dizem que o Curupira lhe dissera: — Agora não comas coisas quentes.

O homem caçava todos os dias. Ura dia esquecendo-se, dando-lhe a mulher tacacá quente, tomou e derreteu se logo.

NARRATIVA 3

A CANTIGA DO PÁSSARO FEITICEIRO

Ira-payé nheengareçara (Rio Solimões) p. 87

Contam que os pássaros feiticeiros, outrora, eram dois filhos de um chefe muito felizes, pelo que um tio os odiava. Chamou-os e convidou-os para derrubarem mato, para fazerem uma roça e depois embebedou os sobrinhos. Dizem que depois os matou. Um irmão perguntou ao outro:

— O que foi que tu sonhaste?

— Eu sonhei que nós nos lavávamos com carajuru.

— O mesmo sonhei eu.

Quando a avó deles aquecia a comida, disseram:

— Ah! Minha avó, nós não somos mais gente, e sim só o espírito. Assim seja, minha avó, nós te deixamos e quando ouvires cantar “Tincuan! Tincuan!...” Foge para casa e quando cantar “Ti... ti... ti!...” então reconhecerás.

Aquela cor vermelha dos olhos foi sangue.

NARRATIVA 4

TINKUAN (Rio Negro) p. 89

Um chefe teve em outro tempo um filho que levou encantado, com a pele riscada, na barriga de uma piraíba. Esta piraíba comia a gente que passava pelo lago. Os tapuios diariamente punham uma criança ao velho piraíba para ele engolir e deixar passar aqueles que iam pescar no lago.

Os chefes viam que diariamente a gente desaparecia no lago e disseram, segundo dizem:

— Vamos já cortar uambé para fazer uma corda para pescar a piraíba que tem um filho na barriga.

— Vamos.

Foram, depois disso, ao mato buscar uambé para fazer uma linha de pescar para puxar a piraíba, e a isca deles foi uma criança bem bonita que atiraram no meio do lago. A piraíba pegou no anzol que puxaram, porém, a piraíba era valente e arrebentou a linha e fugiu. Depois um feiticeiro chamou os chefes e lhes disse:

— Meus netos, vocês não peguem a piraíba porque ela não é boa, é coisa má, é a alma do filho do chefe. Vocês agora façam uma linha de pescar com os cabelos de vossas mulheres para então a pegarem.

As mulheres imediatamente cortaram os cabelos e fizeram uma linha de pescar bem grossa e depois puseram para isca uma criança e puxaram a velha piraíba. Os pajés disseram-lhes:

— Vocês a matem, abram-lhe a barriga e nela acharão um pássaro que é a alma do filho do chefe. Vocês não o deixem fugir ou voar porque quando ele cantar: Tincuan! Nós todos morreremos. Acharam o pássaro na barriga, mas fugiu da mão deles. O pássaro subiu e cantou: “Tincuan! Tincuan!...”

O céu ficou completamente escuro, a terra tremeu, o lago secou e a gente toda morreu, e só ficou no mundo o pássaro cantando: “Tincuan! Tincuan!...”

O pássaro feiticeiro que nós vemos hoje foi outrora o filho do chefe que estava na barriga da piraíba.

Contam que ele canta quando as notícias não são boas.

NARRATIVA 5

IZY OU YURUPARI (Rio dos Uaupés) p.105

Lenda Tariana

Contam os velhos que no nosso princípio apareceu no rio Ucaiari uma grande porção de mulheres, acompanhadas de velhos já impotentes, pelo que não podiam ter filhos.

Ficaram sentidas por não terem mais filhos e por verem que assim se acabaria o mundo, não ficando ninguém em seu lugar.

Apareceu-lhes um dia o feiticeiro que viera com elas e assim lhes perguntou:

— Vocês estão tristes?

— Sim, estamos tristes porque vemos que os homens estão impotentes e apesar de terem bebido o *kangeruku* não prestam.

— Não fiquem tristes porque terão ainda descendentes.

— Como? Como?

Ficaram alegres.

— Vocês vão saber, tomem primeiro um banho.

Correram cantando para o rio e foram-se banhar.

Quando saíram d'água o feiticeiro lhes disse:

— Agora vocês terão filhos, porque já a cobra grande as emprenhou.

Depois de passadas as luas apareceram, no mesmo dia, todas as crianças. A mais moça foi que teve a filha mais bonita. Esta criança cresceu. Quando cresceu tornou-se ainda mais bonita e todos os rapazes queriam casar-se com ela. Andando um dia pelo mato encontrou com uns macacos comendo frutas de *Uaku*.

— São bem bonitas estas frutas para se comer.

— Queres? Perguntou-lhe o *Uaku*.

— Quero.

Os macacos atiraram-lhe frutas, e ela provou uma,

— É boa!

A juntou uma porção, comeu muitas e escorrer o caldo até chegar ao caminho das crianças.

Passaram-se luas sem que aparecessem os mênstruos enquanto a barriga lhe crescia. Os rapazes perguntaram:

— Quem te emprenhou?

Eles perguntavam porque queriam matar o pai de seu filho.

— Tu não nos quiseste, pois agora te matamos se não nos contares quem foi que te emprenhou.

A moça respondeu:

— Não sei o que foi que fez a minha barriga crescer, eu só comi as frutas de *Uaku*.

— Deveras? O que fazer agora?

Depois de passar algumas luas teve o filho.

À noite quando foi dormir, desapareceu o filho. Chorou muito, procurou-o por toda a parte, porém não o achou; chegando junto ao tronco do *Uaku* ouviu uma criança chorar, porém não a achou. Ali no toco do *Uaku* a noite dormiu. Acordando de manhã achou os seios secos, a criança havia mamado toda a noite.

Todos os dias ouvia a criança chorar até chegar a noite, e de manhã tinha os peitos secos porque a criança mamava. Assim todos os dias.

Um ano depois a criança não chorou mais e os peitos secaram. Depois daquilo ouvia a criança brincar, rir, correr, não vendo quem brincava.

Os dias foram-se passando.

Um dia apareceu-lhe o filho já homem, e saindo lhe fogo das mãos e da cabeça.

— Minha mãe, já aqui estou, vamos para casa.

Todo o povo alegrou-se, correu para ele e os anciões vieram vê-lo.

Quando os feiticeiros o viram o assopraram e deram-lhe o nome de Izi; “tu te originaste da fruta”. O povo falou:

— Este será o nosso chefe.

Nós o queremos para chefe.

