

AS METAMORFOSES EM UMA NARRATIVA AMAZÔNICA
THE METAMORPHOSES IN AMAZONIAN NARRATIVE
LAS METAMORFOSIS EN UNA NARRATIVA AMAZÓNICA

Gabriela Ismerim Lacerda¹

RESUMO: O presente artigo pretende, através da narrativa “Epépim”, coletada, transcrita e publicada por Barbosa Rodrigues em Poranduba amazônica, observar dois tipos de metamorfoses: “transformação em estrelas” e “fragmentos corporais metamorfoseados” para, então, refletir sobre a importância das metamorfoses para a literatura indígena amazônica.

ABSTRACT: This article aims, through the narrative “Epépim”, collected, transcribed and published by Barbosa Rodrigues in Poranduba amazonense, to observe two kinds of metamorphoses: the “transformation into stars” and the “metamorphosed body fragments”; in order to ponder on the importance of metamorphoses for the Amazonian indigenous literature.

RESUMEN: En el presente artículo se aplicará través de la narrativa “Epépim”, colectada, transcrita y publicada por Barbosa Rodrigues en Poranduba amazonense, observar dos tipos de metamorfosis: “transformación en estrellas” y “fragmentos de cuerpos metamorfoseados” para enseguida reflexionar sobre la importancia de la metamorfosis para la literatura indígena amazónica.

PALAVRAS-CHAVE: metamorfose; literatura indígena; literatura amazônica; *Poranduba amazonense*

KEYWORDS: metamorphoses; indigenous literature; amazonian literature; *amazonse Poranduba*.

1 Mestra pelo programa Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo.
E-mail: gabriela.ismerim@gmail.com

PALABRAS CLAVE: metamorfosis; literatura indígena; literatura amazônica; *Poranduba amazonense*.

Em dissertação de mestrado intitulada “As metamorfoses em *Poranduba amazonense*” foram observados os diferentes tipos de metamorfoses presentes nas coletâneas de narrativas indígenas coletadas por Barbosa Rodrigues. O presente artigo pretende retomar especificamente dois dentre os seis tipos de metamorfoses lá observados: a *transformação em estrelas* e os *fragmentos corporais metamorfoseados*; e, a partir deles, tecer breves reflexões sobre esta temática da literatura indígena.

A pedido da princesa regente D. Isabel, Barbosa Rodrigues (1842-1909) realizou excursões no norte do Brasil (Pará e Amazônia) a fim de documentar e estudar a fauna e a flora da região para completar os estudos do pesquisador alemão Von Martius. Por ocasião dessas viagens, acabou por ter contato com os nativos dessas regiões (RIBEIRO, 2003). Notório botânico, Rodrigues, apresenta os seus estudos sobre palmeiras - *Sertum palmarum brasiliensium* – e sobre orquídeas brasileiras - *Iconographie des orchidées du Brésil* – ainda hoje como referência nos estudos destas duas espécies. Foi também fundador do Museu Botânico de Manaus e dirigiu o Jardim Botânico do Rio de Janeiro de 1890 até o ano de sua morte. E, assim como Couto de Magalhães, Brandão de Amorim e outros estudiosos à época, o botânico recolheu e transcreveu narrativas de povos indígenas amazônicos na segunda metade do século XIX.

São publicadas em *Poranduba amazonense* (1890) 59 narrativas transcritas em nheengatu e acompanhadas de tradução interlinear e de uma tradução livre para o português – além de 5 grupos de cantigas. Em uma de suas explicações etimológicas, supõe como a hipótese mais conveniente o fato de ser o nome uma composição do uso superlativo de *poro + aub* (ilusório) e *poranduba* significaria histórias fantásticas, abusões. Como objetivos da obra, o botânico esperava “mostrar o estado intelectual da raça” (RODRIGUES, 1890, p. II) evitando que os textos lá coligidos não desaparecessem completamente, mas também verificar como a “língua geral se tem modificado” e como era, naquele momento, falada (à publicação da coletânea seguiu-se *Vocabulário indígena comparado para mostrar a adulteração da língua* com o

propósito de complementar o seu projeto de estudo de alteração da língua). As narrativas são divididas por Rodrigues nos grupos lendas mitológicas (21 narrativas), contos zoológicos (20 narrativas) e contos astronômicos e botânicos (18 narrativas), mas sem aparente rigor entre as divisões, afinal algumas narrativas identificadas como contos astronômicos ou botânicos remontam à criação do mundo (ou ao menos de uma de suas recriações e configurações) e apresentam animais como personagens, o que nos leva a questionar por quais motivos tais narrativas não poderiam ser classificadas como mitológicas – uma vez que remontam ao começo do mundo – ou zoológicas. Embora raramente seja apresentado a que povo indígena cada narrativa corresponde, o autor nos apresenta os rios em que ouviu cada uma delas. Na região amazônica, recortada por uma grande quantidade de rios, a identificação através da hidrografia é bastante particular e representa grande influência no modo de vida das populações ribeirinhas.

