



UM RIO DE PALAVRAS. ESTUDOS SOBRE LITERATURA E CULTURA DA AMAZÔNIA  
UN RIO DE PALABRAS. ESTUDIOS SOBRE LITERATURA Y CULTURA DE LA AMAZONIA





**Biagio D'Angelo . Maria Antonieta Pereira**  
**Biagio D'Angelo . Maria Antonieta Pereira**

**ORGANIZADORES**

**UM RIO DE PALAVRAS. ESTUDOS SOBRE LITERATURA E CULTURA DA AMAZÔNIA**  
**UN RÍO DE PALABRAS. ESTUDIOS SOBRE LITERATURA Y CULTURA DE LA AMAZONIA**

UN RÍO DE PALABRAS  
ESTUDIOS SOBRE LITERATURA Y CULTURA DE LA AMAZONIA

Biagio D'Angelo y María Antonieta Pereira, orgs.

ISBN: 978-9972-2970-3-8  
Depósito Legal: 2007-03445

© 2007 Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae

FONDO EDITORIAL UCSS

**Director:** Biagio D'Angelo

**Corrección de estilo (español):** Patricia Vilcapuma Vines

**Corrección de estilo (portugués):** María Antonieta Pereira

**Ilustración de portada:** Geórgia Correia Marques

**Diseño y diagramación:** Rubens Rangel, Alberto Moreno

**Arte final:** Oficina de Promoción e Imagen Institucional  
de la Universidad Católica Sedes Sapientiae

UNIVERSIDAD CATÓLICA SEDES SAPIENTIAE

Esquina Constelaciones y Sol de Oro. Urbanización Sol de Oro. Los Olivos, Lima-Perú

**Teléfonos:** (51-1) 533-5744 / 533-6234 / 533-0008 anexo 226

Correo electrónico: feditorial@ucss.edu.pe

Dirección URL: <www.ucss.edu.pe>

© 2007 Embajada de Brasil en Lima

En colaboración con



Impreso en Perú - Lima, febrero de 2007

Reservados todos los derechos.

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin permiso escrito de la Editorial.

## ÍNDICE

APRESENTAÇÃO / PRESENTACIÓN	7
<i>BELÉM DO GRÃO-PARÁ</i> (FRAGMENTO) <i>Dalcídio Jurandir</i>	19
VOCES DEL SERINGAL: DISCURSOS, LÓGICAS, DESGARRAMIENTOS AMAZÓNICOS <i>Ana Pizarro</i>	25
MITOLOGÍA AMAZÓNICA. ESTUDIO DE APROXIMACIÓN DESDE LA DIVERSIDAD DE MITOS, LEYENDAS, CUENTOS MARAVILLOSOS, MITÓLOGOS Y COMPILADORES ORALES DE LA AMAZONIA <i>César Toro Montalvo</i>	49
TRES APROXIMACIONES A LA OTREDAD COLONIAL: CRISTÓBAL COLÓN, VAZ DE CAMINHA Y FRAY GASPAR DE CARVAJAL <i>Elías Rengifo de la Cruz</i>	89
AMAZÔNIA E LUGARES DE FICÇÃO: ALTERIDADES NARRATIVAS EM <i>O FALADOR</i> <i>Adélcio de Sousa Cruz</i>	99
A VIAGEM POÉTICA DE MAX MARTINS: EROTISMO, VIDA E MORTE NA NATUREZA AMAZÔNICA <i>Ana Maria Vieira Silva</i>	109
O ESPELHO ADIANTADO. SOBRE A RECEPÇÃO DA OBRA DE DALCÍDIO JURANDIR <i>Günter Karl Pressler</i>	125

<p>ARCANOS DE HENRIQUE JOÃO WILKENS:  <i>MUHURADA</i> ENTRE A BÍBLIA E O TARÔ  <i>Yurgel Pantoja Caldas</i></p>	149
<p>«MI TÍO EL JAGUARETÉ»: EL DISCURSO DE LA ARMONÍA IMPOSIBLE  <i>Patricia Vilcapuma Vines</i></p>	167
<p>DIVERSIDAD CULTURAL Y TRADICIÓN ORAL: BASES PARA UN DIÁLOGO  INTERCULTURAL CON LOS PUEBLOS INDÍGENAS DE MADRE DE DIOS  <i>María Clotilde Chavarría</i></p>	181
<p>IDENTIDAD GUAYACHA: EL ARTE TEXTIL EN LA PROVINCIA  DE RODRÍGUEZ DE MENDOZA (AMAZONAS, PERÚ)  <i>Haydeé Grández Alejos</i></p>	209
<p>TAINÁ EM <i>PATCHWORK</i>:  A AMAZÔNIA E O ÍNDIO NO CINE COMERCIAL BRASILEIRO  <i>Clarisse Barbosa dos Santos y Mônica Miranda Ramos</i></p>	229
<p>PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS DA AMAZÔNIA BRASILEIRA.  ENTREVISTA COM AURÉLIO MICHILES  <i>Maria Antonieta Pereira</i></p>	247
<p>MÁS PROFUNDO QUE LAS DIFERENCIAS.  UN RÍO DE UTOPIÁS, SONIDOS Y PALABRAS  <i>Biagio D'Angelo</i></p>	253
<p>NOTICIAS SOBRE LOS COLABORADORES</p>	267

## APRESENTAÇÃO

*Biagio D'Angelo*  
*Maria Antonieta Pereira*

A multiculturalidade do continente americano é uma inesgotável fonte de estudo e aplicação. Há alguns anos, lingüistas, educadores, literatos e sociólogos vêm manifestando a falta de uma formação que respeite e preserve a identidade dos povos que não se enquadram em nenhuma nação geo-politicamente configurada, e que estão vinculados a um passado pouco valorizado e difundido.

A Amazônia é um exemplo paradigmático e desconhecido dessa questão. Esta obra nasce de uma revisão de nossas raízes, confluências e divergências, na busca de uma reformulação da assim chamada identidade nacional. Além disso, ela também nasce de uma experiência concreta que revelou a urgência de se atender ao grave problema da educação e da preservação das culturas.

Localizada no Estado peruano de Ucayali, na confluência dos rios Tambo e Urubamba, que formam o rio Ucayali, está a Villa Atalaya, onde se encontra um dos projetos mais interessantes e comprometidos com a diversidade e a unidade cultural do Peru com a qual se comprometeu a Universidad Católica Sedes Sapientiae. Trata-se do Centro Preuniversitario Nopoki (*Cheguei*, em língua *asháninka*) que, desde novembro de 2006, atende às necessidades educativas e lingüísticas dessa região, com a finalidade de fortalecer o ensino médio, atualizar conhecimentos e desenvolver capacidades que permitam aos alunos, provenientes das etnias mais importantes da selva, realizar estudos de nível superior, e postular um programa futuro denominado

## PRESENTACIÓN

*Biagio D'Angelo*  
*Maria Antonieta Pereira*

La multiculturalidad que posee el continente americano es una inagotable fuente de estudio y aplicación. Desde hace unos años lingüistas, educadores, literatos y sociólogos vienen manifestando la falta de una formación que respete y preserve la identidad de los pueblos que no se conforman en ninguna nación geopolíticamente entendida, y están vinculados a un pasado poco valorado y difundido.

Amazonia es un ejemplo paradigmático y desconocido de ella. Este volumen nace de una revisión de nuestras raíces, confluencias y divergencias, en la búsqueda de una reformulación de la así llamada identidad nacional. Y nace, además, de una experiencia concreta que ha develado la urgencia de atender el grave problema de la educación y preservación de las culturas.

Ubicada en el departamento peruano de Ucayali, en la confluencia de los ríos Tambo y Urubamba, que forman el río Ucayali, se encuentra Villa Atalaya, donde se localiza uno de los proyectos más interesantes y comprometidos con la diversidad y unidad cultural del Perú en el que se ha embarcado la Universidad Católica Sedes Sapientiae. Se trata del Centro Preuniversitario Nopoki ('he llegado', en lengua asháninka) que, desde noviembre de 2006, atiende las necesidades educativas y lingüísticas de esta región con la finalidad de fortalecer la enseñanza secundaria, actualizar conocimientos y desarrollar capacidades que permitan a los alumnos, provenientes de las etnias más importantes de la selva, realizar un estudio de nivel superior y postular a un futuro programa denominado «Formación Magisterial Bilingüe Intercultural»,



*Formação Magisterial Bilingüe Intercultural*, o qual está voltado para formar aproximadamente 150 docentes bilingües das comunidades nativas da região. Nesse momento, o Centro Preuniversitario de Atalaya conta com 40 alunos que provêm das comunidades nativas mais importantes da região, assim como de outras etnias oriundas de outros distritos de Coronel Portillo. Dessa maneira, os alunos são nativos *asháninkas*, das comunidades dos rios Tambo, Urubamba e Ucayali; *asháninkas*, do Gran Pajonal Oventeni, e do rio Unini; ambos pertencentes ao grupo lingüístico *arawak*. Também são alunos os *shipibos* dos distritos de Tahuina, Iparia e Callería; eles pertencem ao grupo lingüístico *pano*. Finalmente, temos os *eine*, procedentes das comunidades do rio Urubamba e que também pertencem ao grupo lingüístico *pano*.

A formação desenvolve-se com matérias de Comunicação, Matemática, Biologia, Religião, Língua Materna (Shipibo, Eine, Asháninka), Ciências Sociais, Educação Física, Língua Inglesa e Química. Um dado adicional e importante é que todos eles contam com o serviço de alimentação e alojamento. Dentre as atividades complementares aos estudos que realizam diariamente, os alunos contam com a programação de oficinas de dança, confeitaria, esportes, excursões, catequese, orientação e aconselhamento pessoal, assim como uma avaliação diária.

O trabalho docente recai na experiência dos profissionais que, durante um bom tempo, já vêm trabalhando nas instituições educativas da região, e também no trabalho de docentes nativos e dos que já foram assentados na região com suas famílias. Trata-se, portanto, não só de educar e capacitar, mas também de preservar e manter viva a essência dessas etnias, consideradas entre as mais antigas de nosso território.

Agora que está em voga o tema das políticas de desenvolvimento fronteiro nessas zonas, é oportuno destacar e reafirmar, por meio das páginas desses ensaios que, a partir da educação e da cultura, se contribui para valorizar a identidade e o compromisso para com o progresso de um habitat que, para os próprios habitantes do lugar, adquire o respeito e uma veneração já perdidos nas grandes cidades.

Este livro se abre com um fragmento do romance *Belém do Grão-Pará*, do grande escritor amazônico Dalcídio Jurandir. Logo a seguir, vem o artigo de Ana Pizarro, no qual a estudiosa chilena analisa as vozes que compõem o

el cual está orientado a instruir a un promedio de 150 docentes bilingües de las comunidades nativas de la región. A la fecha, el Centro Preuniversitario de Atalaya cuenta con 40 alumnos que provienen de las comunidades nativas más importantes de la zona, así como de otras etnias que proceden de otros distritos de Coronel Portillo. De esta manera, asisten nativos asháninkas de las comunidades del río Tambo, río Urubamba y del Ucayali; del Gran Pajonal Oventeni y del río Unini; ambas pertenecientes al grupo lingüístico arawak. Asisten también shipibos de los distritos de Tahuina, Iparia y Callería, que pertenecen al grupo lingüístico pano. Finalmente, tenemos a los yine, procedentes de las comunidades del río Urubamba y que pertenecen al mismo grupo lingüístico.

La formación se desarrolla en las materias de Comunicación, Matemática, Biología, Religión, Lengua Materna (shipibo, yine, asháninka), Ciencias Sociales, Educación Física, Lengua Inglesa y Química. Un dato adicional e importante es que todos ellos cuentan con el servicio de alimentación y alojamiento. Entre las actividades complementarias a los estudios que realizan diariamente, los alumnos cuentan con la programación de talleres de danza, repostería, deportes, excursiones, catequesis, orientación y consejería personal, así como una evaluación diaria.

La labor docente recae en la experiencia de los profesionales que, durante ya buen tiempo, trabajan en las instituciones educativas de la zona, así como docentes nativos y otros que ya se asentaron en la región con sus familias. Se trata, por lo tanto, no solo de educar y capacitar, sino de preservar y mantener viva la esencia de estas etnias, consideradas entre las más antiguas de nuestro territorio.

Ahora que se ha puesto en boga el tema de las políticas de desarrollo fronterizo en estas zonas, es oportuno destacar y reafirmar, por medio de las páginas de estos ensayos, que, desde la educación y la cultura, se contribuye al valor de la identidad y al compromiso con el progreso de un hábitat que, para los propios lugareños, adquiere un respeto y una veneración ya perdidos en las grandes ciudades.

El volumen se abre con un fragmento de la novela *Belém do Grão-Pará*, del gran escritor amazónico Dalcídio Jurandir. Luego viene un artículo de Ana Pizarro, en el que la estudiosa chilena analiza las voces que componen

discurso originado pelo auge da extração da borracha amazônica: a primeira, a dos «barões da borracha», que instalaram um cenário sustentado em sua «superioridade» frente aos indígenas, e se consideram como instauradores da modernidade em um lugar selvagem, a Amazônia; a segunda voz é a dos intelectuais, cujas produções (documentos, ensaios, ficção romanesca) representam o olhar acusador e a voz que denuncia a situação dos trabalhadores brasileiros da borracha, conhecidos como «seringueiros»: homens que trabalham para se escravizar. Finalmente, a terceira voz configuradora da Amazônia da borracha é conformada por suas vítimas, os seringueiros, e especificamente pela memória das testemunhas da época da borracha.

César Toro Montalvo nos oferece um estudo de aproximação à mitologia amazônica peruana. A peculiaridade do mito nesse território misterioso, a selva aborígine, ligada ao mundo de seus ancestrais, assim como uma exposição dos principais mitos, lendas e contos maravilhosos são explicados pelo investigador peruano nesse trabalho de caráter historiográfico.

Como parte de sua investigação acerca da literatura latino-americana colonial, Elías Rengifo analisa as aproximações entre as cartas de Cristóvão Colombo, Pero Vaz de Caminha e a relação de Fray Gaspar de Carvajal. Nesse trabalho se explica, dentre outros pontos, o empenho de espanhóis e portugueses para entender o outro, o índio, «que ocupa a posição de um objeto valor do dever, mas não do saber e menos ainda do poder».

Adélcio de Souza Cruz encarrega-se de analisar *El hablador*, de Mario Vargas Llosa, e a «Amazônia de palavras de suas folhas». Da mesma forma, o autor se reapropria das definições de «espaço» e «lugar» para analisar o romance, perguntando-se se em sua trama existe uma disputa entre os modos de pensar/narrar a Amazônia.

A poética de Max Martins e suas relações com o erotismo e a morte na natureza amazônica são estudadas por Ana Maria Vieira Souza, que foca o motivo da viagem. Além disso, ela ressalta que apesar de o poeta do Pará não haver dedicado um livro exclusivamente à sua região, pode-se encontrar, em várias de suas obras, indícios de alguns aspectos inerentes à Amazônia. A autora nos introduz na obra de Martins apresentando as constantes contradições que, desde seu descobrimento, são provocadas pelas concepções de Amazônia: ou «jardim do Edén» ou «inferno verde».

el discurso originado por el auge de la extracción del caucho amazónico: la primera, la de los «barones del caucho», quienes instalaron un escenario sustentado en su «superioridad» frente a los indígenas, y se consideran, ellos mismos, como instauradores de la modernidad en un lugar salvaje, la Amazonia; la segunda voz es la de los intelectuales, cuyas producciones (documentos, ensayos, ficción novelesca) representan la mirada acusadora y la voz que denuncia la situación de los trabajadores del caucho brasileño, conocidos como «seringueiros»: hombres que trabajan para esclavizarse. Finalmente, la tercera voz configuradora de la Amazonia del caucho la conforman sus víctimas, los seringueiros y, específicamente, la memoria de los testigos de la época del caucho y la de los terceros.

César Toro Montalvo nos entrega un estudio de aproximación a la mitología amazónica peruana. La peculiaridad del mito en este territorio misterioso; la jungla aborigen, ligada al mundo de sus ancestros; así como una exposición de los principales mitos, leyendas y cuentos maravillosos son explicados por el investigador peruano en este trabajo de carácter historiográfico.

Como parte de su investigación acerca de literatura latinoamericana colonial, Elías Rengifo analiza las aproximaciones de las cartas de Cristóbal Colón, Pedro Vaz de Caminha y la relación de Fray Gaspar de Carvajal. En este trabajo se explica, entre otros puntos, el empeño de españoles y portugueses por entender al otro, el indígena, «que ocupa la posición de un objeto valor del deber, mas no del saber y menos aún del poder».

Adélcio de Souza Cruz se encarga de analizar *El hablador*, de Mario Vargas Llosa, y la «Amazonia de palabras de sus hojas». Asimismo, el autor se reapropia de las definiciones de «espacio» y «lugar» para analizar la novela y se pregunta si en la trama de la novela existe una disputa entre los modos de pensar/narrar la Amazonia.

La poética de Max Martins y sus relaciones con el erotismo y la muerte en la naturaleza amazónica son estudiadas por Ana María Vieira Souza, quien se centra en el motivo del viaje. Resalta, además, que a pesar de que el poeta de Pará no haya dedicado un volumen entera y exclusivamente a su región, se pueden encontrar, en varias de sus obras, indicios de algunos aspectos inherentes de la Amazonia. La autora nos introduce a la obra de Martins presentando

Günter Karl Pressler dedica um estudo minucioso à recepção da obra de Dalcídio Jurandir, autor que participa de certa representação da Amazônia na literatura brasileira, cuja produção é e tem sido explorada pelo olhar atento de críticos, poetas e narradores, bem como dos ensaístas que analisam a visão do autor de *Chove nos Campos de Cachoeira* a respeito da Amazônia.

As relações com o tarot e as re-apropriações das narrativas bíblicas presentes no poema épico *Muhuraida*, de Henrique João Wilkens, são analisadas por Yurgel Pantoja Caldas que, apresentando essa importante produção como iniciadora da poesia amazônica do Brasil, contribui para alterar o próprio conceito de cânone nacional.

O autor de *Grande sertão: veredas* está presente neste livro no artigo sobre «Meu tio, o jaguretê», de *Essas Estórias*. O conto de João Guimarães Rosa cujo protagonista é um estranho personagem, um homem-onça perdido na imensidade da selva (e nas contradições de sua «dupla» identidade), é estudado por Patricia Vilcapuma Vines, que segue atentamente a metamorfose desse ser, resultado de um estranho processo transculturador, e cuja história termina tragicamente, a partir da intenção de fundir duas culturas que se desconhecem mutuamente.

O diálogo intercultural com os povos indígenas é um tema que preocupa muitos pesquisadores. María Clotilde Chavarría, especialista peruana em estudos amazônicos, encarrega-se, desta vez, de ofertar-nos um panorama dessa questão a partir de suas experiências de investigação na região de Madre de Dios, Estado do Peru, que como indica a autora serve de espaço fronteiro geopolítico entre Peru, Brasil e Bolívia. A cosmogonia, a literatura oral das etnias Matsigenka, Harakmbut e Ese Eja são estudadas nesse artigo. A pesquisadora também faz o relato de um exercício «paradigmático de interculturalidad»: muitos dos esforços em busca de uma permanência da tradição oral e cultural são motivados pelas próprias etnias em colaboração com outras.

Haydée Grández Alejos, pesquisadora do Museu Nacional de Arqueologia e História do Peru, explica a particularidade da arte têxtil da província Rodríguez de Mendoza, localizada no Estado de Amazonas (Peru). A identidade *guayacha* está presente em seus desenhos, os quais acompanham a produção têxtil desse povo através de séculos, e apesar da renovação de

las constantes contradicciones que, desde su descubrimiento, provocan las concepciones de Amazonia: o «jardín del Edén» o «infierno verde».

Günter Karl Pressler dedica un minucioso estudio a la recepción de la obra de Dalcídio Jurandir, autor que forma parte de la representación de la Amazonia en la literatura brasileña, cuya producción es y ha sido explorada desde la atenta mirada de críticos, poetas y narradores, así como de los ensayos que analizan la visión del autor de *Chove nos Campos de Cachoeira* acerca de la Amazonia.

Su relación con el tarot y las apropiaciones de las narrativas bíblicas de *Muhuraida*, de Henrique João Wilkens, son analizadas por Yurgel Pantoja Caldas, quien propone que este poema, iniciador de la poesía amazónica brasileña, también permite una lectura «a la luz del tarot».

El autor de *Grande sertón: veredas* está presente en este volumen con un artículo sobre «Mi tío el Jaguareté» (*Estas Estórias*). El cuento de João Guimarães Rosa, cuyo protagonista es un extraño personaje, un hombre-jaguar perdido en la inmensidad de la selva (y en las contradicciones de su «doble» identidad), es estudiado por Patricia Vilcapuma Vincés, quien sigue atentamente la metamorfosis de este ser, resultado de un «extraño» proceso transculturador, y cuya historia termina trágicamente en el intento de fusionar dos culturas que se desconocen mutuamente.

El diálogo intercultural con los pueblos indígenas es un tema que preocupa a muchos investigadores. María Clotilde Chavarría, experta peruana en estudios amazónicos, se encarga esta vez de entregarnos un panorama de ello a partir de sus experiencias de investigación en la zona de Madre de Dios, departamento de Perú, que como indica la autora «sirve de bisagra geopolítica entre Perú, Brasil y Bolivia». La cosmogonía, la literatura oral de las etnias matsigenka, harakmbut, ese eja son estudiadas en este artículo. Asimismo, hace un recuento de un ejercicio «paradigmático de interculturalidad»: muchos de los esfuerzos en busca de una permanencia de la tradición oral y cultural es impulsada por las propias etnias en colaboración con otras.

Haydeé Grández Alejos, investigadora del Museo Nacional de Arqueología e Historia del Perú, explica la particularidad del arte textil de la provincia Rodríguez de Mendoza, ubicada en el departamento de Amazonas (Perú). La identidad guayacha está presente en sus diseños, los cuales han

suas técnicas, de acordo com os avanços tecnológicos nesse campo, eles não perderam a tradição que os identifica.

A representação da Amazônia no cinema comercial é estudada por Clarisse Barbosa dos Santos e Mônica Miranda Ramos tomando como referência a película *Tainá, uma aventura na Amazônia* e sua continuação, *A aventura continua*. A primeira encarrega-se de analisar a figura do índio no cinema brasileiro, multiplicador de olhares acerca do tema, enquanto Miranda discute a idealização da figura indígena, sua relação com a literatura romântica, a modernidade e a formação do discurso de identidade nacional.

O cineasta Aurélio Michiles revela, numa entrevista realizada por Maria Antonieta Pereira, sua visão acerca da importância estratégica da Amazônia no contexto de América Latina, a contribuição do cinema como meio para se fazer escutar as demandas dessa região e sua postura diante do chamado «cinema amazônico». Além disso, o texto discute a tradição cinematográfica e o lugar que nela ocupa a produção de Michiles.

O artigo de Biagio D'Angelo aborda a Amazônia como um lugar «mais profundo que as suas diferenças» e, ao mesmo tempo, atravessado por um «rio de utopias, sons e palavras». A partir da obra de autores como Milton Hatoum, Ferreira Castro, Mario de Andrade e Mario Vargas Llosa, dentre outros, que são muito diferentes e até quase opostos, D'Angelo mostra como se construiu certo discurso cultural em torno desse território.

A história desse livro começou dois anos atrás. Como coordenadores do convênio entre a Universidad Católica Sedes Sapientiae e a Universidade Federal de Minas Gerais, os professores Biagio D'Angelo e Maria Antonieta Pereira organizaram e realizaram, com o apoio da UCSS, da Embaixada do Brasil em Lima e do Fundo FUNDEP/UFMG, duas missões de estudo e trabalho, em 2005, a primeira realizada em Lima e a segunda em Belo Horizonte. Essas missões geraram artigos científicos em ambos os países, alguns dos quais já foram publicados no Peru ou no Brasil, além de contribuírem para dar suporte a cursos diversos no âmbito das universidades mencionadas ou de congressos internacionais como o da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC). Um curso ministrado por Biagio D'Angelo na Pós-Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Letras da UFMG, indicou a necessidade de publicação desse material, considerando as reflexões geradas

acompañado la producción textil de ese pueblo por siglos, y a pesar de la renovación de sus técnicas, acordes con los avances tecnológicos en este rubro, no han perdido la tradición que los distingue.

La representación de la Amazonia en el cine comercial es estudiada por Clarisse Barbosa dos Santos y Mônica Miranda Ramos tomando como referencia la película *Tainá. Una aventura en la Amazonia* y su secuela, *La aventura continúa*. La primera se encarga de analizar la figura del indio en el cine brasileño, multiplicador de miradas acerca del tema; mientras que Miranda discute la idealización de la figura indígena, su relación con la literatura romántica, la modernidad y la formación del discurso de identidad.

El cineasta Aurélio Michiles revela en una entrevista, realizada por Maria Antonieta Pereira, su visión acerca de la importancia estratégica de la Amazonia en el contexto de América Latina, la contribución del cine como medio para hacer escuchar las demandas de esta zona y su postura ante un llamado «cine amazónico». Asimismo, conversaron sobre la tradición cinematográfica y el lugar que ocupa en ella la producción de Michiles.

Biagio D'Angelo propone la Amazonia como un lugar «más profundo que sus diferencias» y, al mismo tiempo, atravesado por un «río de utopías, sonidos y palabras». Explica, a partir de la obra de autores como Milton Hatoum, Ferreira Castro, Mario de Andrade, Mario Vargas Llosa entre otros, muchos distantes y hasta casi opuestos, cómo se ha ido componiendo el discurso cultural en torno de este territorio.

La historia de este libro comenzó dos años atrás. Como coordinadores del convenio entre la Universidad Católica Sedes Sapientiae (UCSS) y la Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) organizamos y realizamos, con el apoyo del Fondo Editorial UCSS, de la Embajada de Brasil en Lima y del Fondo FUNDEP de la UFMG, dos misiones de estudio y trabajo, en 2005, la primera realizada en la capital virreinal y la segunda en Belo Horizonte. Estas misiones generaron artículos científicos en ambos países, algunos de los cuales ya fueron publicados en Perú o en Brasil, además de contribuir a dar soporte para cursos diversos en el ámbito de las universidades mencionadas o congresos internacionales como el de la Asociación Brasileña de Literatura Comparada (ABRALIC). Un curso dictado por Biagio D'Angelo en el Postgrado de Estudios Literarios, de la Facultad de Letras de la UFMG, indicó la necesidad



e a produção de textos bastante significativos por parte dos alunos. Assim nasceu a proposta de publicação em conjunto, entre a UCSS e a UFMG.

Desde então, o trabalho sistemático entre Brasil, Peru e Chile agregou novos pesquisadores ao projeto, cujos resultados aqui se encontram expressos.

Todas essas vozes múltiplas, produzidas em diferentes línguas e muitas linguagens, ressoam pelas páginas desse livro, orquestrando certo pensamento artístico-crítico da América Latina. Sem eliminar as diferenças que nos conformam e que, justamente por isso, possibilitam este diálogo, os organizadores desse livro esperam que ele contribua para formar um consenso em torno da necessidade de se defender a Amazônia não só como espaço político, geográfico e cultural dos povos da floresta, mas também como ícone de um *modus vivendi e pensandi* que é profundamente brasileiro, peruano, chileno, latino-americano. Que a riqueza cultural dessa região do planeta seja capaz de compor o coro dos descontentes com sua depredação! Que esse rio de palavras consiga co-mover seus leitores sobre a necessidade de salvar a região, o continente e a vida na Terra!

de publicación de este material, considerando las reflexiones generadas y la producción de textos bastante significativos por parte de los alumnos. Así nació la propuesta de publicación en conjunto entre la UCSS y la UFMG.

Desde entonces, el trabajo sistemático entre Brasil, Perú y Chile agregó nuevos investigadores al proyecto, cuyos resultados aquí se encuentran expresados.

Todas estas voces múltiples, producidas en varias lenguas y muchos lenguajes resuenan por las páginas de este libro, orquestando cierto pensamiento artístico-crítico de América Latina. Sin eliminar las diferencias que nos componen y que, justamente por ello, posibilitan este diálogo, los organizadores de este libro esperan que el volumen contribuya a formar un consenso en torno de la necesidad de defender la Amazonia no solo como espacio político, geográfico y cultural de los pueblos de la floresta y de las aguas, sino también como icono de un *modus vivendi* y *pensandi* que es profundamente brasileño, peruano, chileno, latinoamericano. ¡Qué la riqueza cultural de esta región del planeta sea capaz de componer el coro de los descontentos por causa de su depredación! ¡Qué este río de palabras consiga con-mover a sus lectores de la necesidad de salvar esta región, el continente y la vida en la Tierra!

## BELÉM DO GRÃO-PARÁ

(FRAGMENTO)<sup>1</sup>

*Dalcídio Jurandir*

**N**a rotina da capatazia, diante do cais murcho, as «gaiolas» em seco e os armazéns fechados, seu Virgílio foi se convencendo de que tudo aquilo não viera apenas da queda da borracha. Mas de que mal? Ambição? Imprevidência? Castigo de Deus? Obra do estrangeiro? A cidade exibia os sinais daquele desabamento de preços e fortunas. Fossem ver a Quinze de Novembro com os seus sobrados vazios, as ruínas *d'A Província*, os jardins defuntos, a ausência da cal e do brilho nos edifícios públicos e nos atos cívicos. O São Brás era mesmo agora um Partenon. Ingleses haviam levado para o Ceilão as sementes da borracha. Mas isso não foi em 1878?

Para as mulheres, a queda do Senador era a causa de tudo. A borracha subira a tanto, graças ao Senador, em Palácio. Rolara a tão baixo preço graças ao Senador no chão, traído e espezinhado. E por tudo isso arquejavam as Alcântaras na Gentil, consumiam-se as Veigas na Conselheiro numa casa caindo-lhes por cima, gotejando por todas as telhas e paredes. Que que tinham com a borracha? O importante era ter mantido o Senador, continuasse a reluzir e a gozar, dando-se ao luxo, famoso em todo o Norte, até mesmo em Portugal, de instalar em Belém, à sombra da Catedral e da estátua do general Gurjão, a pequena corte que tinha por símbolo a gardênia e era pelos letrados comparada às cortes do tempo de Lourenço, o Magnífico.

Virgílio nunca esquecerá a mulher repetindo a exclamação do oficial de gabinete do Palácio: «este Guajará é o Adriático, o Senador é o Doge. Estamos celebrando as núpcias do Senador com o Adriático». Era na festa veneziana

em pleno Guajará com as gaiolas e vaticanos embandeirados, feéricos, os fogos cruzando o rio. As três painéis altas da Caixa-d'Água vazias por dentro, por fora cheias de luz sobre a cidade.

A sensação de que tudo acontecia mesmo em Veneza dominava a corte do Senador. As embarcações pareciam fundir-se na chuva dos fogos. Veneza poderia, de súbito, boiar com o seu Adriático nas águas do Guajará. Ao clarão das girândolas e ao som das valsas a bordo, d. Inácia olhava as águas iluminadas e atirava serpentinhas, não mais Inácia Alcântara, mas dama veneziana ou moura ao pé do Doge.

Virgílio limitava-se a ver os fogos do cais, sozinho, a esperar que a mulher e as cunhadas voltassem de Veneza.

Na véspera da chegada do menino, as cunhadas andaram espreitando o que lhes parecia algo de novo e estranho na casa da Gentil. Era a d. Amália, que não casara e dela em Capanema se falou tanto nos princípios do século, e a d. Leocádia, viúva. Ambas viviam com a mãe e mais Cecília, a irmã caçula, na Conselheiro Furtado. Escarafunchavam pela casa e nada puderam saber. Então, depois do jantar, d. Amália, seca e engelhada, anunciou que fora descoberto afinal de onde haviam saído as sementes de seringueira levadas para a Inglaterra. Ninguém comentou. E como continuasse o silêncio, d. Leocádia aproveitou para contar que os jornais do dia seguinte dariam a falência da Marques Serra, causando grande abalo nas praças de Belém e Manaus. D. Inácia fez aquela cara meio cômica de espanto, de fingido estupor, a boca entreaberta, os olhos como que se tornavam mais fundos, de onde subia a maliciosa consternação.

— Hein, Alcântara, os figos e o bacalhau que eles nos mandavam? E champanhe? E champanhe? Hein? Tempos! Eram fornecedores do Governo.

Seu Alcântara, ar displicente, murmurou sobre a qualidade do bacalhau, o excelente azeite da casa, sem aludir ao champanhe. E aos mil muxoxos:

— Oh, mas guardassem os seringais. Para isso, a União devia ter criado uma guarda florestal. Por que o «Minas» não passou a rondar a barra para fiscalizar quem saía? Os nossos avisos da Alfândega estão de casco podre, enalhados no Curro Velho. E para que temos a Esquadra? Ou cozinhassem as sementes.

Alcântara fazia era troça, acreditavam a mulher e as cunhadas.

Mas chegavam a indagar entre si:

— Até quando Alcântara continuará no outro tempo?

Quando as cunhadas saíram, Virgílio voltava a falar:

— Imagine se estivéssemos nos Covões. Aposto que não consentirias em aceitar esse pequeno...

— Tu bem sabes, Virgílio. Fosse nos Covões, aqui ou na Vinte e Dois, o menino ficava. Já te disse que é uma caridade. E da melhor. E quando a gente vê um menino desses sem ter onde, como estudar, o meu desprezo por ti, por mim, pela canalha vai no infinito. Tu como homem bem conheces o lodo de que vocês são feitos.

— Tu, Inácia, tu falas de barriga cheia.

A risada de d. Inácia, em dois movimentos, o de sarcasmo e o de puro deleite, fazia calar o marido. Algumas vezes sustinha com o dedo a flutuante dentadura e aí de súbito o riso paralisava como o de uma máscara indígena.

Nos domingos, pelas tardes, d. Inácia, ao pé do marido, se deixava catar pela Libânia. Virgílio Alcântara olhava-a de revés. Embora volumosa, Inácia guardava um tanto do que foi, e bem guardava. Alguns fios brancos de cabelo pareciam louros ao sol que entrava pela porta dos fundos. Agora o colo maciço era gordo também de honradez. A risada, entre acolhedora e escarninha, inundava-lhe o rosto, iluminava-lhe a boca de tão enérgicas e diferentes expressões. O cheiro de seus jasmims, que impregnava as rudes mãos de Libânia, naquele lento, preguiçoso desfiar, enchia a casa inteira.

Seu Virgílio olhava, obscuramente fascinado, como se a cena resumisse o velho tempo, a província, a Amazônia, sesta e madorna de gerações. Mil e uma tardes ali se reproduziam no mesmo quadro, e noites em que aquela exalação e madorna sucediam-se. E era ele e ela no mesmo leito ou rede branca, sob chuvas, mormaços, em Capanema, Travessa Castelo Branco, na Vinte e Dois de Junho, sombra dos jasmineiros sobre a janela da alcova ou cupuaçuzeiros vizinhos recendendo, rachando os frutos maduros. Tudo se condensava numa imagem única: ela, no abraço dele, com seus aromas, seus cabelos desatando, sem uma só palavra, no vertiginoso mergulho e com aquele tremor de espessa folhagem agitada de súbito pelo vento.

Como a conversa não continuasse, a tarde passava. Pelo seu vagar, como que a cena se havia prolongado meses, silêncios, chuvas, torpores, atravessado sonos e longas solidões tropicais. A cabocla tinha ordem de preparar o banho da madrinha-mãe, como a chamava, para distinguir da outra madrinha, a

Emília, a verdadeira.

Inácia voltava do banho que lhe devolvia por alguns instantes a grande morena que foi. Seu Alcântara via-lhe as chinelas úmidas, o velho vestido bem passado por Libânia, o arroxeadado dos lábios frescos, o sinal junto do nariz, o cabelo semeado de cheiros. E a via, como antigamente, nas cerimônias do Senador, quase irreconhecível naqueles momentos culminantes. Na Liga Feminina, espartilhada, o busto armado, os saltos altos, farfalhava de sedas e leimismo.

Via ela na residência do Senador ajudando a arrumar a famosa vitrina dos presentes oferecidos, todos os anos, ao Senador, em dia de aniversário. Também Virgílio oferecera ao Chefe uma bengala de castão de ouro, e era uma pobre bengala entre as centenas que ali estavam, dentre as quais uma, toda de ouro maciço, fulgurava como um cetro. Via Inácia na comitiva de S. Exa. no arraial de Nazaré, quando o Senador, com a sua casaca, a gardênia ao peito, os cortesãos no rabicho, se dirigia à barraca da santa, onde era servido daquilo que preferisse: casquinho de muçua, caranguejo, licores ou sorriso das finas damas da sociedade, que eram as piedosas *vendeuses* de Nossa Senhora.

Incansável e esbelta, d. Inácia conduzia estandartes e puxava o vivório nas passeatas e manifestações. O leimismo tinha sido o seu melhor espartilho.

As sextas no recolhimento da Gentil transformavam a senhora. Suas imprecações e sarcasmos viraram, num hábito muito seu, quase cordial, o modo divertido de se vingar do infortúnio político e xingar os novos poderosos. Aos poucos foi saboreando novos cuidados menos brilhantes e mais estáveis, que eram o senhor preparo da mão-de-vaca, do cozidão, da feijoada, da maniçoba, do aluá, da gengibirra e da canjica em junho em junho, seu Virgílio, ah, Inácia restituída e do peru para o dia do Círio.

A mulher passou, chamando a Libânia. Ele, então, no banheiro, aproveitava o sobejo da água da mulher no fundo da tina. Cuiapitinga na mão, resfolegante e deleitado, iniciava o banho, a murmurar:

— Não sei como essa Inácia não sufoca com tanto cheiro... Uma mulher dessa, velha. Já velha. Sei não.

Apenas por murmurar, de quem falasse de si mesmo: «falas de barriga cheia». Com isso procurava esta e aquela contradição ao seu estado de sossego e rotina.

Ali no banheiro era a soberana obscuridade em que se tornava num rajá alvo e bonachão. Entre as inconstantes salas do Palácio e o banheiro da Gentil, forrado de zinco, liso-liso de sabão e limo, com maliciosas osgas espiando, não vacilava. Cobria-se de espuma como de um manto real. Sabão, cuia e água eram servos de silenciosa submissão e limpeza e os zíncos molhados, como espelhos, refletiam-lhe a bem-aventurança. Taxas alfandegárias, aquele sol de chapa à tarde no paredão da capatazia, vias de conhecimento, guardas aduaneiros, maços de *Diário Oficial*, a passagem do Inspetor e os titis de galinha do porteiro, irmão de São Vicente de Paula, tudo isso desaparecia naquele banho à boquinha da noite. O homem branco, cheio de pelos e mamas, lembrava um grande peixe esfolado e suspenso numa linha invisível, sacudindo-se, gotejante, fungando, até ficar imóvel, até apanhar a toalha que já enxugara as carnes da mulher. Passando e repassando com vagarosa delícia a toalha pelas costas, ventre e toutiço, ele tornava à existência terrestre, de novo seu Virgílio Alcântara, marido de d. Inácia.

## NOTA

- <sup>1</sup> O fragmento do romance *Belém do Grão-Pará*, de Dalcídio Jurandir, foi gentilmente cedido por José Roberto Freire Pereira e Margarida Maria Pereira Benincasa para publicação neste livro. Cf. JURANDIR, Dalcídio. *Coleção Ciclo do Extremo Norte. Belém do Grão-Pará*. Belém: Editora UFPA; Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2004, pp. 63-68.





## VOCES DEL SERINGAL: DISCURSOS, LÓGICAS, DESGARRAMIENTOS AMAZÓNICOS<sup>1</sup>

Ana Pizarro

### UN DISCURSO A TRES VOCES

La Amazonia ha sido, desde los inicios, una construcción discursiva, y es sobre esta que se han implementado las políticas que conducen hasta su condición actual. De allí la importancia de hacerse cargo de los discursos que la conforman, la necesidad de ponerlos en evidencia, de situarlos en sus elementos y en su lugar de enunciación. Se trata, en primer lugar, del discurso fantasioso del primer ocupante europeo que vino buscando El Dorado, el País de la Canela o la Fuente de la Juventud Eterna, y que, desde esa perspectiva, mira tanto al medio geográfico con que se encuentra como al habitante originario de la Amazonia. Es un discurso que habla desde un imaginario que se trae y que pertenece a la Antigüedad y la Edad Media europeas. Surge, entonces, el perfil de seres fantásticos como *las Amazonas* o *el iwaipanoma*. A este sucede el discurso del viajero científico, que adelanta el positivismo y que, con mirada experimental y obsesivamente instauradora de un orden del conocimiento el que había descubierto Linneo, proyecta en la región la mirada dicotómica de la modernidad: observa, clasifica, anota, difunde, informa a las academias de ciencias de la metrópolis.

Un tercer tipo de discurso nos interesa abordar en este punto: el de la explotación del caucho. Es un discurso complejo, en que los imaginarios naufragan y los prejuicios de la modernidad se vuelven porosos, se tensionan y a veces explotan. Es el discurso de quienes ponen en evidencia el horror que

está en uno de los pilares del salto tecnológico de fines del siglo XIX y comienzos del XX: la extracción del caucho, la jeringa, el látex, que posibilitará las telas y los zapatos impermeables diseñados para la reciente vida urbana de los grandes centros metropolitanos. El discurso del caucho, definitorio de la historia amazónica, tiene en realidad varias voces. Es un discurso que se construye en movimiento, en oposiciones, en el marco de situaciones aleatorias que lo complejizan y lo oscurecen, como es el de las diferencias geopolíticas y de delimitación de fronteras entre los países del área del seringa: Brasil, Colombia, Perú, Bolivia. La relación con el mundo económico europeo adquiere nueva carta de ciudadanía con la incorporación de los capitales ingleses.

Para quienes disfrutaban del París de los Trópicos, como las mujeres que jugaban con el abanico en la explanada del Teatro de Manaus, esta realidad era tal vez desconocida, o tal vez era mirada con despreocupación, sentida como el precio a pagar por traer la civilización a un lugar tan salvaje. Para los gobiernos se trataba de colonizar desde el argumento del Estado-nación. Pero los discursos del caucho, de las caucheras, del trato a los trabajadores del caucho y a los indígenas son construidos en una dinámica muy tensa, principalmente por tres voces. Se trata, por una parte, de las voces del poder: la de los «coroneles da borracha» o «barones del caucho», para quienes se trataba de actuar y darle socialmente un sentido a su acción. La situación era diferente, por otro lado, para quienes percibieron el trabajo de las caucheras como intelectual, en el lugar mismo de los hechos históricos, y elaboraron de esta experiencia textos de diferente registro: documentalismo, ensayo, ficción novelesca. Por último, están las voces reconstruidas de quienes fueron las víctimas: los seringueiros.

### LOS BARONES DEL CAUCHO

Observemos, en primer lugar, la constitución del sujeto del llamado «barón del caucho». Jesús San Román describe el origen de esta función social en el caso de Loreto (Perú) de esta manera:

Llegado ordinariamente de San Martín, de alguna otra de las regiones del Perú, o también del extranjero, el aspirante a cauchero se presentaba

a alguna de las casas comerciales que, en el caso de la selva peruana, tenían generalmente su central en Iquitos y pedían habilitación. Era suficiente tener una buena reputación para obtener dinero o mercadería por bastantes miles de soles. El nuevo «habilitado» comenzaba a «engancha trabajadores». Una vez conseguido el número necesario se internaba en la selva, buscando los lugares inexplorados. Abría senderos, señalaba los árboles productores y se instalaba. El patrón cauchero distribuía el trabajo entre los peones, dando a cada uno su labor y repartía la mercadería, también en forma de habilitación. Abría sus libros de cuentas que le han dejado tan triste fama y tomaba el papel de inspector, y también de verdugo.<sup>2</sup>

Los «barones del caucho» instalaban un nuevo escenario: el de una pretendida modernidad. Ellos representaban los valores de la «civilización» y el «progreso». Es interesante que, incluso cuando nos aproximamos a los textos que hablan de ellos, observamos que se los define con epítetos grandilocuentes como «Caballero de la Selva» o «valiente y caballeroso cauchero», como lo hacen los anónimos editores de *El verdadero Fitzcarraldo ante la Historia*, obra del peruano Zacarías Valdez Lozano.<sup>3</sup>

Valdez Lozano los caracteriza como «desbravadores», hombres que establecían su orden por medio de las carabinas Winchester, que «constituían el único código para imponer la ley del más fuerte, como andando el tiempo se hizo ley del cauchero».<sup>4</sup> Una concepción absolutamente fáctica de la Historia preside la construcción de este sujeto, como preside a este último texto que pretende establecer una Historia «basada en hechos concretos y verídicos», según anota el autor.<sup>5</sup> La historia, entonces, es una secuencia de hechos que encierran su propia objetividad: no hay interpretación de ellos, no existen los subtextos, otra posible lectura diferente a la de los propios valores que proyecta, en su ordenamiento, el sujeto que la enuncia. Es por ello que los editores hablan de «narraciones basadas en la tradición exacta y justa», es decir la justeza y la interpretación que constituyen su propia interpretación.

En este marco, los desbravadores fueron «hombres de empresa y de visión para el futuro [que] abrieron a la civilización» el espacio salvaje. Es

importante, en esta caracterización, la función de la noción de «civilización»: la bandera de Occidente, que será la justificación de la propia barbarie, asentada en los principios de la razón. El hombre moderno es el que se sustenta por sí mismo, a partir de su propio raciocinio, ya alejado de cualquier dependencia teológica. El cauchero expresa su modernidad con su gesto *individuoante*, con su épica personal «para que la posteridad admire sus hazañas llevadas a cabo como uno de los más grandes pioneros de la Selva».<sup>6</sup>

De este modo, la descripción de la vida de los desbravadores es vista por quienes participan de este discurso como una épica colectiva. Esta perspectiva es compartida por el cearense Diogo de Melo.

Pela manha, todos os homens competentes da caravana, desembarcaram da terra onde iam aquele dia iniciar suas actividades aventureiras, naquelas plagas desertas, onde tudo era tao diferente para eles, porém a natureza exuberante onde a opulencia da flora porfiava com a grandeza da fauna, convidando-os para com ela se unirem num esforço comum, para naquele dia, començarem os alierces do edificio de uma nova civilização que iria aos pocos, denominando as agruras da selva, aparentemente indomable.<sup>7</sup>

La dualidad civilización/barbarie preside el discurso, justificándolo. Se trata aquí de una «nueva civilización»; no por ser diferente de la del Occidente cristiano, sino por haber sido instalada en un lugar diferente, en principio «vacío». Los estandartes de la civilización son suficientes para actuar frente al que está fuera de su círculo. «El código de la selva aconsejaba obrar de esta forma», afirma Zacarías Valdez.<sup>8</sup> Por eso se justifica la superioridad de Fitzcarraldo, que proyecta el enunciado de Valdez frente a la defensa indígena de su territorio: «Notando la indignación que había causado a los caucheros esta nueva alevosía de los salvajes, Fitzcarrald *resolvió castigarlos* y dispuso atacarlos en su población que se hallaba poco aguas abajo del Sutilija».<sup>9</sup> Debe observarse, además, que este castigo es ejemplar: quiere responder al efecto de la acción de los indígenas en la mirada de los caucheros.