Ele disse:

— Não posso ser vosso chefe, ainda não tenho a pedra *nanacy* para ser chefe, é a que está na serra do gancho da lua.

Dizem que o sol lhe dera um saquinho cheio de coisas encantadas que servem para feitiço.

O sol lhe disse:

— Aqui está, meu filho, tudo quanto quiseses fazer aqui dentro acharás. Onde eu chegar, tu chegarás e todos te ouvirão.

Contam que as mulheres queriam ir à serra buscar a pedra de chefe. Os homens também o queriam. Os feiticeiros então falaram:

— As mulheres não podem pegar nessa pedra.

Começaram todos a brigar.

Izi tirou então do saquinho umas panelinhas, pôs nelas fogo e breu a ferver.

Quando começou a ferver, da fumaça, saíram morcegos. Depois saíram bacuraus, murucutus, jacurutus e outras aves noturnas.

Depois saíram outras aves, como andorinhas. Depois saíram gaviões e quando saía o Gavião real, Izi o agarrou e disse:

— Gavião, leva-me à serra do gancho da lua e me tornarás a trazer para eu te soltar.

O Gavião o levou à serra.

Chegando em cima da serra, achou a lua ali assentada.

A lua falou:

— Toma à tua pedra, recebe a tua nobreza, que com ela serás chefe do teu povo. Reúne a tua gente e faz jejuar, que eu vou te ensinar como hás de governar a tua gente. Aquele que te não obedecer, mata.

Agora vai-te embora.

Izi foi-se embora.

Chegando, de volta, mandou embora o gavião.

Dizem que, quando chegou, chamou os anciões e os feiticeiros, contou-lhes tudo quanto a lua lhe dissera e pediu que não contassem e desapareceu deles.

As mulheres querendo saber o que Izi dissera, procuraram enganar os velhos.

Quando anoiteceu, as moças mais sedutoras foram ter à rede dos velhos e os agradaram para que contassem.

Os velhos cansados dormiram e quando acordaram não viram ninguém.

— Eu sonhei.

— Eu também.

— Eu também.

Começaram os velhos a conversar.

As mulheres tendo sabido tudo quanto Izi disse, foram-se fazer chefes.

Os homens também quiseram.

Dos velhos que contaram, um Izi queimou, lançou as cinzas ao vento e delas saíram lacraias, outros animais e plantas venenosas; outro virou em sapo, outro em cobra.

Izi reapareceu, mandou jejuar, açoitou os homens e as mulheres, correu atrás da que revelou o segredo, e, para que não o divulgasse mais, a matou depois de ter tido cópula com ela.

Depois disso fez a sua grande festa, reuniu quatro velhos, e proibiu as mulheres de vê-la e ouvi-la.

Deu ordens novas e disse-lhes:

— Todas as mulheres que quiserem saber os meus segredos morrerão; todos os homens que contarem morrerão; vocês podem contar aos rapazes, porém não às crianças.

Depois de falar chorou.

As mulheres mais curiosas querendo saber foram escutar.

Quando acabou de falar todas elas morreram e transformaram-se em pedras.

Izi chorou por ir sua mãe também escutar e morrer.

Izi, depois disso, dançou para festejar a sua chefatura e a sua nova nobreza, indo depois para o céu, passeando no mato algumas vezes.

Os anos se passaram.

Estavam um dia os rapazes debaixo do Uaku quando chegou um pajé camarada de Izi, que disse:

— Rapazes, vocês jejuem, e se o não fizerem eu como vocês.

Contam que os rapazes não quiseram jejuar e que um dia lhes apareceu o pajé e pegou neles e engoliu todos.

Dizem então que os pais dos meninos se zangaram com o pajé, que mandaram fazer um grande caxiri para beber, e mandaram vir o pajé para beber com eles.

Contam que depois que chegou, eles beberam todo o dia, encheram-no bem de caxiri e o embebedaram a ponto de não saber se era dia. Contam que os velhos o vendo bêbado disseram:

— Vamos fazer fogo para o queimar para nos vingar.

Então o puseram no fogo, o pajé ardeu e ficou reduzido a cinzas.

À noite, das cinzas nasceu o *Uatanhon* (paxiúba), e pela manhã quando foram ver acharam as cinzas nascidas.

— Como das cinzas do pajé nasceu o Uatanhon?

Aquele Uatanhon cresceu e as folhas tocavam o céu, e pelo âmago do Uatanhon subiu a alma do pajé sob a forma de um Acutipuru.

Então, dizem que sabendo os velhos que tinha subido pelo Uatanhon a alma do pajé, o cortaram e caiu em baixo, dizendo eles:

— Agora já a alma dele não vem.

NARRATIVA 6

AS MULHERES DA MALOCA

Cunhan etá maloca (Rio Branco) p. 119

Dizem que havia outrora, no Rio Anauá, moças virgens que guardavam os talismãs e os atributos de Jurupari.

Dizem que uma vez fugiu uma das moças e foi procurar marido.

Chegando ao mato e anoitecendo, ali dormiu. De madrugada estava chorando quando ouviu homens falarem.

Um deles estava dizendo:

— Eu não me hei de casar; se encontrar uma moça bonita então me casarei.

Depois disso encontraram a moça e o homem, vendo-a, achou-a formosa e ela também o achou bonito.

O homem lhe disse:

— Queres te casar comigo?

A moça disse:

— Quero.

O homem então levou-a para sua terra.

Aquele homem era da nação Jacamim.

Os pais o casaram e depois de casados foram eles banhar-se ao riacho e ali acharam a erva Jacamim com a qual esfregaram o corpo e se lavaram.

Dizem que então ambos se transformaram em jacamins.

Depois disso sentiu que tinha ovos e a barriga cresceu a não poder mais andar.

Dizem que a mulher dissera:

— Isto não são ovos, isto talvez sejam filhos.

Alguns meses depois deu à luz duas crianças, uma mulher e um homem.

Foram crescendo as crianças.

O menino era forçoso e dizem que gostava de flechar pelo que a mãe lhe disse:

— Meu filho, em tempo algum tu flecharás Jacamins.

A mãe deles nunca os vira quando dormiam; uma noite, porém, foi vê-los dormir.

Olhando para seus filhos assustou-se.

A menina, dizem, que tinha sete estrelas na testa e o menino uma cobra de estrelas enrolada no corpo.

A mãe ficou assustada e chamou o marido para ver as crianças.

Veio o pai delas e assustou-se também. Falou.

— Eu sou ave, como é que tenho crianças?