Utilizando alguns elementos da morfologia que Alan Dundes (1996) adaptou dos estudos proppianos (sobretudo *Morfologia do conto maravilhoso*, publicado em 1929) para a teorização sobre narrativas dos povos indígenas norte-americanos, pretendemos analisar as particularidades das ações e, a partir delas, observar a função da metamorfose para o desenrolar do enredo. Como a obra de Propp tornou-se conhecida tardiamente no ocidente, devido à dificuldade que a leitura do idioma original apresentava, foi somente após a tradução de Sebeok feita do original para a língua inglesa, quase três décadas após a publicação em russo, que Dundes pode elaborar a sua morfologia na década de 60. Apesar de algumas limitações da aplicação da metodologia do pesquisador estadunidense às porandubas amazônicas justamente por ter suposto Dundes que as narrativas indígenas eram menos complexas que os contos europeus (LACERDA, 2016), o seu emprego é-nos útil para a discussão de alguns pontos.

O conceito de *função* do formalista russo é a maior contribuição, segundo Dundes, para a sua morfologia dos textos indígenas, sendo esta “o procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação” (PROPPP, 2001, p. 17). No motivo “O feiticeiro dá a Ivan um barquinho. O barquinho o leva para outro reino”, o que é doado,

para quem é doado, quem doa, e para onde objeto doado leva o personagem são elementos variáveis. Do ponto de vista morfológico, se observarmos outro motivo, como “O rei dá uma águia ao destemido. A águia o leva para outro reino”², perceberíamos que os dois possuem a mesma unidade mínima de ação: alguém doa um objeto ao herói (função F). Apesar de Propp ter estabelecido que os episódios dos contos maravilhosos russos se dariam em 31 funções obedecendo a uma ordem de acontecimentos – mesmo se não estivessem presentes todas as 31 funções, a ordem em que ocorreriam não se alteraria, Dundes chamou de motivema o conceito de função de Propp (aproveitando-se da concepção dos níveis êmicos e éticos de Kenneth L. Pike) e os reduziu consideravelmente em número (restringindo os motivemas a dez), pois, além de julgar as narrativas ameríndias menos complexas, acreditava que as 31 funções propostas por Propp eram, a seu ver, redundantes.

Os dez motivemas elaborados por Dundes (1996) estão dispostos nos seguintes pares: Carência e Reparação de Carência (C e RC), a seu ver, os principais no mundo ameríndio, existindo narrativas do compostas somente dessa unidade mínima de dupla de motivemas; Interdição e Violação (Int e Viol); Consequência e Tentativa de Fuga da Consequência (Conseq e TF); Ardil e Engano (Ard e Eng); Tarefa e Realização de Tarefa (T e RT).

E, por fim, de forma bastante coerente, Dundes aboliu as esferas de ação proppiana, que determinavam que cada personagem possuiria ações, ou seja, funções específicas para realização. Destarte, não se pensa mais o ardil, por exemplo, como na função proppiana, fazendo parte da esfera de ação do antagonista (ou malfeitor), pois isso é algo que só seria permitido pela visão maniqueísta do mundo, em que o “bem” e o “mal” são duas entidades muito bem delimitadas e que não se tocam; no mundo indígena, porém, está-se longe do maniqueísmo e o herói engana e trapaceia para obter sucesso no que lhe convém. Sá (2012) ao apresentar as narrativas do ciclo de Makunaíma, o herói Pemon que serve de substrato para a obra de Mário de Andrade, utiliza a noção de “flexibilidade” e de “criatividade pragmática”

2 Exemplos retirados de (PROPP, 2001, p. 16).

de Ellen Basso para afirmar que

Se, ao lermos essas histórias, nos distanciarmos de categorias fixas como “bem” e “mal”, iremos constatar que Makunaíma é simplesmente mais adaptado e mais criativo do que seus irmãos ou do que os demais personagens que o rodeiam. É ele que tem a ideia de seguir a cutia a fim de descobrir o que ela andara comendo e é porque ele finge que está dormindo que eles podem descobrir vestígios de comida na boca do roedor. (SÁ, 2012, p. 62)

E enuncia uma série de episódios em que o herói lançou mão de ardis para ser – ou tentar ser – bem-sucedido. A característica pertencente a um herói não se enquadra mais, portanto, no conceito ocidental de virtude, são antes atributos desejáveis e fundamentais a capacidade de adaptação e, por conseguinte, de enganar, de dissimular, da habilidade do disfarce e, até mesmo, da transformação.