El mismo raciocinio, frente a las acusaciones de que es objeto por maltrato a los indígenas, preside la declaración del cauchero Julio César Arana

ante el Comité de Investigación de la Cámara de los Comunes. Como un modo de justificar sus acciones reafirma la condición de salvajismo de los indígenas y su situación de *atacantes*:

Fue entonces que por primera vez la oí decir que los indios en el Igaraparaná y en el Caraparaná habían resistido al establecimiento de la civilización en sus regiones. Efectivamente, habían estado resistiendo por muchos años, practicaban el canibalismo, y, de vez en cuando, asesinaban colonizadores blancos, pero desde el año 1900 los indios se hicieron más tratables, y un sistema de intercambio de las gomas extraídas por los indios y mercaderías europeas, se desarrolló entre ellos y los referidos establecimientos. Desde entonces mis negocios en el Putumayo aumentaron gradualmente, pero con lentitud.<sup>10</sup>

No queda duda, entonces, la función comercial que tiene el llevar la «civilización» a los indígenas; la repetida historia de Próspero y Calibán, tan presente en la cultura y la literatura latinoamericanas: los indígenas no son los atacados en sus propios territorios, sino que son los atacantes de los extranjeros. La condición de caníbales no ha sido documentada. Del mismo modo, en el texto del cearense Mario Diogo de Melo, la deslegitimación del trabajador cauchero está dada a partir de elementos de su vida personal. Durante el viaje, dice, la embarcación

la atracando nos mesmos portos que atracara na subida para embarcar a producao dos «aviados», bem como os trabalhadores da selva, que, na sua mayoría, ia passar um ou dois meses na cidade, gastando com orgias, tudo que ganharam durante o ano, com tanto sacrificio.<sup>11</sup>

La condición civilizadora va unida en la construcción del sujeto cauchero a la noción de Patria, cuya valoración está unida a un momento de construcción y afirmación de las naciones; más aún dentro de un espacio en donde las fronteras están siendo demarcadas y en un momento de tensiones políticas con los países limítrofes. En este marco, la afirmación patriótica adquiere también una función justificadora. Estos individuos de

la modernidad, llevan a los lugares recónditos la civilización occidental y, al mismo tiempo, amplían las fronteras de la Patria.

Los capitanes del caucho, como Fitzcarrald, por donde iban, formaban verdaderos ejércitos de caucheros aguerridos, valientes, impulsados por esa agitación q' (sic) arrastró masas humanas que recorrieron los bosques amazónicos de un extremo a otro sin dejar un solo punto inexplorado.<sup>12</sup>

La gesta cauchera incorpora los símbolos de la Patria, con «P» mayúscula: «En este lugar se plantó también la bandera nacional».<sup>13</sup> Todo esto coincide, por lo tanto, en su sentido y justificación: eran los «primeros tiempos que se comenzó a elaborar un nuevo concepto de *civilización* y de *progreso* a la *peruanidad* en esas inmensas y ricas regiones».<sup>14</sup> Por esta misma condición de apertura de nuevos espacios para la nación es que se les llama «aqueles valorosos bandeirantes amazônidas» que han llevado a cabo la «obra de um brasileiro útil a Pátria».<sup>15</sup> Se les denomina *bandeirantes* como los primeros que, en el siglo XVI, abrieron, esclavizando y asesinando, los territorios del Brasil.

El sentido de la Patria es también utilizado: frente a cualquier ataque o crítica a los peruanos, se acusa a quien lo esgrime el carácter de agente del gobierno de Colombia.

Civilización, Patria, Progreso. La tríada es representativa de la corriente de pensamiento positivista que preside gran parte del siglo XIX, buena parte del XX y da también sustento a la forma que adopta la modernidad latinoamericana en su versión amazónica.

Sin embargo, el espíritu del dinero, el gran motor de la gesta civilizadora, pareciera no estar presente en esta versión de la historia. Aparece de soslayo, por ejemplo, en la declaración de Arana, y como valor, al final del relato de Valdez Lozano, en el bautizo de los hijos de Fitzcarrald que lleva a cabo su amigo, un barón del caucho boliviano, Nicolás Suárez, luego de la muerte de aquel.

Con este motivo se llevó a cabo una fiesta que dejó gratos recuerdos en todos los que asistieron por la suntuosidad de la que se hizo gala y el derroche que como nunca se puso de manifiesto.<sup>16</sup>

Esta dimensión, que da valor al momento de placer por el derroche puesto en evidencia, es en el texto lo que el Teatro Amazonas de Manaus es a la historia del caucho: el fausto, el derroche, el despliegue insolente del dinero producto del trabajo esclavo de los seringales.

Sin embargo, esta modernidad aparente que construye al sujeto barón del caucho, al coronel de barranco, se articula con los elementos propios de rémoras precapitalistas o coloniales, como es el sistema de «aviamento» y el trabajo esclavo. El barón del caucho se aprovecha de los elementos que produce la modernidad, sostiene este discurso y asienta al mismo tiempo su quehacer sobre estructuras económicas y sociales precapitalistas. Se trata, en otras palabras, de una modernidad contrahecha, de una modernidad bastarda. En el barón del caucho, la construcción de sí mismo es la de un sujeto bastardo.

### LOS INTELECTUALES

El segundo discurso que revisaremos es el de los intelectuales. Nos aproximaremos a sus textos, ya que estos nos permitirán situar históricamente el problema. Leerlos es observar la mirada crítica y percibir la emergencia de la voz que denuncia.

En primer lugar, está el ensayo *A margem da história* (texto póstumo de 1909),<sup>17</sup> del brasileño Euclides da Cunha, que anuncia lo que al parecer quería ser un relato épico de título *Paraiso perdido*, un relato como *Os Sertões*, pero relativo a la Amazonia. Este es el resultado de su participación como miembro de la expedición de la Comisión de Reconocimiento del Alto Purus del gobierno del Brasil. En segundo lugar, *El proceso del Putumayo y sus secretos inauditos* (Lima, 1915), informe del peruano Carlos A. Valcárcel, abogado de 32 años, publicado algún tiempo después de su escritura debido al acoso a su autor, quien fue juez de este caso que fue un fuerte cuestionamiento a las relaciones de trabajo y el papel de los capitales ingleses en el río Putumayo. En tercer lugar, la novela *La Vorágine* (1924), del colombiano José Eustasio Rivera, el más conocido de ellos a nivel internacional, que, luego de un par de viajes a Casanare y a través del Orinoco a Fernando de Atabapo, incursiona en el Guaviare e Inírida como miembro de la Comisión de Límites del Gobierno de Colombia. Allí conoce la situación de los caucheros en la zona venezolana,

colombiana y peruana, tema que va a dar lugar a la construcción de su ya clásica ficción.

*À margem da história* tiene una forma de expresión ensayística. Mediante este género emerge la tonalidad de la denuncia. En su mirada, la diferencia entre cauchero y seringueiro no alude a su condición de trabajo como a su relación con el medio físico, lo que hace admirar al primero en desmedro del segundo: el uno en su condición nómada, libertario que no vuelve atrás sobre sus pasos; el segundo atado a su *estrada* y a una condición de la que no logra evadirse. Para Euclides, el problema es del individuo y de las capacidades que logra desarrollar, más allá del medio, el sistema o la historia. Lo que toca su sensibilidad es la capacidad épica de la individualidad, no su situación; la belleza de su gesto, más allá de su eficacia.

En Euclides, el medio, la naturaleza, entran también como sujetos, con la densidad instauradora de un universo de fuerzas tectónicas. Él los observa con ojo científico, los analiza con emoción y envuelve al lector en el ritmo épico de las savias y los crecimientos. La Amazonia, para él, es presente, «Terra sem História», inmensidad en donde la mirada «se abrevia nos sem fins daqueles horizontes vazios e indefinidos como o dos mares» y en donde el hombre «é ainda um intruso impertinente». <sup>18</sup> La lente científicista de Euclides, hijo del positivismo, como sabemos y como queda en evidencia en la épica deslumbrante de *Os sertões*, interviene el lenguaje, que no pierde por ello la fuerza lírica:

[A Amazonia] Nasceu da última convulsão geogênica que sublevou os Andes, e mal ultimou o seu processo evolutivo com as várzes quaternárias que se estão formando e lhe preponderam na topografia instável. <sup>19</sup>

Asombrado por el río y su sistema hidrográfico, su movimiento interno, al que dedica largos párrafos, Euclides concluye: «Tal é o río, tal, a sua história: revôlta, desordenada, incompleta». <sup>20</sup>

Tal es el río. Pero aquella naturaleza soberana y brutal, en plena expansión de sus energías, es una adversaria del hombre. Así, este hombre, en la mirada del brasileño, evidencia una carencia pecaminosa de atributos



superiores, una falta sistemática de escrúpulos, un corazón débil para los errores. Además, la naturaleza incide con su influencia climática —está hablando Euclides, el positivista— en su falta de voluntad y egoísmo, en la súper excitación de las funciones psíquicas y sensuales, la debilidad de las facultades, comenzando por las más nobles. Esta imagen que preexiste en su ideario positivista al encuentro con el seringueiro, traspasa la imagen de este, evidentemente, y así le ve aceptar con su casi armoniosa «gagueira terrível de Calibã»<sup>21</sup> la imposibilidad de salir del sistema de «enganche», del «aviamento» que lo esclaviza para la vida entera. Da Cunha denuncia, sin embargo, del seringalista brasileño, del cauchero peruano, las condiciones de supervivencia y de vida: es un hombre que trabaja para esclavizarse.

En esta situación deslinda responsabilidades: por una parte, corresponde al hombre dada su incapacidad propia y, por otra, debido a la limitación que le proyecta la naturaleza, el peso de su infortunio. No obstante, también denuncia al sistema que lo esclaviza. Euclides describe el trabajo del seringal: la construcción de «estradas» que separan los grupos de árboles, la recolección y entrega a un capataz —el «muchacho de confianza»—, el castigo por no traer suficiente goma, la imposibilidad de cambiar de lugar sin pagar la deuda que se contrae. Es una deuda que comienza desde Ceará, en el caso de los nordestinos migrantes, y no se detiene en la entrega de las herramientas y de lo mínimo necesario para subsistir —una cacerola, una carabina Winchester, porotos, sal, arroz— durante tres meses. El escritor informa, realiza las cuentas que el seringueiro no puede hacer por su ignorancia y por la malicia de los jefes, y concluye: aun cuando su gasto sea mínimo, no podrá pagarlo, «raro é dice o seringueiro capaz de emancipar-se pela fortuna».<sup>22</sup>

Aproximándonos un poco al texto, más allá del marco enunciativo de principios positivistas con que se visualiza al trabajador del látex, un perfil humano doloroso, pero admirable en ese enfrentamiento con la naturaleza y las condiciones que le impone, tensiona el discurso euclidiano.

E vê-se completamente só na faina dolorosa. A exploração da seringa, neste ponto pior que a do caucho, impõe o isolamento. Há um laivo siberiano naquele trabalho. Dostoiéwski sombrearia as suas páginas mais lúgubres com esta tortura: a do homem constringido a calçar durante a

vida inteira a mesma «estrada», de que êle é o único transeunte, trilha obscurecida, estreitíssima e circulante, que o leva, intermitentemente e desesperadamente, ao mesmo ponto de partida.

Y culmina su observación: *O seringueiro é, obrigatoriamente, profissionalmente, um solitario.*<sup>23</sup>

Hay una fuerza en este destino trágico que Euclides no tematiza, pero que está patente en la tensión enunciativa y que se expresa cabalmente en ese magnífico ensayo de *A margem da história* que se llama «Judás Asverus». Su predilección va a los caucheros, los del lado peruano, trabajadores por cuenta propia que extraen cortando los árboles, a diferencia de los seringueiros, que los exprimen sin arrancar:

Dêste modo o nomadismo impõe-se-lhes. Ê-lhes condição inviolável de êxito. Afundam temerariamente no deserto; insulam-se em sucessivos sítios e não revêem nunca os caminhos percorridos. Condenados ao desconhecido, afeiçoam-se às paragens ínvias e inteiramente novas. Alcançam-nas: abandonam-nas. Prosseguem e não se retribam nas posições às vêzes àrduamente conquistadas.<sup>24</sup>

Entre estos hombres fuertes, que admira el escritor brasileño, y los expoliados de las estradas, de quienes no perdona la sumisión, hay una jerarquía. La dualidad civilización/barbarie preside los principios, pero tensiona los lenguajes al aproximarse a la realidad. El cauchero no solo es un tipo inédito en la Historia, dice, es sobre todo antinómico y paradójal; es un civilizado que se barbariza, de una brutalidad elegante, de galantería sanguinolenta; es, en la mirada de Euclides, el héroe de una tierra sin ley.

El discurso del escritor brasileño no tiene imaginería previa: tiene principios con los que quiere medir la realidad y el resultado es un lenguaje que, siendo aparentemente denostador, humaniza la supuesta barbarie del trabajador del látex, tanto en su intento descriptivo del universo real y simbólico de ellos como en su denuncia. El seringueiro rudo, dice, no se rebela, no blasfema, no abusa de la bondad de su dios con peticiones. «E mais forte, é mais digno. Resigno-se á desdita. Nao murmura. Nao reza».<sup>25</sup>

Tiene la convicción de que Dios no puede bajar, ensuciándose, en medio de aquellas matas. La celebración que muestra en «Judas Asverus» es una pieza maestra. El Judas construido de paja, ramas y restos de vestimenta es lanzado al río de pie, desde una embarcación. Desde los bordes, la muchedumbre lo apedrea, gesto que proyecta en él su suerte, hasta destruirlo. Pero la lectura de Euclides es conforme a sus principios. La sensación de triunfo que advierte en la muchedumbre permite también otras lecturas simbólicas, y el castigo tiene, sin duda, en su vida, como destinatarios, a otros culpables.

La lectura euclidiana de la vida en los seringales del Alto Purus tiene, en efecto, un tono de denuncia y una propuesta que pide la urgencia de medidas que salven a esta sociedad, una ley del trabajo, una justicia austera, y una forma cualquiera de «homestead», dice, que lo vincule a la tierra.

Su denuncia se consolida en la descripción de las condiciones de trabajo en un medio majestuoso que también es hostil. Como la de Valcárcel, está lejos del panfleto. Si en este, como veremos, el tono se logra con la descripción, la explicación, la historia y las pruebas concretas, en Euclides da Cunha la construcción es diferente. Más allá de la información precisa y los datos concretos, lo que hace es interpelar al lector a partir de la pulsión estética en la construcción del lenguaje. La Amazonia, el río, la selva invaden a su interlocutor como lo invade la ternura en el episodio de «Judas Asverus». Aquí no hay imaginario previo, hay principios, pero la realidad se encarga de proyectarles porosidad en la escritura.

*El proceso del Putumayo y sus secretos inauditos* narra, denuncia y muestra los documentos de los juicios del Putumayo como instrumentos probatorios del testimonio de su autor. Este juicio se abre con motivo de las denuncias de un periodista peruano, Saldaña Roca, en Iquitos y en Lima, y se refieren al trato y los crímenes cometidos por la empresa del peruano Julio Arana, en propiedades de los afluentes del río Putumayo llamadas «La Chorrera» y «El Encanto», en contra de los «pobres y desvalidos indios». <sup>26</sup> Allí denuncia el autor los delitos de estafa, robo, incendio, violación, estupro, envenenamiento y homicidio agravados con los más crueles tormentos, como el fuego, el agua, el látigo y las mutilaciones.

Las denuncias del periodista peruano no tuvieron demasiado efecto en un sistema dominado por el poder de Arana. Poco después, un estudiante

norteamericano, Walt Hardenburg, luego de un viaje aventurero por la zona «paraíso del demonio», como la llamó, publicó en Londres, sede de la compañía de Arana y por lo tanto con implicaciones en el asunto, su denuncia. El escándalo tomó entonces en 1909 un cariz internacional y el gobierno inglés se vio obligado a hacer una investigación, impulsado también por la Sociedad Antiesclavista y de Protección de los Aborígenes.

Este discurso es poco conocido en el continente y también fuera de él. Normalmente, la historia escrita, la memoria oficial, recoge la tendencia hegemónica, es decir, la voz que en el juicio concreto de la época y de la consideración general de los hechos resultó como la voz de la verdad. Sin embargo, en este caso, la voz hegemónica, la voz oficial de los tribunales de justicia a nivel internacional, resultó siendo minimizada. Entonces, una de las situaciones más dramáticas de la historia de América Latina y, en concreto, un episodio fundamental en la destrucción del mundo indígena en la Amazonia ha sido eludido, silenciado, acallado, de modo que no se recuerda, sino levemente, el problema suscitado. Es una situación no discutida ni actualizada por la investigación histórica, sino por algunos estudiosos de la Amazonia. Recién, con el esfuerzo del grupo de investigadores de Monumenta Amazónica, se comienzan a reeditar los textos que eran inhallables. Pero, si en la historia de América Latina esta área prácticamente es inexistente, tanto más lo es un episodio que quiere ser ocultado en la memoria de la región.

El 5 de noviembre de 1912, la Cámara de los Comunes dio el golpe final a los negocios de Arana y abrió la investigación que tuvo repercusiones evidentemente en el gobierno peruano. La implicación del poder judicial y el político con el poder de Arana no era poca, y en su deslinde entran en conflicto otros problemas internos a la zona, como las disputas de límites con Colombia y con Brasil. El escándalo era internacional, pero:

É importante assenalar, para comparação com outros casos semelhantes, que todas essas medidas serviram para dar celebridade ao duque de Norfolk, a Roger Casement, ao próprio Hardenburg, mas influiu muito pouco na vida dos índios do Putumaio.<sup>27</sup>

El juez Valcárcel conocía los documentos del proceso a Arana. Fue acusado en su labor de favorecer las aspiraciones de Colombia y de apoyar al gobierno inglés. Su texto es, entonces, una defensa triple: a los indígenas que trabajan en la empresa de Arana; al gobierno de Billinghurst, el gobierno peruano; a sí mismo como juez. Es por esto que su texto asume el tono declarado de la veracidad, a partir de las pruebas documentadas, las pruebas actuadas por el proceso. Escribe Valcárcel: «Voy, pues, a decir toda la verdad, en este desgraciado asunto, la verdad desnuda, sin eufemismos ni reticencias». Está en la convicción «que haré un servicio a mi país», anota, porque en la internacionalización de esta historia «se confunde al Perú con unos cuantos funcionarios delincuentes, y con algunos criminales».<sup>28</sup>

Valcárcel habla, pues, desde una situación de enunciación de ciudadano acusado de traición, de patriota peruano y de humanista en defensa de la justicia, en concreto de los indígenas. Lo que el sujeto de la enunciación reivindica no es solamente el establecimiento ético de su lugar en la conformación del relato de los hechos, no solo su condición patriótica y su defensa de los indígenas. Su discurso adquiere la angustiosa tensión de quien pone en evidencia una realidad que no quiere aceptarse como lugar de la verdad ni de la memoria. La tensión de mostrar hechos a una estructura de poder que quiere ocultarlos. Es por eso que finalmente el relato de la historia se cierra con tono de reafirmación:

La matanza de los treinta indios antedichos pertenecientes a las naciones (sub-tribus) de los «Puineneses» y «Renicuenses», está pues acreditada: 1.º por la confesión de uno de los asesinos; 2.º por declaraciones de testigos presenciales; y 3.º por el reconocimiento del cuerpo del delito; y según la legislación del Perú como la de todos los países cultos, no se necesita más para dar probado un crimen.<sup>29</sup>

En esta afirmación es evidente la voluntad de construcción nacional y su formulación sintetiza las tres funciones del sujeto que enuncia. En su detallada exposición de los crímenes, el tono de Valcárcel no es menor, pero su discurso procede por acumulación de los hechos criminales y de las astucias para soslayarlos. La exposición quiere responder, en su pormenorización, a un

deseo de poner en evidencia no solo el horror, sino las inagotables patrañas urdidas por el poder criminal para evadir la justicia, lo que es un mecanismo que conocemos en América Latina.

El tercer texto, el último que referiremos aquí, es conocido por todos nosotros desde la infancia: se trata de la novela *La vorágine*. La narrativa de Rivera, también en Comisión de Límites, surge del conocimiento de las zonas fundamentalmente colombiana y venezolana. *La vorágine* ficcionaliza su experiencia con un curioso dejo de modernismo tardío que salpica el lenguaje narrativo de invocaciones con diálogos de corte regionalista, con un protagonista que tiene una mezcla de malestar finisecular el que enfrenta a la urbanización naciente y más que decidir su vida es conducido por un destino que solo le depara desgracias. Es así como se llega a encontrar en medio de los caucheros, y el narrador da cuenta ficcionalmente de sus formas de vida en medio de la selva.

Esta novela ha sido tradicionalmente leída como un icono de la novela de la selva. Al volver a ella, después de muchos años tuve una lectura diferente. Me parece que el centro constructor de lenguaje ficcional tiene que ver con la vida de violencia, injusticia y horror de los caucheros. La selva, en una magnífica construcción discursiva, tiene aquí un papel funcional a este centro. El héroe es un personaje romántico-modernista cuya actitud de vida es la insatisfacción. La estrategia narrativa entrega su narración como un diario de vida, un relato de su existencia en medio de la violencia del mundo del caucho, los caciques regionales y los capataces. La selva aquí tiene poca autonomía mucho menos que en el texto de Euclides, pero enorme magnificencia.

Esta se construye en un discurso de consonancia con el universo social complejo y enmarañado del caucho, el poder, el robo, el crimen, el estupro que le proyecta su tono. Aunque el tránsito por caños y tributarios, el Vaupés, el Yurupari el Caroní, no produce, con su presencia, el efecto de belleza, sí logra el de grandiosidad y poder sin límites. La selva es un mundo que atrapa y ahoga luego de la seducción. También los caucheros son seducidos por la ilusión de una vida mejor y la maquinaria del aviamiento los envuelve hasta ahogarlos. La resolución del conflicto se encuentra en el gesto final de envío de la carta denunciatoria del protagonista, Arturo Cova, al cónsul de Colombia en Manaus, en la muerte impía para el narrador del «enganchador» Barrera. En ese episodio

final, se cierra el conflicto personal al mismo tiempo que la muerte ejerce la función de una justicia social. Dice así, el texto de Rivera, entre exclamativas:

¡Entonces, descoyuntado por la fatiga, presencié el espectáculo más terrible, más pavoroso, más detestable!: millones de caribes acudieron sobre el herido, entre un temblor de aletas y centelleos, y aunque él manoteaba y se defendía, lo descarnaron en un segundo, arrancando la pulpa a cada mordisco [...]. Burbujeaba la onda en hervor dantesco, sanguinosa, túrbida, trágica.<sup>30</sup>

La fuerza monstruosa de la selva, entregada en un marco expresionista modulación que asume a menudo el relato, es como la de los caucheros que persiguen al protagonista. Y, en el marco de esta narración de evocación magnífica y monstruosa, la selva tiene una vida simbólica que funciona al compás de horror social. Con su lente también tocado por el positivismo, José Eustasio Rivera construye un discurso de la reivindicación que se articula con el de la selva en la paridad simbólica del peligro y el poder: «¡Los devoró la selva!», ese final de efecto estremecedor que se cita a menudo tiene, en este marco, otras lecturas.

En este segundo discurso configurador de la Amazonia en el periodo del caucho, el de los intelectuales, el imaginario no está preestablecido como sucede con el discurso de los primeros colonizadores. Es un relato productor de nuevas imágenes que desconciertan y sacuden por su violencia. El área amazónica se construye ahora en función de una experiencia vivida y, en esta, ella aparece en la retórica paradisíaca que alimentó los relatos de los primeros cronistas, en la ilusión de un nuevo El Dorado, el lugar del enriquecimiento o bien del Paraíso para quienes buscan una vida mejor. El problema reside en que, para lograrlo, los primeros esclavizan a los segundos, en general indígenas e inmigrantes nordestinos. Entonces el paraíso se vuelve infierno, cárcel de rejas verdes, entre mosquitos, humedad, malaria, insectos, víboras, fauna animal y humana.

Este discurso se enuncia desde sujetos comprometidos en la construcción de sus naciones, de allí el tono y la función que este quiere asumir: el de la denuncia eficiente, construida para convencer mediante la

razón e interpelar por medio de las emociones, desde la ética humanista de los constructores de nación. Para hacerlo, el sujeto que enuncia se desplaza por puntos álgidos de una nación de aguas y despliega en su temario y su enunciación la dualidad de infierno y paraíso que vieron los cronistas, los misioneros, la Inquisición, los viajeros científicos. Solo que aquí el infierno es fundamentalmente el universo de los hombres en sus relaciones y su perfil. El medio no hace sino defenderse de su acometida. El curupira, invisible en los textos, tiene aquí una presencia permanente.

Los tres textos están hechos en función productora de comunidad; son discursos, como explicábamos, de construcción nacional, y cada uno de los tres aboga por lo suyo: Colombia, Perú, Brasil. Sin embargo, al construir individualmente un relato de la nación, ellos están operando al mismo tiempo sobre un relato colectivo que construye un ámbito supranacional, el de la Amazonia, en un momento de su historia.

### AVIADOS E INDÍGENAS

¿Cómo lograr escuchar la voz de los trabajadores del caucho? ¿Existen esos textos? ¿Bajo qué formas? El incendio de los Archivos de los Tribunales en Iquitos, hace algunos años, terminó con documentos que seguramente podrían haber entregado mucha información (denuncias, testimonios, juicios). Sin embargo, hemos encontrado de otro modo la voz de los aviados: en algunos pocos testimonios escritos, en la memoria, en el mito.

La memoria de la época del caucho en Venezuela está muy presente y ha sido recogida en una investigación para optar al título de antropólogo, cuyos materiales, de gran valor, han sido reorganizados por su autor bajo la forma de un libro.<sup>31</sup> Por medio de estos documentos accedemos a la voz de los trabajadores del caucho o a la memoria de testigos de la época. En ellos, la situación es clara: se trata de un periodo de excesos, sobre todo el de la primera explotación de esa materia prima, entre 1870 y 1914, que es la que hemos tratado en lo fundamental. Significó una época dura para algunos grupos, los maquiritare, por ejemplo. Había grupos más occidentalizados que otros, más «racionales». Los maquiritare y los piaroa eran «más indios». Al respecto, apuntan algunos testimonios:



Los únicos más indígenas que habían eran los maquiritares, era la única raza que salía... vivían como esclavos... si los maquiritares se picureaban (se arrancaban del área de explotación), tendrían que ir adonde no los encontraran más nunca, porque los iban a buscar donde estuvieran. A los maquiritares los traían presos y hasta los guindaban (los colgaban). Aquí conocí a dos hombres guindaos cabeza abajo, porque se habían picureado, los agarraron y de una mata de aguacate que estaba ahí los guindaron por los pies. No sé cuanto tiempo los tuvieron así.<sup>32</sup>

Entre los trabajadores, los peor tratados eran los indígenas, según los testimonios venezolanos:

Si a los indígenas no les daban plata, sólo mercancía y cara y nunca terminaban de pagarla. Ahí estaban los íquez (sic) y los Patiño que seguían con el sistema antiguo robándoles a los pobres ahí; pagaban pero le decían al indígena: «Ud. está debiendo tanto» y tenía que volver el indígena a trabajar.

Ese sistema de avance continuó. Debíamos, teníamos que agarrar nuestra magalla y arrancar pal monte a trabajar hasta terminar de cancelar y ellos entonces ya no trabajaban más. Ahora ya tienen dinero, tienen carros, ya están ricos.<sup>33</sup>

En relación a los sistemas de reclutamiento para el trabajo en los seringales, los textos que investigan el periodo abundan en detalles, y apuntan también al particular trato que les correspondió a las mujeres:

Poblados ye'kuana de sus seis cuencas fluviales ardieron con sus habitantes atados espalda a espalda con fuertes alambres. Estas escenas de incendios de poblados ye'kuana fueron más graves en el Padamo, Cuntinamo y Alto Ventuari. Más de veinte pueblos ye'kuana fueron enteramente arrasados.

Las mujeres ye'kuana fueron violadas y amputados sus pechos, las encintas desventradas. A los hombres se les cortaban los dedos de las manos o las muñecas a fin de que no pudieran navegar con sus

canaletes, se les desjarretaba, cortándose el nódulo sinovial, se les abrían anchas heridas con el machete en todo el cuerpo y luego se las salaban; se les hundía la bóveda craneana con clavos o púas de estacas; se les ataba a guisa de un cepo chino y se convertían en blanco de los tiros de revólver etc., junto con otras escenas del más absurdo sadismo que nos es imposible citar.

Un segundo orden de materiales es posible de obtener de entrevistas personales a sobrevivientes, hijos de antiguos trabajadores, la memoria de terceros. Este es un trabajo por realizar y en forma urgente porque los sobrevivientes están desapareciendo. Entregamos como ejemplo un testimonio oral de Virginia, de 60 años, una mujer huitoto que entrevistamos en la comunidad de Puca Urquillo, cerca del río Ampillacu, Perú. Los huitoto fueron, de los indígenas de la zona, junto con los boras, los más afectados por el tiempo del caucho. La comunidad fue bajando desde el periodo del caucho y hoy se sitúa en el Amazonas Occidental a algunas horas de Loreto, Colombia.

De los patrones, pues. Mi mamá, Jacinta Ordóñez, me contó que mucho les paleaban a ellos. Los blancos les hacen trabajar como animales y les dejaban. Todos trabajaban. No traían mucho quilaje. El estaba en caballo ahí. Dime Pedro ¿Cuánto quilaje has traído? Y era poco. Paleaban. Estaban en calabozo. Chorrera que le dicen. Mucho han sufrido ellos, dice, mucho han sufrido. Estaban en Porcotué, por Chorrera (zona del Putumayo). Eran Luis Arana, eran dos hermanos, Zumaeta, Carlos Loayza, Saravia. Miguel Loayza era bueno. Los Arana mandaban a su peón para que mate. Sufrida era la gente. Las mujeres trabajaban con su muchacho en las espaldas. Mi mamá con su dedo quebrado ha muerto porque no quería al hombre ella. Las daban a cualquier hombre. Y los blancos agarraban a cualquier chica que les gustaba. Mi mamá vino aquí en tiempo de conflicto y le han traído para acá con Loayza.<sup>34</sup>

En el imaginario de los indígenas, en el caso venezolano, señala Iribertegui, hacen diferencias entre patrones «buenos» y «malos». Ellos

interiorizaron, en el proceso de occidentalización, la ideología del dominador. Es por eso que hacen distinciones entre el «indio-indio» y el «racional», que es el más transculturado. De allí el refrán que se repite hasta hoy «Ni el indio es gente, ni el casabe es pan». Transmiten también que los caporales son los malos; los patrones ignoraban lo que sucedía, lo que ha sido la permanente defensa de los barones, como en el caso de Arana, que declaraba ignorar todo lo que sucedía en sus propiedades, a pesar de haber estado allí, en el terreno, en varias ocasiones.

Un tercer tipo de registro donde es posible encontrar la voz de los aviados, los trabajadores del caucho, está en el universo mítico, en la medida que es «memoria, reflexión, es simbolización y ciframiento».<sup>35</sup>

El funcionamiento del mito, contrariamente a lo que podría pensarse como significación de estructuras suspendidas en el tiempo, tiene una dinámica que alberga tanto a la memoria, como el presente y se proyecta al futuro. El mito alberga, sostiene Hugo Niño, «propiedades de coherencia memórica, de cohesión comunitaria, de información y de interpretación». Se trata de un relato que se sostiene en diversos niveles, poniendo en evidencia y al mismo tiempo encubriendo. En el caso de la imaginería en torno al periodo que nos interesa, el mito tiene una función de «código secreto». Así, es posible encontrar, entre las narraciones de la comunidad Huitoto, relatos míticos encriptados que, bajo la función del relato en tanto universo imaginario, en tanto crónica de acontecimientos, encubre acontecimientos. La narrativa huitoto tendría dos ciclos principales para escuchar y narrar.

La historia de Gitoma corresponde al primer ciclo. Pero, aún perteneciendo a él la narración está dotada de una alta elaboración narrativa y de estrategias de constitución de significantes que albergan significados encubiertos. De hecho, se trata de textos cifrados, para usar otra vez un término de contacto. Así, algunos episodios constituyen la crónica secreta de las guerras del caucho en el siglo XIX, así como del Apocalipsis de la Casa Arana y de las posteriores nuevas guerras de frontera [...]. Aquí se trata de un texto de doble simbolización, semejante a lo que los criptógrafos denominan sobre cerrado, en el diccionario de espionaje.<sup>36</sup>

## AUGE Y CAÍDA DEL ORO ELÁSTICO

El auge del caucho siguió el ritmo del crecimiento industrial europeo y norteamericano. La industria de bicicletas y la de automóviles eran uno de sus motores más pujantes. Pero la extracción de la materia prima en la Amazonia ya había tenido sus problemas. El primero había sido el robo de una gran cantidad de plantas que salieron por las fronteras brasileñas con engaños, a pesar del férreo proteccionismo aduanero que hacía que, hasta 1864, el Brasil mantuviera cerrado el río Amazonas al tráfico internacional. Pero la importancia del caucho hacía que Inglaterra ya estuviese buscando la posibilidad de crear fuentes alternativas de suministro. Inglaterra comenzó a desarrollar plantaciones de caucho en Asia, del tipo Hevea, gracias al contrabando de uno de sus súbditos, llamado Wickham que constituyó el núcleo de las caucheras que se desarrollarían más tarde, luego de una serie de dificultades en sus colonias inglesas. Ellas fueron la gran competencia de la extracción del caucho en la Amazonia.

El segundo y definitivo fue la gran caída de los precios a causa de la producción del caucho sintético. Hubo un segundo periodo de alza de la extracción, ahora liderada por los Estados Unidos, en torno a la Segunda Guerra Mundial. A la circulación de la libra esterlina sucedió la del dólar, llamado en la zona «bacamarte». En algunas zonas significó un cambio de las condiciones de extracción, tal como expresan testimonios de la zona de Venezuela. Sin embargo, la mayoría de los historiadores considera que la variación no fue decisiva.

Los discursos posteriores no dejan de situarse en la misma dualidad, que se pone en evidencia, también hoy, gracias a voces de nuevos sujetos sociales que se hacen cargo de ellos mismos «remanescentes» («descendientes») de quilombos, grupos «Sin Tierra» frente a otros que intentan definir el futuro de las poblaciones amazónicas y la región desde el gran capital y desde el exterior. Así aparece el nuevo y complejo discurso actual, el que se despliega desde la modernización a ultranza de los años sesenta y setenta y la explotación del petróleo, la energía hidráulica, la industria de las madereras. En su complejidad, está patente la brecha de violencia que ostenta la Amazonia de la

actualidad, la superposición de intereses que acechan con avidez su riqueza en el presente y que diseñan el perfil de los problemas del futuro.

De este modo, el Oriente olvidado de los países andinos, la fabulosa área de várzeas, ríos e igarapés nos remite, con los nuevos discursos que surgen de allí, al desgarrado universo que mostraron y denunciaron, a comienzos del siglo xx, las voces que articularon el complejo discurso de la época del caucho. Los discursos que conforman el espesor de la historia del caucho en la Amazonia tienen diferentes estéticas, diferentes propósitos, construyen textualidades de distinto tenor. Todos construyen al mismo tiempo la complejidad de un universo de lógicas malignas, de desgarramientos en un universo que emparenta a la cultura amazónica con otros momentos de las relaciones del gran capital con la explotación de los recursos en América Latina.

## NOTAS

- <sup>1</sup> PIZARRO, Ana. «Voces del seringal: discursos, lógicas, desgarramientos amazónicos». *Literatura y lingüística*, n.º 17, 2006, pp. 29-48. Este artículo está basado en la ponencia «Paraíso e infierno: los discursos del caucho», presentada en el Coloquio Internacional «Culturas de la Amazonia», organizado por Casa de las Américas/UNESCO-OREALC, en La Habana, Cuba, 20-24 de setiembre de 2004, que solamente incluyó la parte relativa a los discursos de los intelectuales. Es resultado del proyecto Fondecyt n.º 1030011, año 2003, «Diseño cultural del área amazónica», del cual la autora del texto es la responsable.
- <sup>2</sup> SAN ROMÁN, Jesús OSA. *Perfiles históricos de la Amazonia peruana*. 2.ª ed. Iquitos: CEETA/ CAAAP/ IIAP, 1994, pp. 151-152.
- <sup>3</sup> VALDEZ LOZANO, Zacarías. *El verdadero Fitzcarraldo ante la Historia*. Iquitos: s. e., 1944.
- <sup>4</sup> *Ibidem*, p. 22.
- <sup>5</sup> *Ibidem*, p. 2.
- <sup>6</sup> *Ibidem*, p. 13.
- <sup>7</sup> MELO, Mario Diogo. *Do sertao cearense às barracas do Acre*. Manaus: Amazonas, 1994, p. 93.
- <sup>8</sup> VALDEZ LOZANO, Zacarías, *op. cit.*, p. 6.
- <sup>9</sup> *Ibidem*, p. 18. Las cursivas son nuestras.
- <sup>10</sup> ARANA, Julio César. *Las Cuestiones del Putumayo*. Barcelona: Vda. de Luis Tasso, 1913, p. 8.
- <sup>11</sup> MELO, Mario Diogo, *op. cit.*, p. 39.
- <sup>12</sup> VALDEZ LOZANO, Zacarías, *op. cit.*, p. 13.
- <sup>13</sup> *Ibidem*, p. 24.
- <sup>14</sup> *Ibidem*, p. 11. Las cursivas son nuestras.
- <sup>15</sup> MELO, Mario Diogo, *op. cit.*, p. 135.
- <sup>16</sup> VALDEZ LOZANO, Zacarías, *op. cit.*, p. 44.
- <sup>17</sup> Nos basamos en la edición de Arthur César Ferreira Reis, quien intitula este texto «Amazônia: Terra sem história», al reagruparlo con otros de Euclides da Cunha acerca de la Amazonia para ofrecer una versión de *Um paraíso perdido*.
- <sup>18</sup> CUNHA, Euclides da. «Amazônia: Terra sem história». *Amazônia: Um paraíso perdido*. Sao Paulo: Valer, 2003 [1909], pp. 29-184; véase p. 34.
- <sup>19</sup> *Ibidem*, pp. 35-36.
- <sup>20</sup> *Ibidem*, p. 45.
- <sup>21</sup> *Ibidem*, p. 53.
- <sup>22</sup> *Ibidem*, p. 52.
- <sup>23</sup> *Ibidem*, p. 89.
- <sup>24</sup> *Ibidem*, p. 101.
- <sup>25</sup> *Ibidem*, pp. 118-119.

- <sup>26</sup> VALCÁRCEL, Carlos. *El proceso del Putumayo y sus secretos inauditos*. Lima: Imprenta «Comercial» de Horacio La Rosa & Co., 1915, p. 3.
- <sup>27</sup> SOUZA, Márcio. *Breve história da Amazônia*. Sao Paulo: Marco Zero, 1994, p. 133.
- <sup>28</sup> VALCÁRCEL, Carlos, *op. cit.*, p. 2.
- <sup>29</sup> *Ibidem*, p. 34.
- <sup>30</sup> RIVERA, José Eustasio. *La Vorágine*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985 [1924], p. 200.
- <sup>31</sup> IRIBERTEGUI, Ramón. *El hombre y el caucho*. Puerto Ayacucho: Vicariato Apostólico de Puerto Ayacucho, Monografía n.º 4, 1987.
- <sup>32</sup> *Ibidem*, p. 309.
- <sup>33</sup> *Ibidem*, p. 307.
- <sup>34</sup> Entrevista, 31 de enero de 2005.
- <sup>35</sup> NIÑO, Hugo. «Otra vez: la doble historia de las epopeyas míticas amazónicas». *Casa de las Américas*, n.º 204, julio-septiembre, 1996.
- <sup>36</sup> *Ibidem*, p. 214.

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ARANA, Julio César. *Las Cuestiones del Putumayo*. 3 folletos. Barcelona: Vda. De Luis Tasso, 1913.

DA CUNHA, Euclides. «Amazônia: Terra sem história». *Amazônia: Um paraíso perdido*. Sao Paulo: Valer, 2003 [1909], pp. 29-184.

IRIBERTEGUI, Ramón. *Amazonas, el hombre y el caucho*. Monografía n.º 4. Puerto Ayacucho: Vicariato Apostólico de Puerto Ayacucho, 1987.

MELO, Mario Diogo. *Do sertão cearense às barracas do Acre*. Manaus: Amazonas, 1994.

NIÑO, Hugo. «Otra vez: la doble historia de las epopeyas míticas amazónica». *Casa de las Américas*, n.º 204, julio-septiembre, 1996.

RIVERA, José Eustasio. *La Vorágine*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985 [1924].

SAN ROMÁN, Jesús OSA. *Perfiles históricos de la Amazonia peruana*. 2.ª ed. Iquitos: CEETA/CAAAP/IIAP, 1994.

SOUZA, Márcio. *Breve história da Amazônia*. Sao Paulo: Marco Zero, 1994.

VALCÁRCEL, Carlos. *El proceso del Putumayo y sus secretos inauditos*. Lima: Imprenta «Comercial» de Horacio La Rosa & Co, 1915.

VALDEZ LOZANO, Zacarías. *El verdadero Fitzcarraldo ante la historia*. Iquitos: s.e, 1944.



## MITOLOGÍA AMAZÓNICA.

ESTUDIO DE APROXIMACIÓN DESDE LA DIVERSIDAD DE MITOS,  
LEYENDAS, CUENTOS MARAVILLOSOS, MITÓLOGOS Y COMPILADORES  
ORALES DE LA AMAZONIA<sup>1</sup>

*César Toro Montalvo*

Quien se acerque al mito selvático peruano hallará el mito «vivido» que narra la conciencia colectiva de un pueblo. A pesar de que el mito oral de la selva no es una narración terminada, encierra en sí un conocimiento absoluto o motivos multivalentes y caóticos. Ese saber totalizante habla de «los conceptos de un pueblo acerca de lo sobrenatural y la vida después de la muerte no siempre fáciles de descubrir. [Por ejemplo] de los Yaguas directamente hemos recibido solamente las imprecisiones más vagas en cuanto a sus creencias en estos dos “aspectos” de su cultura. Sin embargo, sus cuentos folklóricos tienen bastantes referencias a estos aspectos».<sup>2</sup> Ideas, creencias y pensamientos vagos que refieren un ser selvático del cual son difíciles de descubrir sus misterios y entrañas mágicas.

El mito selvático se diferencia de cada tribu por su territorio permanente, es decir, un mundo «aparte» y diferente de otras tribus; sin embargo, esas fronteras que los diferencian al mismo tiempo los acercan porque pertenecen a una jungla aborigen, ligada, ciertamente, al mundo de sus ancestros en la mayoría de los relatos, leyendas, cuentos maravillosos y literatura oral; al fin y al cabo, se difunden en forma oral, o se originan en las comunidades nativas que se diseminan a toda la zona boscosa de la selva amazónica, un territorio infinito y dramático, arborescente y enmarañado, verde sobre bosques inconmensurables y misteriosos, confines lejanos, opresivos y elásticos, salvajes o comunales, de tribus que se desplazan sin conocerse. Aún, a pesar de todo, se habla de una selva peruana que colinda un vecino común:

Brasil. Así es, se habla de tribus amazónicas que, a primera vista, se pueden indicar al pie y son las que pueblan al ancho universo de la selva. La mayoría es todavía analfabeta y aborigen; pero, algunas han alcanzado cierto adelanto o dominación cultural frente a sus vecinos. Pero son pocas.

De esta manera las especies narrativas selváticas y tribales suelen ser múltiples y locales. La mayoría corresponde a narraciones orales y escritas o narradas por niños (que oscilan entre los 11 y 18 años), jóvenes y ancianos. Su transcripción del original se ve afectadas por una libre traducción y otras se han tenido que «armar» de primera mano. El colector de mitos, en este caso, arma el relato a partir de las diferentes fuentes recogidas, las cuales presentan experiencias «vivas», personales, incluyendo en muchos casos culturas adyacentes. A veces un profesor bilingüe sirve de mucha utilidad en esa tarea de recolección.

La pluralidad de estos relatos de las tribus selváticas mantiene el sabor auténtico de los originales, e incluyen las formas lexicales y las construcciones de frases usuales asimiladas en el contacto, específicamente, de los hispanohablantes, sea en Loreto, San Martín, Madre de Dios, selva adentro, o de tribus desconocidas.<sup>3</sup> Para clasificar estos relatos en orden de prioridades se consideran: a. Mitos; b. El hombre en la mitología; c. La mujer en la mitología; d. Fábulas y cantos de animales; e. Narraciones; f. Ciclo del *Iwanch*; g. Otros relatos y narraciones fabulosas o imaginarias; h. Relatos de animales; i. Narraciones de trasmutación de animales en hombres (o viceversa) y j. Relatos de costumbres.

Se habla que el hombre selvático sobrevive utilizando un mínimo de recursos que la selva le ofrece. Desprovisto de conocimiento, se entrega a tareas primitivas, sin técnicas de alcances, tanto o más de lo que desconoce los mitos y los cantos mágicos.

El Hombre es un animal más dentro del sistema ecológico de la selva. La naturaleza aún no ha sido superada por sí misma [...]. La depredación total o parcial de la flora y casi absoluta de la fauna, la explotación indiscriminada de los recursos naturales, y el exceso de población de algunos lugares «privilegiados» de la zona motivada por las frecuentes y muchas veces incontroladas inmigraciones de la sierra a la selva y

las inmigraciones internas a las que los nativos se han visto obligados hacia tierras menor favorecidas, la escasez de tierras concedidas a las comunidades nativas que impone el sistema rotativo de agricultura, han convertido al Alto Maraón en una zona incapaz de alimentar de manera autosuficiente a la población que en ella vive. Para la mayoría de los nativos, desprovistos de los medios tradicionales de obtención de alimentos e imposibilitados en su mayor parte para adquirir los alimentos —mercancías que les llegan de fuera—, la selva se ha convertido en una *zona de hambre* incapaz de satisfacer sus necesidades individuales y sociales. Esta situación adquiere aspectos dramáticos en las zonas periféricas, donde requerimientos de carácter extraño a la realidad de agricultura de subsistencia por otra dirigida al mercado.<sup>4</sup>

A pesar de ser la selva una zona fértil y generosa, es incipiente la sobrevivencia del aborigen. Y no tocamos las zonas de capital de provincia o la gran ciudad selvática.

Muchas tribus o nativos de la selva se dedican a la agricultura, «roza y quema», la caza, la pesca, la recolección. La mujer es la figura que se dedica a la conservación de alimentos y está asociada a la tierra. Ella hace crecer las plantas. El hombre tala los árboles, limpia la maleza y la mujer culmina la tarea de «quema» o «roza» de los árboles.

Difícil resulta la tarea de recolección de mitos o cuentos maravillosos de aquellas regiones, con un idiolecto muchas veces desconocido; el informante sin preparación, rudimentario en el uso de indiolectos nativos, sin embargo, trata de transmitirnos su propio idioma. En este los matices lexicales y de tonos, el empleo de onomatopeyas particulares, la acción y el gesto y sus vivencias cuentan con el espíritu de un narrador incipiente. El que recoge todavía, a su modo de desconocer el abecedario particular, tropieza con una serie de viscitudes verbales o idiomáticas; no obstante, traslada al papel transcripciones fonéticas que al ser traducidas dejan una serie de innovaciones escriturales. Los relatos y las leyendas le resultan al informante un modo de vida y comunicación cotidiana, le permite «contar» a la familia en contacto con las noches cuando esta se reúne. Los jóvenes, sobre todo, son dados a contar y consultan al adulto de más edad en el pueblo, que se constituye en la autoridad consultada. El

narrador incluye algo de lo que otro ha olvidado, cuenta de manera diferente, con variantes, incluso, similares. Grabadora magnetofónica o papel en mano el recolector se presta a recuperar estas pequeñas piezas literarias o narrativas. El informante nativo de la selva gusta interrumpir sus narraciones para hacer sus propios comentarios. Las frases utilizadas para los inicios son «Antiguamente los viejos cuentan que...», o «Dicen», «De...», «Dijimos», o «Dijeron».