Depois disso, dizem, foi ter com os pajés e disse-lhes:

— Que quer dizer isto, eu sou ave e minha mulher tem crianças?

Os pajés disseram-lhe:

— Também são teus filhos. Quando estiveste com tua mulher ela estava olhando para as estrelas e por isso saíram as estrelas neles.

Enquanto o pai conversava com os pajés e a mãe foi também passear, o menino pegou nas flechas e no arco e foi caçar.

Encontrou Jacamins e matou todos.

Depois de ter morto todos, vieram outros que também matou. Depois foi para casa.

Depois chegou a mãe.

Ele disse à mãe:

— Minha mãe! Eu matei todos os Jacamins. Vamos ver?

— Vamos.

Quando eles chegaram ela viu que o menino tinha morto o pai e todos os pajés.

A mãe disse-lhe:

— Meu filho, tu mataste teu pai e bem assim os pajés; agora ninguém nos dá o sustento. Tu nos estragaste muito.

Então, dizem que o menino respondera:

— Não entristeça o seu coração, mãe, para isso estou eu, o que faltar eu lhe darei.

Depois disso foram para a terra dos avós.

Em caminho disse ao filho:

— Meu filho, como chegaremos à terra de teu avô? Quando outrora de lá saí não tinha filhos, estava virgem, agora- teu avô há de querer meter-me na casa tenebrosa para que eu não conheça homens.

— Deixe estar, minha mãe, eu verei, quando eu chegar lá eu acabo com essas coisas.

Quando eles chegaram na terra do avô, o menino pegou numa grande pedra e lançou sobre a casa e a achatou; as mulheres todas que lá estavam fugiram. A pedra que caiu pelo seu próprio peso afundou se pela terra.

O avô quando viu aquilo teve medo do menino e toda aquela gente também teve medo dele.

Dizem que, então, o chefe falara:

— Eu toda vida estimarei muito a vocês, mas só quero que concertem o que estragaram e ponham tudo como anteriormente estava.

Disse então o menino ao chefe.

— Eu também gosto de ver todas as coisas em seu lugar.

O menino pegou na pedra e deixou-a no seu lugar.

Ficaram então bem na terra dos parentes.

Depois disso, a menina por não ter marido adoeceu.

O menino então disse a sua mãe:

— Dê para mim minha irmã para eu levá-la e curá-la, porque só eu sei onde está o remédio.

Deste modo o irmão levou-a para o céu, por não querer que ela se curasse e é ela que agora vemos e chamamos as Sete estrelas (Plêiades).

Vendo depois disso, a mãe, que eles se demoravam foi-lhes no encalço a procurá-los e quando passava por um riacho a cobra grande a engoliu.

Quando chegou o filho macho não achando a mãe foi também a sua procura.

Foi por todas as terras e por onde foi passando deixou filhos até encontrar sua mãe.

Depois de achar a mãe levou-a para o céu.

Ela é hoje aquela estrela que nós chamamos Pinon ou Cobra grande.

O que eu conto foi no nosso princípio, na origem de nossos avós.

NARRATIVA 7

O JURUPARI E AS MOÇAS

Yurupari cunhan mucu etá irumo (Rio Canumã) p. 129

Contam que um velho que tinha três filhas, combinara com o tio delas para levá-las a apanhar miriti. Conforme tinham ajustado apareceu de madrugada o Jurupari sob a figura do tio, que ele havia morto em caminho. Saíram as moças com o suposto tio. Depois de muito caminharem, perguntou uma delas se ainda estava longe o miritizal. O Jurupari respondeu que não. À medida que caminhavam, de vez em quando uma delas perguntava se ainda estava longe o miritizal e ele respondia que não. Ao alvorecer, já quando estavam perto da gruta, em que morava o Jurupari, uma delas olhando para os pés deste exclamou: — *Kuaá Yurupari!* Este é o Jurupari!

Chegando a casa disse-lhes o Jurupari que ali é que era o miritizal. Saiu depois, deixando um papagaio de sentinela às moças para que não fugissem.

Chegando a noite convidou a mais velha para levar-lhe fogo à rede. Ali começou como morcego a chupá-la. De madrugada tornou a sair para o mato.

Logo que ele saiu foram as duas irmãs ver a que dormira com o Jurupari e encontraram somente a sua ossada. À noite chegou o Jurupari e mandou a segunda levar-lhe fogo à rede e quando esta se aproximou agarrou-a e chupou a como a primeira. Pela madrugada foi novamente para o mato. Quando este saiu a mais nova foi à rede e viu a outra ossada. Chorando deitou-se na rede junto dos ossos de suas irmãs. Logo depois viu passar voando sobre a gruta o Carão e gritou:

— Ah! Carão! Carão! Se tu fosses gente me levarias a minha mãe!

Dali a pouco apareceu-lhe o Carão sob a forma de um moço, que lhe disse que tomasse os ossos, um pouco de sal e de cinzas e fosse furtar a milonga do Jurupari.

Logo que ela arranhou tudo partiram.

Apenas saíram começou o papagaio a gritar:

— *Ce yara, Karan o raçô ana ne yapuruchitá.* — (Meu senhor, lá vai o Carão levando o teu caramujo.)

Ouvindo isso correu atrás deles o Jurupari gritando:

— *U rure Karan ce muyrakytan.* (Carão traz o meu talismã.)

Ao aproximar-se o Jurupari, o Carão disse à moça que tomasse um dos ossos das irmãs. Imediatamente levantou-se uma grande fumaceira que impediu o Jurupari de aproximar-se. Aproveitaram-se disso e caminharam. Já tinham andado muito quando novamente ouviram o grito:

— *U rure Karan ce muyrakytan.*

O Carão mandou então queimar sal e cinza, o que fez com que se levantasse um grande espinhal.

Enquanto o Jurupari se desembaraçava dos espinhos eles avançaram. Já perto da casa da mãe ouviram ainda:

— *U rure Karan ce muyrakytan!*

Mandou então o Carão que queimasse juntos os ossos, o sal e as cinzas, o que fez com que aparecesse um grande rio que o Jurupari não pode atravessar e assim puderam chegar à casa da mãe, que ficou contente por ver as filhas, quando as julgava todas perdidas.

NARRATIVA 8

O JURUPARI E O CAÇADOR

Yurupari camunduçara irumo (Rio Tapajós) p. 135

Um homem foi caçar e encontrou uma veada com filho. Flechou o filho, e pegou no veadinho. A mãe fugiu. Fez chorar o veadinho e a mãe quando ouviu veio. Flechou, então, também a mãe do veadinho. Morreu. Olhando para ela viu que a veada era sua própria mãe.