Dentre as porandubas recolhidas, valer-nos-emos da narrativa Macuxi “Epépim”, devido a I) sua curta extensão com pequeno número de acontecimentos, o que permite que a comentemos integralmente e II) o fato de ser possível, a partir dela, observar dois tipos distintos de metamorfoses.

Epépim, que segundo Rodrigues seria o mesmo que *arapary* em nheengatu, ou seja, as Três Marias ou o cinturão de Órion, conta a história de três irmãos: um casado e dois solteiros, e só um desses solteiros era feio. Por causa de sua aparência e para não ter de olhar mais para ele, o irmão solteiro bonito decidiu matá-lo. Para isso, ele recorre a um ardil e engana o irmão que será sua vítima, convida-o para apanhar urucum a fim de pintarem o corpo e leva consigo um pau que havia afiado antes. Quando o irmão, a seu pedido, sobe no galho para apanhar o fruto do urucuzeiro, espeta-o entre as pernas matando-o; depois de atingir o seu objetivo vai embora, mas não sem antes cortar as pernas do cadáver. Neste momento, a cunhada – mulher do irmão casado – vai visitar os irmãos de seu marido e andando pelo mato a passear encontra o corpo mutilado, não vendo utilidade nas pernas amputadas daquela forma, decide jogá-las do rio, “Para

que me servem as pernas cortadas? Para nada. Agora só estão boas para os peixes comer” (RODRIGUES, 1890, p. 230). Ao jogar as pernas no rio elas se transformam no peixe surubim. A alma subiu ao céu e transformou-se nas estrelas Epépim. Os outros dois irmãos, como os desgostava ter de olhar para o homem feio, foram transformados também em estrelas, na Cauianon e na Itenhá para ficarem defronte ao irmão assassinado.

Embora a narrativa não apresente uma Interdição explícita ou proferida por algum personagem, consideramos que pode ser inferida uma proibição que equivale a algo como “não assassinar o próprio irmão” ou mesmo “não assassinar o próprio irmão por motivos pequenos como a aparência” – ao menos para o povo Macuxi, a quem Rodrigues atribui a narrativa. Analisando os textos dos nativos norte-americanos, Dundes (1996) conclui que, assim como nos contos estudados por Propp, a interdição nem sempre aparece dada no texto e que, muitas vezes, ela é percebida através da violação e implicações acarretadas. Propp, de fato, adota “como princípio a definição das funções segundo suas consequências” (2001, p. 38), se a realização de uma tarefa acarretar na posse de um objeto mágico, por exemplo, tem-se a função **D** (em que o herói é submetido a uma prova para recebimento de um objeto mágico), mas, se esta tarefa for seguida de reconhecimento do herói ou obtenção da noiva e núpcias, trata-se da função **M** (proposta de uma tarefa difícil).

Embora nem sempre a interdição seja fornecida, quando ela o é, sempre é violada e acarreta uma consequência. O motivema Tentativa de Fuga (**TF**), segundo Dundes, também possui a particularidade de não ser obrigatório, podendo ocorrer apenas a Consequência (Conseq), sem que dela se tente escapar. A presença de tentativa de fuga poderia “estar associada a uma tendência cultural. O sucesso ou o fracasso da fuga também pode ser explicado por este fator” (DUNDES, 1996, p. 102).

Ocorre a Violação da Interdição, ainda que implícita, por parte do irmão solteiro bonito que, para tanto, recorre a um Ardil – que resulta em Engano da vítima -; como Consequência da transgressão, tanto o irmão solteiro como o casado são transformados em estrelas sem possibilidade de Tentativa

de Fuga. As ações expostas acima apresentam-se na seguinte sequência motivêmica:

Int: não matar o próprio irmão (não explícita)

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

Conseq: metamorfose (homens → estrelas)