Los matsiguengas son un subgrupo que constituye, en la actualidad, uno de los más importantes de la Amazonia. Según se sabe, está conformado por 60 000 individuos, y se extiende hasta el sur en el Cuzco y Huánuco en el norte.

Cuando se habla de frontera, en la Amazonia como en otras partes, se piensa enseguida en la frontera política geográfica, étnica o lingüística, pero muy pocas veces en la manera cómo una sociedad piensa sus propias fronteras, del sentido que ella le da a esta noción y de las representaciones que de ella tiene. Nosotros consideramos, por lo tanto, por una vez, el punto de vista indígena. Para esto, partiremos del mito, de esta palabra social que restituye lo mejor posible el pensamiento indígena.<sup>5</sup>

Casi siempre la mayoría de los relatos habla del «principio», de antes de que nazca la gente, de la tierra y de sus ancestros que se extienden al infinito. No obstante, buena porción de los relatos de la Selva hablan de su folclore, de su naturaleza misteriosa, de personajes brujeriles, de emboscadas fantásticas. Recreados por la savia popular, esos cuentos o mitos o leyendas tienen como protagonistas a los bufeos, sirenas, ninfas, que se bañan en la orilla de los ríos; montañas encantadas, animales venenosos e invisibles; así como bestiarios típicos que los imaginan coloridos y mágicos; incluyen, también, demonios y animales fabulosos; aparecidos que se convierten en árboles o plantas carnívoras. Asimismo, cuentos maravillosos que solo la jungla amazónica sabe guardar en sus secretos. El folclore selvático es arborescente y mágico; en este aún se practica la hechicería mala o benigna, curaciones milagrosas utilizando yerbas que curan de todo, hasta lo increíble que se acerca a la leyenda para estampar cuentos orales que se transmiten con el encanto que posee todo narrador de cuentos.

## MITOS AMAZÓNICOS

*a. Mitos aguarunas*

José Luis Jordana Laguna es el principal mitólogo de los años 70 que recopila relatos orales de la selva peruana. En 1974, publicó su obra *Mitos e historias aguarunas y huambisas de la selva del Alto Marañón*, escrito durante su quehacer como pedagogo en esta región. En el prólogo de dicha obra, Stefano Varese suscribe estas líneas: «Jordana, no es un experto en mitología y menos un especialista en antropología: es simplemente un hombre sensible a las expresiones humanas que se inscriben dentro de otro marco cultural y étnico. Ha sabido escuchar el mensaje sencillo y profundo, extraño y sin embargo familiar de una sociedad tribal de la selva». En su obra se consignan los relatos aguarunas que el autor recoge de niños y jóvenes, de 11 a 18 años, provenientes de las tribus aguarunas y huambisas.

Entre estos figura uno que explica el origen del fuego y la forma primaria de emplearlo. El argumento de este mito es el que sigue:

Cuando los aguarunas empezaron a poblar la selva del Alto Marañón no conocían el fuego. En aquel tiempo sabían cultivar la tierra, no poseían chacras y carecían de yuca y de plátanos. Sufrían de hambre y frío. Morían muchos niños a los pocos días de nacer, porque no había cómo abrigoarlos y calentarlos. Como no tenían fuego, los aguarunas no cocinaban la carne ni los otros alimentos. Buscan choros y camaroncitos por las quebradas y cuando conseguían algunos, se los metían debajo del brazo, bajo las axilas. Así los tenían un rato hasta que cambiaban levemente de color, y luego se los comían. Esta era la forma de cocinar de los antiguos Aguarunas. También comían el palo de la balsa o topa cocinándolo por el mismo procedimiento de mantenerlo minutos debajo del sobaco.

Otra manera de cocinar consistía en colocar los choros, camarones o pescaditos sobre una estera tejida de chambira en el sol. Así los dejaban hasta que bien soleados, se secaban. Después los comían sin sazonar, pues tampoco conocían la sal.

Iwa, el gigante que se alimenta de gente, era el único que poseía el fuego. Lo cuidaba con mucho esmero. No se lo daba a los aguarunas. Y éstos no se atrevían a quitárselo, ya que mataba a los aguarunas y se los comía.

«Origen de las maneras de la luna» es un bello relato mítico de cómo *Nántu* se enamora de su hermana: es decir, la luna. La narración está recogida in situ, y como tal, el lenguaje es de sencillez seductora y particular. Leamos:

Antiguamente Nántu /luna/ vivía en la misma casa que su ubán /hermana/. Nántu tenía su mujer pero la ubán estaba soltera. Nántu dormía con su mujer, la ubán dormía sola en otra cama, los demás familiares dormían en otras camas. Todos en la misma casa.

Por la noche Nántu se levantaba y se iba a la cama de su ubán.

Ella le aceptaba pero no sabía quien era y aunque intentaba agarrarlo fuertemente para descubrirle cuando amaneciera, Nántu siempre lograba escapar y volver a su cama antes de que se viese nada.

Una noche. Nántu volvió a la cama de su ubán; aunque dormía, notó que alguien intentaba forzarla. La mujer quiso agarrar al hombre pero, nuevamente. Nántu consiguió escapar.

Por la mañana la mujer avisó a su dukún /madre/.

— Alguien viene a mi cama cuando estoy dormida pero nunca logro ver quién es.

La madre le dijo:

— Coge un fruto de súwa /huito/ y cuando él éste contigo píntale la cara. Entonces sabremos quién es. La mujer fue a buscar súwa y, raspándolo bien, lo dejó preparado cerca de su cama.

Aquella noche Nántu volvió a la cama de su ubán. Cuando le sintió, agarró súwa y le pintó la cara.

Nántu volvió rápidamente a su cama.

Cuando amaneció todos vieron la cara de Nántu pintada de negro.

— ¡Seguro que eres tú el que viene a mi cama! —le dijo ubán.

Todos los familiares dijeron a Nántu:

— ¿Por qué te acuestas con tu ubán? ¿No te da vergüenza acostarte con ella?

Nántu avergonzado por haber sido descubierto, se fue a buscar a su mujer que había ido a la chacra.

— Mujer hazme chapo de zapallo para tomar.

— ¿Acaso ves bastante zapallo maduro para hacer chapo? —le contestó la mujer

Nántu regresó triste a la casa. Vio a su hijita y le dijo:

— Hija me voy al cielo; ven conmigo.

Haciendo un nije (?) subió al cielo con su hija avergonzado por haberse acostado con su hermana.

Nántu todavía tiene su cara manchada de negro desde que su ubán se la pintó con suwa.

La mujer de Nántu se llamaba Aju.

*Universo mítico de los aguarunas.* «*Duik Jun*» es otra obra de aporte decisivo para conocer la literatura aguaruna. Pertenece a Manuel García-Rendueles y J. Y. Aurelio Chumap Lucía y fue publicada en 1978. En una de sus páginas se menciona a *Kinta*, quien se cree dueño de la oscuridad y la luz. Al pintarse su cuerpo ocurre la noche y si este personaje aparece será repudiado. Esta descripción también quiere revelarnos el retrato de *Machín*, quien paga por su perversidad.

Sumamente interesante resulta el relato de dos jóvenes solteros quienes sueñan tener aventuras con mujeres, y la imposibilidad de no casarse, hasta que encuentran las estrellas, que se convierten en mujeres. Conseguida la compañera, le sucede otra historia que con la lectura podemos completarla: la descripción de fealdad de algunas de las estrellas se ve revelada porque animan de luz. Finalmente, el joven que vivía ha ido al cielo porque está enamorado; ahora su esposa se encuentra allí. El joven lo sigue por un hilo a dicho recinto.

El reverendo Padre José María Guallart publicó un hermoso y variado racimo de textos orales aguarunas que aparecieron en *Perú Indígena*.<sup>6</sup> Se relata en esta entrega el origen de unos seres míticos llamados *nunkui* que viven en las profundidades de la tierra. Cuenta el padre Guallart que esta narración que le contaron los aguarunas explica que «en cierto lugar del Marañón había un gran hueco en una piedra (una cueva) y del fondo de ella oían salir gritos y risas

de *nunkui* y los ladridos de sus perros. Unos hombres valientes se metieron para ver si llegaban los *nunkui*, pero cuando ya estaban cerca, la piedra se cerraba y no les dejaba pasar». De los *nunkui* se han tejido variedades de mitos. Se cree que este es el que provee y hace brotar las yucas en las chacras.

Un mito que parece ser una fábula, es «Itsa. Yacum y Washi», que narra lo que aconteció entre el sol, el cotomono y la maquisapa. Se refiere, asimismo, al corte de los dedos y la forma de caminar de la maquisapa.

«Panki, la boa y el hombre que se convirtió en río» nos va hablar del mundo fabuloso, de la toma del masato y la historia de *Panki*, la boa maléfica. Acerca del origen de esta infernal aventura se trata el relato aguaruna, que además narra sobre los perros maléficos que lo acompañan, y de tucanes, cerdos (que asaron), animales de caza que los colgaron (ya pelados), pero desaparecieron. Una víbora robaba la carne asada y la introducía dentro de un tronco de donde había salido. Los aguarunas deciden quemar el tronco y la víbora. Al morir, el animal dejó un huevito que un aguaruna se lo comería sin saber su poder. Este toma abundante agua en el campo, en su casa y luego el agua de toda la quebrada y, finalmente, explota. Así, el aguaruna al reventarse se convierte en un río.

El ingenio popular selvático también recrea narraciones de humor, como el texto «El diablo que no tenía hueco». En la historia, después de haberle dado de comer maquisapas, el *Iwanchi* (o el diablo) sufrirá a causa de mil travesuras. Pero recordemos que la selva será grata en sorpresas terroríficas con la historia de este aguaruna que de pronto es asaltado por el *Iwanchi* o el diablo, que le solicita alimentos. Así le pide su pierna, cabeza, brazos, pero el aguaruna le alcanza la del maquisapa. Luego, el aguaruna arroja una ventosidad, lo que causa el asombro del diablo, que le pide que le haga un hueco en su nalga porque no tenía «hueco». El aguaruna accede a su pedido y luego hará con toda su familia.

Se observará que los relatos selváticos orales de los aguarunas pueden más en el sustrato de lo real-imaginario como «El huevo de Tseatik», que nos habla del onamismo de comer su cuerpo hasta quedar hecho un esqueleto, ante el asombro de su mujer y hermano. Todo por haber comido huevo y haberse convertido en *Tseatik*. Luego sería el sapo que sus familias observan asombrados:



Dos hermanos fueron al monte para cazar durante tres días. En el camino encontraron un huevecito azulito, pequeñito, como de perdiz. Habiéndole visto uno de ellos lo cogió.

— ¿Qué es eso? —dijo— ¿qué será? Yo comeré, yo probaré.

— No —dice— quizás es de Tseatik.

Así lo llevó al aak. El otro había matado un washi (makisapa) y lo pelaba.

—Ya está cocinando —dijo—. Ven a comer huevo.

— ¡Guárdame! Yo estoy peleando el washi.

Sentado asó plátano y comió la mitad del huevo. Estaba bien rico. Le dio mucha hambre y volvió a comer de lo que había guardado para su hermano. Le entró más hambre todavía.

¡Dame plátano —dice a su hermano— voy a usar para comer!

— Bueno, ávalo.

Otra vez dijo:

— ¡Voy a asar!

El hermano decía

— ¿Por qué comes tanto?

Miro su cara. La tenía toda llena de sangre. Agarraba trozos de su cuerpo y los comía con plátano. Su hermano se asustó:

— ¿Hermano por qué comes tu cuerpo?

— Y estoy dañándome. ¿Por qué será?

— Volvamos a casa.

Por el camino seguía comiendo. Dejó el puro hueso y las entrañas. Antes de llegar dijo a su hermano:

— Tú llega primero y di a mi mujer: «¡Lleva el ayamte, el itipi bueno, el tawás, todo el adorno. Se lanza: eso deja en el ayamte!».

Su hermano llorando fue a avisar a su mujer, llegó a casa. Dijo:

— Mi hermano comió todo su cuerpo. «Lleva mi vestido al ayamte».

Eso me dijo:

— No me mires. Tú ve adelante. Yo voy detrás. Cocina el chanco. Quiero comer, quiero beber.

La mujer volvió sola.

Lo insondable de la selva será representado por los espíritus malos que pueblan en la espesura. El *Iwanchi* es el «demonio» de la selva; sobre todo, cuando se acerca a la mujer aparece mañoso. Esta anécdota nos hará reír, principalmente, cuando ya no más el demonio volverá a molestarla. Recibe un castigo ejemplar por su mal comportamiento.

Dos historias sumamente bellas y naturales, que muchas veces nos remontan a cierto límite de lo mítico o maravilloso, son «El picaflor y el pájaro paujil» y «La pava del monte y el pájaro carpintero». En la primera, por encanto de sus voces existe un comportamiento deshonesto y el desbalance de los trinos canoros.

Al principio de los tiempos, nos cuentan nuestros ancianos, el picaflor Jémpue cantaba lindas canciones. Su trino era muy sonoro y se escuchaba desde muy lejos.

Un buen día, el picaflor estaba como de costumbre mientras iba y venía chupando la miel de las florecillas silvestres. Su canto se oía a larga distancia. Máshu, el pájaro paujil, al escucharlo desde el interior de la selva, se preguntó extrañado:

— ¿Qué animal será ese que canta tan fuerte y tan lindo? Me iré a ver quién es.

Y se fue volando en busca del que así cantaba. Llegó después de un buen rato al lugar de donde procedían tan lindas melodías, pero miraba y miraba por todas y no lograba ver a nadie. Porque el picaflor Jémpue es un ave bien chiquita.

Máshu, el paujil, se preguntaba:

— ¿Dónde estará escondido este pájaro que canta fuerte?

Y siguió buscándolo, hasta que por fin encontró al picaflor que cantaba. Y quedó admirado Máshu de que un pájaro tan diminuto pudiese cantar tan fuerte. Y entusiasmado, rogó al picaflor diciéndole:

— Préstame tu canto. Yo también deseo cantar un poco.

Pero Jémpue, que estaba enamorado de su canto, mezquinaba y no quería prestárselo. Por esto, el paujil se enojó y quería matar al picaflor. Entonces este, por miedo al paujil que era un pájaro bien grandazo, le prestó su canto.

Y el paujil agarrando el canto del picaflor, se marchó volando lo quiso devolver. El picaflor quedó triste y lloroso sin sus lindas canciones.

Por eso, desde aquel tiempo, Máshu, el pájaro paujil canta muy fuerte y su estridente canto se escucha desde larga distancia. Por el contrario, a Jémpue, el pequeño picaflor que chupa el néctar de las florecillas de los árboles selváticos, desde entonces, apenas se le oye silbar un poco y hasta dicen muchos que nos sabe cantar nada.

En el segundo, «La pava de monte y el pájaro carpintero», se ve cómo los animales charlan y cómo conviven o se burlan del prójimo. El texto se ubica en el río Marañón, que resulta ser una fábula entre el sapito *Wijisám* y el pájaro carpintero. La crítica de estos animales resulta especial y significativa.

### *b. Mitos cashinahuas*

André Marcel D'Ans, lingüista y antropólogo francés, de quien sabe su amor confesado sobre los cashinahua, les rinde pleitesía y culto. Con mucho beneplácito publicó, en 1975, *La verdadera Biblia de los Cashinahuas. Mitos, leyendas y tradiciones de la selva peruana*. Este lingüista se internó en esta tribu, aprendió el dialecto cashinahua y recopiló sus narraciones. Raúl Díaz Jiménez fue su principal informante; su nombre aborigen en Bishiko Hinakëñë.

El reconocido estudioso recogió un precioso relato «El cuento del relámpago, del trueno y de las lluvias torrenciales», que narra cómo, desde el tiempo mítico, el relámpago, partió en busca de *Shane Nanke Banoa*, una mujer solitaria, de cuyo vientre nacerá un hijo. Además, este relato versará acerca del origen del trueno y el relámpago y las lluvias. El texto es un tanto bíblico, ya que este hijo vive buscando a la madre. En un afán de querer ver su madre muerta, pide un hilo a su tío para verla. Al encontrarla, pregunta por su marido, que era cruel, y decide vengarse dándole de tomar un puñal desmenuzado.

Un texto cashinahua que revive el tránsito del pecado original de Adán y Eva, es «El origen de la vergüenza, de la violencia y de todos los males». Asimismo, quiere ser una mea culpa de lo que puede hacer efecto

el *Shapaja* o maíz, y el pudor que costó ser descubierto. Desde entonces los males emergieron.

Hubo un tiempo en que nuestros antecesores desconocían el pudor, nadie soñaba en esconderse para hacer el amor. También en aquella época, los huayos abundaban por todas partes y todo, excepto el fruto de la shapaja que nadie comía, les servía de alimento. Fue a causa de una serpiente: pero no sabemos cómo. Pensamos que más bien, fue simplemente por culpa de una mujer. En efecto, un día ella se había ido al bosque con un compañero. Vieron regados por tierra infinidad de frutos de shapaja, algunos semicomidos por los animales: otros enteros y maduros, lucían provocativos apetitosos.

«¿Por qué no los comemos?», invitó la mujer sacando el maíz tostado que había traído con ella.

Entonces gustaron las semillas de shapaja con el maíz tostado y comprobaron lo deliciosas que eran. Cuando terminaron de comer, el hombre le propuso hacerse el amor, allí mismo en el bosque, escondiéndose como los animales: porque, aseguró, nunca más se atrevería a hacerlo al descubierto, como antes.

Al entrar al pueblo ese día, el hombre y la mujer venían cabizbajos, huidiza la mirada.

«¿Qué le ha sucedido?», les preguntaron admirados sus paisanos.

«Hemos comido semilla de shapaja y después nos hemos escondido para hacer el amor. Ahora tenemos vergüenza», confesaron.

«¡Ah! ¡qué desatino y qué infortunio!», se lamentaron los demás. «¡He aquí que nos han malogrado la vida para siempre».

Y en verdad, desde aquel día aparecieron las enfermedades y los sufrimientos. Los insectos comenzaron a picar. El calor y el frío empezaron a incomodarlos. Pero aún, una ferocidad increíble, sin límite, se apoderó de nuestros antepasados. Ellos que hasta entonces no habían matado ni una mosca, se dedicaron a cazar animales para comerlos. La violencia se instaló entre ellos. Hicieron la guerra a otras tribus y sucedió incluso, que se asesinaban entre parientes. Y nunca

más nadie, en adelante: pudo hacer el amor sin esconderse de todos y sin experimentar vergüenza.<sup>7</sup>

El mito «De cómo se originó el uso del sexo y de los remedios» se trata, en esencia, de la historia de un muchacho que se fijó en la entrepierna de la mujer. Relata cómo acaba el muchacho luego de sesiones interminables de prácticas de amor. Cada pueblo mantiene sus historias de enamorados. Los cashinahuas cuentan que en un vuelo de ayahuasca, reunidos toda la familia, Pinochaka va en busca de su «enamoradita». Recordemos que la ayahuasca de la selva peruana es dulcemente alucinatoria y todo lo vuelve transformante. Se tocan tambores, ruidos y participa todo el pueblo. La historia resulta extraña y revela la práctica de la santería.

Lo insólito aflora en «Historia del niño-guacamayo criado por los cashinahuas», donde lo real e imaginario surge entre un hijo convertido y un padre fascinado por lo imposible que resulta lo que viven en este precioso mito. Este niño «bebito» encontrado en la cima de un árbol demasiado alto, es un hijo de los guacamayos. Crece rápidamente y es protagonista de una acción incestuosa con su madre. Por este motivo, los guacamayos le solicitan que vuelva a ellos.

### *c. Mitos de los culinas*

**P**atsy Adams compiló una cuarentena de textos míticos de la tribu de los culinas. Aparecieron con el título de *Textos Culina*. La mayoría de estos relatos fueron publicados en la revista *Folklore Americano*. Destacan los textos «Cuando no había fuego», «Un cuento que habla acerca del agua», «El cuento de Jasica», «Los jaguares que siguieron y comieron a los niños», «Las pacas», «Ritual de guerra», «Cuando se derrumbó la tierra, desapareció el pueblo», «Cuando los niños se convirtieron en extraños», «Ella se convirtió en Jasica», «Caimana», «Parana Dsaphua» y «Siro».

El contraste entre el mundo del tiempo salvaje y el tiempo moderno está presente en «Cuando no había fuego», relato que explica la forma cómo apareció el fuego y cómo ahora se emplean los fósforos para conseguirlo.

Del fuego. Hace mucho tiempo, cuando todo era selva virgen, «no había nada de fuego todavía», dijeron.

Entre nosotros también no había fuego. Solamente las fibras de la palmera cárabo, las llevábamos por todas partes. Cuando el fuego se apagaba, llorábamos otra vez el fuego. Frotando podíamos tener fuego. Ahora nosotros ya no conocemos esa clase de fuego. Ahora nosotros pedimos sólo fósforos. Cuando antes nos faltaba fuego, hace mucho tiempo frotábamos y frotábamos pero en el frío todos nos dormíamos y el fuego se apagaba.

Ahora ya el fuego no es el mismo. Hay mucho fósforo. Hace mucho tiempo, cuando el fuego se apagaba, siempre íbamos a dormir con hambre. También cuando viajábamos sin mucho peso y muy lejos, nos dormíamos en la selva y el fuego se apagaba.

— ¡Oh! Ya no tenemos nada. Todo se ha perdido — decíamos.

Así eran nuestros antepasados. Eso es todo.<sup>8</sup>

La transformación de las marsopas dio motivo para hablar del agua o del río, tanto que los asocian con su origen. El texto resulta expresivo porque desmitifica que un animal pueda convertirse en río o «cochas». Acerca de *Jasica* existen varias versiones. Patsy Adams recogió hasta tres de ellas. Al igual que las anteriores se refieren sobre el origen de los ríos. La conversión de la madre de marsopa resulta sugerente. Los ecos de metamorfosis que circundan a los personajes pueblan y trastocan la realidad.

Chaumeil recogió «La lupuna», un texto explicativo que se publicó en la revista *Amazonia Peruana*, en 1978, con el título de «Los mellizos y la Lupuna (Mitología Yagua)». Respecto de este relato, existen una serie de variantes que son motivo de estudios antropológicos, principalmente.

Un texto mítico como «Historia de Apajui» explica cómo Dios hizo al hombre. Relata, asimismo, la participación del demonio en la creación del universo, pero en el que desgraciadamente nacen perros. Está presente también la historia de la amistad de Dios y *Cumpaná* y luego otros sucesos, como la creación del salinar.

#### d. *Mitos de los capanahuas*

Betty Hall Loos y E. Loos publican en dos tomos, con los auspicios del Instituto Lingüístico de Verano, en 1975, una obra singular: los *Textos Capanahuas*. Sus informantes, uno de ellos de nombre Ernesto Vaquinahua, nos relata «El creador». Aquí describe cómo el creador saca yuca en grandes cantidades para preparar el *masato* (o bebida de yuca). Al final, cuando el creador decide irse, deja todo a los capanahua. El texto es preciso y mítico porque quiere revelar el mito de la yuca, alimento que arborece en la selva. La forma como denomina a la yuca es sugestivo. Finalmente, el protagonista es testigo del crecimiento de su casa hasta lo alto, donde desaparece por completo.

#### e. *Mitos de los asháninkas*

Eduardo Fernández revela en el texto asháninka «Quiénes nos enseñaron a hacer el fuego», que se ofrece en forma bilingüe, cómo el sapo creó el fuego. Los asháninkas explican este acto lingüísticamente y desde sus propias raíces verbales. El relato cuenta que el «achiote», o colorante rojo, se produce por el roce de una semilla. Habla de cierto primitivismo del fuego y su interés en mostrarlo.

Stéfano Varese relata en *La sal de los cerros* sobre *Pawa*, conocido con el nombre de *Pachakamáite*, que significa ‘padre y dios’. Esta es la historia del hijo Sol y su lejanía de Iquitos.

PACHAKAMAITE es Páwa (‘padre y dios’), vive río abajo. El no es virakocha, no es chori. Es hijo del Sol, y *Mamántziki* es su esposa. Pachakamáitet hace todo: machetes, ollas, pólvora, cartuchos, sal, escopetas, municiones, hachas. Porque antes los ashanínka eran pobres, no tenían nada; no tenían machetes, hachas, nada. ¿De dónde sacaban los ashaninka todas las cosas?

Entonces iban allá, donde Pachamáite, y conseguían todo. Así era antes; ahora no sabemos. Antes los ashaninka sabían. Los ashaninka iban río abajo desde el pajonal y se llevaban mates que se ponían en la cabeza

para que Piri ('el murciélago') no los mordiera. Porque en el camino para llegar a Pachakamaite hay que pasar por cuevas llenas de grandes murciélagos. Después se encuentra Oshéri, el gran cangrejo: grande como un ashanínka. Está en el medio del camino y no deja pasar. Hay que llevarse achiote: se le da y entonces deja pasar.

Después el ashanínka llega donde Pachakamáite, pero no puede sentarse. Tiene que caminar, pasear siempre (sin sentarse). Y Pachakamáite le dice: "¿qué quieres?". Y allí en la casa de Pachakamáite hay todo: machetes, escopetas, municiones, hachas. Y el ashanínka sin sentarse dice: quiero esto. (lo) otro...

Si se sienta, cuando tiene que irse trata de levantarse y no puede, está pegado al suelo. El Páwa Pachakamáite no lo deja ir y entonces y entonces hay temblor. En el camino también está Pokinántzi, (el) sarampión que quiere encontrar marido y busca a los ashanínka. Hay que llevar plumas de (los pájaros) Hankátzi, Tamiri, Herótzzi y dejarlas caer atrás, en el camino.

(El) sarampión (que está) atrás quiere agarrar al asháninka, pero ve las plumas y empieza a recogerlas; así el asháninka puede huir.

¿Dónde está Pachakamáite? Lejos, lejos, más lejos de Iquitos, pero el camino se ha obstruido con las palizadas de las balsas de los virakocha y de los chori. Ante los asháninka sabían llegar, pero ahora han muerto todos.

Todas las cosas que traen los chori y los virakocha los machetes, los espejos, las hachas... se las da su «dueño». Se las da para nosotros los ashanínka para que podamos cazar, hacer chacras, pero ellos los chori y los virakochas nos venden las cosas. Dicen que cuentan, que las pagan, pero es mentira. Su «dueño» se las da para nosotros los asháninkas.

### *f. Mitología amazónica diversa*

*Mitología americana* es una obra clave para informarnos acerca de las creencias míticas de América. El libro, publicado en Madrid, en 1956, fue compilado y comentado por Mariano Izquierdo Gallo. Lleva como subtítulo *Selección de los mitos aborígenes en América*.



En el tomo tercero, dedicado a la Selva, de mi obra *Mitos y Leyendas del Perú*, he recogido la parte que corresponde a esta región peruana. Destaquemos entre ellos, los relatos «Viaje a la luna», «La primera mujer», «La viudez de Pareni», «Origen de las plantas alimenticias», «El padre del Sol», «Scangarite» y «La inmortalidad del alma».

Los espíritus transformistas de los machiguenga nos hablan de *Parení* (la primera mujer), y su hermano *Pachakamue*. El relato de Izquierdo Gallo es muy precioso. Estos fenómenos machiguengas se asocian con cierto ritual familiar que acaso adivinan su destino. La historia narra cómo estos aborígenes se alimentaban de tierra, hasta que un día bajó la luna convertida en hombre y les dijo que comieran una yuca que ella traía. Así enseñan a sus padres este alimento. La luna extirpa a la india machiguenga la felicidad y ahora tendrá que ganarse el sustento trabajando.

El origen del Sol se asocia con algunas tribus amazónicas. La siguiente historia se remonta a la intervención de la luna en el parto de un hijo resucitado por milagro. El texto se llama «El Padre del Sol», que resulta misterioso y mítico.

Un mito descrito por Fidel Pereira nos refiere al dios *Cashiri* y otro, a un hombre prodigioso llamado *Pachakamui*, que está dotado de poderes. Tenía como hermana a *Parení*. Ambos preparan una fiesta para celebrar el «descencierro» de una de sus hijas. El acto que precede es ritual y enigmático. El resultado es la presencia de monos y maleficios, a la que los hijos de *Parení* pagan una cuota de perversidad.

#### PACHAKAMUI

Este hombre prodigioso se diferenciaba de otros que existieron en la remota antigüedad, por deber (parte de) sus prodigioso a un amuleto en figura de un niño tierno. Lo llevaba siempre consigo, y cargándolo en su nuca por lo cual era conocido con el nombre de «Iguiane Pachakamu» el cargado de Pachakamui. El espíritu de ese amuleto, estaba dotado de tal poder que cuando quería podía convertirse en un verdadero niño de la especie humana y también transformar en animales a los que en alguna forma ofendían al que llamaba padre, es decir, a su cargador Pachakamui. He ahí la mala fama que éste tenía ante los demás hombres.

Pareni, hermana de Pachakamui, una mujer casi tan prodigiosa como él y que vivía en otro lugar con su marido Kinteroni, había preparado una fiesta para celebrar el desencierro de una de sus hijas: a quien por haber llegado los síntomas de la edad de la pubertad, la tenía recluida obedeciendo a la costumbre, desde dos meses atrás en una habitación separada.

A fin de que Pachakamui viniera a honrar la fiesta con su presencia, ella despachó a sus hijos diciéndoles: — «Vayan e inviten a vuestro tío para que tome parte en nuestra fiesta».

Pachakamui, que aceptó con gusto la invitación, se venía con los muchachos, trayendo según su costumbre sobre la cerviz su amuleto, con lo cual provocaba la risa de sus alegres sobrinos. Estos al ver un árbol de inchupa (guabo silvestre) cargado de frutas maduras le dijeron a su tío:

— «Espéranos unos momentos que vamos a subir a ese árbol para comer sus frutas, y de las que también te enviaremos cogiendo las mejores».

Los cunibo son presentados por Arturo Burga Freitas en su libro *Ayahwasca. Mitos y leyendas del Amazonas* (1941). Entre ellos, está la mitología del Inca Dios. Dice Burga Freitas que antiguamente se llamaba «Inca Dios» o «Inca Yuashi» o «Inca miserable». Relata la época del diluvio «entre los indios chamas», historia que se une a la versión del niño prodigioso o sobrenatural conocido como «Inca Huasi». Existen varias conjeturas en torno a la muerte del Inca, cómo pescan a *Viracocha* y luego los designios trágicos devienen poco después. Según el relato, al Inca lo trajeron a Lima y su cuerpo vive todavía en el río.

### *g. Mitos de los huitotos*

La mitología de los huitotos es sumamente imaginaria y se remonta a los Lorígenes de la creación; aquélla versión que sugiere que del mono deviene el hombre. La versión de Jesús San Román, que apareció en 1986, en *Amazonia Peruana*, trata del «Origen de los Huitotos» de este modo:

La primera gente, hombre y mujeres, bastantes, salieron de un hueco de la tierra. A la entrada de ese hueco había una araña. Los que salían eran como monos; a los que salían, la araña les iba cortando la cola. Esto era de noche. A los últimos que salieron ya no les corto la cola, porque ya amanecía: era de día. Estos quedaron monos. (Parece que el mono es el animal tótem de los Huitotos. Cuando hacen sus fiestas, hay un baile ritual con disfraces de mono en «Llanchama», con una cola particularmente larga...)

Existe otra variante de la creación del primer hombre con el nombre de *Jitoma*. La versión es de un curaca de la región huitoto. Habla del Dios todopoderoso y luego de la compañera, los animales, etc. *Usiñanumis*, especie de dios aéreo, es quien crea la simiente, el barro y luego, al hombre, cuya primera especie la llamara *Jitoma*. Asimismo, otro mito de la creación de los huitoto nos habla de *Fusiñamuy*, ('el dios padre'). A continuación, la versión completa comentada por pobladores de Santa Clara. La tierra «era como un plato chiquitito» y Dios, en un acto mecánico y divino, lo fue agrandando hasta producir el hueco de donde proviene la gente.

#### MITO DE LA CREACIÓN

Fusiñamuy es Dios bueno que esta en el cielo. Le llamamos Caimo ('nuestro Padre'). El cielo es llamado Mona. Es bonito. Jitoma es gente como nosotros pero es el que ha hecho todo...Este no sale del mundo; vive aun, esta andando. Taife es demonio. Hay muchos en el mundo. También hay debajo de la tierra. Todos son malos.

La tierra la hizo Dios (Fusiñamuy o Jitoma). Primero era muy pequeña como un plato chiquitito: después la fue pisando Dios y se fue agrandando. La gente salió de un hueco de la tierra. A medida que iba saliendo se les iba cortando la cola. Pero a los últimos ya no se les cortó porque ya amanecía; estos quedaron monos, pero eran también gente como nosotros. Después de todos quería salir Yaife, pero no pudo pasar por el agujero, porque era muy grueso. Se quedó dentro de la tierra. Otros Taifes salieron y están en el mundo.

Dentro de la tierra también quedó gente. A veces les oye gritar.  
Dentro también hay gente debajo del agua de los ríos. Allá tienen  
casa y chacra.

La historia de una mujer que «plantó» a su hijo como un árbol, que luego dio árboles jugosos y frondosos. El árbol cósmico da frutos prodigiosos. El texto es hermoso porque habla de cómo se produjo la comida y abundante agua para beber. Atrás quedará la primitiva manera de comer tierra, «como pelotas de tierra y la tostaban». Pero la historia nace de una muchacha que recibía frutas de una culebra. Más adelante esta chica, «planta» a su hijo a manera de árbol. Este proporciona frutos y, más adelante, se forma de él un río con sus quebradas y arroyuelos:

La primera gente que vino a la tierra no tenía dónde sembrar, porque la tierra era todavía pequeña y no alcanzaba: tampoco tenía semillas. Comían tierra, era todavía pequeña y no alcanzaba; tampoco tenía semillas. Comían tierra: hacían como pelotas de tierra y las tostaban y comían. Había una muchacha muy bella, que tenía papá y mamá. Ella recibía comida (plátano, yuca y piña y todo) de un hombre que venía a ella en forma de culebra. Le daba los frutos y se regresaba y nadie sabía esto. Sus papás no sabían de dónde recibía tantas frutas y le preguntaban, pero ella no quería avisar. El hombre culebra estaba enamorado de la muchacha.

Sobre las estrellas, los huitoto han tejido narraciones o creaciones míticas. En todo caso, entre ellas bajan a la tierra para comerse a la gente, pero como escuchan algunas noches el ruido de animales no se atreven a bajar. Un texto clave, como «Dios y los espíritus», desentraña cabalmente la mitología religiosa de este grupo. Isaías Ríos publicó, en 1973, los relatos «Fusilla much» (Dios) «Jitoma» ('hombre-hijo de Dios'), «Buyneima» ('vive en el agua'), «Hameo» ('rayo'), que son las especies míticas que dieron origen a los huitotos.

### *h. Mitos de los yaminahuas (Bajo Urubamba)*

Cuenta un chamán de la tribu yaminahua, de nombre José Manuel Ramírez, un mito de origen cosmogónico o de creación: el origen de las *huanganas*. Este tiene como acción principal una cacería que traslada mujeres y monos, que acampan en una laguna. Así aparece el ave *Shansho*, que es una suerte de presagio; luego, aparecen los huesos luminosos de los que surgen las *huanganas*, y al parecer eran gentes. Otro texto de la tribu yaminahua es «Creación de las víboras», que describe el nacimiento de la víbora, en realidad una mujer viuda. Aparecen criaturas inefables condenadas a sufrir. La víbora pare hijitos hombres y el mundo se puebla de estos animales rastreros. Recordemos que la muchacha mantiene vínculo con la lombriz con quien va a procrear muchas víboras. Otro relato oral de la creación es el que narra una batalla entre los hombres yaminahuas y gente blanca. Estos mueren y sacan del interior de sus vientres unas bolas que luego las meten en una caja. Semanas después, se escuchan ruidos procedentes de la caja, y, al abrirlas, encuentran hombrecitos del tamaño de un dedo. A los pocos días fueron a ver y habían crecido. Y así, salen y matan a la abuela.

#### CREACIÓN DE LOS HOMBRES

Gente blanca ha aparecido, gente blanca como mozos, saben por qué. Un día, tres o cuatro hombres fueron a hacer muchas flechas para atacar a otra tribu, han caminado bastante hasta encontrarla, ahí han atacado...después de las batalla han querido ver qué tenían los muertos dentro de la barriga y con un cuchillo les han abierto las tripas, les han sacado una bola y se la han llevado para guardarla. La metieron en un cajón pequeño para que seque; después de cuatro semanas escucharon que el cajón sonaba como si hubiera cucarachas adentro y al abrir vieron que habían muchos hombrecitos del tamaño de un dedo y volvieron a cerrar el cajón. Después de tres días miran nuevamente y ya habían crecido, entonces abren el cajón para que salgan, y se han ido unos por acá, otros por allá y con la topa unos han hecho parece escopetas, otros han hecho parece flechas, y al que los había guardado, su dueño, le dicen: «bueno papá, ¿dónde está tu

mamá, nuestra abuela, dónde está?; allá en otra casa vive tu abuela», bastante eran, ahí está gente blanco. «Nosotros queremos verla, queremos pasear a la abuelita» le dijeron y él contestó: «ya, vayan a pasearla». Fueron a verla y la encontraron haciendo una olla de barro, entonces, la flecharon y ha muerto. Ahí ha comenzado gente blanco; no queriendo regresar donde su papá, se han repartido, han ido a vivir al canto del río grande y han comenzado a fabricar todas las cosas... escopetas.

Así me ha contado mi abuelo antes, antes... porque a él también le han contado antes... de ahí también hemos partido nosotros, de los que eran los hombres chiquitos, se han ido repartiendo en diferentes tribus; un grupo va y es otra clase de gente, toda clase de idiomas. Yaminahua, Piro, Masheo, Mashinkeke, Campa, Cashinahua, Huambisa, Cashibo, Yagua, pero todos tenemos igual sangre, igual que gente blanco. Cuando el hombre blanco se reúne con nuestra familia igual sale la gente, por ejemplo el gringo que se lleva a alguien de nuestra familia para reunirse igual sale, por eso todos, hasta los Masheos somos gente: menos los animales porque ellos son nuestra alimentación, como el sajino, huangana, manjas, mono.

## LEYENDAS AMAZÓNICAS

El número de narraciones maravillosas, propiamente las leyendas amazónicas, progresivamente suman centenares. En su mayoría, surgen de relatos misteriosos inspirados por los ríos, afluentes y cascadas. Leyendas que explican la conversión de animales o de hombres en ríos. Los aguarunas, shipibos, cashibos, machiguengas o cashinahuas son muy dados a contar estos relatos de bujeos, de *Ishyan* ('el hombre-pezuña'), del dios *Tsla*, de las cochas embrujadas, que emergen de los ríos lacustres o fluviales o de ríos torrentosos.

Se habla de los *Chicua*, que son los espíritus o demonios que viven en el río Ucayali. Otros casos presentan a la sirena del tapir, de los *Pankis*, del *Tsunki* (que resultan ser los dueños de los ríos pantanosos), o de los brujos que habitan con sus prácticas de magia y hechicerías muy cerca de las riberas o se instalan virtualmente en las profundidades de los ríos o en los bosques

allendes. En el lago Cusimayo, por ejemplo, se dice que el hombre que caía en sus aguas desaparecía por completo, y los que aún podían sobrevivir o emerger salían convertidos en pájaros.

Son famosas las leyendas o creencias de las *amazonas*, personajes que logró apreciar el conquistador Francisco de Orellana o Lope de Aguirre e, incluso, los misioneros católicos. A estos temas se han referido los cronistas y estudiosos. En efecto, a las lagunas o lagos se les denomina *cochas*, un lugar donde siempre anidará un enjambre inspirado de leyendas fantásticas. Se dice que el *Puma Yacu* es el tigre del agua y suele caminar en las sombras depredadoras de la selva, tanto que pueblan las fantasías mentales de las tribus amazónicas.

Por su parte, la *Yacumama* ('madre de las aguas'), protege a los niños. Ciro Alegría la ha descrito en su obra *El Sol de los jaguares* (leyenda de la sirena del bosque). Asimismo, de la arborescencia inconmensurable de la selva, aparece la *Shushupe*, la serpiente más temible y la de mayor dimensionalidad que la *Yacumama*. Esta, en efecto, es considerada la madre de las aguas o señora de los ríos. Por su lado, la *Yara* reaparece insondable de vez en cuando en las riberas del Ucayali. La *Yara*, se ha dicho, es una especie de sirena. Entre la inmensa expoliación de leyendas de la selva, seguramente la historia de los *bujeos* resultan enigmáticos y de mágica encantación.

El *Chulla Chaqui*, cuentan los nativos, es un demonio que a veces toma la forma de demonio o de pariente o amigo y, a veces, se esfuma en los pantanos. La vaca que arroja fuego conocida como la *Vaca Huillca*, amenaza al pueblo con el fuego que arroja o emite a borbotones. También cuentan que un pato salvaje fue el que condujo al invento de las canoas. O se habla también de otra leyenda referida al sol, y de cómo el trueno convive con la mujer de este. O también dicen que fue la araña quien enseñó a la mujer el arte del hilado o del tejido. Se habla, también, de dos pájaros nilos (hombrecito y mujer). Este relato fue recogido por Izquierdo Ríos, en Saposoá. Se menciona, de igual manera, al *Ayamamán* u otra especie de leyenda acerca de los venados, a quienes se consideran los inventores de la chacra.

Una leyenda que cuenta Burga Freitas, respecto de las chamuscas, es la creación del día y de la noche. *Bari* en este caso tuvo dos hijos: *Bari* (dios sol), y *Use* (diosa Luna). Cuentan que el primero untó el rostro de *Use*, quien muy

enojada se fue al cielo convertida en luna. También los pueblos tienen una leyenda como en Saposoa, que antiguamente fue una ciudad encantada y con el correr de los siglos se convirtió en una laguna (donde aún no llega nadie). *Iwa* que, como sabemos, resulta temible en la selva porque come gente, es un gigante, antropófago oriundo de los aguaruna. Se dice también que los tapires fueron los que primero obtuvieron el tabaco. Odicio Román narra una leyenda del *Huishmabu*, que dice que el Sol o la Luna fue creado por Dios. Del rapto pasional de ambos, proceden los primitivos pobladores de la selva. Así, nacieron los siete hijos, a quienes los nativos denominan *Huishmabu*, convertidos más adelante en estrellas. «Son las siete cabritas —dice el autor— que orientan los pasos de los selvícolas en su trotar por las playas y al remontar los ríos».

Los pobladores de Rioja —según la leyenda— cuentan que huyeron de una vieja, que aparece en la estepa, porque es la madre de la viruela y, por lo tanto, portadora de este mal. Las mantis religiosas, en versión de los aguarunas, hablan de la «creciente», aquella que se convierte en abeja. El *Wanchau* absorbe la sangre del pobre que se acerque. Otra leyenda primitiva de los aguaruna habla de un gusano que se convierte en doncella. El canto de «Pecari» resulta legendario para los culinás. *Tsunki*, para los aguaruna, resulta ser el dueño de las aguas del mar y de todo lo que vive en él. Los nativos le temen, e incluso le suplican una buena pesca. El personaje central del mito posee poderes maléficos y tiene relación con los chamanes o brujos. *Curi-Yacu*, en el departamento de San Martín, es conocido como «el río de oro». Por otro lado, Burga Freitas habla del árbol que emana lágrimas de sangre. Esto acontece en el Cerro de la Tortuga. En el río Huallaga, muy cerca, está de otro modo el río Padrecocha, que se le considera el lago del «padre misionero».

El padre José María Guallart recopila «La leyenda del fuego», que es un relato aguaruna. Dicen que antiguamente estos no tenían fuego. Para cocinar los aguarunas ponían los alimentos debajo de las axilas. *Jempue* (‘picaflor o colibrí’), le quitó el fuego a uno de los aguarunas. El *Jempue*, en su huida, tenía la cola encendida y llevó el fuego a todos los hogares. Existe la creencia de la leyenda del paucar, que asegura que los indios dan de comer a sus hijos los sesos del paucar para que sean inteligentes. «El Tunchi — ha escrito César Huamán Ramírez— es el espíritu de los muertos que viene del mundo de las



almas a recoger sus pasos en la tierra o a cumplir alguna misión o penitencia. Tiene un silbido característico muy conocido en toda la selva, que se escucha así. Fin...fin...fin..Es un ente etéreo que muy pocas veces se materializa bajo la forma de un espectro de blancas vestiduras, rodeado de una aureola que se desplaza sin tocar el suelo, a muy baja altura».

Augusto del Busto Duthurburu ha escrito una preciosa descripción sobre las Amazonas. Dicha revelación está basada en la expedición de Francisco de Orellana, muy cerca de Omagua, conocida como la Paguama. El historiador toma al pie el relato de Fray Gaspar que describe a las Amazonas:

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

De esta batalla, cuenta Del Busto, que los expedicionarios bautizaron al río como el Río Grande de las Amazonas. Pero como esta resulta de la leyenda, no creyeron algunos cronistas que esta historia sea del todo creíble. Orellana en su expedición interrogó a estos indios que encontró en su paso, sobre el paradero, forma de vida y uso: «su traje es unas mantas ceñidas desde los pechos hasta abajo, encima echadas, y otras como manto abrochadas por delante con unos cordones: traen el cabello tendido en su tierra y puestas en la cabeza, unas coronas de oro tan anchas como dos dedos».

Hablemos de la *Ayaymama*, que es un ave nocturna que tiene su propia leyenda y creencia. Suele silbar con su canto melancólico: «Ayaymama... huischuhuarqui», que significa «Ay madre... por qué me has abandonado». Solo en noches de luna —con luz completa— se suele escuchar su canto.

Jenaro H. Herrera en su obra *Leyendas y tradiciones Loreto* se refiere de un relato con el título de «La leyenda del Dorado». Este relato ciertamente es escuchado en la provincia de Maynas, y en especial en la Amazonia, de la que se ha creado su proceso mítico-legendario.

De esta leyenda —dice Herrera— sacamos una moraleja, y es, la de que, conociendo sin duda los indígenas la sórdida avidez de oro que tenían sus amos, los españoles para vengarse de ellos y castigarlos precisamente con su propio deleite, crearon esta seductora leyenda ubicando el Reyno del Dorado, bien sea en una dirección, o bien en otra, pero siempre con el deliberado intento de alejarlos, lo mas que fuese posible, de los centros populoso y confundir así a sus tiranos con dilatadísimos viajes y luchas interminables, o con los propios aborígenes, o con terribles fiebres y enfermedades, o con las fieras y los agentes mismos de la naturaleza, en medio de selvas vírgenes y primitivas, y la existencia de tal mito revela a la par que agudísimo ingenio, una refinada suspicacia y una perspicuidad extraordinaria. El Dorado es la encarnación romántica de los vastos tesoros indianos, y si como se ha dicho tantas veces, la fábula siempre precede a la historia, el idioma a la gramática y la poesía a la ciencia, el áureo mito del Amazonas también trajo a la postre como final resultado la conquista geográfica del mundo a Colón. Los caballeros del Dorado como los caucheros de Mainas, fueron algo más que vulgares buscadores del oro amarillo mineral o del oro negro vegetal de esta inmensa región: ellos fueron los dignos pares de lo más ilustres capitanes de indias y de los más preclaros geógrafos de la América del Sur, ellos fueron los pioneros más avanzados de la civilización del Nuevo Mundo. Los caminos que los hombres del Dorado recorrieron son materia de una rica literatura geográfica.