O Jurupari transformou a mãe em veada para enganar o filho enquanto dormia.

NARRATIVA 9

O CUNAUARU

Cunauaru (Rio Branco) p. 197

Havia outrora dois homens, um casado e outro que se enfaceirava com a mulher do irmão. Dizem que era pajé o irmão, que pegou no rabo de uma arara e meteu no buraco do pau. Disse depois à mulher:

— Dize a meu irmão para tirar o filho da arara para que tu o cries.

Logo, então, ele subiu e a coisa má o pegou no buraco do pau. Começou a gritar:

— Meu irmão! Meu irmão! Meu irmão! Meu irmão! Anda depressa, meu irmão; anda depressa, meu irmão.

Depois disso virou sapo.

NARRATIVA 10

AS PLÊIADES

Tamecan (Rio Branco) p. 223

Lenda dos Macuxi

Um homem casado tinha sete filhos, os quais diariamente choravam junto ao pai e à mãe.

— Papai, eu quero comer! Mamãe eu quero comer!

— Ah! Meus filhos, eu dou de comer a vocês e nunca chega.

Dizem que choramingaram, pelo que a mãe ralhou com eles:

— Vocês são gulosos!

— Então, minha mãe, não quer nos dar de comer?

Dizem que a mãe puxou do moquéu o queixo de uma anta e atirou-lhes:

— Aqui está para vocês comerem.

— Isto, minha mãe, não chega para nós.

Então o filho mais velho pegou nos irmãos menores e deu a comer a cada um deles um pedaço.

— Aqui está, meus irmãos, o comer ainda não chega para nós.

Dizem que eles pegaram e comeram.

O irmão mais velho deles disse:

— Bem, meus irmãozinhos, nós vamos já para o céu para ser estrelas. Pegou, então, nos irmãos pequenos debaixo dos dois braços e dançaram cantando. E dançando foram subindo e foram-se indo embora.

A mãe, saindo, olhou para eles e os viu indo-se embora.

— Ah meus filhos! Para onde vão vocês? Aqui está para vocês comerem!

— É inútil, minha mãe! Deixe ficar, pois já vamos indo para o céu ter com nosso tio para sermos estrelas.

Então, dançando, foram indo dando voltas, como faz o Urubu, e foram sumindo, sumindo, até chegar ao céu.

NARRATIVA 11

ÓRION OU OS TRÊS REIS MAGOS

Epépim (Rio Branco) p. 227

Lenda Macuxi

Contam que havia três homens irmãos, dois solteiros e um casado, que tinha mulher; os dois moravam longe do casado. Daqueles dois, um era feio, e dizem que o irmão bonito lhe deitava os olhos; por isso procurava meios de matá-lo. Um dia aguçou um pau, apontou-o bem, e depois disse ao irmão:

— Meu mano, vamos apanhar urucum para pintar nosso corpo?

— Vamos.

Então, contam, chegaram eles ao pé do urucu e ele disse logo ao irmão:

— Meu mano, sobe tu para apanhar para nós.

Dizem que, então, o irmão feio subiu e em cima abriu as pernas num galho; então o irmão de baixo o espetou. Morreu logo e caiu no chão.

O irmão cortou as pernas, deixou o cadáver, virou-se e foi-se embora. Dizem, que logo depois veio a cunhada, de passeio, ter com eles.

— Como estás, meu, cunhado?

— Como hei de estar? Bem.

— Como está o outro meu cunhado?

— Está fora passeando.

— Ah! Pode ser.

Contam que a cunhada saiu para passear no mato e, dando volta por detrás da casa, achou o corpo de seu cunhado com as pernas cortadas e separadas. Depois a seu turno chegou também o cunhado.

— Para que me servem as pernas cortadas? Para nada. Agora só estão boas para os peixes comer.

Então, dizem, que o irmão pegou nas pernas e as pôs no rio, virando-se logo elas em surubim. O corpo ficou ali por terra, mas a alma foi-se embora para o céu. Chegando no céu virou-se em estrelas. O corpo ficou no centro e as pernas dos lados, uma de cada lado. Tornou-se logo o Epépim.

O irmão assassino transformou-se na estrela Caiuanon (Vênus), e o irmão casado noutra estrela Itenhá (Sirius). Ficaram os dois fronteiros ao irmão que mataram para perpetuamente (por castigo) olharem para ele.

NARRATIVA 12

CANOPUS

Pechioço (Rio Branco) p. 231

Lenda dos Macuxi

Um homem chamado Pechioço casou-se com uma mulher sapo chamada Ueré. Um dia o marido zangado com a mulher por estar sempre gritando: Cuá! Cuá! Cuá!... Aborreceu-se logo dela. Então, contam, que cortou de um lado a perna com a coxa, que estava pintada com jenipapo e pegando ela atirou-a ao rio. Logo transformou-se em peixe surubim, subindo o corpo para o céu a se encontrar com seu irmão Epépin.

NARRATIVA 13

A COBRA GRANDE OU SERPENTÁRIO

Boia açu (Rio Solimões) p. 233

Havia antigamente, contam, uma moça que o demônio emprenhara e que depois deu à luz o dragão. Foi crescendo então aquele dragão sem nunca deixar a mãe. Para onde a mãe ia, ele ia. Queriam tirá-lo da mãe e não o podiam.

Por isso, mandou que ele subisse a uma sorveira e então fugiu dele. Contam que chorou e pediu à avó.

— Minha avó, me dá minha mãe...

A avó respondeu:

— Eu não sei onde ela está.

Contam que depois dissera:

— Eu já vou, minha avó. Não queres me dar minha mãe, ouve então quando eu gritar e me responde.

Voou logo para o céu.

Já quando ia alta a noite ele gritou e a velha estando a dormir não ouviu. Quando pela terceira vez estava para extinguir-se a voz, a velha acordou.

É por isso que a gente não perde a pele e só isso acontece com aquilo que respondeu, como lagartos, cobras e árvores.

Hoje ele aparece no céu.

NARRATIVA 14

O SERPENTÁRIO

Boia uaçu (Rio Negro) p. 239

Contam que uma mulher foi um dia à casa de um homem casado e pediu para ali ficar. Perguntou-lhe o homem:

— Que sabes tu fazer?

— Sei fiar.

— Então, fia.