TF: _____

Embora apenas um dos irmãos tenha sido o transgressor da proibição e cometido o assassinato, a sanção foi coletiva e os dois se tornaram estrelas. A morfologia de Dundes, aliada à de Propp, torna possível identificar a metamorfose em estrela como sendo Consequência de uma violação, possível de ser identificada através da composição de ações e dos demais motivemas presentes na forma do texto. Ademais, o próprio contexto e as características das estrelas em que os três personagens se transformaram reforçam o caráter punitivo da transformação: a alma do irmão assassinado ascende ao céu e se transforma em Epépim, constelação que corresponde ao Cinturão de Órion – ou as Três Marias -, as três estrelas representando o corpo no meio e uma perna de cada lado; o irmão solteiro transformou-se na estrela Caiuanon – ou Vênus – e o irmão casado em Itenhá – ou Sirius. Os três irmãos, depois da metamorfose, ocupam no firmamento posição que pode ser ilustrada na figura simplificada abaixo, representando respectivamente o irmão assassino, o irmão feio e o irmão casado:



Figura 1

A consequência sofrida pelos irmãos não reside tão somente no fato de terem eles se transformado em estrelas, mas sim no fato de que “Ficaram os dois fronteiros ao irmão que mataram, para perpetuamente (por castigo) olharem para ele”³ (RODRIGUES, 1890, p. 230); os dois irmãos são, portanto, forçados a fitarem constantemente e eternamente o que lhes causava asco e foi razão da transgressão realizada.

O motivema Consequência, apesar de similar, não corresponde exatamente à função **U** (O inimigo é castigado), função de cunho punitivo presente nos contos maravilhosos russos estudados por Propp (2001). A maior diferença consiste no já citado fato de que, para o formalista russo, cada um dos sete tipos de personagens existentes (antagonista, doador, auxiliador, a princesa e seu pai, mandante, herói e falso herói) possui uma esfera de ação delimitada, o que determina que certas funções são desempenhas sempre por determinados personagens ou grupo de personagens. Admitindo que não são apenas os antagonistas ou os falsos heróis que ludibriam e logram e que esse é, muitas vezes, um recurso necessário para que o personagem indígena obtenha sucesso, também podemos pensar que em alguns casos a consequência e, por conseguinte, a sanção não são algo negativo. Uma vez que não existem representações do bem ou do mal universal nas narrativas dos indígenas da América, se um grupo de homens velhos é proibido de contar o segredo do Jurupari, e mesmo assim esses velhos o fazem, já que são enganados por grupo de mulheres, eles não são propriamente antagonistas; isso porque não chegam a causar e nem intentavam provocar qualquer dano ao herói – a falta feita é, antes, um descuido ou um acidente.

A ausência do maniqueísmo na literatura ameríndia é ressaltada no comportamento ao mesmo tempo transgressor/destruidor e criador de alguns

3 Embora apenas um dos irmãos tenha aparecido como responsável pelo ardil e morte do irmão feio anteriormente, neste trecho os dois aparecem como responsáveis e, mesmo na versão em *nheengatu*, há a utilização do plural *aitá* (eles) e do numeral *mocoin* (dois) para expressar que os sujeitos da ação são os dois irmãos: “*Aitá mocoin u petá umu u iuçá uaá ruachara, arama aitá u maan arama cecé u páin ara*”

tricksters, figuras que apresentam contradições do seu caráter moral (Sá, 2012), que, assim como Makunaíma, são personagens responsáveis pela violação de tabus e proibições ao mesmo tempo em que participam ativamente da criação do mundo. Dundes, inclusive, considera que “a interdição e os tabus em geral, são frequentemente regulamentos destinados a manter o universo em equilíbrio” (DUNDES, 1996, p. 103) e, quando são violados, um estado de desequilíbrio se instaura e permanece até que o seu efeito seja anulado e o estado de equilíbrio volte a existir. O mundo indígena está em constante movimento, a destruição, ou desequilíbrio, é condição necessária para a criação e renovação da vida como ela é concebida, da mesma forma que as escatologias permitem as narrativas de cosmogonia, todo fim propicia um novo início.

Seguindo posicionamento similar, ao falar dos gêmeos e outros pares presentes na literatura ameríndia, Mindlin (1999) salienta o poder de criação do gêmeo que por vezes é considerado perverso ou maldoso (sob o nosso olhar ocidental) por sua participação ativa no mundo e, também, aproxima a capacidade de criação e transformação indígena e não indígena, afirmando que

Na nossa sociedade, por exemplo, valorizamos o princípio relativamente passivo, mas a ação está associada ao que é destrutivo, a não existência pode ser vista como ideal. Mesmo na Bíblia, o conhecimento, considerado positivo no mundo atual, vem do diabo e da tentação. (1999, p. 20)

Embora cite o conhecimento como fruto oriundo do diabo e da violação – afinal, Eva comeu o fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal –, a criação na sociedade cristã e ocidental se dá, majoritariamente, de forma passiva – Deus, sozinho, criou a terra, os homens e os animais. Na literatura indígena, por outro lado, a criação é oriunda, sobretudo, de processos de destruição. Entre os personagens americanos, portanto, não é possível dividir as esferas de ações entre heróis e antagonistas, já que além de o herói frequentemente enganar alguém ou destruir algo para então criar ou renovar o mundo, nem sempre existe um antagonista para causar algum dano e

iniciar o movimento do enredo, por vezes a carência já está expressa, outras ela é causada à custa de alguma violação do próprio protagonista. Através da transgressão dos homens ao matar o irmão feio e da sanção por eles sofrida que o mundo continuou a ser criado e as novas estrelas surgiram.