La cocha, como se sabe, designa los lagos y lagunas selváticas. Algunas son vírgenes; otras, salvajes. Solo se internan en ellas, brujos o chamanes premunidos de poderes sobrenaturales. En otras regiones se conoce al *Chulla Chaqui* como un caballero cojo, bien vestido, que suele llevarse prisioneros, a una cueva, a los que encuentra a su paso, hasta que algunos los desencantan y vuelven a la normalidad. El bujeo (en este caso, hembra) es de color plomizo, de tamaño pequeño que asemeja la forma de una mujer por sus pechos y órganos genitales. De un animal legendario, como el *Puma Yacu*, existen leyendas apócrifas que nos hablan que este es un tigre del agua. Resulta ser peligroso para los navegantes lacustres porque solo surge de las profundidades

de las aguas. En la selva enmarañada, todavía existen plantas carnívoras que atrapan, en el acto, a quien se les acerque a sus ramas. Lo curioso es que estas plantas habitan en parajes tranquilos con indicios de silenciosa pasividad.

El *Inerre* suele ser el Dios para los indios de Maynas. Lo consideran el padre y el abuelo nuestro. Dicen que fue el creador del cielo, la tierra, los hombres y las demás cosas. En la obra *Misterios de la Selva*, de César Huamán Ramírez, se menciona a la *Yara*. Cuenta que «Yara es otro personaje femenino que mora en las profundidades de nuestros ríos y lagos de la selva. Tal vez sea la misma sirena, pero con otras figuras y ropaje, que actúa de distinta manera para seducir a sus víctimas. Es menos conocida que esta. Se le describe también como una bella mujer, de formas perfectas, cabellos blancos, ojos azules, piel de nácar y, extremadamente, suave y cariñosa. Se le puede encontrar en cualquier parte; ora en la ciudad, ora en las orillas de las aguas, ora en el campo, etc. Para atraer a los hombres de su preferencia, se vale de sus encantos de mujer y de su refinado sentimentalismo. Posee el don de la transmutación o la transformación».

La *Runa Mula* ha creado su propia efigie legendaria en la selva. Los nativos lo asocian a «la mula gente». Es una mujer pecadora convertida en una mula de apariencia diabólica; en la noche paga castigo por sus pecados en la noche, suele despedir candela por la boca y fosas nasales, y quien la cabalga es el diablo. Según las creencias, aparece martes y viernes. En cuanto a la ciudad de Saposoa, se ha tejido una leyenda que diestramente describe Francisco Izquierdo Ríos. Cuenta el escritor que mucho tiempo de esto, llegó al lugar un sabio extranjero en travesía de caza. Así se internó en una laguna donde moraban los sapos. El científico había dejado sus botas en la orilla. Misteriosamente, estas habían desaparecido. Los lamistas o indios del lugar contaban que seguramente los sapos lo habían robado exclamado: «¡Saposuas! ¡Saposuas!». Así bautizaron el nombre de la ciudad y el río también se habla de la leyenda de un ser fantástico que está relacionado con el espíritu del bosque selvático. Dicen que este ser se burla o asusta a los cazadores o viajeros. Suelen llamarlo El *Sacha Runa*, o ‘indio oyente del monte’. Al chocar con un árbol, produce ruidos como de un cajón vacío. Muchas veces las gentes que llegan a estos parajes y ven al *Sacha Runa* retornan con fiebre y dolores en el cuerpo. Pasado este estado —dicen—, el cazador quedará apto para la caza, y

ya el *Sacha Runa* nunca lo molestará. De los «Vientos del diablo» también se habla en la Amazonia. Son vientos extraños que surgen en las pampas; vientos raros que se arremolinan, brotan y arrastran ramas, plumas, hojas, polvo en torbellino y vuelan hacia el cielo como en espirales, y desaparecen «cual un sueño», cuenta Izquierdo Ríos.

La *Shushupe* es la serpiente más grande y la más temida de la selva, relata Huamán Ramírez

alcanza hasta más de tres metros de largo. De colores vivos, generalmente en amarillo y negro, formando grandes manchas. En la cara lleva una anceta de pinchura mortal como la mordedura misma. Es nocturna y cacarea como la gallina. Cuando llega a la vejez le salen pequeñas orejas puntiagudas muy erguidas. Esta serpiente no ha recibido la maldición de Dios en el paraíso, porque cuando persigue a alguien no se arrastra como sus demás congéneres, sino que avanza por saltos en ondulaciones verticales. Estas habitan cerca del Alto Marañón. Las Yaras han creado su propia creencia. Resulta ser la madre de las aguas o señora de los ríos. Es una sirena de hermosa forma, mitad mujer, mitad pescado. En muchos casos, son pues las hadas protectoras que poseen el encanto dulce y habitan en las aguas de las tribus amazónicas.

La *Yacumama* es considerada, por excelencia, como la madre del agua. Es, en efecto, una boa gigantesca; especie monstruosa felinesca que habita en las lagunas y ríos. En pocas oportunidades sale a la superficie, y pobre del que la encuentre: causa daños irreparables, cuando hay mucho oleaje. Su cabeza es dimensional, sale de dos a tres metros. Cuentan también que la *Yacumama* solo es benefactora de los niños que la protegen.

Mildred Merino de Zela, en su obra *Pueblos y costumbres del Perú*, al referirse a Madre de Dios, cuenta que existe el *Chulla Chaqui*, que «es un hombrecito de pequeña estatura que viste un gran sombrero, camisa roja y pantalón orto; su pierna derecha es más corta que la otra y sus pies es de tigre. Su misión si es siempre llevarse a la gente y hacerla desaparecer». De diferente modo se habla del *Mapinguay*, que según Merino de Zela, es un animal de un solo ojo y de patas traseras como de buey. Para destruirlo, basta cortar el único

ojo que tiene. Arturo Burga Freitas describe que el *Chicua* es un demonio o espíritu que suelen escuchar los indios nativos del Ucayali, principalmente los *campas*. Dicen que cuando el *Chicua* pasa volando sobre la cabeza de alguno de ellos, y si su grito escruta o grazna, este teme y decide no emprender ninguna labor porque un mal próximo se avecina. Y si pasa por su casa, es mejor que deje la vivienda. El *Chicua* como la lechuza son pájaros de mal agüero. Es de alas pardas, ojos de rubí encendido, como carbones. Canta «¡Chí...chí...chí! ¡Chí, chí, cuá...chicuá!»

Pasaremos a revisar algunas leyendas muy conocidas de la selva peruana, de tal modo que podamos extraer algunas connotaciones de orden literario. Una leyenda muy antigua que proviene de la historia del lago Cumancaya —cerca del río Ucayali— informa que un pueblo se hundió allí. Los moradores que se ahogaban pedían una soga. Los que salían se habían convertido en aves de colores surtidos y variados. Arturo Jiménez Borja, autor de *Cuentos y leyendas del Perú*, en uno de sus textos se refiere al *Chulla Chaqui*, indicando que se aparecía en forma de pariente o amigo con la intención de conducir a algún poblador por una floresta hasta desaparecer. En la selva también existen sirenas, alrededor de las cuales se han tejido historias. «La sirena del tapir» es un relato recolectado por Paul S. Powlinson en la tribu de los yagua. Está relacionado con una sirena que emergió de las aguas lacustres. Un joven la halla y, extasiado bajo su embrujo, finalmente se casa con ella. Pero el relato prosigue hasta saber que el muchacho se fue a vivir con la sirena debajo del agua.

Francisco Izquierdo Rios, en colaboración con José María Arguedas como se sabe, encargó a más de varios centenares de maestros y alumnos recoger relatos de sus lugares de origen. El material recolectado apareció en 1947 y se tituló *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*. En una de sus páginas Lucila Olórtegui, natural de Ucayali, cuenta la leyenda de la muchacha que se convirtió en garza. Por otra parte, Ciro Alegría escribió un libro maravilloso con las narraciones orales selváticas que le contaban in situ al escritor: *El Sol de los Jaguares*, seleccionado y publicado por su esposa Dora Varona en 1979. Aquí se recogen las siguientes leyendas provenientes de Amazonas: «Leyenda de Tungurbao», «El barco fantasma», «La sirena del bosque», «La madre de las enfermedades» y «Panki y el guerrero». La primera de ellas es la historia de un genio del bien y otro del mal. Este último aparece

silbando, hace ruidos, gesticula y emite rumores temerosos. Es un genio muy conocido en la selva. De algunos seres misteriosos que se conocen, Ciro Alegría incluye en su obra, la historia de uno que vive dentro de un árbol conocido como la lupuna. Dicen que «tiene madre», por eso los leñadores no la talan o cortan. Es bella, blanca y rubia. De noche, cuando existe luna redonda, resplandece, canta y embruja a quienes la ven, y quien la sigue puede convertirse en un árbol.

#### LA SIRENA DEL BOSQUE

El árbol llamado lupuna, uno de los más originalmente hermosos de la selva amazónica, «tiene madre». Los indios selváticos dicen así del árbol al que creen poseído por un espíritu o habitado por un ser viviente. Disfrutan de tal privilegio los árboles bellos o raros. La lupuna es uno de los más altos del bosque amazónico, tiene un ramaje gallardo y su tallo, de color gris plumizo, está guarnecido en la parte inferior por una especie de aletas triangulares. La lupuna despierta interés a primera vista y en conjunto, al contemplarlo, produce una sensación de extraña belleza. Como «tienen madre», los indios no cortan a la lupuna. Las hachas y machetes de la tala abatirán porciones de bosque para levantar aldeas, o limpiar campos de siembra de yuca y plátanos, o abrir caminos. La lupuna quedará señoreando. Y de todos modos, así no haya roza, sobresaldrá en el bosque por su altura y particular conformación. Se hace ver. Para los indios cocamas, la «madre» de la lupuna, el ser que habita dicho árbol, es una mujer blanca, rubia y singularmente hermosa. En las noches de luna, ella sube por el corazón del árbol hasta alto de la copa, sale a dejarse iluminar por la luz esplendente y canta. Sobre el océano vegetal que forman las copas de los árboles, la hermosa derrama su voz clara y alta, singularmente melodiosa, llenando la solemne amplitud de la selva. Los hombres y los animales que la escuchan, quedan como hechizados. El mismo bosque parece aquietar sus ramas para oírla. Los viejos cocamas previenen a los mozos contra el embrujo de la voz. Quien la escuche, no debe ir hacia la mujer que la entona, porque no regresará nunca.

Unos dicen que muere esperando alcanzar a la hermosa y otros que ella lo convierte en árbol. Cualquiera que fuese su destino, ningún joven cocama que siguió la voz fascinante, soñando con ganar a la bella, regresó jamás.

Es aquella mujer, que sale de la lupuna, la sirena del bosque. Lo mejor que puede hacerse es escuchar con recogimiento, en alguna noche de luna, su hermoso canto próximo y distante.<sup>10</sup>

Uno de los relatos más celebrados de Ciro Alegría es «Panki y el guerrero», leyenda que aparece en su obra *El sol de los jaguares* y difundida en revistas. El relato, de origen aguaruna, presenta a una boa temible llamada *Panki*. El sustrato narrativo tiene su origen oral. *Panki* había invadido parte de la laguna aprovechándose de su poder: era inmensa e invencible. Pero un guerrero llamado *Yacuma* ('hombre de bosque') lucía la cabeza disecada del enemigo colgado sobre su pecho. Premunido de valor, se enfrenta a *Panki*. La boa lo engulle y el guerrero yace dentro. Después este empieza a tironearla con un cuchillo y así muere *Panki*. El guerrero sale de su interior desangrado por las desgarraduras en su piel y, finalmente, también muere.

## CUENTOS MARAVILLOSOS

Los cuentos maravillosos de origen oral y popular tienen la virtud de atrapar al lector. El cuento maravilloso encandila, seduce, invita a ingresar al terreno de la fantasía narrativa. Muchos cuentos de este tipo brotan de las fronteras entre el mito y la leyenda. Un cuento de insólito contexto, debido a la forma como se presenta el escenario cosmogónico (una mujer embarazada de una rana que en un principio era hombre), y por el tratamiento oral, que llama poderosamente la atención, es «La mujer y la rana del monte». Por asociación imaginaria la conversión de una mujer que se enamora de una rana, ya es motivo para su lectura.

En *Cuentos folklóricos de los Quechuas de San Martín*, de Filemón Tuanaman, se han recogido algunos cuentos que se revisten, precisamente, de lo maravilloso. «Un gusano que se casó con una señorita», puede ser uno de ellos. Lo increíble puede suceder. Las historias de lo increíble se suceden

en la mente de quienes las recrean o cuentan. El hombre selvático tribal por añadidura es esencialmente imaginativo e ingenuo. A veces el relato oral no es solamente imaginario, sino que posee sus matices. El humor puede más que la propia enunciación descriptiva. Izquierdo Ríos habla del *Rinahui*.

Por una calle de Lima, iba yo tratando de fijar mejor la evocación de un ave negra con pico encendido como fuego que siempre veía bamboleándose el viento, con las alas extendidas, debajo no más de las obscurísimas nubes de tormenta en el cielo de mi infancia. Saposoa, cuando me encontré con don José Rodríguez, igualmente oriundo de esa población de la cuenca del Huallaga.

— ¡Hola! En buena hora, don José —dije al anciano y le pregunté sobre aquella ave.

— Es el rinahui —me explicó—. Una clase de gallina con la cabeza pelada y el pico rojo... ¿Ya te olvidaste?

Sí, ciertamente, esa ave que veía en mi niñez volando siempre debajo de las nubes negras de tormenta, tiene el extraño de rinahui.

Luego, el amable don José, a lo largo de la calle, fue contándome: «Una vez, en Saposoa un burro socarrón quiso burlarse de los gallinazos. Se hizo el muerto. Se le acercaron dos gallinazos con la seguridad de pegarse un buen banquete. Pero se pusieron a discutir sobre por dónde debían comenzar a comer al burro. “Ojoleo primero”, decía uno de ellos». «—¡No! Ocote primero», decía el otro. “— Ojoleo primero-Ocote primero-Ojoleo primero-Ocote primero-Ocote primero». Hasta que este último, sin esperas más, metió el pico en el culo del burro, y éste cerró el ano, aprisionándolo. «— Bien te decía —habló, entonces, el otro gallinazo—. No me hiciste caso. Era mejor ojoleo primero» y voló, dejando preso a su compañero en el ocote del burro pendejo.

## MITÓLOGOS Y COMPILADORES DE TEXTOS DE LA AMAZONIA

Jenaro Ernesto Herrera (1861-1941) es virtualmente el pionero de los estudiosos etnoliterarios de la Amazonia peruana. Entre archivos, trabajos



de campo, la tertulia provechosa con indios y habitantes oriundos fue creciendo una obra que se convirtió en la primera especie narrativa oral de la selva, largamente insuperada. Nos referimos a *Leyendas y tradiciones de Loreto*. Izquierdo Ríos califica a Ernesto Herrera como «el primer escritor oriundo de la Amazonia peruana», «el trochero», «el matero intelectual en nuestra Amazonia». *Leyendas y tradiciones de Loreto*, como obra medular, recoge por primera vez en esta región el género mítico selvático. Este libro apareció publicado en 1918, en la ciudad de Iquitos. El autor concitó en la intelectualidad de su región la más rendida vocación, aunque editorialmente su obra es casi desconocida por los especialistas. Cada vez, Ernesto Herrera, se convierte en el «precursor literario» de esta especie. Como se recordará, se desempeñó como magistrado político e historiador. Nació en Moyabamba el 8 de abril de 1861 y murió en 1941, en Lima. Estudió derecho en la Universidad de San Marcos. Se dedicó a la investigación etnológica con devoción de sabio.

Francisco Odicio Román (1906) es un conocido mitólogo loreto que reunió relatos orales de los chamás en el título *Mitos y Leyendas* (1969). Uno de los textos míticos más divulgados lleva el título de «Huishmabu», que retrata un mito cosmogónico y de origen.

Arturo Burga Freitas (1909-?) es uno de los mitólogos destacados de la selva peruana y viajero infatigable por la espesura de la Amazonia. La aparición de su libro *Ayahuasca. Mitos y leyendas del Amazonas y relatos sudamericanos* (1939) sustrae una cantera invalorable de los relatos populares. Publicó otra obra de menor cuantía titulada *Mal de gente* (1943). Un cuento clásico de Burga Freitas es «Bajo el cielo de los chamás», donde recoge el espíritu de los caucheros y las peripecias juveniles de la Amazonia.

Juan Ramírez Ríos (1909-1976) fue folclorista, escritor y periodista. Un libro notable de su pluma es *Yacuruna* (1963), que pretende convertirse en un muestrario de narraciones míticas, tradiciones, leyendas y anécdotas. Ramírez Ríos sustrae descripciones que se inspiran en el hombre de las aguas o que subyacen en las riberas de lagos y ríos.

Ricardo Álvarez (1927), padre dominico español que recorrió los márgenes del bajo Urubamba y mantuvo contacto con los piro y otras tribus amazónicas, rescató hermosos relatos orales que publicó con el título de los *Piros. Leyendas, mitos, cuentos* (1960).

Juan E. Coriat escribió un libro enigmático y mítico, cuyo título *Tunchi* (1944), describe los vericuetos de la transfiguración de los muertos. Así también es autor de *El hombre del amazonas. Ensayo monográfico de Loreto* (1943).

Elías Lozada Benavente (1897-?) fue escritor y político arequipeño. Publicó un precioso libro de descripciones mitológicas, *Leyendas amazónicas* (1942), que contiene ocho relatos orales de timbre maravillosos. Destacan «Aya-Ñahui», «Sacha-Runa», «Yayay-Mamay», «Yacuruna» y «El barco fantasma».

Betty Hall Loos y Eugene E. Loos publicaron, en dos volúmenes, *Textos capanahuas*, que son relatos orales de esa tribu selvática. Según los compiladores, las narraciones les fueron contadas por Emiliano Freire, los hermanos Amalia y Florentina Romaina y Ernesto Vaquinahua. El volumen citado aparece publicado por el Instituto Lingüístico de Verano. Esta publicación, en forma bilingüe (castellana), consta de nueve relatos y el segundo volumen, de trece.

Stefano Varese publicó *La sal de los cerros* (1973), una de las mejores obras sociológicas y mitológicas de la Amazonia acerca de los aborígenes campas, que son «uno de los más numerosos grupos indígenas de la montaña peruana».

Carlos Gates Chávez publicó *Ocho capítulos críticos míticos de la historia de la Amazonia* (1973), que es una rica contribución a la mitología de la selva y en donde se encuentran numerosas leyendas de la región.

Juan Daniel del Águila en su artículo «Supersticiones del Indio de la Selva Amazónica»<sup>12</sup> nos presenta aquellas enseñanzas y creencias folclóricas propias de la Amazonia. El empleo de usos y tradiciones son supersticiones que se respetan.

## NOTAS

- <sup>1</sup> El presente estudio, de orden historiográfico, está basado en mi obra *Mitos y leyendas del Perú y Literatura Amazónica*, tomo IX, de la colección *Historia de la Literatura Peruana*. Leído en su conjunto es un estudio nuevo y orgánico sobre la cultura amazónica peruana.
- <sup>2</sup> POWLISON, Paul. «La cultura yagua reflejada en sus cuentos folklóricos». *Folklore Americano*, n.º 6 y n.º 7, 1959, pp. 5-27; véase p. 24.
- <sup>3</sup> JORDANA LAGUNA, José Luis. *Mitos e historias aguarunas y huambisas de la selva del Alto Marañón*. Lima: Retablo de Papel, 1974, p. 19.
- <sup>4</sup> CHUMAP LUCIA, Aurelio y Manuel GARCÍA-RENDUELES. *Duik Múun. Universo mítico de los Aguarunas*. Tomo I. Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, 1979, p. 19.
- <sup>5</sup> CHAUMEIL, Jean-Pierre y Josette CHAUMEIL. «De un espacio mítico a un territorio legal o la evolución de la noción de frontera en el noreste peruano». *Amazonia indígena*, n.º 8, 1984, pp. 26-31; véase p. 26.
- <sup>6</sup> GUALLART, José María. «Mitos y leyendas de los aguarunas del Alto Marañón». *Perú Indígena*, vol. VII, n.º 15-17, julio-diciembre, 1958.
- <sup>7</sup> D'ANS, André Marcel. *La verdadera biblia de los Cashinghuas. Mitos, Leyendas y Tradiciones de la Selva Peruana*. Lima: Mosca Azul, 1973, pp. 131-132.
- <sup>8</sup> Testimonios de Rosa y Juana Montes y otros recogidos por Patsi Adams en «Texto Culina». *Folklore Americano*, año X, n.º 10, pp. 110-111.
- <sup>9</sup> VARESE, Stéfano. *La sal de los cerros*. Lima: Retablo de Papel, 1973, pp. 309-311.
- <sup>10</sup> ALEGRÍA, Ciro. *El sol de los jaguares. Leyendas, cuentos y narraciones de la selva amazónica*. Lima: Ediciones Verona, 1979, pp. 17-18.
- <sup>11</sup> El Instituto Lingüístico de Verano es la única institución extranjera afincada en la selva (con representación en Lima) que dio impulso a la recolección de la cultura amazónica. Muchos de sus miembros, procedentes de Estados Unidos y Europa, se han dedicado a recolectar inmenso material literario, lingüístico, etnológico, etc. Asimismo, este inmenso material se ha ido publicando en preciosos volúmenes, que constituyen el primer eslabón editorial sin precedentes en su especie. El Instituto Lingüístico de Verano, como entidad benefactora para la cultura peruana, específicamente para la Amazonia, ha contribuido a la difusión de la literatura amazónica. Buena parte de estas publicaciones han servido para el análisis y cotejo en el presente trabajo. Podríamos recordar, al respecto, la decisiva contribución de José Luis Jordana Laguna, con su obra *Mitos e historias aguarunas y huambisas de la selva*, y a José María Guallart, con *Poesías líricas aguarunas*, la primera de su especie.
- <sup>12</sup> DEL AGUILA, Juan Daniel. «Supersticiones de la selva amazónica». *Perú Indígena*, n.º 14-15, 1977, pp. 95-96.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMS, Patsy. «Texto Culina». *Folklore Americano*, año X, n.º 10, pp. 110-111.

ALEGRÍA, Ciro. *El sol de los jaguares. Leyendas, cuentos y narraciones de la selva amazónica*. Selección de Dora Varona. Lima: Editores Varona, 1979.

ALVAREZ LOBO, Ricardo. *Piros. Leyendas, mitos, cuentos*. Lima, Instituto de Estudios Tropicales Pío Aza, 1960.

AMAZONIA INDÍGENA. *Amazonia Peruana*, año 4, n.º 4: *Narraciones y poesía de los indígenas amazónicos*, abril, 1984.

ANDERSON, Ronald. *Cuentos folklóricos de los asháninka. Recopilación de textos folklóricos en el idioma asháninka*. 3 tomos. Lima: Instituto Lingüístico de Verano, 1985-1986.

ARGUEDAS, José María y Francisco IZQUIERDO RÍOS (comps.). *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*. Lima: Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural del Ministerio de Educación Pública, 1947 (1.ª ed.) y Lima: Casa de la Cultura del Perú, 1970 (2.ª ed.).

BEASLEY, David. *Huambisas Texts I. Información de campo n.º 310* (Manuscrito). Yarinacocha: Instituto Lingüístico de Verano, 1956-61.

BURGA FREITAS, Arturo. *Ayahuasca. Mitos y leyendas del Amazonas*. Iquitos: Ediciones Amazonia, 1938.

CARVAJAL, Gaspar de. *Descubrimiento del río de las Amazonas, según la relación hasta ahora inédita de Fr. Gaspar de Carvajal con otros documentos referentes a Francisco de Orellana y sus compañeros... con una introducción histórica y algunas ilustraciones por José Toribio Medina*. Sevilla: Imp. de E de Racso, 1894.

CORIAT G., Juan E. *Tunchi, Leyendas loretananas*. Lima: Librería e imprenta Coriat, 1944.

CHUMAP LUCÍA, Aurelio y Manuel GARCÍA RENDUELES. *Duik Míun. Universo mítico de los Aguarunas*. Tomo I y II. Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, 1979.

D'ANS, Andre-Marcel. *La verdadera biblia de los cashinahuas. (Mitos, leyendas y tradiciones de la selva peruana)*. Lima: Mosca Azul, 1975.

DAVIS, Harold y Betty E. DE SNELL. *Kenkitsatagantsi matsiguenga*. Yarinacocha: Instituto Lingüístico de Verano, 1976.

DE LA CRUZ, Laureano. *Nuevo descubrimiento del Río de las Amazonas hecho por los misioneros de la Provincia de San Francisco de Quito el año 1651*. Quito: Imprenta del Ministerio de Gobierno, 1941.

EASTMAN, Robert. *Textos Iquitos II. Información de campo n.º 361* (Manuscrito). Yarinacocha: Instituto Lingüístico de Verano, 1957-64.

FAST, Gerhard (comp.). *Cuentos folklóricos de los Achual*. Edición bilingüe. Yarinacocha: Instituto Lingüístico de Verano, 1976.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. *Apuntes sobre tradición oral y etnoliteratura Peruana*. Separata de *Revista Hispanoamericana de Literatura*, n.º 1, 2002.

GUALLART, José María. «Mitos y leyendas de los aguarunas del Alto Marañón». *Perú Indígena*, vol. VII, n.º 15-17, julio-diciembre, 1958.

— *El mundo mágico de los aguarunas*. Lima: CAAAP, 1989.

FRY, Carlos. *La gran región de los bosques o ríos peruanos navegables: Urubamba, Ucayali, Amazonas, Pachitea y Palcazo. Diario de viajes y exploraciones... 1886, 1887 y 1888*. 2 tomos. Lima: Imprenta de Benito Gil, 1989.

HUAMÁN RAMÍREZ, César. *Los secretos de la Amazonia*. Lima: Editorial Gráfica, 1979.

HERRERA, Jenaro E. *Leyendas y tradiciones de Loreto*. Primera serie con 38 leyendas. Iquitos: Imprenta El Oriente, 1918.

HINSON, Mary Elisabeth (comp.). *Cuentos folklóricos de los candosbi*. Edición bilingüe. Lima Instituto Lingüístico de Verano, 1984.

IZQUIERDO RÍOS, Francisco. «Relatos populares de la selva. Sus fuentes». *Revista Peruana de Cultura*, año I, n.º 1, marzo-junio, 1963, pp. 142-166.

JORDANA LAGUNA, José Luis. *Mitos e historias aguarunas y huambisas de la selva del Alto Marañón*. Lima: Retablo de Papel/INIDE, 1974.

— *Leyendas amazónicas*. Madrid: Doncel, 1976.

LOOS, Engene. LOOS, Betty. *Textos capanahuas*. 2 tomos. Lima: Instituto Lingüístico de Verano, 1979.

LORIOT, James y DÁVILA, Hiliador. *Leyendas de los dioses y otros cuentos*. Yarinacocha: Instituto Lingüístico de Verano, 1959-74.

LAURIAULT, Edwin. *35 Textos shipibos*. Parinacocha: Instituto Lingüístico de Verano, 1974.

LOZADA BENAVENTE, Elías. *Leyendas amazónicas*. Lima: Editorial Minerva, 1947.

MALDONADO, José. *Relación del descubrimiento del río de las Amazonas, llamado Marañón, hecho por medio de los religiosos de la Provincia de San Francisco de Quito*. Quito: Imprenta del Ministerio de Gobierno, 1941.

MARKHAM, Clements R. *Expeditions into the Valley of the Amazons, 1539, 1540, 1639*. Londres: Printed for the Hakluyt Society, 1859.

MERCIER H., Juan Marcos. *Nosotros los Napu-runas. Mitos e historia*. Iquitos: CETA, 1976.

ODICIO ROMÁN, Francisco. *Mitos y Leyendas. Mitología Chama*. Lima: Ed. Tip. Art, 1969.

ORTON, James. *The Andes and the Amazon or Across the Continent of South America*. New York: Harper Bros, 1870.

PARK, Marinell (ed.). *Aki Parlana Kuypachi. Cuentos folklóricos de los quechua de San Martín*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano, 1979.

PINELL, Gaspar de. *Un viaje por el Putumayo y el Amazonas: ensayo de navegación*. Bogotá: Imp. Nacional, 1924.

PORRAS BARRENECHEA, Raúl. «Esquema para una bibliografía amazónica». *Mercurio Peruano*, vol. X, n.º 180, Marzo, 1941, pp. 159-167.

POWLISON, Paúl. «La cultura yagua reflejada en sus cuentos folklóricos». *Folklore Americano*, n.º 6-7, 1959, pp. 5-27.

RAIMONDI, Antonio. *Apuntes sobre la Provincia litoral de Loreto*. Lima: Tipografía Nacional, 1862.

REGAN, Jaime. *Hacia la tierra sin mal*. 2 vols. Iquitos: CETA, 1979.

RUMRILL, Róger. *Vidas mágicas de tunchis y hechiceros*. Lima: Editora Ytal Perú, 1979.

SABATE, Luis. *Viaje de los padres misioneros del Convento del Cuzco a las tribus salvajes de los campos, piros, cunibos y shipibos en el año de 1874*. Lima: La Sociedad, 1879.

SAN CRISTÓBAL, Evaristo. *La conquista del Dorado y la leyenda de las Amazonas*. Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad, 1947.

SHABER, Harold y Mary Elisabeth Shaber. *Leyendas de los campos nomatsiguenga*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano, 1974.

SHWAB, Federico. *Bibliografía etnológica de la Amazonia Peruana 1542-1942*. Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad, 1942.

SCHOLLAND, Telam (comp.). *Leyendas y narraciones históricas de los capanahuas*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano, 1973.

THIESEN, Eva (comp.). *Textos folklóricos de la bora, los cuentos de nuestros antepasados II*. Serie *Comunidades y Culturas Peruanas*, n.º 2. Yarinacocha: Instituto Lingüístico de Verano, 1975.

TORO MONTALVO, César. *Mitos y Leyendas del Perú*. T.º III: *Selva*. Lima: AFA Editores, 1989.

— *Historia de la Literatura Peruana*. T.º IX: *Literatura Amazónica*. Lima: Afa Editores, 1996.

UP DE GRAFF, Fritz W. *Cazadores de cabezas del Amazonas; siete años de exploración y aventuras*. Introducción de R. B. Cunninghame Graham. Traducción del inglés de Julia Héctor de Zabala. Madrid: Espasa-Calpe, 1928.

VALDEZ Y PALACIOS, Jose Manuel. *Viaje del Cuzco a Belén en la Gran Pará (Por los ríos Vilcamaro, Ucayali y Amazonas)*. Estudio preliminar por Estuardo Núñez. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 1971.

VARESE, Stéfano. *La sal de los cerros. Aproximación al mundo campá*. 2.<sup>a</sup> ed. Lima: Retablo de Papel/INIDE, 1973.

VON HAGEN, Victor Wolfgang. *The Goleen Mon: Aquat for El Dorado*. Glasgow: Plata Publishing Ltd., 1974.

WERTHEMAN, Arturo. *Informe de la exploración de los ríos Perené y Tambo*. Lima: Imp. Del Estado, 1877.

WISE, Mary Ruth. *Bibliografía del Instituto Lingüístico de Verano en el Perú 1946-1986*. Yarinacocha: Instituto Lingüístico de Verano, 1986.



**TRES APROXIMACIONES A LA OTREDAD COLONIAL:**  
**CRISTÓBAL COLÓN, VAZ DE CAMINHA Y**  
**FRAY GASPAR DE CARVAJAL**

*Eliás Rengifo de la Cruz*

**E**l presente artículo forma parte de una investigación más amplia sobre la literatura latinoamericana colonial. El alcance de los tres textos estudiados, en este caso dos cartas y una relación, ha llevado a que sean también considerados fuentes de naturaleza histórica, lo cual está intrínsecamente consolidado en su narratividad. Por lo demás, la existencia de múltiples códigos, independiente del lingüístico y del literario, es una cualidad que se viene haciendo más evidente en las aproximaciones de la crítica literaria y no solamente en relación a la época colonial. Lamentamos no habernos aproximado al texto de Pedro Vaz de Caminha en su versión original, lo cual es, en perspectiva, un requisito fundamental para ahondar en su comprensión total.

**VOZ COLONIZADORA Y SILENCIO INDÍGENA**

**L**os viajes de Cristóbal Colón, Pedro Álvares Cabral (relatado por Pedro Vaz de Caminha) y Francisco de Orellana (relatado por Fray Gaspar de Carvajal) realizados entre la última década del siglo xv y la primera mitad del siglo xvi, hacia el oeste del océano Pacífico y a las profundidades de la Amazonia, los llevan a regiones del mundo no avistadas de forma significativa y trascendente hasta entonces. Constituyen, por ello, los primeros momentos en los que el mundo europeo vislumbra la realidad americana y la incluye dentro de sus proyectos de expansión de sus fronteras políticas. Estos primeros encuentros

definen, en principio, una etapa significativa de las historias regionales de Centroamérica, Brasil y Perú y, por extensión, una época fundacional de la literatura y la cultura latinoamericana.

Es en este contexto en el que, asumiendo su papel de sujetos colonizadores y letrados, Colón, Vaz de Caminha y Fray Gaspar de Carvajal escriben dos cartas y una relación, concebidas como informes a una autoridad, en las que presentan un territorio que la mirada eurocéntrica califica como conocido en la medida que es forzado a que se ajuste a sus expectativas y, a la vez, como ignoto por el rol encubridor del discurso que lo describe. Una tierra nueva, pero también un mismo horizonte son los aspectos a los que se ven afrontados, a cada momento, los españoles y los portugueses en su empeño por entender al otro, al indígena, que ocupa la posición de un objeto valor del deber (son quienes tienen que ser conquistados), mas no del saber (su cultura no es válida) y menos aun del poder (carecen de gobierno y, por lo tanto, de autonomía).

Para el español o el portugués, el indígena carece de voz, aunque su gestualidad —indique siempre desde una perspectiva foránea— un estado intermedio entre la inteligencia humana y el instinto bestial. Dentro de la lógica cultural de los conquistadores, esta capacidad comunicativa, que utiliza signos y gestos, es uno de los sustentos para verificar la coherencia de las imágenes preconcebidas de las Indias. En el fondo, esta condición de la voz indígena puede ser evaluada en el contexto del fetichismo de la letra, que califica como ininteligible a aquella expresión de las culturas orales primarias.

En este mismo estrato, el elemento ritual sobresale como la instancia representativa y justificatoria de la colonización, ya sean los actos de posesión de las tierras «deshabitadas», los rudimentarios intercambios comerciales o, principalmente, la parafernalia de la misa; todos estos rituales atraen al nativo y crean, desde el punto de vista europeo, los mecanismos de subordinación necesarios de allí en adelante. Igualmente, los discursos ritualizados y oralizados, en los cuales se sostiene esta imposición efectiva, tienen como base retórica textos formularios: requerimientos y posiciones contractuales en ciernes, así como oraciones.

## CARTA A SANTÁNGEL: DE LA CONJETURA AL PLACER DEL TEXTO

A nuestro entender, junto a la posesión física o proyectada de los territorios Americanos, en la carta que escribe Cristóbal Colón a Luis de Santángel, a inicios de 1493, se despliega también un proceso de deslegitimación del discurso contestatario del indígena americano. Sobre la razón de esta condición del discurso epistolar, no solo se debe mencionar el proyecto colonizador en general, sino la calidad del destinatario. Luis de Santángel fue escribano de ración de los Reyes Católicos de España. De otro lado, este discurso también forma parte de la construcción de la identidad que de sí mismo hace Colón.

Desde un primer momento, Colón se presenta como el dueño de la escritura, entendida como depositaria material del saber: «vos escriuo esta por la cual sabréys como en veinte días pasé a las Indias». <sup>1</sup> En seguida, igualmente diseña las figuras del poder y del deber que le han sido impuestos desde la realeza: «yo fallé muy muchas islas pobladas con gente sin número, y de ellas todas he tomado posesión por Sus Altezas». A continuación, en el mismo enunciado, se configura la presencia de la forma simbólica de posesión territorial, con el «pregón y uandera rreal estendida». Este ritual, que es insinuación ligera de un requerimiento, no es contradicho, según sanciona Colón, y produce la falta de legitimidad de los posibles reclamos que pudieron venir después de parte de los indígenas.

Colón bautiza de nuevo a todas las islas a las que llega, es decir, les otorga otros nombres y los escribe, con lo cual los eleva a la categoría de lo legítimamente poseído, y, por otro lado, deslegitima la voz de los indígenas (los indios llaman Guanahaní a la isla a la que le asignó el nombre de San Salvador). El Almirante cree entender bastante de los indígenas, de quienes dice que, a veces, tienen un sutil ingenio, aunque sean temerosos. Es este el motivo por el que hay que tomarlos a la fuerza para que aprendan a hablar y le den noticia por palabras o señas. La comunicación entre españoles y nativos se produce rápidamente y, según Colón, es beneficiosa para los segundos («estos han aprouechado mucho»), en tanto que los primeros se sienten glorificados por las palabras de los indígenas, pues escuchan o suponen escuchar: «uenit, uenit a uer a la gente que viene del cielo».

De este comentario y glosa realizados, se puede concluir que si para los españoles el saber *está en* la escritura, también el poder y el deber *proviene de* ella, pues es vista. En el otro lado, está lo hablado por los indígenas, que no es visto y, por ello, es motivo de sometimiento, de menosprecio, ante lo escrito. En este sentido, solamente puede ser escrito aquello que siendo visto (islas, indígenas, etc.) tiene como referente lo leído por Colón. A esta situación se puede deber lo que Beatriz Pastor encuentra acerca del silenciamiento de la voz del indígena. Es decir, lo hablado por los indígenas no tiene ningún referente escrito y se convierte en texto en la medida que Colón únicamente acepta lo reconocible por cotejo textual o aquello que le sea provechoso. Hacia el final de la carta hay unas líneas que resumen esta tendencia:

[...] Dios Nuestro Señor, el qual da a todos aquellos que andan su camino victoria de cosas que parecen imposibles; y esta señaladamente fue la una; porque aunque destas tierras auían hablado o escrito todo va por conjetura sin allegar de uista saluo comprendiendo atanto que los oyentes los mas escuchauan e jusgauan mas por fabla que por cosa dello.<sup>2</sup>

A partir de esta cita y de lo analizado hasta aquí, podemos trazar el siguiente recorrido del discurso producido en esta carta:

(1) <b>CONJETURA</b> Habida sin «allegar de uista»	(2) <b>ENTENDIMIENTO</b> Logrado por aquellos que andan el camino de Dios	(3) <b>VICTORIA</b> Otorgada por Dios Nuestro Señor	(4) <b>PLACER</b> Ofrecido a Sus Altezas
(1A) LO ESCRITO POR EUROPEOS	(2A) LO LEÍDO POR COLÓN		
(1B) LO HABLADO EUROPEOS		(3A/B/C) LO «VISTO» POR COLÓN	(4A/B/C) LO ESCRITO POR COLÓN
	(2B/C) LO ESCUCHADO POR COLÓN		
(1C) LO HABLADO POR INDIOS			

## CARTA AL REY MANUEL: APELACIÓN A LA AUTORIDAD

A diferencia de Colón, Vaz de Caminha es más un interesado comerciante que no tiene mayores reparos en narrar lo encontrado en las costas de lo que hoy es Brasil, a pesar de que otros escritores también dieron cuenta del «descubrimiento» de esas costas. Sin embargo, su participación en la flota guiada por Pedro Alvarez Cabral es central, ya que forma parte del consejo que a cada momento convoca el capitán mayor portugués. Un deseo de honestidad fluye desde el inicio del texto como se observa en las siguientes líneas.

[...] puede Su Alteza tomar mi ignorancia [en el arte de escribir] como buena intención y creer que no asentará aquí nada más que lo que vi y juzgué, ya sea para engalanarlo o para hacerlo menos atractivo. No daré cuenta aquí a Su Alteza de la tripulación y sus asuntos cotidianos porque desconozco cómo hacerlo y los pilotos deben tener esto bajo su custodia.<sup>3</sup>

Vaz de Caminha relata sucintamente el itinerario de la flota desde Belén. Cuenta, por ejemplo, la pérdida de la nave guiada por Vasco de Ataíde. Sin embargo, la carta de Caminha también se fundamenta en el esquema de desposesión que hemos presentado en el análisis de la carta de Colón a Santángel, aunque existe en la carta del portugués un intento mayor por comprender lo visto por él y los otros navegantes, así como entender lo hablado por los nativos. Al respecto dice: «Doy aquí a Su Alteza un relato de lo que vi en esta su tierra, y si yo he sido algo extenso, me perdonará, porque el deseo que tuve de contarle todo me hizo anotarlo en detalle».<sup>4</sup> Posiblemente, por la posición subordinada que asume Vaz de Caminha, el recorrido narrativo de su carta va de la certidumbre de lo visto (y no de la conjetura, como Colón) al pedido del favor real con que concluye su carta.

Junto a la certidumbre de lo visto, también reconocemos en Vaz de Caminha un asombro ante la inocencia tan evidente de los pobladores de las Indias, incluso mayor que la del Adán bíblico. El párrafo más significativo en esta argumentación es el siguiente:

Habían entre ellos [los nativos], tres o cuatro mozas, muy jóvenes y muy bellas, de pelo muy negro, y largo hasta cubrir los hombros, y sus partes íntimas tan grandes, tan estrechas, y tan libres desde el pelo que no sentimos ninguna vergüenza de mirarlas muy bien [...] una de las muchachas estaba totalmente pintada de la cabeza a los pies con [...] pintura, y ella era tan bien formada y tan contorneada y su falta de vergüenza era tan encantadora, que muchas mujeres de nuestra tierra viendo tales atractivos se avergonzarían de que los suyos no fueron como los de ellas.<sup>5</sup>

En comparación con el texto de Colón, la carta de Vaz de Caminha sigue el siguiente recorrido:

- |                 |             |                           |                   |
|-----------------|-------------|---------------------------|-------------------|
| (1) CERTIDUMBRE | (2) ASOMBRO | (3) CONSEJO<br>de Caminha | (4) FAVOR<br>Real |
|-----------------|-------------|---------------------------|-------------------|

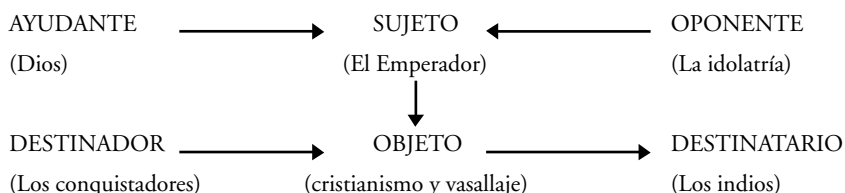
### FRAY GASPAR DE CARVAJAL: DE LO DIVINO A LO UTÓPICO

En su viaje hacia y por el Amazonas, la expedición de Francisco de Orellana tuvo varios encuentros con los indígenas cuya naturaleza intercultural y colonizadora propone un vínculo discursivo con los relatos de Colón y Caminha. En este caso, la relación de Fray Gaspar de Carvajal refiere con lujo de detalles la visión que los españoles tienen de sí mismos. Es como resultado de estas dos miradas que se produce un discurso de apropiación de lo territorial en forma real y simbólica cuyo referente inicial, al menos americano, encontramos en los relatos de Colón, como en la aludida carta a Santángel. De la misma forma que lo practican los otros sujetos ibéricos, se practica una especie de requerimiento. Revisemos el siguiente fragmento de la relación de Carvajal:

Viendo el capitán [Orellana] el buen comedimiento del señor [Aparian], le hizo un razonamiento, dándoles a entender que éramos cristianos y adorábamos a un solo Dios el cual era el criador de todas las cosas, y

que no éramos como ellos que andaban errados adorando en piedras e bultos hechizos, y sobre este caso les dijo cómo éramos criados y vasallos del emperador de los cristianos, gran rey de España llamado don Carlos, nuestro señor, cuyo es aquel reino de todas las Indias y otros muchos señoríos y reinos que hay en el mundo y que por su mandato íbamos a ver aquella tierra y le íbamos a dar razón de lo que habíamos visto en ella.<sup>6</sup>

Como se puede observar, la mirada de Carvajal sobre este encuentro intercultural exhibe la visión del otro como súbdito e idólatra, así como define al español, en la figura del capitán Orellana, como súbdito y cristiano. Aparentemente, el primer calificativo unifica a españoles e indígenas, pero es el rasgo religioso el que los diferencia tajantemente, permitiendo que nuevos discursos ingresen a formar parte del texto, principalmente, el discurso colonizador. Sin embargo, el este último discurso remite a una concepción de la apropiación marcada por lo utópico. En principio, para entrar en este tema, observemos el siguiente esquema de las relaciones de deseo, comunicación y poder existentes en la sección transcrita.



Se puede inferir, a partir del esquema, que el objeto valor que se transmite a los indios es un binomio en el que lo jurídico va unido a lo religioso, de forma que se establece un discurso utópico, pues en las acciones que devienen de este contrato, ambas partes resultan excluyentes. El mismo discurso puede observarse en la siguiente sección de la relación de Carvajal:

[...] el intento y deseo del capitán (Orellana) era que, si posible fuese, quedase en aquella tierra y gente bárbara un buen respeto por haberles conocido y no descontentamiento alguno, porque desto sería servido

Dios Nuestro Señor y el emperador rey de España, para que adelante, cuando a Su Majestad pluguiese, con más facilidad nuestra sagrada república y fe cristiana y la bandera de España se aumentase y la tierra se hallase más doméstica, para pacificalla y ponella debajo de la obediencia de su real servicio como conveniese.<sup>7</sup>

Es notorio que el proyecto colonizador, aparentemente binario, oscila solamente para el lado de lo jurídico, es decir, establezca la condición de sujetos colonizadores y sujetos colonizados. Igualmente, destaca la representación del poder y del saber como dos instancias en las que las competencias entre ambos tipos de sujetos se torna conflictiva.

Como resultado de esta aproximación a tres textos coloniales, podemos afirmar que existe un gran parecido en el contenido y en el discurso de las cartas de Colón y Vaz de Caminha con la relación de Carvajal. Sin embargo, cada uno de los textos exige una mirada distinta, pues se debe tomar en cuenta la perspectiva del autor en relación a su rol como sujeto social y, por tanto, jerarquizado. De la misma manera, es necesario desarrollar más la vinculación de los estudios coloniales latinoamericanos y superar la diferencia de dos idiomas en los que se han gestado grandes narrativas. Con ello, tendremos una visión mucho más completa sobre nuestros propios sistemas literarios y culturales.



## NOTAS

- <sup>1</sup> Versión de Jorge Ibarra en «Carta de Cristóbal Colón a Luis de Santángel». *Taller de Letras*, revista del Instituto de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile, n.º 20, Santiago de Chile, 1992, p. 46.
- <sup>2</sup> *Ibidem*, p. 62.
- <sup>3</sup> En adelante, la traducción es nuestra a partir del libro ÁLVAREZ CABRAL, Pedro. *The voyage of Pedro Álvares Cabral to Brazil and India*. Traducción de William Brooks Greenlee. London: Hakluyt Society, 1938, p. 5.
- <sup>4</sup> *Ibidem*, p. 33.
- <sup>5</sup> *Ibidem*, pp. 15-16.
- <sup>6</sup> CARVAJAL, Gaspar de *Relación del nuevo descubrimiento del río grande de las Amazonas*. Edición de Jorge Hernández Millares. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- <sup>7</sup> CARVAJAL, Gaspar de, *op. cit.*, p. 66.