Dizem que lhe deu algodão. Depois a mulher ficou em casa dele. Deixavam-na só e nada lhe davam para comer. Então, ela ia ao ninho das galinhas e tirava os ovos para chupar, e deixava as cascas inteiras, como se não fossem quebradas. Depois disso o homem voltou do mato com dois ovos de mutum; quebrou um e meteu dentro dele um cabelo humano. Em seguida, a mulher foi chupá-los. Cresceu-lhe tanto a barriga que ela já não podia andar. Voltando do mato, o homem disse-lhe:

— Vamos apanhar sorva que encontrei aqui perto.

Dizem que da barriga responderam-lhe:
 — Eu vou contigo, minha mãe.
 Disseram eles então:
 — Que é isto?
 Falou outra vez a barriga.
 — Eu vou contigo, minha mãe.
 O homem foi com ela, apesar da barriga grande. Apenas chegaram junto à sorveira, o homem disse:
 — Cortamos ou subimos?
 O que estava dentro da barriga da mulher respondeu:
 — Eu mesmo subo.
 Então o homem tirou a maior sorva; tirou dela o conteúdo e encheu-a de saliva. Da mulher que estava sentada saiu uma cobra que subiu para a sorveira. Ainda estava na barriga a metade, já a cabeça estava na ponta da árvore, engrossando ao mesmo tempo. Então, disse o homem:
 — Agora, quando acabar de sair, mete a ponta do rabo na casca da sorva.
 A mulher meteu-o logo. Então fugiram, levando o homem a mulher as costas para casa. Logo depois, a cobra gritou:
 — Minha mãe! Minha mãe!
 A saliva respondeu em vez da mãe:
 — Uh! Uh! ...
 Chegaram a casa. Imediatamente o homem meteu a mulher num pote e pôs terra em cima. A cobra foi no encalço da mãe, chegou e chamou-a... chamou-a. A mãe não respondendo, saltou a filha ao rio. Procurou o fundo e não o achou. Subiu e foi para o céu.
 A cobra grande chamou o homem e disse:
 — Meu avô, escondeste minha mãe. Agora vou-me embora para o céu; não achei lugar no rio e quando eu te chamar, me responderás. Quando eu aparecer, capina tua roça, porque será então o princípio do verão.

NARRATIVA 15

O PRINCÍPIO DO MUNDO

Araúria iupurangaua (Rio Tapajós) p. 245

No princípio este mundo estava na escuridão.
 Da escuridão saíram dois homens um chamado Caruçacahiby e outro que era seu filho chamado Rairu.
 Rairu tropeçou em uma pedra furada como uma panela e ralhou com a pedra.
 Caru, seu pai, mandou o filho Rairu carregar a pedra com que tinha ralhado.
 Rairu cumpriu a ordem do pai, carregou na cabeça a pedra que em cima dele começou a crescer.
 Pensando já muito, ele disse ao pai:
 — Esta pedra já pesa muito.
 Mais crescia então a pedra e já Rairu não podia andar.
 A pedra continuou a crescer. Cresceu tanto a pedra em forma de panela que formou o céu.
 Apareceu então depois o sol no céu.
 Rairu ajoelhou-se vendo seu pai ser o criador do céu.
 Caru era inimigo do filho porque sabia mais do que ele.
 Um dia Caru flechou a folha de um tucumã e mandou o filho subir no tucumanzeiro para tirar a flecha para ver se o matava.
 O filho chegou ao tucumanzeiro, os espinhos viraram-se todos para baixo a ficar bonito: e subiu e tirou da folha a flecha do pai.
 Noutro dia mandou o filho adiante para o roçado e contam que cortou todas as árvores para matar o filho.
 Derrubou então as árvores em cima do filho, caíram todos os paus em cima, mas ele não morreu e ficou incólume.
 Caru arredou-se dali, pensando que o filho tinha morrido.
 No outro dia voltou Caru e achou o filho perfeitamente bom.
 Quando Caru ia queimar a roça mandou o filho para o meio, para que morresse queimado.
 Caru cercou o filho de fogo.

Quando Rairu, depois, viu a fogueira cercá-lo entrou pela terra e quando a roça acabou de se queimar apareceu sem nada lhe ter feito o fogo.

Caru zangou-se muito vendo que o filho não morria.

No outro dia Caru voltou e foi para o mato.

Chegou. Quando no mato fez de folhas secas uma figura de tatu e enterrou deixando o rabo de fora no qual esfregou resina. Chamou o filho e lhe disse:

— Vamos caçar?

— Vamos.

Andou virando pelo mato e chamou o filho.

— Aqui está um tatu, vem puxar.

A figura daquele tatu ia cavando: já estava um buraco no chão.

Rairu depois deixou o rabo do tatu, mas não pôde tirar a mão, porque a resina a pegava.

Contam, então, que a figura do tatu o levou pelo buraco pela terra dentro e sumiu-se.

Passava seu pai outro dia por aquele buraco quando viu seu filho sair dele.

O pai pegou num pau e bateu no filho.

O filho lhe disse:

— Não me batas, porque no buraco da terra eu achei muita gente, mais que boa, e eles vêm trabalhar para nós.

O pai deixou-o e não o bateu mais.

Arredondou uma coisinha e atirou no chão que então cresceu transformada em algodão. O algodoeiro cresceu logo, floresceu, dando depois algodão.

Caru apanhou o algodão e fez uma corda, amarrou Rairu e o meteu no buraco do tatu.

Contam que pela corda e do buraco subiu muita gente feia, depois também subiu muita gente bonita, dizem que, então a corda arrebentou e o resto da gente bonita caiu no buraco.

Rairu subiu com a gente bonita.

Contam que Caru quando viu aquele bando de gente mandou fazer uma coisa verde, uma vermelha, uma preta, uma amarela para assinalar aquela gente com as suas mulheres, para quando aquela gente crescesse ser Mundurucus, Muras, Araras, Pamanás, Uinamarys, Manatenerys, Catauchys e assim todos.

Demorando muito a pintar toda aquelas gentes ficaram uns com sono e outros mais do que dormindo.

Aos preguiçosos Caru disse:

— Vocês são muito preguiçosos, agora vocês serão passarinhos, morcegos, porcos e borboletas.

Aos outros que não eram preguiçosos e que eram bonitos lhes disse:

— Vocês serão o princípio de outro tempo; noutro tempo os filhos de vocês serão valentes.

Depois Caru sumiu-se pela terra a dentro.

Então denominaram aquele buraco Caru-Cupy.