A transformação em estrelas como sendo uma consequência de violação, no entanto, representou exceção nas narrativas observadas em *Poranduba amazonense* e em outras coletâneas de narrativas que lhe são contemporâneas; nos demais casos, personagens que enfrentavam já algum tipo de carência sofrem metamorfoses em corpos celestes. A irmã que adocece por não ter marido é levada ao céu pelo irmão e se transforma nas Plêiades (“As mulheres da maloca”, em RODRIGUES, 1890, p. 119); outras narrativas de origem das Plêiades possuem como substrato crianças esfomeadas que não possuíam mais o que comer ou crianças descontentes que nada no mundo achavam bonito (respectivamente “As Plêiades” e “A origem das Plêiades”, ambas em RODRIGUES, 1890, p. 223 e p. 257) e, ainda, o ser antropomórfico que nasce de gravidez atípica, como, por exemplo, parido por uma moça que engravidou de um “demônio”⁴, sendo rejeitado pela mãe, não tendo família e nem onde ficar, uma vez que o leito do rio seria raso demais para suas grandes dimensões, sobe ao céu e se transforma na constelação da Cobra Grande⁵ (“A Cobra Grande ou o Serpentário” e “O Serpentário”, em RODRIGUES, 1890, p. 233 e p. 239). Os personagens nos casos mencionados acima possuíam alguma carência (de comida, de lugar no mundo – nada achar bonito ou não ter onde ficar – ou não ter família) e, como a escassez inicial não é reparada, a mulher não encontra um marido nem as crianças encontram comida, a transformação em estrela apresenta-se como solução para que a falta deixe de ser sentida. De maneira similar, compreendemos a morte do irmão feio como uma carência – ausência de vida – e a metamor-

4 O que foi traduzido como demônio por Rodrigues é *maá aiua* no nheengatu, a coisa ruim, a sombra que fica na terra depois que a pessoa morre, segundo o botânico.

5 Também chamada por Rodrigues de Serpentário, mas que simboliza o que o mundo ocidental identifica como sendo Escorpião (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 269).

fose em Plêiades fornece continuidade, ainda que sob outra forma, de modo que a carência foi, em certa medida, reparada:

C: morte (ausência de vida)

RC: metamorfose (homem → estrela)

Além do contexto motivêmico, é fundamental saber também as características das estrelas que surgiram a partir das metamorfoses e sua posição estelar, uma vez que a localização das estrelas Vênus e Sirius, fronteiriças às Três Marias, é condição essencial para que se compreenda claramente qual foi a punição sofrida pelos dois irmãos transgressores.

A narrativa “Epéim” apresenta, ainda, outro tipo de metamorfose em que fragmentos corporais de um indivíduo transformam-se e assumem outras formas. O irmão, depois de morto, tem as suas pernas amputadas e separadas; sua cunhada, então, que nada sabia sobre o assassinato, ao encontrar o seu cadáver nesta situação, não vê utilidade alguma para as pernas naquela situação, “Para que me servem as pernas cortadas? Para nada. Agora só estão boas para os peixes comer” (RODRIGUES, 1890, p. 227), mas, ao jogá-las no rio para que alimentassem os peixes, as pernas transformam-se em surubins.

O produto da metamorfose carrega elementos e características de seu objeto inicial, as Três Marias, como já visto, são três estrelas que simbolizam a disposição do corpo e suas partes (tronco e pernas), e, igualmente, o fato de ser um surubim o peixe produto da transformação é motivado pelas características do que foi transformado. O fato de o surubim ser um peixe de longa dimensão, podendo chegar a 70 centímetros faz com que seu formato se assemelhe ao de uma perna. Além disso, possui “tronco e dorso com listas sinuosas, alternadas por manchas pretas ventralmente”⁶.