AMAZÔNIA E LUGARES DE FICÇÃO:  
ALTERIDADES NARRATIVAS EM *O FALADOR*

*Adélcio de Sousa Cruz*

*Os homens da terra viviam juntos. Quietos.*

*A morte não era a morte.*

*Era ir e regressar.*

Mario Vargas Llosa

O romance *O falador* caiu-me às mãos em hora oportuna, porque assim ocorre com determinados livros que aguardam pacientemente pelo próximo leitor. A turma se compôs de um reduzido número de estudantes e o diálogo foi facilitado por uma espécie de proximidade não-experienciada anteriormente. O Mário Vargas Llosa que eu conhecia era o de uma metaficção sobre o sangrento conflito de Canudos. A narrativa sobre um dos povos da Amazônia peruana alertou-me para o tamanho de minha desinformação sobre este espaço que, invariavelmente, foi-me apresentado por documentários, relatos ocasionais de um morador da região Norte do Brasil, filmes diversos e notícias. Outro romance, anteriormente lido, fora *Relato de um certo oriente*, de Milton Hatoum.<sup>1</sup> Recordo-me, ainda, da imensa distorção da Amazônia, perpetrada por Inglês de Sousa em seu livro *Contos amazônicos*,<sup>2</sup> escrito no século XIX e contendo marcas da política ostensiva de ocupação daquele espaço, numa visão pessimista, cheia de preconceito e ignorância em relação à Amazônia. As personagens apresentadas pelos narradores criados por Vargas Llosa deixaram-me em silêncio, imerso numa bruma de palavras, navegando numa estranha canoa que seguia o rio cercado de árvores. Espreitava-me, porém, o ruído das moto-serras, um misto de pesadelo e avanço

de civilização. Outro narrador como a personagem Marlow, criação de Joseph Conrad para registrar o mergulho/engulho neo-colonial no Congo?

Os narradores que me guiaram por essa história percorriam e cruzavam muito habilmente esse rio de brumas. Devido a eles e aos que habitam o vasto espaço amazônico, traço este breve texto. Desde o início da narrativa, entretanto, invadiu-me uma dúvida: porque nomear a Amazônia como sendo brasileira, peruana etc? Em que medida o espaço da floresta comportaria qualquer nacionalidade? E quanto mais avançava na leitura, mais improvável se tornava a sustentação de um adjetivo que significasse o pertencimento daquele espaço a um país. Não se trata aqui de defesa da idéia de internacionalização da região e sim da possibilidade de internalização: o ponto de partida para se pensar/narrar a Amazônia seria seu próprio território, pensar/narrar a partir da floresta e não de fora dela.

A obra de Vargas Llosa traz uma preocupação bem demarcada: busca deixar evidente que se trata de uma ficção, nada ali é da ordem do real, o que se tem ali é uma Amazônia de palavras. Impossibilitado de conhecer a região real, feita de rica vegetação e rios, devo aceitar o desafio analisar a pletora daquela sementeira de palavras. Delas, parecem emergir o que denomino “alteridades narrativas”, cujo começo de existência não é outro senão a Amazônia, mesmo que seja aquela de papel. A cada uma dessas alteridades parece corresponder, pelo menos, uma estratégia de relatar travessias de existência. Tais estratégias trafegam entre as definições de “espaço” e “lugar”, reapropriadas para a análise desse romance. A primeira delas se relaciona com a noção de “dimensão abstrata e quantificável”, enquanto a segunda seria uma “unidade espacial híbrida marcada pelas aspirações de sujeitos sociais diversos”.<sup>3</sup> Cada uma delas indicaria, assim, o modo como cada alteridade se auto-inscreve na narrativa. A Amazônia, então, é pensada/narrada simultaneamente tanto como “espaço” a partir da perspectiva da personagem narradora que se defronta com as imagens registradas pelo fotógrafo italiano e expostas numa pequena galeria em Florença quanto como “lugar”, se considerado o olhar de Mascarita e, mais ainda, a partir do ponto de vista dos *machiguengas* e seus “faladores”. Estaria também presente na trama do romance uma disputa entre tais modos de pensar/narrar a Amazônia?

## “LUGARES” DE NARRAR

A narrativa de Vargas Llosa apresenta em seus dois primeiros capítulos a estratégia da personagem narradora que dispara os gatilhos da trama. Essa personagem pode ser analisada como um espectro da colonização, pois seu modo de contar a história se vincula ao solo europeu, sendo sua visão da Amazônia dada a partir de uma localidade externa à Florença de Dante e provocada/intermediada pelo registro de imagens de um italiano contemporâneo da personagem, mas do qual temos apenas informações, pois ele já está morto. Define-se, assim, a diferença temporal entre o mundo ocidental e aquele em que vivem os *machiguengas*, porque não será mais possível o “ir e regressar” do advento da morte. Restaram as narrativas, essas imagens que a descrição não permite afirmar se foram registradas em cores ou em preto e branco, somente ou como rios de palavras. É a imagem que impulsiona a narrativa e a memória do homem letrado.

As referências a Dante e a Maquiavel não podem ser gratuitas. O primeiro descreve uma jornada ao inferno então imaginado pela cultura/literatura européias. A menção ao ideólogo e *O príncipe* reforça a leitura da Amazônia a partir do conceito de “espaço”, mostrando um discurso que buscava demarcar, ocupar e racionalizar a floresta, civilizando a ela e a seus esparsos habitantes. A viagem através da selva peruana/*machiguenga* inicia-se paradoxalmente nas ruas de Florença. O espanto e a ironia fazem-se presentes por um detalhe: a personagem -narradora é originária do Peru. Aquele que se vê como cidadão do mundo quer esquecer seu lugar de origem, apagá-lo da memória. A imagem do falador machiguenga penetra-lhe as gavetas em que tentava esconder suas lembranças latino-amazônico-peruanas. Rompe-se o silêncio do esquecimento, expondo seu desejo mais secreto:

A fotografia que esperava desde que entrei na galeria apareceu entre as últimas. Ao primeiro olhar percebia-se que aquela comunidade de homens e mulheres sentados em círculo, à maneira amazônica parecida à oriental: as pernas em cruz, flexionadas horizontalmente, o tronco ereto, e banhados por uma luz que começava a ceder, de crepúsculo tornando-se noite, estava hipnoticamente concentrada. Sua

imobilidade era absoluta. Todas as caras orientavam-se, como os raios de uma circunferência, para o ponto central, uma silhueta masculina que, de pé, no coração da roda de *machiguengas* imantados por ela, falava movendo os braços. Senti um frio nas costas. [...] pude ainda dar uma última olhada à fotografia. Sem a menor dúvida. Um falador.<sup>4</sup>

O fotógrafo condensara naquela fotografia um momento do universo *machiguenga*, em que o homem-palavra carrega consigo porções das memórias dispersas de uma etnia e as apresenta a seu povo. A imagem registra o instante em que tudo parece silenciar e somente é ouvida a voz do falador que atua à maneira de um ímã. Atenção de todos está devotada às histórias que saem da boca daquele depósito vivo de experiências recentes e passadas. Contudo, esse depositário viaja pela floresta, de um “acampamento” *machiguenga* a outro, pois esse povo encontra-se em diversos locais, que por sua vez não são fixos essa parece ser a lei máxima dessa etnia que anda e portanto, suas histórias devem também caminhar por esse mesmo espaço, a Amazônia. Anuncia-se assim uma das alteridades da narrativa, aquela que se desloca no imenso “espaço”, de um “lugar” a outro e que irá se movimentar também pela selva de bruma criada a partir de uma foto exposta numa galeria, em Florença. Essa imagem-gatilho dispara a narrativa de *O falador*.

O segundo e o quarto capítulos do romance são marcados pela metalinguagem, pois é revelada a busca de por uma estratégia que pudesse tornar possível o relato que envolve Mascarita, os *machiguengas* e o narrador-personagem que possui o “espaço” ambivalente de enunciação Peru e Europa, a porção letrada de cada um desses “lugares”. Não por acaso, o recurso por ele utilizado no planejamento da narrativa não é novo, escreve envolvendo a consulta de textos do período da colonização, sobre os povos nativos. Os textos encontravam-se numa biblioteca espanhola juntamente com um recente estudo da cosmogonia *machiguenga*, de Frei Elicerio Maluenda. As fontes utilizadas na construção do romance se assemelham àquelas pesquisadas no século XIX pelo escritor brasileiro José de Alencar para a trama do romance indigenista. Os únicos índios “conhecidos” pelo escritor brasileiro, então ocupando cargo político no Segundo Império, foram aqueles descritos por viajantes estrangeiros

que exploravam o território. Tais relatos de viagem, por sua vez, foram arquivados na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. A tarefa que o narrador-personagem se propõe, entretanto, diverge dos relatórios coloniais, pois mesmo estando de “fora” da comunidade *machiguenga*, ele quer narrar diferentemente do Frei Vicente de Cenitagoya este, segundo o narrador-personagem, descreveu que os *machiguengas* sempre “apareciam vistos de fora e de muito longe, embora o missionário tenha vivido entre eles mais de vinte anos”.<sup>5</sup>

A personagem Mascarita pseudônimo de Saul Zuratas é talvez o maior exemplo de conjugação de diversas alteridades. Nela, estão presentes a cultura urbana universitária radical de Lima, a formação acadêmica do pesquisador, alguns ecos de herança judaica e ainda, para surpresa do narrador-personagem, a vocação do falador *machiguenga*. É Saul que entoará/ecoará narrativas outras a caminho de um mergulho definitivo, na escolha por um modo de vida atado à oralidade, tramando histórias entre as brumas da memória que preencherão o presente da comunidade *machiguenga* com diferentes temporalidades.

Quem apresenta ao leitor muito de sua diferença é a própria personagem Mascarita, em diálogos travados com seu colega de universidade. Através de tais conversas, devido às constantes provocações “ocidentalizantes” do narrador-personagem, derramam-se diante daqueles que lêem o relato das rupturas na vida de Saul: sua origem marcada pelo esforço de conversão de seus pais à religião judaica; o cotidiano pelas ruas de Lima; seu rosto colorido (Mascarita) e, ainda, os obstáculos criados a partir das discordâncias entre teoria e prática no tocante ao trato com a questão indígena no Peru. A busca da personagem, talvez, seria relacionada apenas uma comunidade em que não seria classificado somente como o Outro. Essa era sua jornada para alcançar o “lugar” no qual “cada homem é sozinho, na casa da humanidade”<sup>6</sup> sem pátrias, a “unimultiplicidade”.

Há também a presença do discurso acadêmico e eurocêntrico dos professores de Saul Zuratas. Para eles, a única alternativa era abraçar a civilização ocidental, de maneira acrítica, de preferência:

— Ressuscita o indigenismo fanático dos anos trinta nos pátios de San Marcos? —suspirou Porras. — Eu não estranharia, pois isso acontece por estações, como os catarros. Já estou vendo Zuratas a escrever panfletos

contra Pizarro, a conquista espanhola e os crimes da Inquisição. Não o quero no Departamento de História! Espero que aceite essa bolsa, se nacionalize francês e faça carreira promovendo a Lenda Negra.

A fala do professor Matos Mar condena sumariamente as dissidências, num horror contra qualquer desacordo com a leitura oficial do passado. A expressão utilizada no fragmento, o retorno do “indigenismo fanático dos anos trinta” é a hipérbole higienista: o ato de discordar da versão de História ensinada pela universidade é semelhante a uma doença que surge de tempos em tempos. A solução proposta pelo historiador era que a rebeldia terminasse quando fosse trocada por uma nacionalidade européia. Interessante é, contudo, a postura do narrador que apresenta cada personagem em sua temporalidade e a soma delas se transforma na narrativa.

Finalmente, a comunidade machiguenga surge plena no capítulo terceiro, como se outro narrador se apossasse da história devido às temporalidades vinculadas ao mundo mítico da Amazônia. O povo que deve caminhar sempre conta sua história a partir das margens de sua própria comunidade: Tasurinchi, o exilado. Ele alerta o leitor para a importância do ato de narrar: “Que miserável deve ser a vida dos que não têm, como nós, pessoas que falem, pensava. Graças ao que você conta, é como se o que passou voltasse a passar muitas vezes” (p. 56). O passado se fará presente nas temporalidades atuais principalmente ao sabor das palavras de “pessoas que falem”. O correspondente delas no mundo das letras é o narrador... Não por acaso, a espécie de “refrão” presente nesta parte da narrativa a dos *machiguengas* é absorvido pela narrativa de outro escritor brasileiro, Bernardo Carvalho, em *Nove noites*. O romance trata da busca por um etnólogo que cometera suicídio na região do Tocantins, na área dos nativos Krahô. No entanto, o Mascarita presente na narrativa criada por Vargas-Llosa é uma ousada e instigante proposta de personagem para qualquer outro ficcionista que venha se debruçar sobre o “lugar” do narrar amazônico.

Os “lugares” do narrar são, assim, ocupados por essas alteridades narrativas, apropriadas pelo mundo da ficção. Eles refazem parte do imaginário europeu, expondo os paradoxos ocultos nos discursos oficiais dos países que mapeiam o “espaço” amazônico, geográfica e literariamente.



O personagem narrador é hábil, utiliza o recurso da montagem e cria uma linearidade própria de mundos que entrecrocavam temporalidades. Ele parece dispor da temporalidade mítica *machiguenga*, ao transitar entre passado e presente, entre a atualidade e ações que ficaram para trás, na curva de algum rio da memória, como no tempo em que a morte era apenas um “ir” e “voltar”.

### MARCAS DE ALTERIDADE

A personagem Mascarita, como já foi mencionado, é profusa em marcas de alteridade: a metade da face encoberta por uma mancha, a nacionalidade conturbada e composta de uma mãe “crioulinha” católica e um pai imigrante judeu. Numa conversa com o narrador, então colega de universidade, ele desabafa: “Minha mãe era uma crioulinha de Talara que o velho arranjou logo que chegou como refugiado. Parece que viviam amigados, até que eu nasci. Só então se casaram. Você imagina o que é para um judeu casar-se com uma cristã, com o que chamamos uma *goye*? Não, você não sabe o que é isso” (p. 13). Esse desabafo já traz em si a impossibilidade de sua compreensão por parte do interlocutor. E mais adiante, ao narrar fatos da trajetória dos pais, ela elucida outras fronteiras a serem quebradas por eles: a questão econômica, a rejeição operada pela burguesia a partir da dupla precariedade de acesso à língua escrita (hispânica e judaica) por parte de sua mãe.

A narrativa percorre não apenas o universo *machiguenga* em rota de colisão com a ocidentalização, cada vez mais voraz, da selva amazônica peruana. Nela, está presente também a jornada de Saul Zuratas, em que, astutamente, se veste de cultura ocidental, ao concluir o curso de graduação e, simultaneamente, se despe dessa mesma cultura, ao se identificar cada vez mais com o mundo dos *machiguengas*. Ali, ele se tornaria um relato vivo, no sentido mais estrito do termo, um homem-palavra. Em Lima, era apenas mais um que não devia estar ocupando aquele espaço, uma aberração segundo o bêbado que o insulta no bar. Se a civilização ocidental é regida pelo conceito de “espaço”, as outras acrescentam a si mesmas a idéia de “lugar”. A caminhada do personagem Mascarita encerra a busca por despir-se completamente do conceito de “espaço”, que o restringe de inúmeras formas. Ao se metamorfosear

em um “falador” machiguenga, ele faz o trajeto inverso de Gregor Samsa, passando a ser considerado não mais pelo que aparenta e sim pelas histórias imemoriais que relata à beira do fogo. Enquanto o texto kafkaniano é a alegoria máxima da despersonalização, Mascarita se personaliza no sentido mais estrito, de forma tão radical que escapa às malhas da narrativa.

O *machiguenga* que primeiro recebe o “falador”, Tasurinchi, é outra alteridade digna de nota, pois exemplifica uma despersonalização também radical. Ele vive uma estranha experiência de exílio, pois após passar algum tempo entre os *viracochas* e tentar adaptar-se à sua comunidade, é enfeitiçado por um *kamagarini*. O feitiço faz com que Tasurinchi cause um desequilíbrio na comunidade e por isso é expulso. É dele outro desabafo sob o peso da alteridade: “Lá, entre eles, eu me sentia um órfão”, disse-me. “Sonhava com voltar a Shivankoreni. E agora que estou aqui meus parentes me fazem sentir um órfão também. Viverei sempre em uma solidão assim, sem família? A única coisa que eu quero é uma mulher que asse a mandioca e tenha filhos”. O único alívio para Tasurinchi, entretanto, seria a possibilidade de ouvir as histórias do “falador”.

### TEMPO DE CONCLUSÃO?

As alteridades narrativas apresentadas no romance de Mário Vargas-Llosa talvez apontem um caminho tomado por outras narrativas contemporâneas. Especialmente a personagem de Saul Zuratas, o Mascarita, revela a estratégia de se refletir, por meio da literatura e de sua capacidade de relatar experiências estéticas e memorialísticas esse “lugar” de escolhas por excelência. O que fica relegado às lacunas daquilo que é narrado, muitas vezes, é o convite expresso para a reflexão. A falta é a denúncia preferida pelo excesso de zelo da identidade monolítica. O aviso dado pela angústia de Mascarita e Tasurinchi aponta para a falência dos sistemas de interpretação do mundo, a partir de narrativas e culturas fechadas em si mesmas.

Mais do que simplesmente fragmentar a linearidade de um relato que se passa na Amazônia delimitada pelo “espaço” peruano, o narrador esforça-se, à sua maneira educada ocidentalmente, para que as alteridades não silenciem sob o peso de suas marcas, sejam elas impressas na pele ou na página. Enquanto

todas as histórias aparentam se igualar, os leitores de *O falador* ficam imersos na bruma, essa incerteza umedecida pela transpiração da selva da pele<sup>1</sup> e dos rios de todos os tipos de sangue.

## NOTAS

- <sup>1</sup> HATOUM, 2002.
- <sup>2</sup> SOUSA, 2005.
- <sup>3</sup> NOUZEILLES, 2004.
- <sup>4</sup> VARGAS LLOSA, 1988, pp. 9-10.
- <sup>5</sup> A partir daqui, as citações do romance serão identificadas apenas pelo número da página(s) correspondente(s), pois todas elas são retiradas da mesma edição brasileira.
- <sup>6</sup> CAROLINA, 2005.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HATOUM, Milton. *Relato de um certo oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SOUSA, Inglês de. *Contos amazônicos*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

NOUZEILLES, Gabriela. “Heterotopías en el desierto: Callois y Saint-Exúpery en Patagonia”. In *Margens, márgenes: Revista de cultura*, n.º 5, Belo Horizonte, Buenos Aires, Mar del Plata, Salvador: CEL Faculdade de Letras/UFMG, jul-dez 2004.

VARGAS LLOSA, Mário. *O falador*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

CAROLINA, Ana y Tom ZÉ. “Brasil corrupção (Unimultiplicidade)”. In: *Ana e Jorge ao vivo*. São Paulo: Sony, BMG, 2005. CD, faixa 11.

**A VIAGEM POÉTICA DE MAX MARTINS:  
EROTISMO, VIDA E MORTE NA NATUREZA AMAZÔNICA**

*Ana Maria Vieira Silva*

*A natureza destrói a si mesma; Ao se destruir, se cria.*

Octavio Paz

*o homem é a viagem —objeto e sujeito da travessia, em cujo processo  
o homem se faz. Ele atravessa a realidade conhecendo-a,  
e conhece-a mediante a ação da “poiesis” originária...*

Benedito Nunes

**T**oda viagem pressupõe um ponto de partida e outro de chegada. Na poesia, nem sempre isso é possível, pois a viagem se desdobra em inúmeras rotas que, às vezes, dificultam ou retardam a chegada ao lugar pretendido.

Na poética de Max Martins<sup>1</sup> o motivo da viagem, assim como o do erotismo, tem presença constante, ora obedecendo aos modelos canonizados, ora ganhando autonomia, adquirindo o estilo próprio de seu criador. Em parte, essa temática recorrente é bastante compreensível e se justifica por se tratar de um poeta que não foge às suas raízes, revelando-nos uma visível preocupação em registrar o que há de mais peculiar no contexto amazônico, onde o viajar é uma necessidade da qual o caboclo amazônida não pode fugir, seja por terra ou por água. Qualquer deslocamento dentro do continente amazônico é uma verdadeira aventura, pois são muitos os obstáculos encontrados para se transporem as distâncias quilométricas, seja no sertão (entre os moradores das florestas), seja nas margens dos rios (entre os ribeirinhos) ou entre as cidades (verdadeiras ilhas, algumas isoladas de outras por centenas de quilômetros).

Quase sempre resta uma única saída: a aventura de viajar pelas malhas viárias da grande bacia amazônica.

Dependendo do rio e da floresta para quase tudo, o caboclo usufrui desses bens, mas também os transfigura. Essa mesma dimensão transfiguradora preside as trocas e traduções simbólicas da cultura, sob a estimulação de um imaginário impregnado pela viscosidade espermática e fecunda da dimensão estética.<sup>2</sup>

No conjunto de obras de Max Martins não há uma que o poeta tenha dedicado, inteira e exclusivamente, à sua região. Há, no entanto, indícios de que, em vários poemas, alguns aspectos inerentes à Amazônia estejam presentes. A referência aos rios, às doenças tropicais e à umidade é constante e, embora se saiba que, na literatura, há apenas verossimilhança, sem ligação direta com o real (pois a criação literária, assim como outras artes, é uma supra-realidade), vale lembrar que aqui faz sentido a analogia entre aspectos amazônicos e o erotismo.

Desde que foi descoberta pelos colonizadores, há mais de quatro séculos, a Amazônia tem despertado sentimentos contraditórios naqueles que com ela têm contato. As idéias a seu respeito têm oscilado entre a concepção paradisíaca de “jardim do Éden” ou a idéia de “inferno verde”. Assim, as contradições amazônicas devem ser consideradas, pois os rios, as florestas, a fauna, tudo lembra oposição entre vida e morte.

Os rios, principais vias de acesso ao interior da Amazônia, são o símbolo da vida, fertilizando a terra, produzindo alimentos, permitindo a circulação dos habitantes e de bens simbólicos. Na maioria das vezes, eles são a única via de locomoção de seus habitantes, permitindo-lhes a integração com outras populações, além do acesso aos peixes como fonte básica de alimentação. Mas são os rios que também isolam, destroem e matam esses homens.

Com as florestas se dá o mesmo processo: as árvores representam a regeneração, a imortalidade, pois a vida é um eterno retorno. Ao se decomporem, vão servir para que outros seres possam se alimentar e viver. As folhas que caem das árvores, em contato com o chão e com a umidade

da densa floresta, apodrecem e fertilizam o solo pobre da Amazônia. É vida gerando morte e morte gerando vida.

Além disso, o amazônida convive também com outras adversidades próprias dessa região: as doenças tropicais, as picadas de animais peçonhentos, as enchentes dos rios, o isolamento do resto do mundo etc.

A presença de elementos próprios da desintegração, da calcinação e da corrosão, tão comuns ao homem da Amazônia e que aparecem com frequência na poesia de Max Martins, são indícios de que o oposto da vida exuberante da Amazônia tem lugar garantido em sua obra. A linguagem metapoética de *O risco subscrito* mostra isso com clareza:

Logo te expões  
te entregas  
flor de puro ar  
rubor  
palavra.

Logo  
o mesmo ar (bolor)  
te desintegra  
Te diz: flor  
e já não és  
poesia és pó.<sup>3</sup>

Nisso reside a semelhança dessa região com o erotismo, manifestado em suas duas faces: uma que se vincula à vida e outra, à morte. Nos poemas de Max Martins não se percebe nenhuma demonstração de exaltação à natureza. Ao contrário, em vez do ufanismo próprio dos românticos do século XIX, a natureza amazônica nessa poesia muitas vezes reveste-se de uma aura negativa.

*H'era* é o título dado à terceira obra do poeta, momento em que o fazer poético de Martins ganha contornos mais definidos, tornando-se mais incisivo. Essa obra é considerada por muitos como o “divisor de águas” dessa trajetória poética. Ângela Maroja assim analisa a obra:

A partir de *H'era* abre-se cada vez mais o corte, a fenda erótica, de que fala Barthes, entre as duas margens em que a língua materna do poeta se redistribui no ato da escritura (...) “a outra margem” de contornos imprecisos e imprevistos onde deságua, diria Max, “o sêmen da linguagem”, “o verso perverso”; “a outra margem” para onde acena e aponta a fala em riste.<sup>4</sup>

A ensaísta aponta, nesse trecho, a ligação entre os temas da viagem e do erotismo na obra do escritor. A questão da viagem aparece nos títulos de certos poemas (Navegar por mim, Viagem, Mar-ahu, Na estrada etc.) e de algumas obras (*Caminho de Marabu, Para ter onde ir*). Já em *H'era*, erotismo e viagem são um par constante, principalmente no conjunto de poemas de Travessia I e Travessia II. Pode-se dizer que é a partir dessa obra que se dá o “batismo” do poeta, pelo menos explicitamente, na poesia universal. É nela que também se dá em definitivo a escolha da *via erótica* pelo poeta. A partir de *H'era*, o erotismo adquire “autonomia”, garantindo sua presença em todas as demais produções poéticas de Martins.

É nessa obra que o contato do autor com os mestres da poesia brasileira, europeia e norte-americana faz-se perceber com mais nitidez, por meio do intertexto usado intencionalmente. Mas o poeta não abandona o gosto pelo telúrico, a partir da Amazônia, e é exatamente a simbiose de temáticas tão díspares (regional e universal) que dará a tônica de originalidade à sua obra. Em *H'era* também se pode observar a referência explícita ao barco bêbado (*bateau ivre*), de Arthur Rimbaud. Na tradução desse poema feita por Augusto de Campos,<sup>5</sup> lemos os seguintes versos:

Então eu mergulhei nas águas do Poema  
Do Mar, sarcófago de estrelas, latescente,  
Devorando os azuis, onde às vezes — dilema  
Lívido — um afogado afunda lentamente.<sup>6</sup>

Como um barco bêbado, Martins também mergulha na poesia. Sua viagem será marcada por desorientação e turbilhonamento, características fundamentais da poesia de Rimbaud, conforme foi observado por Maurício



Salles de Vasconcelos em *Rimbaud da América e outras iluminações*: “Ao transformar, pelo *topos* do barco desorientado de sua rota, a *indeterminação original* própria a um ser livre, “não predeterminado pelo que quer que seja”,<sup>7</sup> Rimbaud encontra na imagem do turbilhonamento o caráter não-regulamentado da viagem”.<sup>8</sup>

Comparando-se Max Martins a Arthur Rimbaud, muitas semelhanças sobressaem, pois ambos são juvenis e impulsivos, tendo como consequência de tal proposta estética o equilíbrio ameaçado. Em Martins, é essa pulsão de juventude que “às vezes, [o torna] calmo e desportivo. (...) O sujeito/*barco bêbado* aponta para uma verdadeira poética dos fluxos, numa radicalização da *escrita de caminhada*, ao dispor-se nesse espaço flutuante e suspenso do mar...”<sup>9</sup>

A observação de Vasconcelos quanto à obra de Rimbaud, é eficaz para justificar a rota pretendida pelo poeta paraense. Martins tem consciência de que, como poeta, passará a fazer parte de uma pequena elite de “imortais” mas, como sujeito comum, continua a ser apenas um dos sobreviventes da magnífica, mas dura, realidade amazônica, cuja exuberante biodiversidade contrasta com inúmeras doenças tropicais, com o rio impaludado. A caminhada de Martins será, portanto, sempre pautada por contrastes, mas eles o impulsionarão a traçar as estratégias necessárias para transpor as tormentas e os obstáculos dessa jornada.

A viagem, temática ligada aos rios e às florestas, é longa, repleta de rotas, idas e vindas, quase sempre interrompida por uma travessia que não se completa ou que termina com final imprevisível. O poeta converte-se no próprio *barco bêbado*, sem rumo certo, à deriva, entregue à própria sorte. É o que se percebe no conjunto de poemas intitulados *Travessia I* e *II* em que, como os próprios títulos apontam, há a necessidade de se estar sempre viajando pelo mundo das palavras, sempre prestes a partir, chegar e recomeçar.<sup>10</sup>

No primeiro poema de *Travessia I*, a técnica do intertexto é amplamente utilizada:

Nasci no mar, *dans le bateau*  
*ivre, drapeau d'Arthur, de la nuit;*  
 batel fazendo o mapa e o mapa  
 estas suas águas mágoas.<sup>11</sup>

Nesse trecho da primeira estrofe, o poeta está se referindo a seu “nascimento” nas letras pelo contato com certo modelo de poesia. A referência à Amazônia ocorre na estrofe final:

Canto esta viagem donde trouxe  
astros e asas pelos mastros  
(e aos seus lamentos eis-me chegando  
*piapitum* no rio defunto  
impaludado).<sup>12</sup>

Apesar de, no início, o poema conter certo ar de grandiosidade, em que o poeta é um *barco livre*, sem rota definida, podendo aportar em qualquer lugar, inclusive no porto das letras francesas, ao final, o texto desperta do sonho, pois a viagem termina “no rio defunto/impaludado”. Ora, quem conhece os rios da Amazônia sabe que eles são o *habitat* de inúmeros insetos transmissores de doenças tropicais, como a malária ou o “impaludismo”. Retomando uma tradição ocidental, especialmente os simbolistas, Martins também o belo-feio em suas poesias, desocultando o recalcado. Ao tornar líricas algumas temáticas como doenças, morte, insucessos, destruição, Max Martins enfatiza também o lado menos idílico da natureza amazônica.

Nesse poema, outro aspecto que cumpre ressaltar é a presença da palavra tupi *piapitum*, a qual o próprio poeta traduz em nota de rodapé: pia (jovem) + pitum (noite). Se analisada no contexto semântico da Amazônia, a palavra pode apresentar certa conotação negativa por referir-se à noite, que nos rios da região é sinônimo de escuridão, silêncio e solidão.

A referência ao *barco bêbado*, metáfora para a *palavra livre*, é recorrente também em outros poemas de Martins. Em “Teu poema”, da obra *Caminho de Marahu*, a expressão surge novamente quando o poeta se refere ao

herzoguiano barco (...) se debatendo, bêbado  
nesta garganta  
Barco  
que arrasto e sirgo selva adentro (águas

caídas, ecos  
da palavra madura, esperma, água sombrada) e o meu Poema indo (...).<sup>13</sup>

Prosseguindo a viagem, no segundo poema de *Travessia I*, o poeta novamente usará o contraste entre mundos tão diferentes para falar da cultura de sua terra, selvagem e originária, e da cultura clássica representada pela incursão intertextual em William Shakespeare e Henry Miller (“Palavras famintas pediam bis,/ e o X de Hamlet e Henry Miller me visava”). Assim como o personagem shakespereano, o poeta também tem um dilema, pois se encontra dividido entre suas origens e o conhecimento resultante do contato com os autores clássicos:

Parti do amor mais que perfeito  
e aqui cheguei em junho –  
Gêmeos governavam Caim e Abel ainda jovens.

O lema era a manhã dessa partida,  
berço da memória, ventre bem amado,  
terra!

De meus deuses e visagens.<sup>14</sup>

Max Martins procura então encontrar o equilíbrio capaz de acolher num só espaço culturas tão distintas. De Shakespeare, o poeta herdará a tragicidade do mundo e da humanidade; de Henry Miller, o gosto pelo erotismo. Essas temáticas muitas vezes caminharão junto às outras, também recorrentes, como a viagem e o contato com os autores clássicos.

No terceiro poema da série *Travessia I*, outro intertexto já se coloca nas primeiras linhas:

É preciso navegar, abrir os túmulos  
do sol, em sangue marear.  
E abriremos velas  
e descobriremos ilhas, oásis, (...).<sup>15</sup>

O trecho lembra os famosos versos de Fernando Pessoa “Navegar é preciso/ Viver não é preciso”. Nota-se que o poema é também, à semelhança do primeiro canto de *Travessia I*, revestido pela atmosfera positiva que enfatiza a necessidade da aventura pela navegação.

O poeta tem consciência dessa necessidade, que pode até ser vã, mas que se torna vital, imprescindível à sobrevivência humana. Assim como o escritor português, Martins faz um convite a todos os leitores, para que se juntem à sua frota, tomem seus lugares e saiam sem destino certo, porém com a missão bem definida de descobrir ilhas, mares, oásis, ou seja, o fantástico mundo da poesia. “o mar em sua pré-missa/ de asas e rebrilhos”.<sup>16</sup>

Esse convite, como um dos temas preferidos da poesia universal, também foi feito por muitos outros poetas, como é o caso de Baudelaire, em *As flores do mal*:

(...)  
Que doçura mansa,  
Ali viver afinal  
De sonho e lazer,  
Amar e morrer,  
Num país que é teu igual!  
Ah, que os sóis molhados  
Destes céus turvados.  
(...)  
Lá tudo é belo e se ordena  
— Luxo e volúpia serena.  
(...)  
Vê por estes rios  
Dormirem navios  
Todos de humor vagabundo;  
E por realizar  
O que Amor sonhar  
Hão de vir do fim do mundo.  
O sol já na sombra,  
Vai cobrindo a alfombra,

Os canais, toda a cidade,  
De ouro e alga; e parece  
Que o mundo adormece  
Numa quente claridade.

Lá tudo é belo e se ordena  
— Luxo e volúpia serena.<sup>17</sup>

Também Mário Faustino, em *Viagem*, abordou a questão:

Apago a vela, enfundo as velas: planto  
Um fruto verde no futuro, e parto  
De escuna virgem navegante, e canto  
Um mar de peixe e febre e estirpe farto...<sup>18</sup>

Cumprе lembrar, contudo, que o imaginário da viagem/navegação sempre foi usado pelos escritores de todas as épocas:

Viaja-se, desde sempre para escrever e até para ter o que escrever e, com o advento do livro impresso, é esta a forma de acabamento a que aspiram os escritos de viagem [...] E por quê? Porque o livro, ele próprio, é uma entidade que viaja. Se no livro se viaja, viaja o objeto-livro também e, nesse sentido, fornece uma metáfora do viajante.<sup>19</sup>

A análise do terceiro poema de *Travessia I* mostra que ele apresenta semelhanças, quanto ao início, com o primeiro dessa série. Em ambos há o entusiasmo e o otimismo do começo da viagem. Mas o mesmo não se pode dizer quanto ao rumo e ao final da viagem nos dois textos, pois cada um segue sua própria rota e conclui ou prossegue a jornada de forma diferente. Se no primeiro, como já se observou, havia uma quebra do tom inicial, grandioso, da viagem, pela intrusão de uma realidade inóspita, cuja chegada se dá num “rio defunto”; no terceiro, embora não se chegue a lugar algum, há a continuidade da entusiástica viagem.

Na estrofe final do terceiro poema de *Travessia I* também se percebe a referência à noite, mas de forma diferente:

E vinha a noite: entravam estrelas  
nestas águas, farras, brincadeiras.  
Ali Endimão libava, cachimbávamos  
as ilusões do Amor em berço esplêndido.<sup>20</sup>

Como se pode perceber, a noite aqui é estrelada e nas águas se celebra o amor (ou as ilusões do amor) com farras e brincadeiras, palavras que imprimem à viagem um caráter lúdico, prazeroso e, nesse sentido, erótico.

O quarto e último poema de *Travessia I* constitui-se como uma estrutura narrativa, com início, meio e fim. No início do poema, o autor declara a intenção da viagem:

A cabo da esperança  
fomos ao Equador  
e na aqua-dor banhar  
Janaína, Rainha e Mãe  
e Noiva  
amarear.<sup>21</sup>

O Cabo da Esperança e a linha do Equador são referências geográficas próprias do continente sul-americano, a partir do qual o poeta inicia sua viagem. O Equador, interpretado como “aqua-dor”, reforça o teor negativo já impresso aos poemas anteriores dessa série, quando se trata o continente como espaço marcado por uma realidade socioeconômica e cultural de proporções trágicas.

*Janaína*, como entidade do candomblé, torna sagrado o banho nas águas do mar. *Amarear*, palavra composta no final da estrofe pelos verbos *amar* e de *marear*, mostra que o mar pode ser visto como um lugar propício para a realização do amor. A imagem de Janaína expende, então, seu significado, pois ela surge como deusa, mãe, rainha e noiva, divindade prometida aos vencedores das grandes jornadas aquáticas e poéticas.



O rio Amazonas aqui é grafado sem os destaques de nome próprio, com iniciais minúsculas, sugerindo que o autor quis mostrar o outro lado do rio, aquele que é evitado por outros poetas, pois dele fazem parte a destruição, a doença e a morte, aqui lembradas pelos substantivos *febre e paul de cobras* e pelo verbo apodreci, em clara alusão à morte. Contudo, outros vocábulos como *Amor e amei* revigoram a vida e o erotismo como sua linha mestra.

Ao emergir de seu mergulho, o poeta retorna ao lugar de onde havia partido. Não fosse a persistência uma das características inerentes a ele, o projeto da caminhada cairia por terra. Mas poesia é esse ir e vir constante, conforme Benedito Nunes: uma “peregrinação sem horizontes (...) peregrinação soturna, tresloucada, rio acima, rio abaixo, do homem que vaga, à deriva, no barco onde passeia a sua loucura solitária”.<sup>24</sup> E assim se dá a travessia de Max Martins, ora chegando a portos indesejados; ora prosseguindo com entusiasmo, mas sem rumo definido, multiplicando-se em inúmeros trajetos. Enfim, quase sempre é uma viagem de que se conhece o início, o ponto de partida, mas se ignora o final.

João de Jesus Paes Loureiro,<sup>25</sup> escritor paraense, usou o conceito de *flâneur*, de Walter Benjamin, para denominar aquele que se dedica a conhecer a vida amazônica, flanando “como um viajante por passagens da vida cultural amazônica e por sua ‘floresta galeria’ —ornada de mitos e de símbolos”. Segundo Loureiro, para se conhecer a cultura amazônica é preciso errar pelos rios, tatear no escuro das noites da floresta, procurar os vestígios e os sinais perdidos pela várzea, vagar pelas ruas das cidades ribeirinhas, enfim, procurar na vertigem de um momento que se evapora em banalidades, a rara experiência do numinoso. *Flanar* pela cultura amazônica é, portanto, para Loureiro, deter-se aqui e ali, recorrer ao passado, reenviar-se ao presente, distrair-se minuciosamente num lugar, apressar-se atentamente noutra, em suma, caminhar sem a obrigação imediata de um fim.

Se a viagem do poeta Max Martins se configura como uma metáfora para o fazer poético, para a busca do sentido, pode-se concluir, a partir das análises feitas de parte de sua obra que, apesar das constantes investidas contra o rio/mar ou das travessias pelas veredas da palavra, o poeta *flâneur* ainda não conseguiu de fato chegar ao porto final, ou melhor, suas viagens resultaram ora em circunavegações, retornando ao ponto de partida, ora se



multiplicaram em várias direções, como num labirinto. Mas, ao contrário do que se poderia imaginar, o poeta logrou êxito em sua viagem, justamente porque transformou-a em algo sem fim e simbolicamente compartilhável: sempre um recomeço e outro porto a ser descoberto. Essa viagem é o percurso que, segundo Maria Alzira Seixo, “continua a ser para o homem a única matriz possível de habitar o lugar e de o dizer em literatura”.<sup>26</sup>

## NOTAS

- <sup>1</sup> Max Martins é poeta paraense, com mais de uma dezena de obras publicadas a partir de 1952.
- <sup>2</sup> LOUREIRO, 1995, p. 59.
- <sup>3</sup> MARTINS, 1992, p. 210. (coletânea de poemas escritos entre 1952-1992).
- <sup>4</sup> MAROJA, 2000, p. 57.
- <sup>5</sup> CAMPOS, 1993. pp. 38-35.
- <sup>6</sup> *Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème/ De la Mer, infusé d'astres, et lactescent/ Dévorant les azurs verts; où, flottaison blême/ Et ravie, un noyé pensif parfois descend.*
- <sup>7</sup> POULET *apud* VASCONCELOS, 2000, p.133.
- <sup>8</sup> VASCONCELOS, 2000, p.133.
- <sup>9</sup> *Ibidem*, p. 135.
- <sup>10</sup> Neste artigo, serão analisados apenas os poemas de *Travessia I*.
- <sup>11</sup> MARTINS, 1992, p. 257.
- <sup>12</sup> *Ibidem*, p. 257.
- <sup>13</sup> *Ibidem*, p. 106.
- <sup>14</sup> *Ibidem*, p. 258.
- <sup>15</sup> *Ibidem*, p. 259.
- <sup>16</sup> *Ibidem*, p. 259.
- <sup>17</sup> BAUDELAIRE, 1995, pp. 176-177.
- <sup>18</sup> FAUSTINO, 1985, p. 41.
- <sup>19</sup> ÁVILA, 1999, pp. 113-127.
- <sup>20</sup> MARTINS, 1992, p. 259.
- <sup>21</sup> *Ibidem*, p. 260.
- <sup>22</sup> *Ibidem*, p. 260.
- <sup>23</sup> *Ibidem*, p. 260.
- <sup>24</sup> NUNES, 1999, pp. 177-178.
- <sup>25</sup> LOUREIRO, 1995, pp. 13-14.
- <sup>26</sup> SEIXO, 1996, pp. 57-62.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁVILA, Myriam. «Peripatografias: considerações sobre o motivo da viagem na literatura latino-americana contemporânea, a partir de Héctor Libertela». In: MACIEL, M. E. et al. (org.). *América em movimento*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999, pp. 113-127.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução e introdução de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Círculo do livro, 1995.

BOGÉA, J. Arthur. *ABC do magro poeta – Max Martins*. Belém: Editora Universitária UFPA, 1997.

CAMPOS, Augusto de. *Rimbaud Livre*. 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Perspectiva, 1993, pp. 38-35.

FAUSTINO, Mário. *Os melhores poemas*. Seleção de Benedito Nunes. 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Global, 1985.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*. Belém: Cejup, 1995. Tese de doutoramento em Paris V, Sorbonne, França.

MAROJA, Ângela M. «Por que a poesia de Max Martins?» *Rev. Asas da palavra*, v. 5, n.º 11, julho de 2000.

MARTINS, Max. *O Estranho*. Belém: Editora Revista Veterinária, 1952.

— *Anti-retrato*. Belém: Gráfica Falângola Editora, 1960.

— *H'era*. Rio de Janeiro: Saga, 1971.

— *O risco subscrito*. Belém: Semec, 1980.

— *A fala entre parêntesis* (Renga com Age de Carvalho). Belém: Grapho/Semec/Grafisa, 1982.

— *Caminho de Marahu*. Belém: Grápho/Grafisa, 1983.

— *60/35*. Belém: Grapho/Secdet, 1986.

— *Para ter onde ir*. São Paulo: Masso Ohno, 1992.

—— *Não para consolar*: poemas reunidos 1952-1992. Belém: Cejup, 1992.

NUNES, Benedito. A viagem. In: *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969, pp. 173-179.

PAZ, Octavio. *A dupla chama – amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.

SEIXO, Maria Alzira. «Formulações da viagem e da fixação no romance contemporâneo». In: *Anais do 5.º Congresso Abralic*. Rio de Janeiro: Abralic, 1996. v. 1, pp.57-62.

VASCONCELOS, Maurício. *Rimbaud da América e outras iluminações*. São Paulo/Belo Horizonte: Estação Liberdade/Ed. UFMG, 2000.

**O ESPELHO ADIANTADO:**  
SOBRE A RECEPÇÃO DA OBRA DE DALCÍDIO JURANDIR

*Gunter Karl Pressler*

*(...) o olhar intimidado ao espelho com a premunicação interrogadora  
que quanta vez mais velha a imagem refletida me mostraria, se o  
espelho estivesse adiantado; e meu sorriso de repente confesso, que  
esta pergunta atrevida eu nunca teria feito/ se a constatação de  
Franz Kafkas não me tivesse muito impressionado/ que a arte seria  
um espelho que esta adiantado como um relógio.*

Peter K. Wehrli

A fundação do Instituto Dalcídio Jurandir na Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, pôs um ponto definitivo na história da recepção da obra e da vida desse escritor. A idéia partiu do sobrinho Ruy Pinto Pereira juntamente com José Roberto Freire Pereira e Margarida Maria Pereira Benincasa, filhos do escritor. No ato inaugural, em julho de 2003, estavam presentes Benedito Nunes, José Varela e Vicente Salles.

Dalcídio Jurandir tinha quase setenta anos, quando morreu. A metade da vida morou na cidade das maravilhas e escreveu, ao lado de suas atividades jornalísticas, onze romances. A intelectualidade carioca, poetas e artistas brasileiros (Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes e Cândido Portinari) conheciam Jurandir; Jorge e Zélia Amado foram seus amigos; os maiores críticos literários escreviam sobre seus romances (Álvaro Lins, Sérgio Milliet, Afrânio Coutinho, Wilson Martins, Nélson Werneck Sodré e Astrojildo Pereira); estudiosos acadêmicos (M.Cavalcanti Proença, Benedito Nunes e Luis da Câmara Cascudo), escritores, jornalistas e críticos

famosos e reconhecidos (Josué Montello, Antonio Olinto, Fausto Cunha, Moacir Werneck de Castro, Fausto Cunha e Álvaro Moreyra) resenharam sua obra. Jurandir recebeu quatro respeitadas prêmios literários (1.º e 3.º prêmios do *Concurso Vecchil Dom Casmurro*, em 1940; prêmio *Paula Brito*, da Biblioteca do Estado da Guanabara, pelo romance *Belém do Grão Pará*; prêmio *Luíza Cláudio de Souza*, criado pelo Pen-Club do Brasil, em 1960, e prêmio *Machado de Assis* pelo conjunto de obras, conferido pela Academia Brasileira de Letras, em 1972)<sup>1</sup> —mas Dalcídio Jurandir não foi canonizado na História da Literatura Brasileira.

Afrânio Coutinho é o primeiro que insere Jurandir na História da Literatura Brasileira como um dos nomes que representam “o documentário urbano-social de cunho realista”. O romancista está preocupado com “o registro da realidade simples, à custa da observação da vida urbana da classe média”.<sup>2</sup> Com toda razão, Paulo Nunes critica a forma muito sumária da abordagem, pois a colocação de Jurandir como neo-naturalista/realista não considera “dados essenciais da obra: a descaracterização da natureza como força determinista, assim como o aprofundamento psicológico das personagens no decorrer das narrativas do ciclo do *Extremo Norte*”.<sup>3</sup>

Posteriormente, Alfredo Bosi, Massaud Moisés e Temístocles Linhares, em suas respectivas Histórias da Literatura Brasileira, reconhecem sua obra sob o ponto de vista do Regionalismo. Assim, foi considerado “regionalista menor”, como Nunes ressalta no estudo pioneiro da recepção da obra de Jurandir: “Alfredo Bosi [ ...] tece [ ...] comentários tão lacônicos que beiram a parcialidade [ ...] “Não haveria mãos a medir se pretendesse arrolar aqui os autores que das várias partes do país concorreram para engrossar esse gênero de ficção [ ...] Que aliás assume, nos casos mais felizes, um inegável valor documental [ ...] enfim, do mais complexo e moderno de todos, o majaroense Dalcídio Jurandir”.<sup>4</sup> M. Moisés “designa metaforicamente a obra dalcidiana de romance-rio/novela-rio”, fala da “vasta narrativa de aprendizagem”,<sup>5</sup> pois com seu décimo romance *Ribanceira* voltou a personagem central do *Ciclo do Extremo Norte* para o mundo do Amazonas como homem adulto, mas ainda muito jovem. A escrita “vaga e lenta”, como caracteriza seu amigo Jorge Amado, só conseguiu em vida desenvolver a história de Alfredo da infância até o homem jovem. “Um personagem principal (...) que não envelhece, ao

contrário do que acontece nos romances russos (...) O jovem personagem não envelhece. A marcha do jovem não termina”.<sup>6</sup> O projeto de escrever doze romances ficou inacabado.