NARRATIVA 16

TIRI E KARU (Rio Mamoré) p. 252

Lenda dos Yurukarés

Sararumá ou Aymá Sunhé, gênio malfazejo, abrasou a terra não escapando senão um homem que por prevenção meteu-se em um buraco com alimentos para alguns dias. Para ver se o incêndio continuava punha para fora do buraco uma varinha, que durante dois dias retirava queimada, porém no terceiro voltou sem ser queimada e fria. Vendo o incêndio terminado saiu do buraco e viu que a terra estava nua. Sem abrigo e sem alimentos vagava quando se encontrou com Sararumá, que lhe disse:

— Fui eu o causador de todo este mal, mas como tenho pena de ti, toma.

Deu-lhe um punhado de sementes e ordenou-lhe que semeasse.

De repente apareceu um bosque, como por encanto, com o que era necessário para o alimento humano.

Depois, sem que se saiba como, este homem tinha consigo uma mulher da qual teve muitos filhos e uma filha.

Na idade das paixões, a filha corria tristemente as florestas, chorando o seu isolamento quando foi dar com uma bela árvore, o *Ulè*, da qual apaixonou-se, transformando-se esta em homem com o qual passava as noites, desaparecendo ao raiar do dia.

Revelando tudo a sua mãe, esta aconselhou-a que o amarrasse. Com efeito, seguindo os conselhos maternos Ulé ficou preso, e prometendo casar-se foi solto.

No gozo de uma felicidade perfeita estava, quando um dia indo ele à caça não voltou por ter sido morto por uma onça. Indo ela a sua procura soube, pelos irmãos, da desgraça e levada por eles foi ver o seu corpo. Encontrando os pedaços ensanguentados, todos dispersos, uniu-os para ainda uma vez ver suas formas. Contemplava ela o marido quando este ressuscitou e disse:

— Parece-me que dormi muito!

Voltavam alegres quando Ulé tendo sede foi a um córrego beber água e vendo a sua figura refletida, notou que lhe faltava um pedaço da cara, e para não aparecer mais a sua mulher assim desfigurada, deixou-a e dela se despediu, dizendo que voltasse só, mas que nunca virasse o rosto para traz durante o caminho, fosse qual fosse o barulho que houvesse atrás de si.

Durante a volta ouviu diversas vezes ruído atrás de si; mas, não fez caso, porém uma ocasião ouvindo o barulho de uma folha que caía, voltou-se, o que foi bastante para perder o caminho e extraviar-se pelo mato. Errava de um para outro lado sem acertar com o caminho quando foi dar à casa da mãe das onças. Esta recebeu-a afavelmente, porém, vendo que seus filhos quando voltassem a comeriam mandou que ela se escondesse.

Voltando os filhos sentiram que havia gente estranha em casa, e afinal descobriram a moça. Iam comê-la, porém a mãe os impediu.

Obrigaram-na então a catar-lhes as formigas que tinham no corpo e a comê-las. Apesar do medo não pôde comer as formigas, pelo que a mãe lhe deu um punhado de sementes de cuyeira, para que iludindo, pusesse fora as formigas e comesse as sementes. Assim iludiu ela a três filhos da onça, porém o quarto, que tinha quatro olhos, viu a esperteza da moça e furioso lançou-se sobre ela, matou-a e tirou do ventre o filho que estava em termo de nascer.

A mãe tendo pelo filho a mesma pena que tivera da mãe, meteu a criança num pote, para cozinhar, porém depois tirou-a, metendo nele outra coisa e assim iludiu o filho.

Às ocultas e aos cuidados da velha onça cresceu o menino e tornou-se homem. Chamava-se Tiri.

Um dia disse ela a Tiri que uma paca lhe tinha comido todas as abóboras. Ele foi para a upera, e quando apareceu o animal o flechou, mas tão mal que apenas a flecha arrancou a cauda, por isso dessa data em diante esse roedor ficou sem esse apêndice.

A paca assim ferida voltou se e lhe disse:

— Tu vives em boa harmonia com os assassinos de tua mãe, e porque me queres matar quando eu não te fiz mal?

Tiri pediu à paca que lhe explicasse o que queria ela dizer, porque para ele aquelas palavras eram misteriosas.

A paca levando-o para sua toca, disse-lhe que as onças tinham morto seu pai e sua mãe e que tendo já descoberto que ele vivia queriam escravizá-lo.

Furioso Tiri depois de ouvir as revelações da paca, foi esperar as onças e quando elas voltavam da caça matou três, varadas por suas flechas. A quarta que tinha quatro olhos vendo as flechadas escapou, apenas ferida e subindo para uma árvore exclamou:

— Árvores, palmeiras favoreçam-me! ... Sol, lua e estrelas salvem-me!

A lua atendendo ao seu pedido ocultou-o e desde então, as onças são noturnas e estão representadas na lua.

Tiri tinha um poder sobrenatural.

Vendo a mãe da onça só, sem ter quem para ela trabalhasse fez um instante um grande roçado com plantações.

Aborrecendo-se de viver sozinho, e senhor da natureza, tendo um dia dado uma topada que lhe arrancou a unha do dedo grande, meteu está no oco do pau causador desse desastre. Logo depois ouviu falar atrás de si e viu um homem que se tinha formado da unha. Tiri deu-lhe então o nome de Karu.

Dalí em diante se uniram em boa harmonia sendo Karu seu confidente. Aconteceu, porém, que sendo eles, um dia, convidados por um certo pássaro para almoçar em casa dele, ofereceu-lhes este um vaso cheio de chicha, que nunca se esvaziava por mais que bebessem, e dando Tiri com ele por terra, saiu líquido em tanta abundância que inundou a terra e matou seu companheiro.

Depois de secas as terras Tiri tomou os ossos de Karu e o ressuscitou.

Continuaram a viver sós, porém, aborrecidos desejaram viver em companhia de outros homens e para isso uniram-se à fêmea de alguns animais. De cada uma nasceu um homem e uma mulher, porém como as mulheres nascessem com os olhos abaixo do peito, Tiri teve de mudá-los para o lugar que hoje ocupam.

O filho de Karu morreu e por este foi enterrado.

Tiri, no fim de algum tempo disse a Karu que fosse desenterrar seu filho, mas que não o comesse. Karu cumpriu a ordem de Tiri, e cavando a cova de seu filho só encontrou as raízes de um pé de mandioca. Karu achando-as bonitas comeu-as o que fez com que se ouvisse grande estrondo.

Tiri então disse:

— Karu desobedeceu-me e comeu o filho, e para puni-lo, tanto ele como todos os homens serão mortais, sujeitos ao trabalho e ao sofrimento.