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

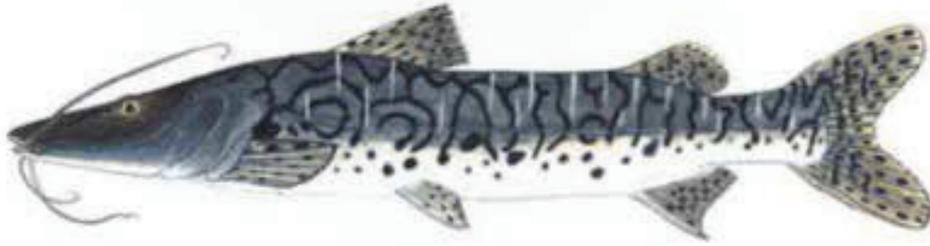


Figura 2

“Pechioço” conta história bastante similar, aparentemente pertencente ao mesmo ciclo de narrativas e também publicada por Rodrigues (1890, p. 231), nela um marido mata a sua mulher, uma mulher-sapo, por não aguentar mais ouvi-la gritar “Cuá! Cuá! Cuá!”. Após matá-la “cortou de um lado a perna com a coxa, que estava pintada com jenipapo e pegando ela atirou-a ao rio” (RODRIGUES, 1890, P. 231), a perna virou-se também no peixe surubim. As características do sujeito – ou de parte dele – que se mantêm após a metamorfose não são apenas o formato e extensão do peixe que se aproximam do de uma perna, mas há, inclusive, a presença da pintura corporal feita com jenipapo que faz referências às manchas e listas no corpo do animal aquático, como pode ser observado na Figura 2.

A ação destrutiva dos irmãos provocou a criação de estrelas e de uma espécie de peixe, foi ação necessária para que o mundo continuasse a se constituir. O fato de o irmão feio ter sofrido dupla metamorfose, a alma em estrela e as pernas em peixes, resulta ainda em um paralelismo de direção no processo transformação: o corpo fica em terra, a alma ascende ao céu e as pernas, pedaços do corpo, são jogados no rio:

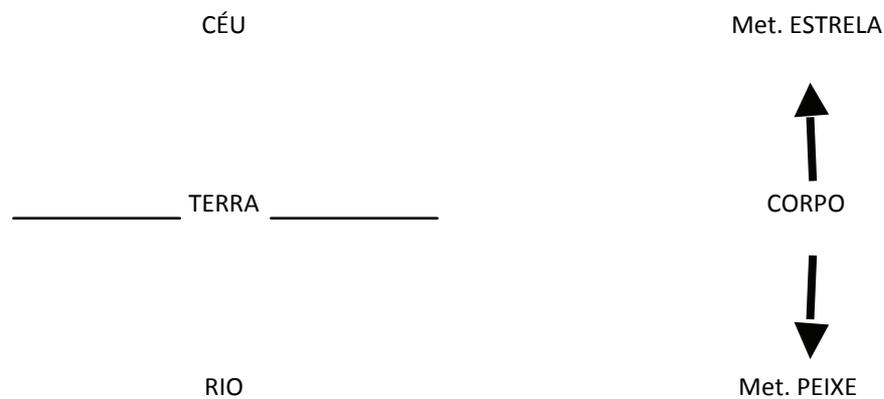


Figura 3

As pernas, lançadas no rio com a intenção de alimentar os animais os peixes que ali viviam, transformam-se em outros peixes que servirão de alimento aos homens. Por ser a região amazônica desenhada por grande quantidade rios, a alimentação desta região constitui-se – especialmente se pensarmos em século XIX - também, quando não basicamente, da pesca; a transformação em peixe não simboliza, portanto, apenas uma nova vida, mas sim a manutenção da vida de uma coletividade através do alimento.

Se em “Epépin” peixes são criados, outras narrativas apresentam a metamorfose de fragmentos corporais como fornecedoras dos instrumentos para pescá-los. Em “Uaçá, o pescador primitivo” (RODRIGUES, 1890, p. 270), o pai de Uaçá fincou acidentalmente o anzol nas costas da mãe tartaruga e ficou preso, mas, apesar dos esforços de seu filho, não conseguiu se soltar e nas costas da tartaruga foi carregado rio abaixo; os peixes durante esse tempo comeram as suas carnes de modo que, quando a tartaruga voltou e o homem encontrou o seu filho, Uaçá, na margem do rio, não sobrava nada além do seu esqueleto, o pescador então arrancou um osso e um tendão seus e os entregou aos filhos: “Vocês com isto me vingarão algum dia, meus filhos; separo-me de vocês, mas ficarei de modelo para sempre” (RODRIGUES, 1890, p. 272). Do osso e do tendão surgiram plantas que

são matérias-primas para a confecção dos arcos e flechas utilizados para a pesca e que serviriam de instrumento para a vingança contra os peixes que comeram o pai de Uaçá. Não só Uaçá ficou vivo para sempre como um modelo – e poderíamos pensar que ele conseguiu assim reparar a sua carência de vida e compensar a morte – como também fornece um bem cultural aos seus parentes, um artefato de vingança que influirá sobre a alimentação de seu povo.