\* \* \*

Depois de seu falecimento, duas tentativas de reedição da obra fracassaram. João de Jesus Paes Loureiro enfatizou, ao apresentar a segunda edição do quinto romance do Ciclo, *Passagem dos inocentes*, em 1984, o desejo de ver reeditada no mercado livresco do país a obra esgotada e fragmentada. “Quarenta anos em débito com o acolhedor povo desta terra”, diz Giorgio Falangola, o editor.<sup>7</sup> O “desejo de lançar a obra completa”, ficou só no desejo. Sete anos depois, a editora CEJUP, em Belém, partiu para uma nova tentativa, acompanhada de outras expectativas:<sup>8</sup> editou os primeiros três romances várias vezes (1991, 1992, 1994, 1995 e 1997) e fracassou, quer dizer, não continuou para além do terceiro livro. A professora de lingüística Rosa Assis assumiu o projeto da edição crítica do primeiro romance que saiu em 1998 pela editora da Universidade da Amazônia (UNAMA), depois da iniciativa decisiva de resgate do autor, em 1996. Durante a V Feira Pan-Amazônica do Livro, em 2001, um representante da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro expressou o interesse de reeditar, no mínimo, um livro. O escritor foi patrono da VIII Feira Pan-Amazônica do Livro, em 2004, e um ano depois, o Instituto Dalcídio Jurandir (Rio de Janeiro) realizou, juntamente com a Casa de Rui Barbosa e a editora da Universidade Federal do Pará, a reedição do quarto romance *Belém do Grão-Pará*, sob a curadoria de Marta de Senna e Soraia F.Reolon Pereira.

Particularidades da recepção? Demorou bastante o reconhecimento das “veredas dalcidianas”<sup>9</sup> que começou tímido, em Belém, com o livro *O vocabulário popular em Dalcídio Jurandir*, de Rosa Assis<sup>10</sup> e, no mesmo ano de 1992, com um artigo de Pedro Maligo, brasileiro e professor de língua portuguesa nos Estados Unidos. A *Revista USP* dedicou um número especial à Amazônia. No artigo “Ruínas idílicas: a realidade amazônica de Dalcídio Jurandir”,<sup>11</sup> que foi pouco percebido, ela ressalta “um panorama amazônico sem paralelo na literatura brasileira”. Mas mesmo reconhecendo um diferencial na escrita narrativa diante do romance modernista/pós-modernista, seu enfoque aborda ainda o regional: “uma visão autóctone da Amazônia”.<sup>12</sup> O artigo é

parte de um estudo maior sobre as obras de H. Inglês de Souza, Euclides da Cunha e outros autores do período de 1870 a 1980 e pode ser lido como “representação da Amazônia na literatura brasileira”.

No contexto da ficção brasileira moderna, os romances de Jurandir mostram “um notável nível de proeza formal”.<sup>13</sup> Sua obra reflete, como a de Márcio Souza, sobre a “linguagem poética” na busca de um nicho na temática amazônica e seu universo mítico baseia-se, parcialmente, no “memoralismo”. Dessa forma, ele pertence à moderna ficção psicológica do Brasil, sendo o “gauchismo” de suas personagens participantes de um “existencialismo universal”.<sup>14</sup> Mas o autor paraense é pouco reconhecido e recebe, constata Maligo, seu primeiro estudo de cunho acadêmico na obra do estudioso da cultura popular e da história da música no Estado do Pará, Vicentes Salles,<sup>15</sup> que inclui “Chão de Dalcídio”, na segunda edição de *Marajó*, em 1978. A primeira dissertação de mestrado sobre a narrativa de Jurandir, intitulada “Marinatambola: construindo o mundo amazônico com apenas *Três casas e um rio*”, de Enilda Tereza N. Alves, é defendida na PUC/Rio de Janeiro, em 1984. E somente em 1991, surge a primeira tese de doutorado sobre o autor, intitulada “Dalcídio Jurandir: re-velação de Norte e Sul”, de Olinda Batista Nogueira Assmar, na UFRJ.<sup>16</sup> O estudo mais recente em forma de tese de doutorado é o de Marli Furtado,<sup>17</sup> que aborda a construção de todo o Ciclo do Extremo Norte.

Enquanto a Universidade Federal do Pará abandonou, no final da década de 80 depois de ter lançado o romance *Passagem dos inocentes* como literatura obrigatória do vestibular, em 1984 a temática da Literatura Regional, o Curso de Letras da Universidade de Amazônia (UNAMA) esteve desde o início preocupado com a literatura paraense e continua a formar alunos de Letras com aquela disciplina. Paulo Nunes e Josse Fares, ao lado de José Guilherme de Castro, Josebel Akel Fares e José Arthur Bogéa, lutaram pela presença dos autores paraenses no ensino superior. Finalmente, em junho de 1996, foi lançado um número especial da revista do curso de Letras, *Asas da Palavra*, organizada por Maria Célia Jacob, sobre o autor. Da revista, foram convidados a participar os filhos de Jurandir, José Roberto F. Pereira (Rio de Janeiro) e Magarida M. P. Benincasa (São Paulo). Além das palestras proferidas, a UNAMA também organizou uma exposição de cartas, objetos particulares e livros de primeira edição do autor.



Mas somente a partir de 2001, pode-se falar de uma nova recepção contínua da obra e do autor no meio acadêmico. A esse respeito, dois eventos chamaram a atenção, um no ambiente local, o *Ciclo de Conferências* (UNAMA, em junho) e o *Colóquio Dalcídio Jurandir: 60 anos de Chove nos campos de Cachoeira* (novembro), que foi planejado como colóquio itinerante, ocorrendo no centro de Belém, no Núcleo de Arte da UFPA numa festa na Praça Dalcídio Jurandir com participação do grupo *Arraial do Pavulagem*, de onde viajou para os municípios de Cachoeira do Arari e Salvaterra, na Ilha de Marajó, contando com as participações nacionais de Audemaro Taranto, de Belo Horizonte, Olinda Assmar, de Porto Velho, e Willi Bolle, de São Paulo.<sup>18</sup> O evento impulsionou o estudo da obra de Jurandir, gerando outros projetos e uma dezena de dissertações no único Curso de Mestrado em Letras da região Norte do Brasil.

\* \* \*

Na época da publicação do romance *Grande sertão: veredas*, em meados da década de 50, “a crítica brasileira passava por uma fase de amadurecimento e mudança, suscitada pelas idéias da nova crítica, defendidas por Afrânio Coutinho, que propunha um caráter científico às análises textuais em lugar do impressionismo jornalístico”, escreve Ana Cristina C. Viegas.<sup>19</sup> “A nova crítica é (...) uma exigência da evolução literária e seu desenvolvimento é paralelo ao da literatura contemporânea”.<sup>20</sup> Isso foi dito na década de 50; na década anterior, a crítica estava bem pouco preparada para romances de nova “feição regionalista: a temática nacional numa expressão universal”, como constata em 1946 o próprio Álvaro Lins<sup>21</sup> que, sendo o último grande crítico do “impressionismo jornalístico”,<sup>22</sup> percebe o limite da crítica do seu tempo.<sup>23</sup> As publicações dos romancistas Graciliano Ramos (1933, 1934, 1936, 1938, 1942, 1944 e 1945), Dalcídio Jurandir (1941, 1947, 1958 e 1959), Clarice Lispector (1943, 1946, 1949 e 1952) e João Guimarães Rosa (1946 e 1956) desafiaram a crítica dos *homme d’lettres*, mas o caráter científico defendido por Coutinho das análises textuais não possuía ainda, nessas décadas, o devido suporte teórico. Pode-se dizer que a nova literatura brasileira provocou lentamente a crítica literária e, simultaneamente, as exigências de formação

acadêmica provocaram as Universidades Brasileiras e implantaram a disciplina propedêutica Teoria da Literatura/Teoria Literária junto aos cursos de Letras. No Rio de Janeiro, Afrânio Coutinho que tinha voltado dos Estados Unidos depois de um estágio no ambiente do *New Criticism* e, em São Paulo, Antonio Candido, tornaram-se forças produtivas e propulsoras dessa mudança.<sup>24</sup> Nesse instante feliz ou, em outras palavras, nessa “constelação”, surgiu no lugar, no tempo e com um título certo o romance que marcou a época e toda a literatura brasileira: *Grande sertão: veredas*. Nessa configuração estelar da literatura brasileira, a luz que brilha mais como a Estrela Polar no hemisfério sul é Guimarães Rosa.<sup>25</sup> A partir daí, a história da literatura brasileira foi dividida em antes e depois de Guimarães Rosa (1956) como a história moderna do Brasil se divide em antes e depois de Juscelino Kubitschek (1955-1960). O antes pertencia às três gerações do Modernismo com suas expressões regionais: J.Lins do Rego, G.Ramos, R.Queiroz, J.Amado e D.Jurandir. O depois de toda a literatura foi comparado a Guimarães Rosa.

*Chove nos campos de Cachoeira*, de Dalcídio Jurandir, foi publicado cedo demais e escrito mais cedo ainda para se tornar uma marca definitiva do “rompimento do horizonte de expectativa” (H.R.Jauss)<sup>26</sup> da crítica nacional. Jurandir experimentou e buscou nova orientação para a escrita romanesca,<sup>27</sup> pois *Chove nos campos de Cachoeira* (1941) e *Três casas e um rio* (1958) são diferentes de *Marajó* (1947) e de *Linha do parque* (1959). Pode-se até dizer, com certa ousadia heurística, que Guimarães Rosa foi leitor consciente de Jurandir e conseguiu expressar toda essa nova “feição regionalista” em *Grande sertão: veredas*, mudando o quadro geral da literatura brasileira. Mas visto de outra perspectiva, o experimentar do romance brasileiro desde o pré-modernismo cristalizou-se de forma exemplar em *Grande sertão: veredas*. *Chove nos campos de Cachoeira* não é um romance individuado; é o início de um projeto de ciclo romanesco proveniente da grande herança do romance burguês do século XIX, realizado como romance moderno de formação,<sup>28</sup> porém, com todos os recursos do romance do século XX: monólogo interior, discurso indireto livre e no estilo ainda naturalista-realista, mas já alegórico. Esse discurso narrativo complexo, em termos de tempo e voz, desafiou a crítica contemporânea.

Hoje, temos mais ou menos cinquenta anos de ensino universitário da disciplina Teoria da Literatura no Brasil, desde suas primeiras décadas,

sob a direção intelectual de Afrânio Coutinho (Rio de Janeiro) e Antonio Candido (São Paulo),<sup>29</sup> que logo reconheceram a necessidade de um desdobramento da disciplina na área de História da Literatura Brasileira e deram respostas à antiga historiografia brasileira com os livros *A Literatura no Brasil* (1955) e *Introdução à Literatura no Brasil* (1959) obras de A.Coutinho, e *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*, de A.Candido, (1959). Em 1975, foi publicado “o primeiro e, até o momento [1999] o único *reader* em língua portuguesa que se propôs apresentar um panorama da reflexão teórica sobre a literatura, desenvolvida no século que finda”, constata L. Costa Lima na introdução à terceira edição de *Teoria da Literatura em suas fontes*. Enquanto A.Coutinho valorizou a abordagem da análise textual imanente, na trilha do *New Criticism*, a proposta teórica de Antonio Candido caracteriza-se pela ligação dialética entre o texto e o contexto histórico, medindo a crítica tradicional com a tendência nova: a interpretação da obra literária deve ocorrer sob enfoques variados (estético, psicológico e, particularmente, social). Essa abordagem construtivista e histórica continua na trilha canonizada pela literatura brasileira. Dalcídio Jurandir, mesmo reconhecido com prêmios literários de renome, não obtém nenhum espaço nesses estudos, embora o jovem crítico e professor de literatura figure como referência em seu primeiro romance:

Seu grande sonho era entronizar uma imagem de Santa Rita de Cássia em sua casa. O livro onde ia beber a influência para seus discursos era o de Antônio Cândido. D.Amélia, cosicando as ceroulas do Major, se banhava de eloquência ouvindo discursos inteiros de Antônio Cândido, todo o *Caçador de Esmeraldas* de Bilac, a *Via Láctea, I-Juca-Pirama*. Desse era de que mais gostava. Major ficava dramático. E psiu, psiu, puxando a manga do vestido de D.Amélia.

Estou ouvindo, homem diga...

E Major exclamava:

*Tu choraste em presença da morte?*

*Pois choraste, meu filho não és!*

\* \* \*

Ruy P. Pereira, em seu estudo *Singularidade e exclusão do romance brasileiro do Extremo-Norte* (2004), desdobra-se sobre a primeira crítica nacional acerca do romance premiado em “Romances de Concurso”, de Álvaro Lins. Esse artigo, de 1941, não foi uma resenha curta e pragmática, que atendesse ao mercado do livro: escrito em prosa analítica, examina mais o impacto dos acontecimentos sobre o autor, no processo de avaliação do Concurso, do que o impacto do próprio texto. O título ressalta a política em torno do Concurso, em detrimento da apresentação e da análise reflexiva (no mínimo descritiva) sobre o autor e sua obra. Lins compara as obras premiadas com a literatura universal (particularmente, com a obra de Baudelaire) e, dessa forma, mostra que os romances vencedores não poderiam ter obtido esse reconhecimento: “O que se pode *sentir* (...) é o caráter da literatura efêmero, transitório” (segunda coluna; grifo nosso). Trata-se da crítica “impressionista” em ação. Mas o que valeu como elogio para o autor de *Inferno verde* “Porque é um livro bárbaro. Bárbaro, conforme o velho sentido clássico: estranho. Por isto mesmo, todo construído de verdades, figura-se um acervo de phantasia”<sup>30</sup> e para o autor de *Grande sertão: veredas* “Que romancista mais autenticamente nacional, portanto, que esse primitivo Guimarães Rosa?” torna-se uma desqualificação, no caso do primeiro romance do então desconhecido Jurandir, mesmo quando o crítico revela certo reconhecimento do valor da obra: “Contudo o seu livro revela uma espécie de força espiritual que deve ser devidamente considerada. Uma força aliás bárbara e caótica, mas que deve um dia apresentar resultados surpreendentes”.<sup>31</sup>

A decisão do júri do *Prêmio Vecchi/Dom Casmurro* recebe, na resenha, um vasto comentário inicial, pois esse teria sido “um concurso mais ou menos rumoroso”, sendo premiado “um autor do Pará que era, até então, inteiramente desconhecido”. Lins reconhece, primeiramente, que o erro do júri não foi moral, mas intelectual, pois “houve um julgamento desinteressado e com a intenção de exprimir um critério de justiça literária”. O tom irônico é óbvio na constatação que não se sabe qual “dos critérios (ambos lícitos), o júri seguiu: se o de premiar os melhores romances ou se o de premiar os menos ruins dos que se apresentaram”. Diante de escritores e críticos famosos, mas comprometidos com teorias socialistas e comunistas (Oswald de Andrade, Jorge Amado, Raquel de Queiroz, Álvaro Moreira) e da tendência socialista

da editora e da revista que promoveu o concurso, o crítico conservador inconformado com a publicidade do concurso julga sobre o que se espelha nos dois romances premiados:

o caráter de literatura efêmero, transitório (...) que os domina de uma maneira ostensiva. Vemos logo que nem chegarão a ter a duração de uma moda, porque não apresentam a originalidade que faz da moda um elemento transitório no tempo que passa, mas permanece no tempo que se imobiliza. É que nenhuma moda verdadeira será inteiramente efêmera.

Assim, por falta de originalidade, a moda não é superada como no caso famoso da obra poética e crítica de Charles Baudelaire. “As grandes obras, porém, trazem outros elementos que transcendem o tempo. Elementos espirituais, estéticos, permanentes. Trata-se de segurança de toda grande obra estética”. Os romances premiados não têm aqueles “elementos”, eles estão compostos “de elementos efêmeros e extra-literários”, mesmo como no caso de Honoré de Balzac, em que o gênero é favorável: “É o gênero que mais dificilmente se salva da tirania da moda e também o que mais dificilmente se salva do esquecimento e da morte. Em qualquer romance (Balzac, por exemplo), várias páginas já morreram ou apresentam hoje um interesse simplesmente histórico”, constata Lins. E continua: “Contudo, o elemento ‘moda’ torna-se imprescindível para que se verifique a proença dos outros elementos que o sustentam fora do tempo”. Shakespeare, outro autor do “cânone ocidental”, também é referido por Lins. Conseqüentemente, ficaria extremamente difícil para um novato cumprir as exigências da crítica, ainda mais sendo escritor de uma região tão desconhecida e excluída da percepção literária, como R. Perreira mostra em seu estudo:<sup>32</sup> “Estas reflexões me acompanharam durante toda a leitura dos romances (...) No sr. Dalcídio Jurandir, a moda é a de um estilo de romance; no sr. Clóvis Ramalhete, a de romance em si mesmo”. A resenha mostra que o crítico não tinha critérios ideológicos e ferramentas teóricas suficientes para compreender o projeto, a estrutura e o discurso narrativo inovador do romance moderno.<sup>33</sup> Sabe-se que Lins também recusou o primeiro romance de Clarice Lispector, dessa vez, pelo seu caráter “feminino”:

A objetividade exigia do escritor que sua personalidade ficasse num plano em sombra. Este tipo de criação literária não se ajusta muito bem aos temperamentos femininos; e talvez seja essa uma razão capaz de explicar porque a escola realista e a escola naturalista não foram muito propícias às mulheres escritoras, salvo um ou outro caso de inteligência andrógina. As mulheres dispõem quase sempre de um potencial de lirismo que precisa dos livros pessoais de confissões, das obras capazes de as situar como centro do mundo. Acrescente-se a isto o fenômeno do narcisismo, que é feminino no seu caráter essencial, embora não seja lícito insistir demais nessa circunstância extra-literária.<sup>34</sup>

O novo discurso narrativo é entendido como estilo confessional da autora. O *gestus* onipotente do crítico publica e preconiza sua verdade de juiz estético.

No caso da publicação do romance *Chove nos campos de Cachoeira*, um paratexto<sup>35</sup> teve um efeito terrível sobre o crítico:

Parece-me que foi uma crueldade desnecessária juntar ao volume a entrevista que o sr. Dalcídio Jurandir enviou para o jornal *Dom Casmurro* logo depois do resultado do concurso. Não sei de um documento mais anti-literário e mais insensato do que esse em que o autor vem contar as suas intimidades pessoais numa linguagem terra-a-terra. Estaria tentado a falar em ridículo se não estivesse certo da ingenuidade é que é a palavra (...) exata para explicar uma (...) daquela natureza.

O que Jurandir tinha relatado? O que chamou tanto a atenção? O autor da região amazônica contara seu esforço para enviar o manuscrito à capital cultural do país, Rio de Janeiro:

Ah! É notável a influência do peixe frito na literatura paraense! Peixe frito é o peixe vendido em postas nos tabuleiros do Ver-o-Peso ao lado do mercado em Belém (...) E a vida do chamado intelectual na província é mais trágica do que se pensa. Bancamos bobos de rei, mas

de graça. A não ser a honra dum convite para uma qualquer chateação literária e mais nada (...) Pensava acabar o romance um pouco antes do encerramento do concurso. Mas não acabei. Voltei de Salvaterra sabendo do adiamento. Mendes e Stélio leram o livro e acharam que eu devia mandar uma cópia mais limpa. Como, se faltavam vinte dias para terminar o prazo? Então Guiomarina, minha mulher, doente como se achava, se dispõe a datilografar o romance. Eu, desanimado, não dava conta e depois ocupado na luta do peixe frito (...) Mas faltava o dinheiro para mandar o livro pelo avião (...) Mas me disseram que não se fazia mais encomenda (...) Esperei meia hora na bicha para chegar ao guichet e ouvi do funcionário que a taxa era tanto e o dinheiro não dava (...) E mandamos o volume no porte simples, sem recibo, sem nada, para um rumo incerto (...) Tudo isso humilha e esgota a gente. Conto tudo isso para mostrar como é que se escreve no Brasil.<sup>36</sup>

O posterior catedrático do Colégio Pedro II, professor visitante de literatura brasileira e embaixador em Lisboa, achava essas descrições deselegantes e não queria como *homme d'lettres* ser lembrado e incomodado em relação a certas realidades. Mas para fazer *jus in re*, Lins não queria julgar o romance pelo prefácio, uma vez que o “gesto provinciano” desqualifica o escritor, ele possui uma “força espiritual” e uma “força bárbara e caótica” que “dera um dia apresentar resultados surpreendentes. Alguma coisa de essencial que atravessa subterraneamente o seu livro”. Duas décadas depois, a “profecia” se realizou: Jurandir recebeu o prêmio da Academia Brasileira de Letras, em 1972. Álvaro Lins faleceu em 1970 e não presenciou essa premiação maior que poderia satisfazer o crítico em seu gesto de fazer *jus à* antologia de 1963: “Faltou aqui por um lapso e acrescento-a agora uma citação da obra de Dalcídio Jurandir, com os seus romances situados sociologicamente e psicologicamente em tal região geográfica brasileira”.<sup>37</sup>

\* \* \*

Escrever sobre a obra de Dalcídio Jurandir significa, por um lado, numa leitura histórica, não só rever a situação social, econômica e cultural da

primeira metade do século XX e, por outro lado, estar consciente do interesse atual no autor que não deve se confundir com o ato puramente memorial. Significa também escrever a história da recepção em face do julgamento estético significa reavaliar a história da literatura brasileira e incluir nesse cânone a obra do autor.

A crítica literária limitou-se, particularmente, a reconhecer o caráter de “folclore” naturalista em seus romances ou o “regionalismo documentarista” do tipo romance social: “a massa que borbulha em suas páginas (...) massa mestiça de camponeses, pesca, dores, marítimos (...) trabalhadores, gente suada e insignificante” (Astrojildo Pereira); “saga da região do Norte (...) um quadro de costumes, lendas, modismos, festas e ditos populares, todo um folclore” (Moacir C. Lopes). O livro e o nome Dalcídio Jurandir vieram juntos do Pará, “trouxeram aquela gente (...) realidade que ele foi encontrando em longas viagens pelo interior” (Álvaro Moreyra); “denúncia de uma determinada situação social” (Herberto Sales); “fidelidade ao ambiente (...) força descritiva, plena de verdade e de beleza, pela sua maneira de fazer da vida e da gente (...) um regionalismo documentarista” (Nelson Werneck Sodré); “aquela solidão de nuvens baixas e verdes molhados que é Marajó (...) seus regionalismos” (Sérgio Millet); “a verdade cotidiana, com a paisagem exata (...) um etnógrafo” (Luis do Câmara Cascudo); “romance de costumes e em outras áreas um “romance social”” (Adonis Filho); “extraordinária objetividade” (Antônio Olinto); “coerência testemunhal” (Haroldo Bruno); “*Marajó*, em qualquer língua, é literatura brasileira”, (Nelson Werneck Sodré); “valor documental (...) literatura regional amazônica” (Alfredo Bosi e Afrânio Coutinho).

Mas um e outro crítico apontam já para características diferentes da obra que, somente no final da década de 90 e em estudos recentes, tornam-se fundamentos para novas interpretações:

- a relação entre oralidade e escrita: “Não é um autor que escreve. É um homem que fala” (Álvaro Moreya);
- a técnica narrativa: “rigor de construção (...) um desenho humano de quem tem a consciência de que o instrumento de criação é a linguagem” (Fausto Cunha); “técnica narrativa” (Antônio Olinto); “evolução estilística” (Ary de Vasconcelos);
- a metalinguagem, o discurso narrativo e a linguagem poética: “meditação



- sobre a arte e o destino do romance” (Heráclio Sales); aspecto “lítero-discursivo”, intrínseco na linguagem narrativa (Homero Homem); “efabulação/narração” (J. Guimarães Manegale); “lembra-me certas músicas em órgão, lentas e profundas” (Jorge Amado);
- o teor universal, psicológico e filosófico-existencial da obra: “conteúdo humano” (Herberto Sales); “*Marajó*, em qualquer língua, é literatura brasileira” (Nelson Werneck Sodré); a “solidão de nuvens” (S.Millet), completando “a solidão de Eutanázio” (Paulo Nunes); “romance psicológico” (Adónis Filho); “fisionomias de existência” (L. da Câmara Cascudo); “há um paraensismo universalizado, revelando aquela mundiamazonivivência necessária para que o autor regional inscrevasse na trama do universal (...) Surrealismo caboclo de beira de rio, de tombadilho e campos alagados (...) um estilo ora áspero, ora macio, mas sempre entrecortado de silêncios; cheio de cismas” (João de Jesus Paes Loureiro);
  - o romance moderno: “introdutor da paisagem urbana da Amazônia” (Benedito Nunes); “o mais complexo e moderno” (Alfredo Bosi).<sup>38</sup>

Fausto Cunha, no prefácio do romance *Marajó*,<sup>39</sup> ressalta a “autenticidade da narrativa” como expressão de um grande escritor. No prefácio, Cunha chama a atenção do leitor para características fundamentais da arte mimética no sentido aristotélico aquela que “se acha intimamente comprometida com a existência humana”.<sup>40</sup> E continua:

O segredo da permanência de Dalcídio Jurandir em livros escritos e publicados há mais de trinta anos é justamente esse: ele não escreveu para a moda do momento, para o deleite de uma simples geração de leitores em disponibilidade: sua obra quer o homem repensado, não apenas o homem amazônico, nem mesmo o homem brasileiro, mas o homem *tout court*.<sup>41</sup>

Como Cunha, outros críticos apontaram a particularidade da forma literária de Jurandir, sem poder analisar profundamente a complexidade de sua estrutura narrativa. Temístocles Linhares, em 1987, apresenta a obra ainda como constata Paulo Nunes de forma “impressionista”, mas já com um

olhar diferente, destacando seu elemento humano. Leitor atento das críticas anteriores, Linhares consegue ver qualidades do romance moderno do século XX no textos de Jurandir: “Antônio Olinto situava o autor (...) no plano rítmico de Proust, em que a composição sinfônica da obra se subdividia no mítico”.<sup>42</sup> Vicente Salles aprofunda essa interpretação numa leitura comparativa com o “*rimance* “Dona Silvana”, tradição ibérica que se incorporou ao folclore brasileiro”.<sup>43</sup> Salles vê como matriz da história do coronel Coutinho e Orminda, no romance *Marajó*, a história do rei que quer casar a filha, mas recusado, pune a filha. Jurandir consegue inserir o “fato folclórico na sua mais autêntica manifestação, ou seja, no seu contexto social”.<sup>44</sup> Dessa forma, Jurandir insere na trilha temática tradicional: “o fato folclórico torna-se senão o modelo, pelo menos a inspiração, da própria arquitetura desta obra”.<sup>45</sup> Salles compara a questão com o livro de Mário de Andrade, *Macunaíma*, e aborda a “densidade de informações folclóricas (...) que se limita geograficamente, nem chega a ser regional, mas local, e, no entanto, consegue ser também *universal*”.<sup>46</sup> Indubitavelmente, a comparação entre Dona Silvana e Orminda é válida como uma interpretação dessa constelação: como historiador e estudioso de folclore, Salles comprova isso no texto. A punição da filha, “em Dalcídio Jurandir transcende a simples determinação do pai: Orminda vai ser punida pela própria sociedade”.<sup>47</sup> A constelação de figuras como rei e príncipe encontra-se em pai Coutinho e filho Missunga, nome de origem africana que designa um menino branco com linguagem de negro, “espécie de “sinhozinho” naquele mundo de grandes proprietários de fazendas”.<sup>48</sup> O conflito pai/filho é revelado mais pelas contradições sociais e menos como conflito psicológico, mostrando a impossibilidade de comunicação que deixa rastros sensíveis no filho mas que, no final, permite que ele assuma, como o pai, seu papel de fazendeiro e se chame, a partir daí, Manuel Coutinho.

Rememorar Dalcídio Jurandir no sentido benjaminiano da palavra caracteriza-se por tirar do esquecimento da história da literatura brasileira um dos mais fascinantes prosadores brasileiros da Modernidade. Levantar os dados de sua recepção, por parte de críticos, escritores e historiadores, e sua repercussão na historiografia literária, significa perceber e analisar os diversos enfoques interpretativos e ideológicos, a fim de se investigar a produção e a divulgação da obra desde a premiação de 1940 até hoje. O “horizonte de

expectativa”<sup>49</sup> da crítica é uma expressão da presença da obra e de sua divulgação. Mas o que gerou e como foi gerada a obra a fim de possibilitar essa crítica? Essa parte da pesquisa visa à criação dos horizontes; sem dúvida, o *a priori* da crítica e do juízo de valor. A crítica institui horizontes de expectativa e causa a superação e a ruptura desses horizontes e, conseqüentemente, possibilita a reescrita permanente da história da literatura. No espaço privilegiado da publicação da obra, faltou uma editora, apoiada pela crítica reconhecida? Além da diversidade e da densidade do debate, o que instauram os horizontes? O que estava na mira da crítica brasileira nas décadas de 1940 a 1980? Como visar, então, a história da produção e da recepção da obra literária? “Monta-se um cânone a partir de um modelo, e daí se confirma o modelo a partir desse cânone”, diz Flávio R. Kothe.<sup>50</sup> Isto significa que a historiografia “escreve a história, fazendo de conta, porém, ela é apenas o registro da história que se impôs pela qualidade intrínseca dos textos”. Analisando a crítica brasileira das décadas de 40 e 50, constata-se a tendência de se rever a literatura sob o aspecto de um neo-realismo “como uma recuperação da intenção documentária do naturalismo histórico, mas transformada por uma nova conscientização sobre causas históricas e psicológicas”.<sup>51</sup> Esse início de uma pesquisa maior é mais uma das recentes atividades da atualização da obra e da pessoa de Dalcídio Jurandir. O olhar do espelho adiantado que dá título a este artigo significa escrever a história da recepção de uma obra que ainda vai conquistar seu lugar no mundo literário.

## NOTAS

- <sup>1</sup> A fim de ilustrar o significado dos prêmios citados, seguem nomes de outros vencedores daquele tempo: Jorge Amado (Prêmio *Paula Brito*, Prêmio *Luíza Cláudio de Souza*, o Prêmio *Machado de Assis*, em 1959), J. Guimarães Rosa (Prêmio *Paula Brito*, em 1956, e Prêmio *Machado de Assis*, em 1961), Josué Montello Jr (Prêmio *Paula Brito*, em 1959) e Álvaro Lins (Prêmio *Luíza Cláudio de Souza* pelas obras *Os Mortos de Sobrecasaca* e *Jornal de Crítica - Sétima série*, em 1963).
- <sup>2</sup> COUTINHO, A. *Introdução à Literatura no Brasil*. 17.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Bertand Brasil (1.<sup>a</sup> ed. 1959), 2001, 301s. Um pouco mais adiante é citado o autor de *Grande sertão: veredas*: “É preciso mencionar ainda, ao lado dessa [corrente do romance documentário regionalista] outra corrente de regionalismo puro, sem implicações sociais, a que se filiam Amadeu de Queirós, Guimarães Rosa e outros”. Na contracapa do romance *Chove nos campos de Cachoeira* (1941), o teórico da literatura é apresentado como um dos novos autores brasileiros.
- <sup>3</sup> NUNES, Paulo. “Aquonarrativa: uma leitura de *Chove nos campos de Cachoeira*, de Dalcídio Jurandir”. In FARES, Josse e Paulo NUNES. *Pedras de Encantaria*. Belém: UNAMA, 2001, p. 26. De um lado, o romance que colocou Jurandir no lugar do romancista urbano, segundo Benedito Nunes (1964), somente foi publicado em 1960: *Belém do Grão Pará*. De outro lado, o livro propedêutico de Coutinho, hoje na 17.<sup>a</sup> edição (fac-símile da 8.<sup>a</sup> ed. de 1976), nunca foi revisado ou atualizado.
- <sup>4</sup> Cf. NUNES, Paulo, *op. cit.*, pp. 25-33: “2 A Crítica: Espaço Lacunar”.
- <sup>5</sup> *Ibidem*, p. 30.
- <sup>6</sup> JURANDIR, Dalcídio. “Um Escritor no Purgatório”. Entrevista por Antônio Torres, Haraldo Maranhão e Pedro Galvão. *Escrita*, n.º 6, 1976. Republicado na revista *Asas da Palavra* (Belém) n.º 4, junho de 1996, p. 30.
- <sup>7</sup> Cf. JURANDIR, Dalcídio. *Passagem dos Inocentes*. Belém: Falangola, 1984.
- <sup>8</sup> “Toda a obra de ficção de Dalcídio Jurandir constituída de romances será reeditada, em 1991, pela Editora CEJUP”. MEIRA, Clóvis; José ILDONE e Acyr CASTRO (orgs.). *Introdução à Literatura no Pará*. Vol. IV. Belém: CEJUP, 1990, p. 134.
- <sup>9</sup> NUNES, Paulo, *op. cit.*, p. 29.
- <sup>10</sup> ASSIS, Rosa. *O vocabulário popular em Dalcídio Jurandir*. Belém: EDUFPA, 1992. Na apresentação, o reitor em gestão, Nelson Pinto de Oliveira, prometeu “a republicação de toda a sua obra há muito esgotada”. A tese de doutorado em Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, defendida em 1985, é resultado deste primeiro estudo sobre a linguagem do romancista. O artigo sobre a “fala cabocla em *Passagem dos Inocentes*, em 1983, gerou muito mais tarde o livro *A fala “caboca” em Passagem dos Inocentes*. Belém: UNAMA, 2002. Cf. também o levantamento adicional: ASSIS, R. e Ana CERQUEIRA. *Evém chuva. Um glossário de Dalcídio Jurandir*. Belém: Amazônia, 2004.
- <sup>11</sup> *Revista USP* (São Paulo) n.º 13, Março/Abril/Maio, 1992, pp. 48-57.
- <sup>12</sup> *Ibidem*, p. 48.

- <sup>13</sup> MALIGO, Pedro. *Land of Metaphorical Desires. The Representation of Amazonia in Brazilian Literature*. New York/Boston/Bern/Paris: Peter Lang, 1998, p. 117: “Moreover, whether taken separately or read together, his novels exhibit a level of formal achievement illustrative of modern Brazilian fiction”.
- <sup>14</sup> *Ibidem*, p. 159: “The Works of Dalcídio Jurandir and Márcio Souza reflect the transformation of literary language as well as their strategies to find a niche for Amazonia thematics [...] The *gauchisme* of Jurandir’s character is universally existential”.
- <sup>15</sup> V. Salles é membro da Academia Brasileira da Música, do Instituto Histórico e Geográfico Brasileira e da Comissão Nacional do Folclore.
- <sup>16</sup> Publicada sob o título *Dalcídio Jurandir: um olhar sobre a Amazônia*. Rio de Janeiro: Galo Branco, 2003.
- <sup>17</sup> FURTADO, Marli F. *Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir*. Campinas: UNICAMP/Instituto de Estudos da Linguagem, 2002 (Tese de doutorado).
- <sup>18</sup> A proposta do projeto de evento incluiu a solicitação de uma passagem para Pedro Maligo (Michigan University/EUA). Esse projeto recebeu o mérito do CNPq, mas não a passagem, porque os avaliadores consideraram o evento um “assunto regional”.
- <sup>19</sup> VIEGAS, Ana Cristina Coutinho. *Primeiras veredas no Grande sertão: a crítica dos anos 50*. Rio de Janeiro: Departamento de Letras da PUC/RJ, 1992 (dissertação de mestrado), p. 35.
- <sup>20</sup> COUTINHO, Afrânio *apud* VIEGAS, Ana Cristina Coutinho, *op. cit.*
- <sup>21</sup> LINS, Álvaro. *Os Mortos de Sobrecasaca. Ensaios e Estudos (1940-1960)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 260.
- <sup>22</sup> “Álvaro Lins [...] havia rejeitado *Perto do Coração Selvagem* para a publicação”, revela Lícia Manzo em *Era uma Vez: Eu. A Não-Ficção na Obra de Clarice Lispector* (p. 22), pois “Lins desprezava o principal: de fato, a força de sua [C. Lispector] ficção estava radicalmente ligada a seu modo de ser e apreender o mundo” (p. 24). Em outras palavras, a crítica não estava na altura da “análise textual” (Coutinho) e resenhou sobre impressões como “temperamentos femininos” ou “imaturidade de escritor” quem falta “grandeza”.
- <sup>23</sup> O capítulo da dissertação de A. C. Viegas que trata a crítica da década de 50 é intitulado “As margens da crítica”.
- <sup>24</sup> A. Coutinho (1911-2000), formado em medicina, mas se realizou como crítico e professor de literatura. O livro *Introdução à Literatura Brasileira* (1959) expressa na estruturação a busca de juntar a abordagem histórica e teórica. No contexto de capítulos sobre a periodização encontra-se um pequeno capítulo (sete páginas) intitulado: “O regionalismo na prosa de ficção”, mas o regionalismo é apresentado com autores e obras no capítulo seguinte: “Simbolismo, Impressionismo, Modernismo”. Ali se encontra adicionado o nome de Jurandir sem título de uma obra e também sem referência na bibliografia. *A Introdução* é, particularmente (Cf. a

- “Explicação preliminar”, de 1959), uma grande listagem de nomes e títulos nacionais e internacionais, mas conhecia dados de movimentos e de produção regional, p.e., fala do grupo *Flaminaçu*, com Abgvar Bastos (p. 272). A. Candido (1918) recebeu toda formação de letras e tornou-se catedrático da literatura brasileira e teoria da literatura, enquanto Á. Lins (1912-1970) recebeu a formação clássica da elite brasileira: a do direito e praticou jornalismo e crítica literária. Em 1956, depois do cargo de chefia da Casa Civil da Presidência da República, assumia a embaixada do Brasil em Portugal. Entrou em conflito com o regime ditatório de Portugal e deixou em 1959 o cargo de embaixador. Retomou a cátedra de literatura na Academia Brasileira e engajou-se no movimento para os Exilados e Presos Políticos da Espanha e de Portugal.
- <sup>25</sup> “*Grande sertão: veredas* é, sem dúvida alguma, o nosso grande acontecimento literário e lingüístico do século”, escreveu Sérgio Milliet (orelha do livro de A. Coutinho, *A tradição afortunada*. Rio de Janeiro: José Olympio/São Paulo: EDUSP, 1968). Isso mostra o impacto que durou. Os primeiros estudos da crítica nova saíram em 1958 (M. Cavalcanti Proença, *Trilhas no grande sertão*), em 1964 (“O homem de avesso”, in *Tese e antítese*, de Antonio Candido), em 1965 (dois artigos na antologia *A sereia e o desconfiado*, de Roberto Schwarz) e em 1970 (Augusto e Haroldo de Campos, *Guimarães Rosa em três dimensões*).
- <sup>26</sup> JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática 1994. Seus textos principais de 1967, 1977 e 1980 foram traduzidos para o português em 1974/93/94, 79 e 83. A. C. Viegas cita o caso de Roberto Simões que, no primeiro momento, rejeitou o romance, mas um ano depois avalia de forma diferente, revendo seu juízo anterior: “A grande importância de Guimarães Rosa é a renovação que processa, destruindo cânones que já se haviam fixado como tábuas-de-lei para quem quer se dispusesse a fazer ‘regionalismo’. E esta renovação veio colocá-lo na supremacia” (p. 36s).
- <sup>27</sup> No depoimento, por causa do prêmio recebido, Jurandir escreve um artigo em que relata não só a sua situação de escrever o livro mas também fala sobre a situação do escritor na região Norte. O primeiro esboço do romance premiado foi escrito em 1929. “Me lembro que fiz essa tentativa com uma literatura desenfreada e uma pretensão a fazer estilo, que era um espetáculo” (“Tragédia e Comédia de um Escritor Novo do Norte ...”). Prefácio da primeira edição de *Chove nos campos de Cachoeira*, da editora Vecchi, Rio de Janeiro; posteriormente publicado na revista *Asas da Palavra*, n.º 4, junho de 1996, p. 14.
- <sup>28</sup> Cf. BRANCO, Rosanne C. de Castelo. *O Bildungsroman na Amazônia: a Caracterização do Romance de Formação na Obra Literária de Dalcídio Jurandir*. Belém: UFPA, 2004. (Dissertação de mestrado em Letras); PRESSLER, G. K. “Der moderne Bildungsroman in Amazonien”. In BOLLE, W. et al (org.). *Blickwechsel/Trocar de Olhares* (XI Congresso Internacional da ALEG, Sao Paulo, Paraty e Petropolis, 2003). Sao Paulo: EDUSP/ Monferrer, 2005.
- <sup>29</sup> Cf. LIMA, Luiz Costa, “Nota à 2.ª edição” da antologia *Teoria da Literatura em suas Fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 2002, p. 543 (3.ª ed.; 1.ª ed. de 1975). Cf. PRESSLER, G. K. “A Teoria da Recepção da Obra Literária. Uma Proposta

- à Revisão da Historiografia Literária (Brasileira)”. In FARIAS, José Nivaldo de y Sheila D. MALUF. (orgs.). *Literatura, Cultuar e Sociedade*. Maceió: EDUFAL/PPGLL 2001, pp. 123-162.
- <sup>30</sup> CUNHA, Euclides da. Prefácio a livro de A. Rangel. *Inferno Verde*. Genova: Cliches Celluloide Bacigalupi, 1908, p. 7s.
- <sup>31</sup> LINS, Álvaro. “Romances de Concurso”, 1941 (somente como cópia acessível, sem data exata), 5.<sup>a</sup> Coluna.
- <sup>32</sup> PEREIRA, Ruy P. *Singularidade e exclusão do romance brasileiro do Extremo-Norte*. Rio de Janeiro: UERJ, dissertação de mestrado, abril de 2004, pp. 14-40.
- <sup>33</sup> R. P. Pereira aponta o despreparo da crítica: “Embora originário de uma região remota do país, Dalcídio traz, em sua obra, técnicas que se tornaram mais corriqueiras em obras de ficção comprometidas em exprimir a modernidade urbana, como a contribuição dos recursos cinematográficos dos cortes do fluxo narrativo, valorizando a cena e a remontagem, que mistura planos espaciais e temporais diversos, com predominância de cenas lentamente exploradas pelo monólogo interior” (16/04/2004, Rio de Janeiro, defesa de mestrado).
- <sup>34</sup> LINS, Álvaro, A experiência incompleta: Clarisse Lispector. In *Os mortos de sobrecaçaca. Ensaios e estudos* (1940-1960). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 186.
- <sup>35</sup> GENETTE, Gérard. *Seuils (Paratextos)*. Paris: 1987, e *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982. Cf. ALBUQUERQUE, Milena do Socorro O. *A edição, a divulgação e a crítica da obra de Dalcídio Jurandir. O aspecto do paratexto à recepção*. Belém: UFPA 2005 (Dissertação de mestrado em Letras).
- <sup>36</sup> JURANDIR, D. “Tragédia e Comédia de um Escritor Novo do Norte...”. Prefácio a primeira edição do romance. In *Asas da palavra* (Belém), n.º 4, junho de 1996, pp. 14-16.
- <sup>37</sup> Cf. a nota de rodapé 12 no capítulo 30 (“Por uma História Literária do Brasil e por uma Literatura Brasileira”; janeiro 1958/ novembro 1960) no livro citado, 1963, p. 460. Naquele capítulo, Lins tinha retratado os escritores das diversas regiões do país. No caso de Amazônia, Inglês de Sousa, Peregrino Júnior e Gastão Cruls foram anotados (p. 439).
- <sup>38</sup> Todos os comentários encontram-se nas orelhas das diversas edições dos romances ao longo do tempo.
- <sup>39</sup> JURANDIR, Dalcídio. *Marajó*. 2.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Cátedra/MEC, 1978.
- <sup>40</sup> *Ibidem*, p. 2.
- <sup>41</sup> *Ibidem*, p. 3.
- <sup>42</sup> LINHARES, Temístocles *apud* NUNES, Paulo, *op. cit.*, p. 28.
- <sup>43</sup> SALLES, Vicente. “Chão de Dalcídio”. In Jurandir, Dalcídio. *Marajó*. 3.<sup>a</sup> ed. Belém: CEJUP, 1992 [1978], p. 367-381; v. p. 369.
- <sup>44</sup> *Marajó*. 3.<sup>a</sup> ed. Belém: CEJUP, 1992, p. 371.
- <sup>45</sup> *Ibidem*.
- <sup>46</sup> *Ibidem*, p. 372.
- <sup>47</sup> *Ibidem*, p. 373.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 369.

<sup>49</sup> A perspectiva do Regionalismo na crítica não é somente um fenômeno da primeira metade do século XX. Por exemplo, Marília Ferreira Emmi considera o romance parte da “memória social” que descreve “um tipo de poder traduzido na figura dos ‘coronéis de barranco’ da Amazônia”. Véase EMMI, Marília Ferreira. *A Oligarquia do Tocantins e o Domínio dos Castanhais*. Belém: UFPA/NAEA, 1999, p. 44.

<sup>50</sup> KOTHE, Flávio R. *O Cânone Colonial*. Brasília: EdUnB, 1997, p. 49.

<sup>51</sup> MALIGO, 1992, p. 49.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE, Milena do Socorro O. *A edição, a divulgação e a crítica da obra de Dalcídio Jurandir. O aspecto do paratexto à recepção*. Belém: UFPA, 2005. (Dissertação de mestrado em Letras).
- ASSIS, Rosa. *O vocabulário popular em Dalcídio Jurandir*. Belém: UFPA, 1992.
- e Ana Cerqueira. *Evém chuva. Um glossário de Dalcídio Jurandir*. Belém: Amazônia, 2004.
- ASSMAR, Olinda Batista. *Dalcídio Jurandir: um olhar sobre a Amazônia*. Rio de Janeiro: Galo Branco, 2003.
- BRANCO, Rosanne C. de Castelo. *O Bildungsroman na Amazônia: a caracterização do romance de formação na obra literária de Dalcídio Jurandir*. Belém: UFPA, Dissertação de mestrado em Letras, 2004.
- BOGÉA, José Arthur. *Bandolim do Diabo (Dalcídio Jurandir: Fragmentos)*. Belém: Paka-Tatu, 2003.
- COUTINHO, Afrânio. *A tradição afortunada*. Rio de Janeiro: José Olympio/ São Paulo: EDUSP, 1968.
- CUNHA, Fausto. “O romancista de “Marajó”. In Jurandir, Dalcídio. *Marajó*. Rio de Janeiro: Cátedra/MEC 1978, pp. 1-5.
- EMMI, Marília Ferreira. *A oligarquia do Tocantins e o domínio dos castanhais*. Belém: UFPA/NAEA, 1999.
- FURTADO, Marli F. *Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir*. Campinas: UNICAMP/Instituto de Estudos da Linguagem, tese de doutorado, 2002.
- GENETTE, Gerard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.
- *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação a teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JURANDIR, Dalcídio. “Um escritor no purgatório”. Entrevista por Antônio Torres, Haraldo Maranhão e Pedro Galvão. In *Escrita*, n.º 6, 1976. Republicado na revista *Asas da palavra* (Belém), n.º 4, junho de 1996, pp. 28-30.

——— *Marajó*. Rio de Janeiro: Cátedra/MEC, 1978.

——— *Marajó*. 3.ª ed. Belém: CEJUP, 1992.

——— *Passagem dos inocentes*. Belém: Falangola, 1984.

——— *Belém do Grão-Pará*. Belém: EDUFPA/Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2004.

KOTHE, Flávio R. *O cânone colonial*. Brasília: EdUnB, 1997.

LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas tontes*. 3.ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002 [1975].