Tempos depois Tiri sacudindo uma árvore caiu dela um pato, que Tiri ordenou a Karu que o cozinhasse e comesse.

Obedecendo Karu, Tiri lhe disse:

— Este pato era teu filho e tu o comeste.

Karu desgostou-se de tal modo, que vomitou tudo quanto comera. Saíram então da sua boca papagaios, tucanos, e outros pássaros.

Tiri e Karu foram visitar a mãe da onça, porém, vendo que estava com os beiços ensanguentados, Tiri, julgou que ela tinha se encontrado com homens e que ela os tinha devorado.

Ameaçou matá-la se não confessasse seu crime, e cortou-lhe o pelo da cabeça.

Quando ia matá-la ela pediu que a perdoasse, porque revelaria tudo.

É verdade que comi uma pessoa, porém esta estava já morta por ter sido mordida por uma cobra, que vive num buraco.

Indicou o lugar.

Essa cobra comia todos que apareciam nesse lugar.

Tiri disse à mãe das onças:

Tu, de hoje em diante, só comerás o que os outros matarem, e assim acontecerá aos de tua raça. Transformou-a em urubu.

Por essa razão o urubu tem a cabeça pelada.

Tiri ordenou a um Uacauan que matasse e comesse a cobra.

Depois disso saíram do buraco da cobra os Incas, os Mansinos, os Chiriguanos e outras nações.

Foi tal a quantidade de gente que saiu que Tiri amedrontando-se tapou o buraco.

O buraco por onde saíram os povos que encheram a terra, existe perto de uma grande rocha chamada Mamoré do qual ninguém se aproxima por causa de uma grande cobra que guarda a entrada do buraco. Fica perto da confluência dos rios Sacta e Soré, nas nascentes do rio Mamoré.

Tiri disse então a essas nações:

— E preciso que se dividam e ocupem toda a terra e para isso vou lançar a discórdia entre vocês.

Imediatamente caiu uma chuva de flechas, com as quais todos se armaram.

Por muito tempo essas nações se bateram até que Tiri as pacificou, porém conservaram-se sempre separadas odiando-se umas às outras.

Terminando sua missão ali, Tiri decidiu-se a procurar outro lugar e para saber qual deveria ser, enviou um pássaro para o Oriente, que pouco tempo depois voltou em parte depenado. Concluiu que o espaço da terra era pequeno. Mandou- o para o Norte, e aconteceu a mesma coisa, porém mandando-o para o Poente no fim de algum tempo, o pássaro voltou coberto de lindas penas. Para lá então dirigiu-se Tiri, para nunca mais aparecer.

NARRATIVA 17

A ORIGEM DAS PLÊIADES

Cyiućé yperungaua (Villa Bella) p. 257

Havia antigamente um encantado que fugiu da mulher.

— Quando tu quiseses falar-me, irás atrás de mim. Meu caminho são as pegadas dos urubus. Quando achares penas de araras, é porque é o caminho das coisas más.

O pai das Plêiades quando deixou a mulher, esta estava grávida. Indo um dia pelo caminho procurar o marido, os filhos choraram na barriga. Zangando-se a mulher com os filhos, ralhou-lhes e disse:

— Tudo quanto vocês veem, pedem. Por isso não saem já para comer o que querem.

Depois que ralhou, as crianças não falaram mais. Somente foi pelo caminho das coisas más zangada com eles. Chegou à casa da mãe da onça.

— Que vens tu buscar por aqui? Meus filhos são muito maus.

— Eu venho por aqui no encalço de meu marido. Ele me disse que viesse atrás das pegadas do urubu e eu vim pelo caminho das coisas más ou das penas das araras.

— Ah! Minha neta, ali vêm meus filhos chegando e zangados comigo.

Vem para aqui a fim de que eu te esconda debaixo do painelão, para que eles não te vejam.

Chegou um filho:

— Ah! Minha mãe, aqui cheira a sangue real.

— Quem há de chegar aqui, meu filho. Eu estou longe.

A mãe perguntou-lhe:

— Que farias tu quando uma mulher aparecesse e viesse procurar-me?

— Que eu faria, minha mãe? Deixava ficar para tua amiga.

Depois disso, chegaram os outros e disseram a mesma coisa, como o primeiro. Um dia, eles nada mataram para comer e zangados mataram a mulher que estava com a mãe. Esta pediu os ovos dela para criar; tomou-os, guardou-os bem e deles saíram sete meninos e uma menina. Depois de crescidos, disseram estes:

— Como vingaremos nossa mãe? Vamos fazer um espeto de paxiuba para espetar naquele fundo que ali está, matá-los, ficando assim vingadores de nossa mãe.

Quando as crianças foram banhar-se, chegaram as onças.

— Meninos, vocês que estão fazendo?

— Nada; estamos nos banhando.

— Eu quero também me banhar com vocês;

— Pois bem. Nós, como criancinhas, saltamos aqui pelo baixo. Vocês, como são grandes, saltem ali para aquele fundo.

Saltaram para a água funda e ali ficaram; morreram todos no espeto.

Foram-se embora as crianças e sentaram-se em uma pedra. Chegou a onça a ter com eles.

— Que é que fazem vocês?

— Nada; estamos brincando.

— Então eu quero também brincar.

— Pois bem. Senta-te na pedra e faz o que estamos fazendo.

— Para quê?

— Para fazer pequeninos os nossos grãos.

— Então eu quero meu grão também pequenino.

— Farás o mesmo que estamos fazendo.

Bateram todos com os grãos na pedra. Ali ela ficou e morreu. Voltaram os meninos para casa da mãe da onça. Depois, foram pela beira do rio, arremedando todos os pássaros. Mandaram também a irmã os arremedar.

Nada para eles era bonito. Mandaram arremedar o carão. Acharam bem bonita a cantiga e disseram:

— Espreita; e quando as Plêiades estiverem saindo, tu sacudirás as asas, porque nunca as tuas penas cairão. Espreita; quando as Plêiades nascerem, tu cantarás.

O carão sacudiu as asas e seus irmãos o mandaram embora. Eles subiram para o céu e tornaram-se as Plêiades.

NARRATIVA 18

A ORIGEM DA PLANTAÇÃO

Moytyma uipurungaua (Rio Purus) p. 267

O Jacurutu é coisa má. Antigamente foi um gigante assim como sua irmã. Estavam outrora os chefes Muras com os feiticeiros para fazerem perder-se o Jacurutu, porque, dizem, ele comia-lhes os filhos. Os feiticeiros fizeram sair o avô da tartaruga para a praia. Depois então o Jacurutu pisou o avô da tartaruga. Ficou com o pé preso. Fez força e pisou- o com o outro pé. Contam então que a tartaruga andou para o rio. Chamou a irmã.