Segundo Candido (2011), as motivações estéticas dos povos ditos primitivos difeririam das da cultura ocidental, persistindo a temática alimentar como grande base na produção literária dos primeiros, enquanto, para os as produções ocidentais, as necessidades fundamentais do homem, assim como o é a alimentação, não suscitariam a mesma ideia de emoção ou, ainda, de beleza. Ao mencionar Audrey Richards, reflete sobre a “sacralização do alimento” para as produções literárias de algumas sociedades e afirma que, para o sujeito pertencente a grupos não ocidentais, comer equivaleria a algo mágico que “transforma o seu estado e por vezes faz sentir como se estivesse possuído por novos poderes” (RICHARDS, 1932 apud CANDIDO, 2011, p.66). As particularidades de caráter mágico e mesmo poético da alimentação estaria presente, por exemplo, nas complexas relações que os indígenas possuem com os animais, e o alimento, com seu alto valor metafórico nas narrativas ameríndias, poderia 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).

As metamorfoses de fragmentos observados nas porandubas de Rodrigues e em outras da região amazônica possuem, em sua maioria, forte vínculo com a questão alimentar de uma coletividade. Karu (em “Tiri e Karu”, RODRIGUES, 1890, p. 252) enterra o seu filho morto, e dos restos mortais da criança nasce uma planta que ele não deveria comer pois, se o fizesse, estaria comendo o próprio filho. Karu, sem saber, a come: essa planta era a mandioca e por comê-la todos os homens passam a ser mortais. Couto de Magalhães (1874) possui narrativa com elementos similares em que uma mulher, sem nunca ter se relacionado sexualmente com alguém, surgiu

grávida e deu à luz uma menina branca a quem chamou Mani, mas, ao cabo de um ano e sem ter adoecido, a criança morreu; na cova onde foi enterrada brotou uma planta: a mandioca.

Outro fruto fundamental para a alimentação e cultura amazônicas é o guaraná. Cascudo (2006) reproduz narrativa Maué publicada por Nunes Pereira em que o filho de Onhiamuaçabê é proibido por seus tios de comer castanhas de uma castanheira que, embora plantada por sua mãe, estivesse no poder deles. Como toda interdição dada nas narrativas, esta foi violada e o menino come a castanha; como consequência é morto por seus tios, e sua mãe, abraçada ao seu corpo já sem vida, arranca os olhos do próprio filho e os planta na terra, de onde nasce a planta do guaraná – que se assemelha ao formato de um olho negro.

O peixe, a mandioca e o guaraná são alimentos até hoje fundamentais e simbólicos para as comunidades indígenas e ribeirinhas da Amazônia e, nas narrativas, surgiram através de metamorfoses sofridas por partes de um sujeito (a perna, os restos mortais ou os olhos, como visto nos casos acima). Sebastião Moreira, índio Baniwa, narra em 1857 história sobre a origem na mandioca em que a metamorfose em alimentos se dá ainda em vida pelo personagem que tira partes do seu corpo para a criação dos bens culturais (SILVA, 1994, p. 226): Kári dá a mandioca aos homens tirando-a do próprio dedo, da sua unha faz o beiju e a farinha e depois planta um dos seus dedos que se transforma em maniva.

Salvo este último caso narrado por Sebastião, nos exemplos citados anteriormente é possível relacionar a morte (com o corpo sem vida) e a vida (através de alimentos ou artefatos de pesca e da alimentação). As narrativas têm início com os personagens em vida e que são depois assassinados ou morrem sem causa aparente (sem adoecer ou assassinados por aborrecerem alguém), mas que alcançam espécie de continuidade e auxiliam a manutenção da vida do seu grupo através da metamorfose. Tem-se, portando, o seguinte movimento: vida → morte → vida.

Tanto a transformação em estrela quanto a criação de espécies de plantas, animais ou de instrumentos culturais denotam o mundo em seu constante

processo de criação. Diferente do mundo cristão, que foi criado em uma única semana por um único Deus, o mundo ameríndio “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), as transgressões são criadoras e a escassez ou a carência não é o fim derradeiro, visto que o fim antecede um novo começo. O mundo amazônico está sempre a se (re)criar e a se renovar, em processo de constituir-se e nunca estar totalmente completo, a criação não é um processo fechado ou finito.