LINS, Álvaro. *Os mortos de sobrecasaca. Ensaios e estudos (1940-1960)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

MANZO, Lícia. *Era uma vez: eu. A não-ficção na obra de Clarice Lispector*. Curitiba: Secretária de Estado da Cultura/Xerox do Brasil, 1997; Juiz de Fora: EDUFJF, 2001.

MALIGO, Pedro. *Land of metaphorical desires. The representation of Amazonia in Brazilian Literature*. New York: Peter Lang, 1998 (Words of Change. Latin American and Iberian Literature).

——— “Ruínas idílicas: a realidade amazônica de Dalcídio Jurandir”. In *Revista USP* (São Paulo), n.º 13, 1992, pp. 48-57.

MEIRA, Clóvis; José ILDONE y Acyr CASTRO (orgs.). *Introdução à literatura no Pará*. Vol. IV. Belém: CEJUP, 1990.

MELO, Lília Cristina B. de. *A recepção da obra de Dalcídio Jurandir*. Belém: BIA/UFPA, 2003-2004.

NUNES, Paulo. “Aquonarrativa: uma leitura de *Chove nos campos de Cachoeira*, de Dalcídio Jurandir”. In NUNES, Paulo e Josse Fares. *Pedras de Encantaria*: Belém: UNAMA, 2001.

PEREIRA, Ruy P. *Singularidade e exclusão do romance brasileiro do Extremo-*

*Norte*. Rio de Janeiro: UERJ, dissertação de mestrado, abril de 2004.

PRESSLER, Gunter K. *Der moderne Bildungsroman in Amazonien*. In Bolle, W. et al (org.). *Blickwechsel/Trocar de Olhares* (XI. Congresso Internacional da ALEG, São Paulo, Paraty e Petrópolis, 2003). São Paulo: EDUSP/Monferrer, 2005.

— O romance de formação na literatura amazônica. In I Encontro ABRALIC na Amazônia, Belém, 5 a 9 de novembro de 2002. CD-ROM. Belém: UNAMA, 2002.

SALLES, Vicente. “Chão de Dalcídio”. In Jurandir, Dalcídio. *Marajó*. 3.<sup>a</sup> ed. Belém: CEJUP 1992 [1978], pp. 367-381.

VIEGAS, Ana Cristina Coutinho. *Primeiras veredas no grande sertão: a crítica dos anos 50*. Rio de Janeiro: Departamento de Letras da PUC/RJ, dissertação de mestrado 1992.



## ARCANOS DE HENRIQUE JOÃO WILKENS: *MUHURAIDA* ENTRE A BÍBLIA E O TARÔ

*Yurgel Pantoja Caldas*

**A**ntigo jogo de cartas que exhibe figuras representando um mundo simbólico, o tarô possui origem duvidosa pois teria sido criado na China, na Índia ou no Egito, na Europa medieval alquimista ou no Oriente Médio cabalista, mas o desenho de suas cartas permanece até hoje, mesmo em nossa forte tradição cristã.

Tirante os vários tipos de tarôs existentes, o mais conhecido no Ocidente é o de Marselha, composto, como todos os demais, de 78 cartas, sendo 56 arcanos menores e 22 arcanos maiores.<sup>1</sup> Os 56 arcanos menores constituem quatro grupos de 14 cartas, correspondentes aos quatro naipes do jogo de cartas (espadas, copas, ouros e paus), provenientes do próprio tarô. Os 22 arcanos maiores são viagens iniciáticas que evocam a transmutação do homem e do mundo. Excetuando-se o Louco como a única lâmina (carta) não-numerada dentre todos os arcanos maiores, há 21 figuras ordenadas, que redundam na cifra simbólica da perfeição humana, a partir da operação aritmética  $3 \times 7 = 21$ .<sup>2</sup>

No tarô de Marselha, as cores exercem uma função simbólico-interpretativa fato que explica ser esse tipo de jogo de cartas o mais vivamente ilustrado. Assim, as cores predominantes nos desenhos das lâminas merecem indicações: o rosa-ocre (cor-de-carne) representa o caráter humano ou o que a ele está relacionado (rostos, corpos, construções); o azul indica a cor do mistério, do segredo e da condição feminina (noite, passividade, lua); o vermelho aponta para as forças internas e masculinas (sangue); o amarelo denota ambivalência e riqueza intelectual (terra, sol, ouro).

O poema *Muhuraida*, de Henrique João Wilkens,<sup>3</sup> engenheiro militar português que viveu na Amazônia por mais de 40 anos, enquanto texto que se organiza sob a estrutura épica cujo aspecto formal é expresso em partes como Dedicatória,<sup>4</sup> Invocação,<sup>5</sup> Proposição,<sup>6</sup> Narração<sup>7</sup> e Epílogo,<sup>8</sup> —deixa claras as referências cristãs de sua construção ficcional, a partir do batismo de vinte crianças da nação indígena Mura,<sup>9</sup> ofertadas por seus próprios pais num ato que simboliza a pacificação e a conversão daqueles índios ao cristianismo. Nesse sentido, Wilkens não deseja outro tipo de leitura de seu poema que não seja a de cunho cristão e bíblico. Tratando da “inteira conversão e reconciliação da grande e feroz nação do gentio Mura” —índios que durante o século XVIII ocupavam territórios esparsos do rio Madeira, e foram considerados “incivilizáveis” pelo discurso colonizador daquele período, *Muhuraida* é considerado o primeiro poema da Amazônia, escrito em seis cantos no ano de 1785, e publicado em 1819 pelo padre português Cypriano Pereira Alho, em Lisboa.

Assim, a maneira como *Muhuraida* se apropria das narrativas bíblicas, já presente no subtítulo da obra com a expressão “triumfo da fé”,<sup>10</sup> e reforçada pela “esperança da inteira conversão” dos índios Mura ao cristianismo em si a intenção doutrinária de seu autor. Tanto é assim que Wilkens, na dedicatória a João Pereira Caldas, considera que este “não foi mero espectador, mas sim, depois de Deus, o primeiro motor e agente dos oportunos meios que este fim [a pacificação e a conversão dos Mura] interessante ao serviço de Deus e da Soberana conseguiram completamente.”<sup>11</sup> O poema amazônico, contudo, acaba por abrir espaço para outras perspectivas simbólicas, ao utilizar elementos que incorporam em seu sentido uma compreensão não apenas cristã, mas também pagã, sendo que por vezes elas se complementam, enriquecendo simbolicamente uma determinada figura do poema.

Nesse sentido, uma das primeiras aberturas à entrada da interpretação do ponto de vista das cartas do tarô é a citação do termo “Arcano”, que ocorre por três vezes durante a narrativa do poema. Incorporando, em seu sentido, duas acepções que se conjugam, o termo “Arcano” originado do latim *arcanus*, que significa “algo que encerra mistério”, “oculto” ou “cabalístico”, além de *arcanum*, que quer dizer “um profundo segredo” ou “um lugar recôndito”, se lido pela perspectiva cristã, determina o mistério divino que não pode ser revelado sem que haja uma preparação iniciática e estritamente pessoal que se

aproxima da doutrina esotérica do tarô como uma forma alternativa de se ler o poema amazônico.

Muitos elementos presentes na narrativa de *Muhuraida*, que se quer cristã por excelência, também aceitam uma leitura à luz do tarô, como o próprio batismo dos vinte infantes muras no final do poema. Tal cena se nutre do próprio fato histórico do batismo, operado pelo frei carmelita José de Santa Tereza Neves<sup>12</sup> possui uma correspondência com a carta do Enforcado (12.º arcano maior), representando a expiação desenvolvida de forma passiva ou ativa, aliada ao desejo de se libertar de um jugo considerado nocivo. A figura desenhada na carta do Enforcado, um jovem suspenso pelo pé esquerdo a um cadafalso (que por si só pode significar o cumprimento de um sacrifício ou mesmo de uma pena de morte) uma situação na qual o ser batizado torna-se vítima inconsciente de uma espécie de servidão que, no entanto, pouco ou nada tem a ver com a escravidão propriamente dita, mas se articula a uma regeneração, como a vivenciada pela coletividade mura no final do poema de Wilkens.

O batismo, enquanto símbolo da purificação e da renovação, constitui, assim, o momento em que os pecados passam a ser redimidos, e a figura do pecador desaparece na água dos mortos. Trata-se, portanto, do estabelecimento de uma aliança para um estilo de vida diferente, ligado a determinados preceitos religiosos e morais que permitem uma espécie de reconciliação com o divino.<sup>13</sup> Tomando a cena final de *Muhuraida*, a noção de sacrifício que a ação do batismo poderia indicar não deve ser considerada em toda a sua plenitude, pois o fato de as crianças muras serem entregues à purificação ritual cristã de maneira alegre e espontânea por seus próprios pais não configura, a rigor, uma “troca a nível da energia criadora ou da energia vital.”<sup>14</sup> Em outras palavras, o sacrifício como a oferta (perda/dor) de um bem material em troca da aquisição (ganho/alívio) de um bem espiritual —é re-configurado à medida que as crianças muras são oferecidas com gosto, contentamento e sem nenhuma noção de perda inicial ou aparente, por parte dos doadores, os índios que receberiam a Graça e a Luz divinas da salvação de suas almas.

Ao lado disso, o sentido de “aliança” pode ser visto a partir da leitura que Jacques Derrida faz do ritual judaico da circuncisão: “Segundo a lógica do *hymen*, o *partage* [diferença, linha fronteira, separação das águas, cisão,

cesura/participação, o que se compartilha, pertencimento] é o que separa e une: o que (se) divide.”<sup>15</sup> Na perspectiva tradicional bíblica, pode-se relacionar a “aliança” apresentada em *Muhuraida* ao livro do Êxodo 24:7-8, que diz: “E tomou [Moisés] o livro da aliança e o leu ao povo; e eles disseram: Tudo o que falou o Senhor faremos e obedeceremos. Então, tomou Moisés aquele sangue da aliança que o Senhor fez convosco a respeito de todas estas palavras.”<sup>16</sup>

Do ponto de vista bíblico, a virtude do sacrifício é preservada na cena ritualística do batismo das crianças índias, já que a vida prevalece em detrimento da morte; ou melhor, com a ação piedosa do batismo das crianças (pura imagem da inocência), os Mura ganham nova condição espiritual para estabelecerem moradia permanente na aldeia de Santo Antonio de Imaripi “cuidadosa e devotadamente” preparada pelo seu diretor, Mathias Fernandes para recebê-los.

Visto como um conjunto de forças perturbadoras que enfraquece a razão, fazendo o cristão pender para o ambivalente ou o indeterminado, o “Satanás” está relacionado, no poema de Wilkens, primeiramente, à figura do próprio índio Mura e às suas ações bárbaras e cruéis,<sup>17</sup> mas em seguida é indicada a influência maligna do próprio “Príncipe das Trevas, que inspirando/ Aos bárbaros, rancor [e] astúcia rara”,<sup>18</sup> consegue criar um clima de completo terror na região ocupada por aqueles índios. Tal é a proposição do narrador de *Muhuraida*, que vê no processo de pacificação/conversão dos Mura um sentido indefectível de reconciliação dos ditos índios com o caráter divino. O poema de Wilkens, dessa forma, é farto em referências que constituem a luta constante entre o Bem e o Mal, dela fazendo parte a ação batismal sobre os Mura. No entanto, René Girard adverte, quanto aos ritos de passagem, como o batismo na cultura judaico-cristã:

Se a passagem sempre constitui uma experiência temível, é porque não se pode afirmar, no início, que se tratará simplesmente de uma passagem. Sabe-se o que se está perdendo, mas não se sabe o que será encontrado. Nunca se sabe ao que esta mistura monstruosa das diferenças irá conduzir. [...] Mesmo previsível, a mudança parece, por definição, incontrolável.<sup>19</sup>



A idéia da “Justiça” como um valor heróico presente na constituição de personagens como o diretor de aldeamentos, Mathias Fernandes (“Os braços seus abrindo com ternura/ Justiça e paz fará só ser ventura”<sup>20</sup> ém de ser um traço marcante do próprio Deus (“Do Eterno, Imutável, Sábio e Justo”<sup>21</sup>), e de fazer parte do discurso do Mura Celeste no intuito de convencer o Mura Jovem à pacificação/conversão, o que faria dos Mura um “povo santo e justo”<sup>22</sup> —evoca o 8.º arcano maior das cartas do tarô, que representa a lei e a disciplina, a força que ordena o caos e pune aqueles que procederam mal perante o código de ética vigente. Considerando a relação que os arcanos maiores do tarô possuem com o trinômio corpo-alma-espírito,<sup>23</sup> a carta da Justiça abre o 2.º setenário e relaciona-se à alma, pois se coloca entre o espírito e o corpo.

Sentada num trono amarelo, usando um barrete judiciário da mesma cor na cabeça (signo solar) e portando um colar, uma espada na mão direita e uma balança, a figura da Justiça representa a consciência em seu mais alto grau, pois aos estultos cabe o peso da espada e sua conseqüente condenação, e aos iniciados (Justos), o equilíbrio do mundo, simbolizado pela balança que sustenta as cartas do Papa (5.º arcano maior) e da Força (11.º arcano maior). Símbolo do homem perfeito, o Justo é o eleito bíblico de Deus para a execução de funções criadoras e organizadoras, além de realizar a unificação de forças contrárias, promovendo o equilíbrio eterno. O Justo ganha, então, forte expressão nos *Provérbios* de Salomão, sobretudo no capítulo 10, intitulado “O justo em contraste com o perverso”, onde se lê: “Como passa a tempestade, assim desaparece o perverso, mas o justo tem perpétuo fundamento”;<sup>24</sup> ou ainda: “O justo jamais será abalado, mas os perversos não habitarão a terra.”<sup>25</sup>

Intimamente ligada ao caráter guerreiro e estrategista, a jovem sentada no trono não é nada menos que a Atena do tarô mitológico, a deusa casta cuja inclinação militar foi suplantada pelo desejo da obtenção da verdade, através do equilíbrio das forças, da lógica, da diplomacia e da inteligência. Tais atributos servirão para compor o tema do herói em *Muhuraida*, que se filia a uma certa tradição da épica brasileira da segunda metade do século XVIII (*O Uruguay*<sup>26</sup> e *Caramuru*<sup>27</sup>), ao mesmo tempo em que se afasta do modelo clássico de herói, cujas ações guerreiras se baseiam em desígnios superiores

(deuses). Dessa forma, os heróis da épica brasileira assumem novas maneiras de se posicionarem, ganhando outra configuração, ao incorporar traços mais humanos e menos divinos.

Mais estrategista que guerreiro, dado que seu discurso possui força maior que o hábil uso da própria arma na luta contra o inimigo; mais diplomata que militar, porque conhece o valor de negociar posições com o adversário; ligado direta ou indiretamente à administração colonial e desenhando um panorama que se insere num espaço e num tempo determinados, o herói<sup>28</sup> do poema de Wilkens é um conquistador civil que muitas vezes, para conseguir seus intentos, recusa o confronto armado, preferindo utilizar seu poder de persuasão através da arte do discurso, tal como se apresenta a Atena da carta da Justiça.

Assim é Mathias Fernandes, o personagem que, a despeito da referência de “herói” a João Pereira Caldas,<sup>29</sup> segundo Tania Pires Pêgo,

mais intervém na ação da pacificação, o que atua diretamente no terreno do conflito, o que desempenha um maior número de funções e as mais importantes para o êxito da campanha, o que mais segura e prontamente responde nos momentos cruciais do conflito e que [...] evidencia-se na narrativa.<sup>30</sup>

Atribuindo a Deus todo o mérito da campanha vitoriosa pela conversão dos Mura;<sup>31</sup> exaltando as qualidades de João Batista Martel,<sup>32</sup> tentando persuadir os Mura à pacificação, por meio de um discurso contemporizador e unificador;<sup>33</sup> apresentando aos índios promessas de vantagens e glórias a partir da aliança com os portugueses;<sup>34</sup> Mathias Fernandes, ao mesmo tempo em que evoca a figura pagã de Atena, age como um Moisés que guiou seu povo à Terra Prometida, mostrando o caminho da paz e da segurança aos Mura, numa autêntica promessa de felicidade coletiva:

Sendo aquele [Mathias] o Moisés ao povo aceite  
Do Mura, que gostoso obedecia;  
[...] De mil perigos e da idolatria  
Da escravidão o livra.<sup>35</sup>

Para reforçar a valorização das qualidades de Mathias Fernandes, como diplomacia, prudência e astúcia, em detrimento da mera força militar, na composição do herói épico do setecentos brasileiro, há o exemplo da fala do Mura Velho, em cujo final percebe-se uma espécie de síntese da estratégia colonizadora sobre o território amazônico daquele período: “O que a força não pode, faz destreza,/ Valor equivocando com a vileza.”<sup>36</sup> Com isso ao responder habilmente aos apelos persuasivos do Mura Jovem,<sup>37</sup> recém-convertido pela aparição angelical do Mura Celeste e seu poderoso discurso, o Mura Velho revela uma marca própria do herói dessas narrativas épicas, pois a “destreza” (discurso vencedor) passa a ser mais valorizada que a “força” (combate militar), a qual não surtia efeito contra as formas alternativas e surpreendentes da resistência mura.

A descrição da carta do Eremita (12.º arcano maior do tarô) fala de um velho envolto em uma túnica acinzentada que lhe cobre a cabeça e parte do rosto. Portando na mão direita uma lanterna acesa e, na esquerda esquerda, uma foice, o velho possui um corvo repousado em seu ombro esquerdo (do lado da foice), de onde se nota um céu de fundo nebuloso por sobre umas montanhas igualmente cinzentas. Por fim, a última imagem que chama a atenção na carta é o solo ressequido e rachado, onde se sustenta a figura do Eremita.

Diferentemente do Mura Jovem, cuja postura se apóia mais nas juras de bonança perpétua à tribo Mura que na sua própria tradição, o que faz com que seu discurso ganhe contornos utópicos, a posição do Mura Velho é toda baseada no sentimento de revolta e na total desconfiança quanto às intenções colonizadoras de pacificação daqueles índios. Tais promessas são apresentadas pelo narrador na estrofe 9 do canto III de *Muhuraida*:

Tereis nos povos vossos numerosos  
 Abundantes colheitas sazonadas,  
 Vereis nos portos vossos vantajosos  
 Comércios florescer, e procuradas  
 Serão as armas vossas; poderosos  
 Enfim sereis, amadas, invejadas  
 Serão vossas venturas; finalmente  
 Podereis felizes ser eternamente.<sup>38</sup>

Nesse momento, o Mura Velho que traz consigo as lições da passagem do tempo e das limitações da vida mortal, presentes na carta do Eremita, busca argumentos históricos para impedir que os demais índios apoiem as idéias do Mura Jovem, ao resgatar um fato que se havia iniciado com falsas promessas feitas pelos brancos aos Mura, e que terminaria por transformar os índios envolvidos em escravos dos brancos traidores.<sup>39</sup> Percebendo que suas idéias seriam ultrapassadas pela novidade da pacificação e da conversão dos índios Mura, além do engodo que era a garantia de benefícios comerciais e morais, o Mura Velho faz uma última tentativa de não se render às ofertas dos colonizadores. Surge daí sua advertência final, contra o discurso salvador do Mura Jovem, que já havia sido persuadido pelo Mura Celeste: “Ah, Mura incauto! Teme o inimigo/ Que tem de falso toda a qualidade”<sup>40</sup> trecho que lembra parte do já mencionado discurso do padre João Daniel: “Pobres e miseráveis índios.”

Para conseguir seu intento, o Mura Velho, que representa o arcaísmo da tradição indígena aliado à sua história guerreira, evoca a experiência malfadada com os brancos, no passado descrito pelo padre João Daniel:

Já não lembra o agravo, a falsidade,  
Que contra nós os brancos maquinaram? [...]  
Debaixo de pretextos de amizade,  
Levando-os para um triste cativoiro.<sup>41</sup>

Entretanto, todo o esforço discursivo do Velho cai por terra, quando as coisas se ordenam favorável e inevitavelmente à pacificação mura, pois os críticos da colonização são simplesmente desconsiderados na seqüência da narrativa de *Muhuraida*, ou acabam sendo envolvidos na atmosfera persuasiva e milagrosa que o poema manifesta. Assim, a “oposição se vence e tudo parte”,<sup>42</sup> pois o Mura Jovem conseguirá seduzir toda a coletividade mura por conta de seu poder discursivo, arma retórica que Wilkens apresenta ao longo de seu poema, em substituição a armaduras, espadas e lanças de um épico clássico.

O Mura Velho do poema de Wilkens, que possui como característica do arcano do Eremita uma feroz resistência às mudanças temporais e à passagem cronológica, retira-se da cena ficcional de *Muhuraida* como um resignado

que sabe de suas convicções, mas também admite a perda provisória, de sua suplantação pela fala de um índio mais novo, símbolo da política iluminista da Coroa portuguesa para a Amazônia da segunda metade do século XVIII. Heróica e pacientemente, o Eremita nos ensina não pela batalha ou pela conquista material, mas sim pela paciência e pela resignação de uma reflexão perene e segura, próprias da passagem do tempo que denota maturidade.

Ao mesmo tempo sereno e rebelde, o Velho é destronado e humilhado, tal como se dá na carta do Eremita, que traz consigo a lanterna como símbolo da luz de um conhecimento que ironicamente só reluz em completa solidão e espera; traços do Eremita. A foice de sua mão esquerda, antes que a simples morte como fim de tudo, representa os ciclos eternos da experiência. E o corvo de seu ombro esquerdo marca o próprio ciclo entre a vida e a morte, pois representa um velho rei que havia morrido para dar lugar ao novo soberano.

Com características que podem ser aproximadas ao Mura Celeste de *Muhuraida*, a carta do Mago (2.º arcano maior do tarô) é descrita como retratando a figura de um jovem de corpo bem feito, diante de uma encruzilhada. Vestindo uma túnica branca com um manto vermelho, ele aponta o dedo indicador esquerdo para o céu, enquanto o da mão direita mostra a terra, numa clara alusão a sua posição intermediária. Na encruzilhada marcada por uma rocha, o Mago tem diante de si quatro objetos: um cálice, uma espada, um caduceu queimando e uma grande moeda de ouro: as figuras dos quatro naipes do baralho.

Deus dos viajantes, possuidor dos dons da magia divinatória “e responsável pelos golpes de sorte e pelas súbitas mudanças de vida”,<sup>43</sup> Hermes é a figura mitológica representada pelo Mago do tarô que se liga diretamente ao personagem do Mura Celeste no poema de Wilkens. Inspirado por seu caráter trapaceiro, o Mura Celeste surge repentinamente para persuadir o Mura Jovem a depor as armas, aliar-se aos brancos e ainda convencer os demais de sua tribo à pacificação/conversão; isso se dá por meio da técnica do disfarce empregada pelo Mura Celeste:

Um Paraninfo [Mura Celeste] desce, ao feliz Mura [Jovem],  
Disfarçado, anuncia a luz, que gira

Da fé, na órbita eterna, sacrossanta;  
O apóstata confunde, ao Mura espanta;<sup>44</sup>

e mais adiante o Mura Celeste fala ao jovem atônito:

Sou teu irmão, não temas, respondendo  
Lhe diz o Paraninfo disfarçado.  
Igual o gosto meu, ao que estou vendo  
Em ti; mas o que eu tenho é consumado.  
Descansa, diz o Mura [Jovem], que atendendo  
Te vou, com gosto, alegre e admirado:  
Eu, o arco, a flecha e tudo enfim deponho,  
Sentado, ouvir-te atento me disponho.<sup>45</sup>

Tal recurso ao disfarce surge como a única maneira de o Mura Celeste chamar a atenção do índio Jovem para a necessidade de pacificação/conversão daquela população. Prova disso é a presença de outras expressões que denotam o travestimento do “Paraninfo” em índio Mura, o que acaba por criar uma relação de identidade entre os dois interlocutores: “Do céu o murificado Mensageiro/ Prossegue a persuadir ao Mura atento.”<sup>46</sup> Nesse contexto do golpe de sorte que marca a carta do Mago, o termo “murificado” significa “transformado em Mura”,<sup>47</sup> o que logo em seguida se reforça quando o Mura Celeste se apresenta como “Anjo humanado”<sup>48</sup> para levar adiante seu plano de convencimento do Mura perplexo.

No nível psicológico da leitura do tarô, o Mago constitui-se como um guia que, por ser embusteiro e brincalhão, pode não aparecer quando solicitado. Em *Muhuraida*, ocorre o inverso, já que o Mura Jovem não clama por nenhum tipo de ajuda, mas surge diante dele, como por encanto, o Mura Celeste como se fosse um Mura real. Enquanto guia, o Mura Celeste exerce seu papel bíblico quando desempenha a função do anjo Rafael, o condutor dos viajantes: “Vamos seguindo, enquanto há claridade,/ O caminho da aldeia”;<sup>49</sup> e do próprio Moisés, quando lidera os judeus na fuga do Egito: “Qual nuvem no deserto ou facho ardente,/ [...] do cativoiro/ Do Egito o livra e serve de roteiro.”<sup>50</sup> Desse modo, as coisas entram nos seus devidos eixos, segundo o desejo colonial, “Enquanto o tutelar da Mura gente,/ Celeste paraninfo o vai

guiando”<sup>51</sup> que se quer cumpridor da tarefa divina de anjo-guia dos Mura à terra prometida do aldeamento, tal como se vê no texto bíblico “O Anjo de Deus irá adiante do povo”:

“Disse o Senhor a Moisés: [...] Enviarei o Anjo adiante de ti [...]. Sobe para uma terra que mana leite e mel.”<sup>52</sup>

Enfim, para vencer as forças malignas que ainda insistiam em subjugar o povo Mura, o “Anjo tutelar” (Mura Celeste) usando o recurso benfazejo das palavras mágicas, próprias dos contos de fadas, e “Armado do poder do Onipotente”,<sup>53</sup> em sua condição sempre vitoriosa “Tudo faz que se mude de repente.”<sup>54</sup> Assim, *repentinamente*, o Mura Celeste consegue Mura tenham capacidade para “discernir o engano e a verdade”,<sup>55</sup> qualidade que se pode operar por meio da razão e do pensamento lógico, agora uma faculdade da outrora “feroz nação do gentio Mura.”

Os quatro elementos presentes na encruzilhada da carta do Mago definem a ação do Mura celeste na narrativa de *Muhuraida*. Por um lado, o personagem do poema de Wilkens pode estar ligado a Hermes por ser este o mestre dos quatro elementos divinatórios: geomancia (moeda de ouro), piromancia (caduceu incandescente), aeromancia (espada) e hidromancia (cálice). Por outro lado, os mesmos elementos explicam simbolicamente a trajetória do Mura Celeste em *Muhuraida*, pois a moeda de ouro marca a sorte súbita na luta contra o Mal; o caduceu representa a capacidade de transformação do Mura Celeste (murificação); a espada determina a ação mental para a elaboração do discurso de convencimento do Mura Jovem; e por fim o cálice constitui-se como elemento emocional ao criar intimidade, na identificação do Mura Celeste como um “irmão” do Mura Jovem.

Ao exaltar o poderoso inimigo, Wilkens usa de uma estratégia discursiva que, apesar de conferir um tom épico à sua narrativa, reveste de razão e lógica as ações dos colonizadores portugueses mencionados no poema, a fim de enobrecer a vitória das forças civilizadoras sobre o monstro horrendo da barbárie. Afinal, a exaltação do inimigo acarreta ganhos substanciais após a vitória, que fica engrandecida historicamente em função das virtudes do oponente suplantado. O índio Mura representa esse “inimigo”, o atraso da selva em relação à cidade e, mais do que isso, uma barreira ao avanço econômico da região, visto que a área ocupada por aqueles índios era pródiga na produção

de cacau e ainda exercia a função de via de acesso às minas da capitania de Mato Grosso. Assim, *Muhuraida* se insere no contexto geral da colonização brasileira e especificamente na ocupação e exploração econômica do que hoje se conhece por região amazônica, além de expressar uma narrativa apoiada nos valores cristãos aliados à técnica iluminista da segunda metade do século XVIII. Ao mesmo tempo, o poema de Wilkens querendo ser unificador e apaziguador, pois prefere o poder dos discursos vencedores da colonização às expressões combativas e resistentes dos índios, deixa espaços para a entrada de contradições, fraturas, apagamentos e (re)inscrições, ao inserir elementos que se articulam a alguns arcanos maiores do tarô, cujas imagens representam símbolos que podem iluminar algumas passagens do próprio texto de Wilkens.



## NOTAS

- <sup>1</sup> Na tradicional cabala judaica, 22 é o número das letras que representam o Universo.
- <sup>2</sup> Na tradição bíblica, o número 21 representa a excelência da perfeição e a plenitude da realização.
- <sup>3</sup> WILKENS, Henrique João. *Muhuraida ou o triunfo da fé*. Manaus: Biblioteca Nacional/UFAM/Governo do Estado do Amazonas, 1993. Todas as referências ao texto correspondem à mesma edição.
- <sup>4</sup> Ausente do corpo do texto do poema, a Dedicatória é confirmada em “A Sua Ex.<sup>a</sup> o senhor João Pereira Caldas”, em que Wilkens oferece seu poema ao ex-governador geral do Estado do Grão-Pará, aproveitando para conseguir o amparo do mesmo: “Procura, pois, a *Muhuraida* a alta proteção de Vossa Excelência” (p. 89).
- <sup>5</sup> Presente na estrofe 4 do canto I, a Invocação é demonstrada pelos versos: “Invoco aquela luz, que [...] / Faz conhecer os erros, e a perdida / Graça adquirir” (p. 101).
- <sup>6</sup> A Proposição está localizada na estrofe 2 do canto I de *Muhuraida* e consiste na glorificação dos feitos que redundariam na conversão dos índios Mura: “Canto o sucesso fausto, inopinado, / Que as faces banha em lágrimas de gosto, / Depois de ver num século passado / Correr só pranto em abatido rosto; / Canto o sucesso que faz celebrado / Tudo o que a Providência tem disposto, / Nos impensados meios admiráveis, / Que aos altos fins confirmam inescrutáveis” (p. 99).
- <sup>7</sup> Iniciada na estrofe 5 do canto I (“Mais de dez lustros eram já passados, / Que a morte e o terror acompanhava / Aos navegantes tristes, que ocupados / Estavam com o perigo, que esperava / A cada passo ter, nos descuidados, / Segura presa em que se alimentava, / Despojo certo e vítima inocente, / Na terra ou mar, do rio na corrente” (p. 101), a Narração se estende até o Epílogo do poema.
- <sup>8</sup> Podem-se considerar como Epílogo do poema de Wilkens as últimas cinco estrofes do canto final (VI) da narrativa. Para exemplificar, apresentamos a estrofe derradeira de *Muhuraida*: “Sobre princípios tais, tal esperança, / Fundamenta a razão todo o discurso; / Em Deus se emprega toda a confiança; / Pendê do Seu poder todo o recurso; / Os frutos já se colhem da aliança, / Apesar dos acasos no concurso. / Sempre os progressos a cantar disposto, / Aqui suspendo a voz, a lira encosto” (p. 169).
- <sup>9</sup> Trecho do subtítulo do poema de Wilkens.
- <sup>10</sup> O subtítulo de *Muhuraida* é o seguinte: “O triunfo da fé na bem fundada esperança da inteira conversão e reconciliação da grande e feroz nação do gentio Mura.”
- <sup>11</sup> WILKENS, Henrique João, *op. cit.*, p. 89. No “Prólogo”, Wilkens (p. 93) reafirma o sucesso da obra da “Divina Providência”, que elegeu o diretor de aldeamento, Mathias Fernandes, como “instrumento da reconciliação, conversão e estabelecimento” dos índios Mura. Antes, porém, o poeta apresentara aquele índio como um “cruel e irreconciliável inimigo dos portugueses [...] matando cruelmente e sem distinção de sexo ou idade todos os viajantes e moradores das povoações” (p. 91).

- <sup>12</sup> Em nota à estrofe 17 do último canto de *Muhuraída*, que inicia a narração das condições do batismo, Wilkens indica que os índios “unanimemente se resolveram, no dia 9 do dito mês [de junho de 1785], solicitar ansiosamente [que] se batizassem vinte inocentes muras, filhos dos que vinham nessa ocasião; o que, com efeito, se efetuou, sendo o pe. fr. José de Santa Tereza Neves, religioso do Carmo, então vigário da igreja paroquial de Nogueira [capitania do Rio Negro, atual Estado do Amazonas], o que administrou o sagrado batismo; e o tenente coronel João Batista Martel, padrinho de todos.” (pp. 167-169).
- <sup>13</sup> Simbolicamente, a ambivalência da aliança firmada cria a condição simultânea da união e do isolamento, lembrando a relação entre o senhor e seu escravo. Na tradição cristã, a situação de aliança, expressa pela figura do anel que liga e isola ao mesmo tempo, marca uma união fiel e aceita de forma livre, como quer o narrador de *Muhuraída*.
- <sup>14</sup> CHEVALIER, Jean e Alain GHEERBRANT (orgs.). *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995, p. 794.
- <sup>15</sup> NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. Niterói: EdUFF, 2001, p. 249.
- <sup>16</sup> *BÍBLIA Sagrada*. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993, p. 82.
- <sup>17</sup> Os Mura são representados, no início do poema, como índios de localização indeterminada (“difuso” e “espalhado”), com atos típicos de “aves de rapina” ou de “assassinos e ladrões”, segundo nota do próprio autor (p. 103).
- <sup>18</sup> WILKENS, Henrique João, *op. cit.*, p. 115.
- <sup>19</sup> GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz & Terra, 1990, pp. 343-344.
- <sup>20</sup> WILKENS, Henrique João, *op. cit.*, p. 125.
- <sup>21</sup> *Ibidem*, p. 115.
- <sup>22</sup> *Idem*, p. 125.
- <sup>23</sup> Nessa relação, há a presença de três grupos setenários envolvendo os arcamos maiores: do Mago (I) ao Carro (VII) valores espirituais; da Justiça (VIII) à Temperança (XIV) valores anímicos; e do Diabo (XV) ao Mundo (XXI) —valores materiais. Disso redundo que uma carta pode ser lida sob os aspectos espirituais e anímicos, ou anímicos e materiais, conforme o conjunto escolhido para análise. Cf. SHARMAN-BURKE, Juliet e Liz GREENE. *O tarô mitológico: uma nova abordagem para a leitura do Tarô*. Trad. Anna Maria Dalle Luche. São Paulo: Siciliano, 1988, p. 24.
- <sup>24</sup> *In BÍBLIA Sagrada, op. cit.*, p. 658.
- <sup>25</sup> *Ibidem*, p. 659.
- <sup>26</sup> GAMA, José Basílio da. *O Uruguary*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1995.
- <sup>27</sup> DURÃO, Santa Rita. *Caramuru*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1913.
- <sup>28</sup> A questão do herói no poema de Wilkens é complexa, já que ela se mostra diluída, difusa ou mesmo multiplicada em vários personagens no decorrer da narrativa. No

- “Prólogo”, Wilkens (p. 97) sintetiza as virtudes dos únicos personagens brancos nomeados no corpo do texto: João Pereira Caldas, João Batista Martel e Mathias Fernandes: “As sábias providências e infatigável ardor e zelo do serviço de Deus, da Soberana e bem do Estado [...] do Exmo. Sr. João Pereira Caldas, que no decurso de seu governo do Estado do Pará [...] sempre buscava embaraçar os meios da força e persuadir os da brandura e suavidade para alcançar com perfeito complemento; ao prudente método, afabilidade, generosidade, desvelo e cuidado do tenente coronel, primeiro comissário, João Batista Martel; e ultimamente a intrepidez, constância, trabalho, zelo infatigável e atividade do bom diretor [...] Mathias Fernandes.”
- <sup>29</sup> É o próprio Mathias Fernandes quem atribui uma única vez a condição de “herói” a João Pereira Caldas: “Pede este herói [‘O ilustre João Pereira’] [...] / Que o conheçais [ao Mura], e ameis também desejo” (p. 141). Sobre a posição controversa de João Pereira Caldas como herói de *Muhuraida*, Tania Pires Pêgo em *Muhuraida, um épico indianista?* (Lisboa: Universidade de Lisboa/Faculdade de Letras, 2004, p. 83) afirma que “ele não é uma das personagens que participam diretamente do plano de ação do poema, [portanto] não se pode dizer que ele seja o herói de fato.” Celdon Fritzen em seu artigo “Muhuraida e as contradições esclarecidas do Outro” (*Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas/IEL, n.º 39, 2002, pp. 119-135) também anota que João Pereira Caldas “parece muito mais estar vinculado aos feitos encontrados em hagiografias que aos embates guerreiros da epopéia.”
- <sup>30</sup> PÊGO, Tania Regina Pires. *Muhuraida, um épico indianista?*, p. 85.
- <sup>31</sup> WILKENS, Henrique João, *op. cit.*, p. 139: “Oh muras valorosos! Eu conheço/ Esta obra ser da mão do Onipotente;/ Que a Ele só se deve, enfim, confesso;/ Louvor Lhe seja dado eternamente”.
- <sup>32</sup> *Ibidem*, p. 141: “Vereis em outro João justo festejo;/ Ao vosso bem vereis, como ele atento,/ No mesmo nome tendo a dignidade,/ Do precursor preenche a qualidade”. Em nota (b), Wilkens esclarece que o nome “João” refere-se ao “já sobre-referido tenente coronel João Batista Martel”, para não haver confusão com a pessoa de João Pereira Caldas.
- <sup>33</sup> *Ibidem*, p. 139: “Eu sei que agravos tendes na lembrança,/ Feitos por quem só enganos meditava,/ [...] Sereis nossos irmãos, filhos da Igreja;/ Concidadãos, amigos”.
- <sup>34</sup> *Ibidem*, p. 141: “Este o tempo feliz que destinava/ O céu, para quem em vós a luz raiasse;/ Que aquele, que este Estado governava [João Pereira Caldas],/ Perto de vós, enfim, também se achasse”.
- <sup>35</sup> *Ibidem*, p. 143. Na narrativa bíblica do Antigo Testamento, Moisés torna-se o interlocutor de Deus a partir de seu segundo livro (*Êxodo*), que se estende até seu quinto e último livro (*Deuteronômio*), passando ainda por *Levítico* e *Números*. Desses escritos, destaca-se o texto intitulado “Moisés intercede pelo povo”, onde se lê: “Respondeu Moisés ao Senhor: [...]. O Senhor é longânimo e grande em misericórdia, que perdoa a iniquidade e a transgressão [...]. Perdoa, pois, a iniquidade deste povo, segundo a grandeza da tua misericórdia e como também tens perdoado a este povo desde a terra do Egito até aqui”. Véase *Números* 14:13, 18-19, in *BÍBLIA Sagrada, op. cit.*, pp. 155-156.

- <sup>36</sup> WILKENS, Henrique João, *op. cit.*, p. 133. O “Mura Velho” é o personagem que se posiciona veementemente contra as intenções colonizadoras sobre os Mura.
- <sup>37</sup> O “Mura Jovem” é o índio que acaba sendo convencido à pacificação pelo “Mura Celeste” personagem-chave no poema de Wilkens, pois é ele quem consegue sensibilizar o “Mura Jovem” a ser um arauto da conversão para a sua tribo. Além disso, é o “Mura Celeste” quem consegue ganhar a luta contra o “Príncipe das Trevas” pelo domínio sobre os índios Mura ficcional de que a pacificação/conversão daqueles índios fora obra da “Divina Providência”.
- <sup>38</sup> Tais promessas do narrador do poema são endossadas pelo discurso do Mura Jovem aos demais índios, nas estrofes 12 e 15 do mesmo canto III, onde se lê, respectivamente: “Olhai que para empresa sois chamados,/ Que nome vos dará já em todo o mundo. [...] Mas já o destino quer, a nossa sorte,/ Que o mundo todo admire ao Mura forte” (p. 127), e “Não seremos também mercedores/ De sermos no comércio contemplados?/ De achar, para os efeitos, compradores,/ Se o tempo, que em mil crimes empregado/ For na pesca ou colheita aproveitado?” (p. 129).
- <sup>39</sup> Wilkens (p. 131) insere apenas uma nota falando sobre o assunto, mas é o padre João Daniel no livro *Tesouro descoberto no rio Amazonas* quem conta os detalhes daquele que seria o contato inicial e traumático entre os Mura e os brancos: “Tinha-os praticado antigamente um missionário, e eles [os Mura] dado palavra de saírem dos seus matos e descerem para a sua missão no ano seguinte, depois do missionário lhe ter prontos e prevenidos os víveres, panos e ferramentas, para os vestir e sustentar, enquanto eles não fizessem roças próprias. Neste ajuste estavam firmes; mas foi perturbá-los um português que dele [do ajuste] soube deste modo. Preparou uma grande barca com o pé de ir às colheitas do sertão, como se costuma, foi ter com eles, e fingindo ser mandado pelo dito missionário, lhes disse que ele os mandava buscar; porque já tinha preparado roças, casas e pano. Admirados, responderam os tapuias que ainda não chegava o tempo que o padre tinha ajustado com eles, e que ainda não podia ter prontos os víveres e farinhas para comerem: porém, o branco, com ações piores que de preto, os soube enganar e iludir de sorte que eles, persuadidos de que na verdade os mandava buscar o padre, se embarcaram os que puderam na canoa do branco: ah! Pobres e miseráveis índios, em que mãos vos metestes, e a que lobo vos entregastes!” (p. 264). Na página seguinte, João Daniel que no entanto se posicionara a favor da redução dos Mura, considerando-os “gente sem assento nem persistência” (p. 264) escreve: “Contente com a sua astúcia e muito satisfeito com tão venturosa caravana e rendosa presa [...] [o português] os levou para as vizinhanças da cidade [...] e os vendeu aos mais brancos nos seus sítios, fingindo serem seus escravos.” (p. 265).
- <sup>40</sup> WILKENS, Henrique João, *op. cit.*, p. 133.
- <sup>41</sup> *Ibidem*, p. 131.
- <sup>42</sup> *Ibidem*, p. 135.
- <sup>43</sup> SHARMAN-BURKE, Juliet e Liz GREENE, *op. cit.*, p. 24.
- <sup>44</sup> WILKENS, Henrique João, *op. cit.*, p. 111.
- <sup>45</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>47</sup> No contexto antropológico da etnonímia, o termo “murificado” refere-se ao índio não-Mura assimilado pela cultura mura. Trata-se, então, de uma forma de colonização dos Mura sobre índios de outras etnias.

<sup>48</sup> WILKENS, Henrique João, *op. cit.*, p. 123.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 125.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 143. Encontramos no Êxodo 13:21 da *BÍBLIA Sagrada* uma passagem que se articula aos referidos versos de Wilkens: “O Senhor ia adiante deles, durante o dia, numa coluna de nuvem, para os guiar pelo caminho; durante a noite, numa coluna de fogo, para os alumiar, a fim de que caminhassem de dia e de noite.” (pp. 70-71).

<sup>51</sup> WILKENS, Henrique João, *op. cit.*, p. 159.

<sup>52</sup> Êxodo 33:1-3, in *BÍBLIA Sagrada*, *op. cit.*, p. 93.

<sup>53</sup> WILKENS, Henrique João, *op. cit.*, p. 163.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 165.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

*BÍBLIA Sagrada*. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

CHEVALIER, Jean e Alain GHEERBRANT (orgs.). *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

DANIEL, João. *Tesouro descoberto no rio Amazonas*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1976.

DURÃO, Santa Rita. *Caramuru*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1913.

FRITZEN, Celdon. Muhuraída e as contradições esclarecidas do Outro. *Estudos portugueses e africanos*, Campinas/IEL, n.º 39, 2002, p. 119-135.

GAMA, José Basílio da. *O Uruguay*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1995.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz & Terra, 1990.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. Niterói: EdUFF, 2001.

PÊGO, Tania Regina Pires. *Muhuraída, um épico indianista?* Lisboa: Universidade de Lisboa/Faculdade de Letras, 2004.

SHARMAN-BURKE, Juliet e Liz GREENE. *O tarô mitológico: uma nova abordagem para a leitura do Tarô*. Trad. Anna Maria Dalle Luche. São Paulo: Siciliano, 1988.

WILKENS, Henrique João. *Muhuraída ou o triunfo da fé*. Manaus: Biblioteca Nacional/UFAM/Governo do Estado do Amazonas, 1993.

«MI TÍO EL JAGUARETÉ»:  
EL DISCURSO DE LA ARMONÍA IMPOSIBLE

*Patricia Vilcapuma Vincés*

*Yo no sabía si amaba más al puente o al río*

J. M. Arguedas, *Los ríos profundos*

*o mundo do rio não é o mundo da ponte*

João Guimarães Rosa, «Orientação», *Tutaméia*

En la narrativa de João Guimarães Rosa muchos de sus personajes sufren la pertenencia a dos mundos, a dos espacios. Esta situación los lleva a emprender una *travesía* que transcurre en el *entre* y el *margin*, y en la que además confluyen, en claro conflicto, tradición y modernidad. La frase «o mundo do rio não é o mundo da ponte» —respuesta magnífica y como siempre enigmática del brasileño— que Rosa pone en boca de uno de los personajes de los cuentos de *Tutaméia* («Orientação», 1967), refuerza la posición de Arguedas ante un conflicto no de razas, sino de cultura y de lenguaje; en tal sentido, el narrador-protagonista de «Mi tío el jaguareté»,<sup>1</sup> cuento de Rosa que será analizado en este trabajo, inmerso en la dualidad de su existencia, en la duda de la pertenencia y no pertenencia, es el ejecutor y finalmente ejecutado de la eliminación progresiva de su *yo*. El destino del protagonista se pierde trágicamente (ya no en el sertón, región que se extiende al norte hacia la cuenca del Amazonas) con la ruptura del padrón del proceso transculturador; es decir, en palabras de Antonio Cornejo Polar, a quien además debo el subtítulo de este artículo, «la ideología salvífica del mestizaje con su neoplatónica esperanza en la armonía de los contrarios»<sup>2</sup> acaba, en este

cuento rosiano, con el producto de su fusión y deja abierta la imposibilidad de una conciliación entre las dos culturas, la del indio y la del occidental.

### «YO-JAGUAR»

El narrador-protagonista del cuento «Mi tío el Jaguareté» es un mestizo hijo de padre blanco, el rancharo Pancho Pedro, y de madre india, Mar'lara María, perteneciente a una tribu cuyo animal tótem es el jaguar. En este personaje, el lugar hegemónico es ocupado, en un determinado momento de su vida, por la cultura del blanco, la misma que lo arroja a la inmensa soledad del sertón y que terminará siendo rechazada porque arrastrará al mestizo al asesinato de los míticos ancestros de sus raíces indígenas. Estos, como un acto de culto heredado de la tribu de la madre, serán rescatados de la memoria en la figura del jaguar, asumida ahora por él, quien en ese momento de «identificación» y «autoafirmación», asesinará a los humanos que lo rodean.

Esta transformación en hombre-jaguar se conocerá a lo largo del relato, que se inicia con el recibimiento de un anónimo explorador a quien el personaje rosiano narra sus aventuras como cazador de jaguares y su nueva vida en medio del sertón, espacio que reconocerá como suyo y cuya inmensidad conlleva un sentido ambivalente de pertenencia y de ubicación en ese mundo muy grande en el que no tiene una identidad definida: «No soy hacendado, soy vecino... Eh tampoco soy vecino. Yo por todas partes» (411). El carácter oral del relato inicia, evidentemente, una situación dialógica que se reitera a lo largo del texto entre el cazador de jaguares y un interlocutor mudo, cuya existencia, más que conocerse, se supone por las constantes referencias a este que se hace en una «conversación» en la que solamente el mestizo habla, pregunta y responde. Arrepentido de matar a los que considera sus parientes, su transformación en hombre-jaguar, como se explica en el párrafo siguiente, permitirá que subvierta el rol asignado por los blancos: ahora él empieza la *deshumanización* del espacio que ocupa y, progresivamente de su propia identidad .