— Traze aquele pau para eu forcejar nele.

A irmã pegou no pau e ficou também presa.

Depois o avô da tartaruga os levou para o rio. Indo morrer, dizem, falou:

— Meus netos, vocês me vingarão. Aqui estão meus braços. Deles sairão as plantas para vocês me vingarem. Deles aparecerão o pau vermelho para os arcos; a paracumba para gomo das flechas; dos meus nervos aparecerá a embira para cordas dos arcos; de minha gordura a castanha para alisar o gomo da flecha do arco; de meus cabelos, o curauá para cordas das flechas, e de meus ossos, as tabocas para pontas destas.

Quando acabou de aconselhar, desapareceu.

NARRATIVA 19

UAÇÁ, O PESCADOR PRIMITIVO

Uaçá piracajara irimaue ara (Rio Negro) p. 270

O pescador Uaçá, antigamente, estava pescando e o anzol pegou-se nas costelas da mãe da tartaruga, e metendo os pés ficaram ambos pegados nas costas dela. Depois foi pelo rio grande abaixo (o Amazonas) mas subiu para o mesmo lugar da cabeceira e ali conversou com o filho. O filho quis tirá-lo do fundo e amarrou uma corda no osso da perna e puxou para terra, mas suas forças não chegaram para arrancar os ossos do pai das costas da mãe da tartaruga.

O filho virou-se no avô do gavião, para arrancar os ossos do pai das costas da mãe da tartaruga, porém as forças não chegaram.

Então o pai arrancou de si um osso e um e tendão e deu-lhes dizendo: “Vocês com isto me vingarão algum dia, meus filhos; separo-me de vocês, mas ficarei de modelo para sempre”.

ANEXO II

AS 31 FUNÇÕES DE PROPP

- FUNÇÃO 1** Um dos Membros da Família Sai de Casa (definição: *afastamento*; designação: β).
- FUNÇÃO 2** Impõe-se ao Herói uma Proibição (definição: *proibição*; designação: γ).
- FUNÇÃO 3** A Proibição é Transgredida (definição: *transgressão*; designação: δ).
- FUNÇÃO 4** O Antagonista Procura Obter uma Informação (definição: *interrogatório*; designação: ξ).
- FUNÇÃO 5** O Antagonista Recebe Informações sobre a sua Vítima (definição: *informação*; designação: ζ).
- FUNÇÃO 6** O Antagonista Tenta Ludibriar sua Vítima para Apoderar-se dela ou de seus Bens (definição: *ardil*; designação: η).
- FUNÇÃO 7** A Vítima se Deixa Enganar, Ajudando assim, Involuntariamente, seu Inimigo (definição: *cumplicidade*; designação: θ).
- FUNÇÃO 8** O Antagonista Causa Dano ou Prejuízo a um dos Membros da Família (definição: *dano*; designação: A).
- FUNÇÃO 8-A** Falta Alguma Coisa a um Membro da Família, Ele Deseja Obter Algo (definição: *carência*; designação: a).
- FUNÇÃO 9** É Divulgada a Notícia do Dano ou da Carência, Faz-se um Pedido ao Herói ou lhe é Dada uma Ordem, Mandam-no Embora ou Deixam-no ir (definição: *mediação, momento de conexão*; designação: B).
- FUNÇÃO 10** O Herói-Buscador Aceita ou Decide, Reagir (definição: *início da reação*; designação: C).
- FUNÇÃO 11** O Herói Deixa a Casa (definição: *partida*; designação: $\uparrow$).
- FUNÇÃO 12** O Herói é Submetido a uma Prova; a um Questionário; a um Ataque etc., Que o Preparam para Receber um Meio ou um Auxiliar Mágico (definição: *primeira função do doador*; designação: D).
- FUNÇÃO 13** O Herói Reage Diante das Ações do Futuro Doador (definição: *reação do herói*; designação: E).
- FUNÇÃO 14** O Meio Mágico Passa às Mãos do Herói (definição: *fornecimento - recepção do meio mágico*; designação: F).

- FUNÇÃO 15** **O Herói é Transportado, Levado ou Conduzido ao Lugar onde se Encontra o Objeto que Procura** (definição: *deslocamento no espaço entre dois reinos, viagem com um guia*; designação: G).
- FUNÇÃO 16** **O Herói e seu Antagonista se Defrontam em Combate Direto** (definição: *combate*; designação: H).
- FUNÇÃO 17** **O Herói é Marcado** (definição: *marca, estigma*; designação: I).
- FUNÇÃO 18** **O Antagonista é Vencido** (definição: *vitória*; designação: J).
- FUNÇÃO 19** **O Dano Inicial ou a Carência são Reparados** (definição: *reparação de dano ou carência*; designação: K).
- FUNÇÃO 20** **Regresso do Herói** (definição: *regresso*; designação: ↓).
- FUNÇÃO 21** **O Herói Sofre Perseguição** (definição: *perseguição*; designação: Pr).
- FUNÇÃO 22** **O Herói é Salvo da Perseguição** (definição: *salvamento, resgate*; designação: Rs).
- FUNÇÃO 23** **O Herói Chega Incógnito à sua Casa ou a outro País** (definição: *chegada incógnito*; designação: Q).
- FUNÇÃO 24** **Um Falso Herói Apresenta Pretensões Infundadas** (definição: *pretensões infundadas*; designação: L).
- FUNÇÃO 25** **É Proposta ao Herói uma Tarefa Difícil** (definição: *tarefa difícil*; designação: M).
- FUNÇÃO 26** **A Tarefa é Realizada** (definição: *realização*; designação: N).
- FUNÇÃO 27** **O Herói é Reconhecido** (definição: *reconhecimento*; designação: Q).
- FUNÇÃO 28** **O Falso Herói ou Antagonista ou Malfeitor é Desmascarado** (definição: *desmascaramento*; designação: Ex).
- FUNÇÃO 29** **O Herói Recebe Nova Aparência** (definição: *transfiguração*; designação: T).
- FUNÇÃO 30** **O Inimigo é Castigado** (definição: *castigo, punição*; designação: U).
- FUNÇÃO 31** **O Herói se Casa e Sobe ao Trono** (definição: *casamento*; designação: W^o).