As narrativas etiológicas, que explicam a origem das coisas, reproduzem a constante transformação e a metamorfose é, portanto, mais do que renovação, mas condição indispensável para a sobrevivência do mundo e do ser. A já citada narrativa “Tiri e Karu” tem início quando Aymá Sunhé abrasa a terra e mata praticamente tudo que nela estava - convém lembrar que embora tenha feito isto sem motivos aparentes, mas por ser malfazejo, Aymá Sunhé não representa o mal, uma vez que depois se compadece e fornece sementes para que a terra seja recuperada, sua ação é tanto de destruição quanto de criação. A partir de um homem que se escondeu enquanto a terra estava abrasada, o mundo é reconstruído e, para isso, os seres e as coisas passam por múltiplas metamorfoses, tendo essa narrativa em seu interior diversas outras narrativas etiológicas em que, através de transformações, são criados animais, plantas e condições sociais como a morte. As histórias cosmogônicas possuem, por essa razão, um grande número de metamorfoses.

Eliade (2013), para quem os mitos de origem, que narram como o mundo foi sendo modificado, completam o mito cosmogônico, relaciona os conceitos de cosmogonia e escatologia. Todos os mitos seriam uma história de criação porque explicam como uma realidade atual teve início, como algo ou uma prática começou a existir – no caso de Uaçá, por exemplo, é explicado quando aquele grupo de homens começou a usar determinadas plantas para confeccionar arcos e flechas para pescar. Todo mito seria, para ele, 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). Uma vez que o mundo está constantemente sendo renovado, para que exista lugar para o mundo novo, é necessário que o anterior seja

radicalmente aniquilado, ou seja, “a escatologia é apenas a prefiguração de uma cosmogonia do futuro” (ELIADE, 2013, p. 51).

Além de situar as metamorfoses das narrativas dentro de um movimento maior de renovação do mundo indígena como uma das temáticas deste registro de literatura amazônica coletado e transcrito na segunda metade do século XIX, observamos que elas também não ocorrem de forma arbitrária. De fato, o grande mérito da morfologia de Dundes, ancorada na de Propp, apesar das questionáveis simplificações feitas pelo americano, é o fato de provar que os contos indígenas norte-americanos e, no nosso caso, sul-americanos, não são textos “informes e vazios”, como supôs Joseph Jacobs (JACOBS apud DUNDES, 1996, p. 27) ou privados de qualquer organização e análise, não desordenadas “estórias de incidente único” (COFFIN apud DUNDES, 1996, p.30).

Se Couto de Magalhães (1876) intentava publicar as narrativas em nheengatu para provar que o indígena, àquela época considerado selvagem, possuía moral, costumes e valores que se aproximavam do cristianismo e poderiam, portanto, ser amansados e aproveitados no plano nacional, Rodrigues (1890) considerou as porandubas leitura “inocente e instrutiva, mostrando ao mesmo tempo simbolicamente os costumes de alguns animais de sua fauna” (RODRIGUES, 1890, p. v), referindo-se a elas, algumas vezes, como superstições. A análise da breve narrativa *Epépin* ressalta o fato de não ser tal poranduba leitura inocente ou ingênua, mas sim passível de estudo detalhado e que dialoga de forma profunda e simbólica com uma concepção de mundo amazônico que, contradizendo Couto de Magalhães, não pode ser percebida como cristã ou ocidental a não ser, quando muito, em sua superfície.

Referências

CABALZAR, Aloisio (Org.). *Peixe e gente no alto Rio Tiquié*. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2005.

CANDIDO, Antonio. “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.

DUNDES, Alan. *Morfologia e estrutura no conto folclórico*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

LACERDA, Gabriela Ismerim. *As metamorfoses em Poranduba amazonense*. 2016. 143 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mitológicas I – O Cru e o Cozido*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MAGALHÃES, José Vieira Couto de. *Região e raças selvagens do Brasil*. Rio de Janeiro: Typographia de Pinheiro, 1874.

MAGALHÃES, José Vieira Couto de. *O Selvagem*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Typographia da Reforma, 1876.

MINDLIN, Betty. *Terra grávida*. Rio de Janeiro; Record: Rosa dos Ventos. 1999.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. CopyMarket.com, 2001.

RIBEIRO, Cristina Betioli. *O norte – um lugar para a nacionalidade*. 2003. 215 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Universidade de Campinas

SÁ, Lúcia. *Literaturas da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

SILVA, Alcionílio Bruzzi Alves da. *Crenças e lendas do Uaupés*. Quito: Abya-Yakka, 1994.