¿Ñeñen? Yo cacé jaguares, muchos. Soy un cazador de jaguares. Vine aquí a cazar jaguares, nada más a cazar jaguares. Ño Ñuan Guede me mandó que me quedara, para *desjaguarizar* todo este mundo. Añun,



solito... Araá... [...]. No mato más jaguares, no más. Es feo que yo haya matado. El jaguar es mi pariente. Maté, montones (414-415).<sup>3</sup>

La alusión al parentesco con los jaguares, indicada en la filiación que establece con estos, evidencia un doble discurso<sup>4</sup> que progresivamente se identificará en el extraño lenguaje del mestizo y cuyas oposiciones se confrontan y remiten a *otro* mundo. Esta duplicidad de lenguas que se esconde tras su lenguaje es, al mismo tiempo, la que produce que este sea prácticamente intraducible y que permite, gracias a la magistral poética de Rosa, ejemplificar la imposibilidad de la supervivencia del universo indígena. El lenguaje del jagueté, poblado de vocablos del tupí y otras tribus indígenas, así como influenciado de su *Weltanschauung*, que es asumido por el mestizo, sería una especie de lo que Walter Benjamin denomina «ruinas de antiguas narrativas».

A pesar de esta intraducibilidad, es posible «escuchar» del hombre-narrador una serie de hechos que marcan el camino del extraño personaje hacia su transformación en lo que revela, esa noche, a su interlocutor, aparentemente herido y que es hospedado en su choza/espacio: un hombre-jaguar, cuyo discurso, finalmente, se interrumpe por el disparo mortal que hace el forastero ante la inminencia de su propia muerte, literalmente, en las «garras» del protagonista.

El espacio que ahora ocupa el mestizo, entendido como la oscuridad, lo desconocido, está al margen de las culturas del padre y de la madre; no obstante, se percibe como un espacio «en medio de la selva [que] está alumbrado» (414) para quienes lo habitan. Su vida transcurre en ese espacio intersticial, sin la certeza de una identidad, pero marcado por un sentido de apropiación del lugar que le sirve, finalmente, de refugio; que lo aleja de la civilización que aborrece, y lo mantiene si bien protegido del ataque del animal salvaje, es decir, el mismo jaguar, cercano al mítico mundo de sus ancestros tribales poseídos por la sabiduría de su tótem, el jaguar.

Al proclamar su parentesco con los jaguares, como cuando afirma «el jagueté mi tío, hermano de mi madre» (436), asume una búsqueda de identidad que, progresivamente, desemboca en una violenta transformación, que se manifiesta por medio de una serie de frases que descubren su acercamiento a las costumbres del jaguar. Es así que existe un paralelismo entre

el relato hablado (que como se sabe distingue al ser humano del animal) y los rasgos característicos o «los rastros» de la vida del jaguar; ambos discursos, el hablado (que corresponde a la memoria oral de las culturas ágrafas) y el de las huellas o indicios de la existencia de un hombre-jaguar, señalados a lo largo del relato por el protagonista (aquí identificamos, además, una correspondencia con el lenguaje escrito de la cultura letrada de la cual se vale Rosa: la huella-escritura «fijada» en un texto, para que esta historia pueda ser conocida) encuadrarán la historia hasta cerrarla con la muerte del protagonista. Así, en primer orden, destaca el espacio del mestizo marcado por su olor, que llama catinga fuerte, como la del jaguar; actitud intrínseca de un animal y que es apropiada por el individuo al tomar para sí la choza donde habita: no es suya, no tiene dueño, como cada cosa en la profundidad de la selva, sin embargo, advierte que nadie puede vivir sobre este espacio delimitado por su olor, así como nadie puede ocupar el espacio de otros jaguares; es decir, hay una nposesión de la pertenencia misma. La frase «bueno-bonito», constantemente pronunciada durante el relato, resume en gran medida el pensamiento del jaguar como lo enfatiza a cada momento el cazador de onzas: «el jaguar solo piensa en una cosa que todo es bonito, bueno, bonito, bueno, sin toparse con nada. Nada más piensa eso, todo el tiempo, largo siempre lo mismo, y así va pensando mientras camina, come, duerme, haga lo que haga» (442-443). La vida del arrepentido cazador de jaguares, contada por él mismo, es indicio, «un rastro» para su interlocutor, de una posible manifestación del poder del jaguar. Constantemente, atemorizado por las revelaciones de su anfitrión, quien le prohíbe señalarlo como cazador de jaguares, se mantiene despierto y alerta, sin soltar el arma que lo protege de una acción inesperada por parte de este hombre, que le advierte indirectamente de la presencia del hombre-jaguar: «mano-jaguar pie jaguar rabo...» (416) y le cuenta, a pesar de las propias interrupciones para dar fin a la conversación, que solamente sabe lo que el jaguar conoce y hace: «no lleva prisa» (420); por eso, ya no necesita el reloj del «amigo» que hospeda.<sup>5</sup> Aunque se muestra amable con el forastero, quiere que todos tengan miedo de su «yo-jaguar» conocedor del «otro», su presa: «yo sé cómo usted mueve la mano, que usted ve hacia abajo o hacia arriba, si hace falta ya sé cuánto tiempo le toma saltar. Sé en qué pierna usted se apoya primero» (424). En otro momento de su relato, el cazador de jaguares cuestiona

a quienes lo dejaron en ese lugar para matar jaguares, por eso «no quiere ver gente» y no quiere acordarse de la gente: tiene rabia de los *otros*, ahora le gustan los jaguares. Explica, además, que aprendió a usar las armas con otros hombres: Uarentín María y Guegué María y Ño Inacio, y a *desjaguarizar* el sertón imitando los movimientos de «el jaguareté» para acechar a su víctima y aprovechando de su parentesco con estos animales, y por ende, de lo que cree su pertenencia a este pueblo, al «jaguaretama». <sup>6</sup> Por otra parte, el recuerdo de la madre india Mar'Iara y el amor materno durante la infancia está presente sobre todo al momento de resaltar el parentesco con el jaguar: «Mi madre india era buena conmigo, como el jaguar con sus cachorros, jaguaráin. ¿Usté ya vio al jaguar con los jaguarcitos? ¿No, no lo ha visto? La madre los lame, lame, habla con ellos, jaguañeñén, los alisa, los cuida. La madre jaguar muere por ellos, no deja que nadie se acerque, no...» (441).

Es importante mencionar, en este punto de la explicación, que la dualidad presente en el texto rosiano, hombre/animal-civilización/barbarie, evidencia la deconstrucción de la metáfora animal (utilizada por Guimarães Rosa en la descripción de muchos de sus personajes), mediante un desplazamiento de significados hacia las fisuras ocasionadas por el violento y a la vez imperceptible choque de identidades del personaje. Esta vez la metáfora no sirve para una caracterización de lo humano, <sup>7</sup> sino para la progresiva deshumanización del hombre. Las características del personaje presentan puntos de fuga que no permiten la reabsorción de las culturas en conflicto y que se cumpla la armonía esperada de un proceso de transculturación. Las fisuras del personaje han impedido que se convierta en un puente entre el indio y el blanco, entre «memorias, culturas y tiempos diversos», <sup>8</sup> ya que «se ha mutilado voluntariamente de sus raíces, desligándose de todo el pasado de sus ancestros blancos». <sup>9</sup>

La pérdida del nombre del personaje, asimismo, es un motivo para la pérdida de la memoria de su origen mestizo. Bacuriniquerépá ('fruto' o 'árbol inteligente') es el nombre dado por la madre y, por medio del rito del bautismo, entra al mundo de los blancos con el nombre Antonio de Jesús; sin embargo, el protagonista vivirá al margen de ese mundo de los blancos donde «nadie lo dejó trabajar porque no servía» (442) <sup>10</sup> más que para matar jaguares. En el mismo espacio, la exclusión se manifiesta porque es reconocido como

indio: «No entres en el cuarto con nosotros, quédate allá, tú eres indio... Don Rauremiro conversaba con el negro Tiodoro, platicaba. Me daba comida, pero no conversaba conmigo. Salí de allá con una rabia, rabia de todos: de don Rauremiro, su mujer, las hijas, niño pequeño» (446).

Una vez excluido y aislado en los sertones, inicia el periodo de su supervivencia junto a los jaguares; aunque, al no ser uno de ellos, hacia su persona (422). Luego de este episodio, pasa a narrar cómo es el proceso de su transformación y el trágico resultado de ello.

### EL LENGUAJE DEL JAGUAR

Heidegger considera que para decir qué es el hombre hay que partir del lenguaje, ya que la palabra pertenece a una cultura determinada;<sup>11</sup> en tal sentido, el lenguaje utilizado por el personaje principal de «Mi tío el jaguaeté» parece contradecir la sentencia del filósofo. Salpicado de vocablos tupí, interjecciones y mezclado con el portugués, el habla del mestizo anticipa su transformación en hombre-jaguar, así lo señala Haroldo de Campos en su ensayo «Guimarães Rosa: el lenguaje del yaguaeté»:

[...] esos rastros que en él (texto) aparecen preparan y anuncian el momento de la metamorfosis, que dará a la propia fábula su fabulación, a la historia, su ser mismo [...]. Interjecciones y expletivos, rezongos onomatopéyicos, se interpolan desde el principio de su habla (“Hum? Eh-eh” ... “Ã-ha” ... “Hum, hum” ... “Hum, hum” ... “nʔ, nʔ” ... “Ixe!” ... “Axi” ... “Hã-hã” ...) y se confunden con (o se resuelven en) monosílabos tupís incorporados al discurso [...].<sup>12</sup>

El autor de *Grande sertón: veredas* es conocido por su cuidadoso trabajo con el lenguaje, al que incorpora simbologías y en el que combina significantes. Así el lenguaje creado para este personaje es concebido como el rezago de sus orígenes y los primeros signos de su metamorfosis. Al hablar con su interlocutor que, evidentemente, no entiende su extraño lenguaje ni el significado de la mezcla de este con la recreación de los sonidos que emite el jaguar, se realiza, curiosamente, el pensamiento del protagonista;<sup>13</sup> en este caso,

el pensamiento del hombre-jaguar. «La palabra no es sólo ‘desvelamiento’ del mundo y de las cosas; es también esencialmente revelación de la persona».<sup>14</sup>

El relato oral del cazador de onzas es, asimismo, una constante de interrogaciones a las que él mismo da respuesta «especialmente donde se espera una frase afirmativa, como uno de los recursos utilizados para poner en evidencia el cuestionamiento de las certidumbres del ser humano, acentuándose aún más la presencia del misterio, el tema de la búsqueda de la vida»,<sup>15</sup> en una conversación que cada vez es más tensa entre el protagonista y su interlocutor, no solo por lo ininteligible que resulta para este último el lenguaje usado.

El hombre-jaguar mediante la mezcla de la palabra aprendida de los blancos y el lenguaje de la tribu expresa su condición y va recreando «el clímax metamórfico»<sup>16</sup> hasta transformarse en jaguar.

La transformación se produce isomórficamente, en el momento en que el lenguaje se desarticula, se quiebra en residuos fónicos, que suenan como un rugido y como un estertor (pues en ese exacto instante se percibe que el interlocutor virtual también toma conciencia de la metamorfosis y, para escapar de convertirse en presa de la onza, está disparando contra el hombre-yaguareté el revólver que su suspicacia había mantenido gatillado durante la conversación).<sup>17</sup>

El cuento termina, como señala Haroldo de Campos, en el asesinato, a manos del visitante blanco, del hombre-jaguar, que es el resultado de un extraño proceso transculturador; la muerte termina con el «nuevo espécimen», cuya existencia conflictiva subvierte la condición del mestizaje: «(de carácter biológico y cultural) tiende a la creación de un nuevo espécimen proveniente de la aglutinación homogénea y sin fisuras de los especímenes en contacto [...]».<sup>18</sup> Por otro lado, deja solo (y perdido) a su ejecutor en medio del territorio hostil dominado por el jaguar, en tanto que, nuevamente, se inicia el ciclo de la supervivencia entre cazador (está vez a merced del jaguar) y presa (hombre). En suma, el sujeto transculturado responsable de la agencia transculturadora no solo pierde esta condición, sino que es eliminado por la «otra» cultura presente en el inmenso espacio del sertón.

La historia de «Mi tío el jaguaraté» nos presenta el anuncio de la extinción de una identidad mestiza, desde lo más profundo del ser, en palabras de Valquiria Wey: «la palabra intraducible para una cultura que no se funde, al contrario de la raza, no se hace mestiza».<sup>19</sup>

Si bien este hecho resulta trágico, Rosa parece proponer una interpretación «extremista» al problema del mestizaje en cuanto lucha frente a un proceso de occidentalización, a diferencia de lo que sí sucede con Riobaldo en *Gran sertón*: el atento interés de su interlocutor por una cultura aparentemente primitiva y ajena a las cuestiones primeras de la existencia.

### EL SUJETO TRANSCULTURADO HABITANTE DEL «ENTRE-LUGAR»<sup>20</sup>

Según la teoría de la transculturación planteada por Ángel Rama, el sujeto transculturado, antes de constituirse como tal, se ha sometido a un proceso en el que, sin perder la esencia de su cultura de origen (dominada), incorpora elementos de la cultura externa (dominante) para hacer una «recomposición manejando los elementos supervivientes de la cultura originaria y los que viven fuera de ésta».<sup>21</sup> A esta categoría pertenece, según Rama, Guimarães Rosa, escritor que ha servido de intermediario entre distintas lenguas y diferentes prácticas culturales que cohabitan en el vasto territorio brasileño; si bien es cierto que sus personajes provienen del sertón, estos asumen una posición que rechaza «toda forma de demarcación cultural fija y totalizante».<sup>22</sup>

[...] la escritura de los territorios ficcionales de Guimarães Rosa soporta una cartografía porosa y entrecruzante, cuyas demarcaciones y leyendas deslizan en continua migración y amplificación de sentido. Las fronteras que atraviesan las comunidades literarias rosianas son, así, una zona de sombra cuyos puntos siempre o casi siempre están en fuga, se vuelven indiscernibles o límites entre fin de una categoría y el inicio de otra.<sup>23</sup>

Sostenido por el lenguaje, el cuento rosiano parece articularse alrededor del cuestionamiento del proceso transculturador, que resulta en un trágico

desenlace: la lucha a muerte entre dos mundos a los que el personaje pertenece biológicamente, y el intento de fusionar dos culturas que se desconocen mutuamente. El mestizo destrabado no halla lugar en el mundo de los blancos, el cual le corresponde, en primer lugar, por su origen (el padre, Pancho Pedro, es vaquero) y luego por el rito cristiano del bautismo. El rechazo del cual es víctima por sus características indígenas, expresadas en su fisonomía, lo lleva a sentir nostalgia de su infancia y de un deseo de reintegrarse al mundo de los indios. Esta posibilidad también le es negada, está condenado a habitar solo debido a la traición que, considera, ha cometido contra los ancestros de su madre: el asesinato de los jaguares: «toy maldito, toy desgraciado, porque maté tanto jaguar» (241). Se debate entre dos mundos, entre dos culturas que le sirven para expresarse como ser, pero que a la vez lo eliminan. En su metamorfosis, el tótem de sus ancestros se impone al cazador y este, al jaguar, cada vez que inicia su «rito traidor», realizado, paradójicamente, por medio de las artes aprendidas en el mundo del animal tótem. Ante la dificultad de superar la dicotomía blanco/indio, expresará una consternante exclamación: «Ahora ya no tengo nombre... Soy jaguar». Asimismo, sentirá odio contra los humanos, contra la violencia del «otro» que lo arrojó a un «entre-lugar» de permanente confrontación, convirtiéndolo en el «hombre-jaguar» que asesinará a los blancos en un momento de trance, en un vaivén entre esos dos mundos, como una provocación al «asesino del jaguar».

De pronto me dio aquel frío, frío, aquél, se me torció la pierna... Eh, después, no sé: desperté —taba en el asa del veredero, era por la mañana tempranito. Yo taba en barro de sangre, las uñas todas rojas de sangre. El veredero taba mordido muerto, la mujer del veredero, las hijas, el niño pequeño... Eh, ¡juca-jucá, atiuca! Entonces me dio lástima, me dio coraje. (452)

Es en ese instante metamórfico, referido por De Campos, donde se interrumpe el proceso transculturador. El mestizo pierde total relación con una de sus partes constitutivas que ya no le sirve para la identidad que anhela. Su terrible conflicto interior, ocasionado por el maltrato recibido en el espacio de la cultura hegemónica, no le permite superar el desgarramiento de su

humanidad ni acentuarse en el mundo. Ya no pertenece a ningún lado, ha sido doblemente marginado.

El hombre-jaguar se separa aquí de su función de sujeto transculturador, de mensajero de un mundo, de conciliador de contrarios, que le corresponde como mestizo heredero de dos vertientes que conforman ese universo dividido y contradictorio que habita. La historia rosiana propone una trágica lectura a esta ruptura de lazos: la violencia recíproca, reflejada, en primera instancia, por el blanco que desprecia al indígena y a toda manifestación de diferencia, y en segundo lugar, en la violencia ejercida por el indio sobre el blanco, bajo la forma de jaguar.

Finalmente, el ciclo de violencia culmina con la muerte del «hombre-jaguar». Su interlocutor dispara y logra, con el asesinato del mestizo, la victoria frente a lo que considera primitivo y salvaje. A pesar de los indicios y las revelaciones hechas por el hombre-jaguar (devoración de otros hombres, matanzas, transformaciones en extrañas circunstancias), no se muestra hostil ante el visitante, incluso muchas veces, lo llama «amigo». El autor de *Tutaméia*, por medio de esta historia, parece responder al autor de *Los ríos profundos*, que se pregunta por la profundidad de la corriente que separa lo indio de lo occidental, culturas que, según Arguedas, algún día «se fusionarán o separarán definitivamente».<sup>24</sup>



NOTAS

- <sup>1</sup> GUIMARÃES ROSA, João. «Mi tío el Jaguaréte». En *Campo General y otros relatos*. Traducción de Valquiria Wey. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 411-454. Todas las referencias al cuento remiten a esta edición. En adelante, las citas textuales solo indicarán el número de página.
- <sup>2</sup> CORNEJO POLAR, Antonio. «Condición migrante y representatividad social: el caso de Arguedas». En MARTÍNEZ, Maruja y Nelson MANRIQUE (eds.). *Amor y fuego. José María Arguedas, 25 años después*. Lima: DESCO/CEPES-SUR/Casa de estudios del socialismo, 1995, pp. 3-14; véase p. 5.
- <sup>3</sup> Las cursivas son nuestras.
- <sup>4</sup> Sobre la dualidad del discurso en este cuento, véase TARABORI CALOBREZI, Edna. «A questão do duplo em “Meu tio o iauaretê”». *I Congresso Internacional «Todas as letras. Língua e literatura»*. CD-ROOM. São Paulo: Universidad Presbiteriana Mackenzie, 2003.
- <sup>5</sup> El rifle, la alforja con dinero, los caballos y el reloj son indicios que se trata de un hombre que no pertenece al sertón, que al inicio del relato es llamado «lobo gordo», figura que correspondería al «hombre-lobo» de la cultura occidental, opuesta a la figura del «hombre-jaguar», testimonio de una cultura indígena. Véase p. 411.
- <sup>6</sup> Respecto de su parentesco y su derecho a habitar el jaguretama véase p. 430 del cuento. Asimismo, en relación con la alusión de la naturaleza animal del protagonista, Walnice Nogueira Galvão señala en su artículo «O impossível retorno» que, en tupi, *Iauara* significa ‘onza’, ‘jaguar’, y *eté*, ‘verdadero’, ‘legítimo’; es decir, la palabra *iauaretê* significaría ‘onça verdadeira’; por lo tanto, la frase «Meu tio o Iauaretê» significaría «Soy hijo de onza y no de gente». Véase *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática, 1978, p. 19.
- <sup>7</sup> Eva Pereira en su ensayo «De lo infrahumano a lo suprahumano en *Primeras Historias*» comenta la relación entre hombres y animales que se presenta en la narrativa rosiana. «Muchos de sus personajes señala Pereira son descritos directamente a partir de metáforas animales. En *Primeras historias*, los ejemplos de esa práctica son muchos y variados y están relacionados no solo con la caracterización de lo humano, a partir de su equiparación a lo animal, sino también con la búsqueda de una definición de lo humano a partir de su diferenciación en relación con lo animal». Véase D’ANGELO, Biagio (ed.). *Verdades y Veredas de Rosa*. Lima: Fondo Editorial UCSS, 2004, pp. 149-150; véase p. 149.
- <sup>8</sup> FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa. Fronteiras, margens, passagens*. São Paulo: Editora SENAC, 2001, p. 47.
- <sup>9</sup> FORGES, Roland. *José María Arguedas. Del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico. Historia de una utopía*. Lima: Horizonte, 1989, p. 254.
- <sup>10</sup> «Los más bonito que hay es el jaguar María-María desparramada en el suelo, bebiendo agua [...]. No tenga miedo, ella no viene, nada más viene si la llamo. Si no la llamo, no viene. También me tiene miedo, como usted...». Aquí el narrador-

protagonista nuevamente se refiere a su interlocutor, quien muestra temor ante este *desconocido* durante todo el relato.

- <sup>11</sup> GEVARET, Joseph. *El problema del hombre. Introducción a la antropología filosófica*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1976, p. 48.
- <sup>12</sup> *Brasil transamericano*. 1.<sup>a</sup> ed. Buenos Aires: El cuenco de la plata, 2004, pp. 17-24; véase p. 20.
- <sup>13</sup> Gevaret explica que «la palabra que existe como ambiente propio del pensamiento, de modo que el pensamiento se realiza siempre y necesariamente como pensamiento parlante», pero aclara enseguida, que el pensamiento no es prisionero de la palabra: «la precede iluminando a las cosas y procurando expresar su significado exacto mediante el concepto y la palabra».
- <sup>14</sup> GEVARET, Joseph, *op. cit.*, p. 51.
- <sup>15</sup> PEREIRA, Eva, *op. cit.* p. 147.
- <sup>16</sup> CAMPOS, Haroldo de., *op. cit.*, p. 22.
- <sup>17</sup> *Ibidem*.
- <sup>18</sup> FANTINI, Marli, *op. cit.*, p. 86.
- <sup>19</sup> WEY, Valquiria «Introducción». En GUIMARÃES ROSA, João. «Mi tío el Jaguaréte», *op. cit.*, p. 21.
- <sup>20</sup> Silvano Santiago sostiene que el «entre-lugar» es un espacio atravesado por varias etnias, voces y lenguas, representa un espacio ambiguo donde se mezclan distintas historias y temporalidades en confrontación. Es desde ese conflictivo y turbado *locus* de enunciación que el escritor latinoamericano deberá aprender a manejar la lengua de la metrópoli para, enseguida, combatirla. Véase para mayor información SANTIAGO, Silvano. *Uma literatura nos trópicos. Ensaio sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, pp. 9-26.
- <sup>21</sup> RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México D. F.: Siglo XXI, 1987, p. 38.
- <sup>22</sup> FANTINI, Marli, *op. cit.*, p. 59.
- <sup>23</sup> *Ibidem*, p. 93.
- <sup>24</sup> ARGUEDAS, José María. «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú». En *José María Arguedas, vida y obra*. Estudio de Ricardo González Vigil. Bogotá: Editorial Norma (Colección Cara y Cruz), 2004, pp. 29-39; véase p. 29.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGUEDAS, José María. *Obras completas*. Tomo III. Lima: Horizonte, 1983.

CAMPOS, Haroldo de. «Guimarães Rosa. El lenguaje del jaguareté». En *Brasil transamericano*. 1.<sup>a</sup> ed. Buenos Aires: El cuenco de la plata, 2004, pp. 17-24.

CORNEJO POLAR, Antonio. «Condición migrante y representatividad social: el caso de Arguedas». En MARTÍNEZ, Maruja y Nelson MANRIQUE (eds.). *Amor y fuego. José María Arguedas, 25 años después*. Lima: DESCO/ CEPES/SUR Casa de estudios del socialismo, 1995, pp. 3-14.

FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa. Fronteiras, margens, passagens*. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

FORGES, Roland. *José María Arguedas. Del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico. Historia de una utopía*. Lima: Horizonte, 1989.

GEVARET, Joseph. *El problema del hombre. Introducción a la antropología filosófica*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1976.

GUIMARÃES ROSA, João. *Campo general y otros relatos*. Traducción de Valquiria Wey. Mexico D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2001.

— *Tutaméia*. Río de Janeiro: Nova Fronteira, 2001 [1967].

PEREIRA, Eva. «De lo infrahumano a lo suprahumano en Primeras historias». En D'ANGELO, Biagio. *Verdades y Veredas de Rosa. Ensayos sobre la narrativa de João Guimarães Rosa*. Lima: Fondo Editorial UCSS, 2004, pp. 145-163.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1987.

SANTIAGO, Silvano. «O entre-lugar do discurso latino-americano». En *Uma literatura nos tropicos. Ensaio sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, pp. 9-26.

TARABORI CALOBREZI, Edna. «A questão do duplo em “Meu tio o iauaretê”». *I Congresso Internacional «Todas as letras. Língua e literatura»*. CD-ROOM. São Paulo: Universidad Presbiteriana Mackenzie, 2003.

UM RIO DE PALAVRAS. ESTUDOS SOBRE LITERATURA E CULTURA DA AMAZÔNIA  
UN RÍO DE PALABRAS. ESTUDIOS SOBRE LITERATURA Y CULTURA DE LA AMAZONIA

**DIVERSIDAD CULTURAL Y TRADICIÓN ORAL:  
BASES PARA UN DIÁLOGO INTERCULTURAL CON LOS PUEBLOS  
INDÍGENAS DE MADRE DE DIOS**

*María C. Chavarría*

*[...] han sido los pueblos indígenas quienes han habitado la región de Madre de Dios desde épocas inmemoriales y, quienes sobre la aplicación de un conocimiento desarrollado durante miles de años, para lograr el aprovechamiento responsable y adecuado de los recursos, la convirtieron en un lugar digno para vivir y asegurar nuestra continuidad.*

Antonio Iviche Quique

**E**n este artículo intento dar un recuento panorámico de cómo al estudiar la Amazonia en el Perú hemos carecido de una visión interdisciplinaria y cómo se hace necesario suplir esta carencia, para concluir, al final, que es indispensable crear las condiciones para un diálogo intercultural entre científicos, autoridades, y poblaciones indígenas si deseamos convivir y dialogar. He tomado como base de este artículo algunas experiencias más o menos conocidas en torno a Madre de Dios, un departamento de la Amazonia que sirve de bisagra geopolítica entre el Perú, Brasil y Bolivia. Madre de Dios, ubicado en el sureste peruano, se reconoce como «capital de la biodiversidad biológica», dejando de lado un aspecto humano más importante aún: su alta diversidad cultural.

Empiezo reseñando las publicaciones de misioneros a comienzos del siglo pasado, continúo con trabajos lexicográficos poco difundidos hasta llegar a los primeros trabajos de corte interdisciplinario que fueron surgiendo de

manera espontánea, en un comienzo, y obedeciendo a una cierta planificación, posteriormente. Incluyo, además, algunas experiencias de investigación impulsadas por las mismas etnias originarias y en colaboración con otras, en un ejercicio paradigmático de interculturalidad. Gran parte de esta información aparece dispersa o forma parte de archivos de ONG locales o de las mismas organizaciones indígenas.<sup>1</sup> Sin embargo, para una documentación histórica del poblamiento de Madre de Dios y los conflictos históricos que han perfilado su situación actual, los lectores deben remitirse a la compilación hecha por Huertas y García titulada *Los pueblos indígenas de Madre de Dios* (2003).

### MISIONEROS, VIAJEROS Y EXPLORADORES EN MADRE DE DIOS

Mucho antes, desde el siglo XVI, fueron los viajeros, exploradores y misioneros quienes mediante descripciones, notas o cartas a sus gobiernos dieron cuenta de los nuevos territorios de esta parte del Perú, con vagas referencias a la flora y fauna amazónica. Sus trabajos aparecieron en vocabularios, libros de relaciones, descripciones de límites y en las primeras revistas que trataron el tema como el Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima que inició sus publicaciones en 1891<sup>2</sup> y los trabajos del Museo de Historia Natural. La primera publicación oficial del museo fue el Boletín que se editó el primer trimestre de 1937. El problema de estas publicaciones era el manejo de un lenguaje científico, poco accesible a un público lego.

Los misioneros, por otro lado, publicaron en revistas de las misiones franciscanas en lo referente a la selva central o en la revista *Misiones Dominicanas*, para lo concerniente a Madre de Dios. Pero sus objetivos inmediatos no eran dar a conocer el hábitat de los pobladores amazónicos ni menos sus logros culturales. Con el objeto de facilitar la catequización, las lenguas indígenas fueron estudiadas y documentadas por los misioneros católicos, que usaron el modelo de las gramáticas griega y latina; algo similar sucedió, posteriormente, en las décadas del 40 al 60, cuando los misioneros protestantes del Instituto Lingüístico de Verano se hicieron cargo de la educación de los pueblos indígenas americanos, desde México hasta Bolivia, esta vez siguiendo modelos descriptivos estructuralistas.

Pese a todo, hubo trabajos notables como el del Padre Nicolás Armentia,

Obispo de La Paz en 1902<sup>3</sup> que incluyó información valiosa acerca del paisaje del oriente peruano y también datos lingüísticos. Armentia realizó su expedición por la cuenca de Madre de Dios, por encargo de los gobiernos peruano y boliviano, con el fin de crear los límites entre ambos países. Este misionero y geógrafo español hizo un importante balance del paisaje y de la complejidad social que se podía observar por esa época. Como resultado, estableció una primera clasificación entre las lenguas araona (takana) y lenguas pacaguara, hoy conocidas como pano. Sus hablantes fueron los antecesores de los grupos pano y takana que hoy se encuentran diseminados en Perú, Brasil y Bolivia.

Sus descripciones contenían información de la geografía de la región, e incluían datos de los recursos naturales y grupos humanos observados.<sup>4</sup> Este sacerdote se refirió también a la existencia de un camino que unía San Juan de Sahagún de Mojos con el Madre de Dios: «pues además que los indios salvajes eran numerosísimos y tenían caminos de tribu a tribu que cruzaban aquellos bosques en todo sentido, hemos dicho repetidas veces que había un camino en el siglo xvi, que desde Mojos conducía al Madre de Dios; y ese camino *ha existido hasta el año 1808*» (se refiere al año de una gran epidemia que arrasó tribus enteras).<sup>5</sup> Su contribución a la lingüística amerindia es motivo de otro artículo en preparación.

#### a. *Pio Aza, misionero y lingüista*

Este misionero nació en Asturias (España) el 12 de junio de 1865. Se ordenó como sacerdote en 1899 y durante un tiempo se dedicó a la enseñanza en diversos colegios de su Orden, hasta que en 1906 fue destinado a las misiones que la Orden de Predicadores tenía en Perú. Vino a radicar en Cusco y Madre de Dios donde desarrolló una prolífica actividad de investigación relacionada con asuntos geográficos y lingüísticos. De su numerosa obra tenemos que destacar el diccionario y gramática de la lengua machinguenga, que con el título de *Estudio de la lengua machinguenga* se publicó en Lima, en 1932. Antes había publicado, en 1922, un *Vocabulario español huarayo*, con datos de la lengua ese eja hablada en el río Baawaja o Tambopata y sus afluentes. Esta fue la primera noticia de la existencia de una lengua a la que llamaban huarayo y que hoy sabemos pertenece a la familia lingüística takana, tempranamente





mencionada por Armentia.

Los trabajos lingüísticos de Aza demostraron que las lenguas indígenas habladas la selva peruana de Madre de Dios, presentaban el mismo grado de complejidad que las llamadas lenguas occidentales, rompiendo falsos mitos como el que señalaba que las lenguas amerindias no distinguían géneros gramaticales o carecían de pronombres relativos. Sus biógrafos cuentan que murió en Quillabamba en 1938 y tenemos que alegrarnos de que sus primeros trabajos hayan sido reeditados en España en fecha reciente.<sup>6</sup>

### *b. José Alvarez , misionero y lexicógrafo*

Tal como había descrito Armentia, en el territorio peruano se hablaban lenguas de la familia takana. Una de ellas, el ese eja, fue estudiada por el misionero José Alvarez, más conocido como *Apaktone* por los harakmbut o *Tata chii* ('padre viejo') entre los ese eja. Además de sus numerosos artículos en *Misiones Dominicadas*, dejó inédito un *Diccionario Ese Eja Español*. De esta obra, solo se conoce una parte que apareció, por entregas, en la desaparecida revista *Antisuyo*. En el prólogo del diccionario se puede leer la preocupación que motivó al misionero escribirlo.

Nos ha parecido también que, en una tribu o pueblo tan primitivo y tan poco estudiado como el Huarayo, y que ha podido subsistir hasta hoy ¡Tantísimos han desaparecido ya! En medio de esta selva tan llena de misterios y valores de todo orden, tan sorprendentes e incalculables, la traducción escueta y material de sus palabras es demasiado poco, lo que más interesa es su pensamiento y la forma de expresarlo, tan típica, tan específica, tan arcáica y desusada; y a esto corresponden muchas notas y observaciones que nos han parecido útil consignar; y al tratar de la Fauna y Flora, anotar cuando nos fue posible, siquiera algo de la variedad y riqueza incalculable, y cómo el hijo de la selva sabe utilizarlo para satisfacer mil necesidades que nosotros ignoramos, anotando también algunos mitos y leyendas tan interesantes que ellos conservan como rico patrimonio de sus tradiciones multiseculares.



*El P. José al frente de uno de sus primeros grupos de buarayos*

Solamente para la palabra «abalorio», que aparentemente es un término genérico, encontramos una información compleja:

Abalorio.- Collares de cuentecillas: *Eiji*, este es el nombre que suelen dar a los collares que usa la gente civilizada: El Huarayo, como toda lengua amazónica carece de términos universales, genéricos y de amplia aplicación que denota, bien a las claras, su multisecular primitivismo, en cambio es eminentemente específica, como puede verse claramente en esta palabra — collar de cuentecillas — que, así en esta forma genérica, no existe, y en cambio puede dars los nombres de un número incalculable de collares particulares, tales como, *sosisi*, collar de cuentas pequeñas: *po-ay*, de semillas grandes; en los bejucos y plantas trepadoras, entre otras muchísimas, se encuentran, las *iñapoi-so*, *shahue-se-ay*, *dokuey-se-ay*, *poo-poo*, *so-doo*, *emiye*, *eshokia-ja doe*, este en extremo aromático; y son también trepadoras, las *siobi-ti*, *dokuey-toja* y *tamo-ta aja-ja*; y entre las que sacan de semillas de frutas comestibles mencionaremos, *jono-jaja*, *aone*, *mae-sii*, *patiti-osbe-jaja*, este debe cocinarse para poder comerse, *akuy-shie-so* del tamaño del mango, *hui-pochi-ja-se*, *ba-sa*, *noy*, parecida a la cereza; *no-shape*, *huani-kuea*, *asha-jaja*, *no-ñaje*, *micha-jaja*, *no-pioy*, *asaja-sisi* y *asaja-ay*, de estas dos del color, tamaño y gusto — añadiéndoles un poco de azúcar — de verdaderos bizcochuelos; y siguen aun el número de los que se comen y que se suelen econtrarse en árboles de todos los tamaños, tales como, *nopazta*, *tehua*, *do-opi* (riñón del moto coto), *do-kuesha*, *jahue-yoja*, *huapiñe*, *eyatapine*, *shahue-tzojo*, *shahue-ti*, (el conocido sapote), *shahue-opi* (o riñón de la danta), *pojajaju*, *sheti-kuy*, *io-ay-ayjaja*, *kuaje-ta* (o sea, cacao duro) *ti-jeshi*, *akuisho* (lo usan mucho también como pintura negra), *kueo*, *kueo-sisi*, *besa-kueo*, *sibuio-kueo* y *ve-kueo*.

### c. *La expedición de Hissink y Hahn (1952-1954)*

Dentro de las expediciones que vinieron a la cuenca del Madre de Dios, destaca la realizada por los científicos alemanes Karen Hissink y Albert Hahn, con los auspicios del Frobenius Institut Frankurt de Erdnkuftrt, entre

los años 1952 y 1954. Ellos recolectaron materiales orales y dibujos acerca de los pueblos indígenas takana de Tumupasa e Ixiamas (Bolivia) y chama o ese eja. Los resultados de esta expedición fueron publicados en alemán en diversas entregas. Como un homenaje a la desaparecida doctora Hissink, sus trabajos se compilaron en dos tomos. Ambos volúmenes contienen material gráfico que fue preservado por su esposo, quien ilustraba los artefactos o los personajes con los que Hissink trabajaba.<sup>7</sup> Estos valiosos materiales permanecieron inaccesibles al público latinoamericano hasta la edición, en alemán, cuarenta años después de la expedición original, del tomo dedicado a los chama o ese eja. Otro, correspondiente a la etnia takana, se tradujo al español. La traducción fue hecha en Bolivia, gracias a los esfuerzos de la colonia alemana y su gobierno. Hasta donde sabemos no se ha traducido el tomo dedicado a los ese eja y en nuestras bibliotecas no se tiene ejemplares del tomo dedicado a los takana o tacana.

El interés por las lenguas indígenas y sus repertorios léxicos surge a raíz del desarrollo de la lingüística norteamericana que conlleva preocupación a la que se adscribían también los lingüistas europeos. Ellos empezaron a buscar lenguas indígenas y nuestro continente fue la mesa servida. Las clasificaciones de las familias lingüísticas fueron el objetivo inmediato.

En la década del setenta, se inició en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos la especialidad de Lingüística Amazónica. Un lingüista belga, André-Marcel d'Ans, fue uno de sus precursores cuando vino como profesor invitado al Departamento de Lingüística. Los primeros trabajos de campo empezaron, bajo su asesoramiento, en las zonas de Ucayali y Madre de Dios. Se comenzaron a describir casi simultáneamente las lenguas ese eja (takana) matsigenka o machiguenga (arawak), shipibo amahuaca, cashinahua, cacataibo (pano) y amarakaeri (harakmbut). La gran diversidad cultural que hoy todavía encontramos en la zona fue el atractivo para iniciar las investigaciones en esta parte de la Amazonia. Sin embargo en esa época, conceptos como etnobiología y derivados como etnobotánica o etnozoología no eran conocidos. Los trabajos de Brent Berlin recién se difundieron en castellano en la década del ochenta. No había cursos de biología en las facultades de ciencias sociales y estos no eran obligatorios para todos los estudiantes de ciencias humanas. Lo más cercano al pensamiento indígena y su relación con el medio ambiente apareció en dos

libros que los estudiantes de esa época leyeron con entusiasmo: *El pensamiento salvaje* (1964),<sup>8</sup> de Lévi-Strauss, y *La sal de los cerros* (1968), del antropólogo peruano Stefano Varese.<sup>9</sup>

El concepto de interdisciplinariedad no era parte de la agenda de investigación en el Perú. Cada quien trabajaba por su cuenta, al margen de lo que hacía el otro. Por un lado, antropólogos y lingüistas coincidían en el mismo terreno; biólogos y forestales, por otro. Los que nos iniciábamos en los trabajos de campo en lingüística salíamos con encuestas léxicas basadas en supuestos universales como los de Swadesh,<sup>10</sup> quien propuso una lista léxico estadística de 100 y luego de 200 palabras con fines comparativos. Estas listas resultaban limitadas si se intaban aplicar en contextos no urbanos y con ecosistemas tan variados como los que se dan en la Amazonia. La lista incluía términos como «hielo» o «nieve» o genéricos para «animal» y «ave», prácticamente imposibles de aplicar en un paisaje amazónico.

Los primeros lingüistas que trabajamos en la selva recurrimos al *Vocabulario del Oriente Peruano* de Enrique Tovar.<sup>11</sup> Felizmente, al poco tiempo contamos con el *Repertorio Etnobotánico y Etnozoológico de Amahuaca* de d'Ans (1973), escueto, pero útil al fin y al cabo. Fuera de ello, no había diccionarios especializados, solo contábamos con las fuentes que he descrito antes. No hace mucho tiempo leí con agrado que un narrador peruano mencionaba con reconocido asombro lo valioso que había sido para él un libro sobre plantas hecho por un sacerdote salesiano. Se trataba del *Vocabulario de los nombres vulgares de la flora peruana*.<sup>12</sup> Gregorio Martínez en *Libro de los espejos, 7 ensayos al filo del catre* se queja del escaso reconocimiento que había recibido este trabajo en el Perú cuando dice:

Meritorio el acucioso trabajo del religioso salesiano Jaroslav Soukup: *Vocabulario de los nombres vulgares de la flora peruana*, Lima, 1988. Lamentable que los lingüistas peruanos, igual que los antropólogos, nunca buscaran ni reconocieran la sapiencia de este científico que trabajó en silencio.<sup>13</sup>

Los trabajos iniciales de lingüística y antropología amazónica descartaron la idea que el público tenía de la selva como un «espacio natural».

La frase emblemática que aparece en los folletos y en la publicidad turística «Madre de Dios, capital de la biodiversidad»<sup>14</sup> es posible solo por la tarea de conservación que han hecho los pueblos indígenas de este territorio, tal como lo señala Iviche en el epígrafe de este artículo. La población indígena es la que ha preservado el bosque hasta que nosotros llegáramos y todavía lo sigue haciendo, pese a nosotros.

### COSMOGONÍA MATSIGENKA Y SISTEMAS CLASIFICATORIOS

Gerhard Baeraer, al tratar la concepción espacio temporal matsigenka, describe en detalle cómo los matsigenkas dividen el tiempo utilizando signos externos que aparecen en el bosque: florecimiento de determinadas plantas y árboles y, más raramente, con la aparición de ciertos animales. Pero para este artículo voy a referirme a su descripción del sistema de colores. Como otros pueblos amazónicos,<sup>15</sup> los matsigenkas establecen un complejo sistema de colores teniendo como referente el color de las aves y su relación con la luz a que están expuestos. Este tema de los colores es uno de los más recurrentes de las taxonomías indígenas. Recordemos que el sistema de colores en awajun o aguaruna había aparecido en uno de los primeros trabajos de Brent Berlin en 1975.<sup>16</sup>

Baer menciona que el sol provee la luz que se percibe en los colores.

[...] el sol es un personaje masculino que produce la luz por medio de una o más gigantescas coronas de plumas, las cuales, según opinan algunas personas, poseen plumas de todos los colores. Es decir que los colores brillan y, dadas ciertas condiciones, producen la luz. Esta concepción es una inversión de la afirmación, común para nosotros, según la luz diurna contiene el espectro de todos los colores

La rica categorización matsigenka con respecto a los colores puede ser ejemplificada con las diferentes tonalidades de verde que se reconocen:

<i>Kutapio'kima</i>	«color de las hojas podridas»
<i>Saamaron'kashiri</i>	«verde claro»

<i>Saamaron'kashima</i>	«el verde de la copa de los árboles»
<i>Kitemaron'kashima</i>	«verde claro blancuzco»
<i>Kisaamaron'kashima</i>	«verdoso»
<i>Ke'nashiri</i>	«verde amarillento de las mariposas»
<i>kani'akiri</i>	«verde» (aplicado a cuentas de vidrio)
<i>'choeni okite'take</i>	«verde oliva casi amarillo»
<i>ka'niari</i>	«verde botella, verde oscuro de algunas hojas»
<i>kaniasama'take</i>	«color de las plumas de las alas del papagayo <i>e'roti</i> »
<i>Kaniataga'natake</i>	«color de las hojas de ágave» (verde azulado)
<i>Ki'teri</i>	«verde oliva claro de las hojas»

### COSMOLOGÍA HARAKMBUT Y LITERATURA ORAL

Heinrich Helberg, antropólogo y lingüista, se ha dedicado los últimos años a difundir los alcances del pensamiento indígena en distintos ámbitos: la descripción de la lengua harakmbut, su literatura oral y filosofía. Helberg sostiene que si bien no todos los pueblos indígenas poseen una tradición filosófica evidente, todos los pueblos tienen inquietudes filosóficas y se han preocupado por resolverlas en distintas esferas del quehacer humano y del pensamiento. El ordenamiento de la naturaleza y el concepto de su funcionamiento son parte de ellas. Helberg ha trabajado por muchos años las conexiones entre el pensamiento indígena y el concepto de filosofía, usando su experiencia entre los pueblos indígenas de Madre de Dios, especialmente del pueblo harakmbut.

Según Helberg, la introducción universal del tema ecológico ha contribuido a una mejor comprensión de muchas creencias y rituales de los pueblos indígenas. Para explicar cómo funciona esta asociación, introduce el concepto de «estrategia de supervivencia» que vendría a ser «las relaciones globales sociedad/medio ambiente, por las cuales un grupo social trata de asegurar su existencia en el futuro».<sup>17</sup> Esta estrategia es la de menor riesgo ecológico. Pero algo que recoge Helberg que nos parece esencial es que «los sistemas de conocimiento responden a estrategias de supervivencia diferentes, a distintos encargos sociales con objetivos muy distintos».<sup>18</sup> En su libro *Mbaisik, en la penumbra del amanecer* (1966), donde analiza varios mitos harakmbut, Helberg desarrolla estas hipótesis en extenso.

Así la relación entre fecundidad y agua ha sido analizada por Helberg en su análisis del mito «El árbol Oanamei» que más adelante volveremos a citar cuando se discuta el proyecto de los harákmbut sobre la importancia de la piña en su cultura y en la dieta alimenticia. «Cuando la gente baja de Anamei empieza una etapa de “establecimiento” de una cultura: aparece el agua, las primeras plantas cultivadas y los animales (la huangana que emerge de las raíces)».<sup>19</sup>

### TRADICIÓN ORAL Y TAXONOMÍA INDÍGENA ESE EJA

Dentro de esta corriente de pensamiento donde la tradición oral es vista a la luz de un análisis interdisciplinario, se encuentra la tesis de Chavarría<sup>20</sup> aplicada al repertorio de la tradición oral *Ese Eja del Baawaja*.

Uno de los textos recopilados se refiere a la organización de los animales en dos espacios contiguos: la playa y el río. En «Ena Shahua espíritu del agua», uno de los mitos que analiza la autora, se plantea el problema de si seres de mundos opuestos pueden subsistir fuera de su espacio tradicional. Un hombre es llevado a las profundidades del río donde convive con la gente que habita allí durante mucho tiempo, luego vuelve con su esposa terrenal que todavía lo espera.

La posibilidad de vivir fuera del territorio conocido implica un fraccionamiento social que angustia a los ese eja. El agua es concebida como un espacio cerrado al que se ingresa por una puerta después de vencer diversos obstáculos. Los personajes del mito son descritos en un orden que como veremos no es casual. Primero, están los anfibios, las charapas o taricayas,<sup>21</sup> *Kui'ao* y *Topo*, que tienen la posibilidad de hacer vida acuática y terrestre. Las taricayas se mueven entre estos dos espacios con relativa facilidad. Son mediadoras entre estos dos mundos. La tortuga de agua tiene además una amplia conotación sexual en otras culturas amazónicas.<sup>22</sup> La taricaya (*Podocnemis unifilis*) es un animal que cuando agarra algo difícilmente lo suelta; tiene además la capacidad de ser un gran observada. Estas son cualidades atribuibles a un guardián o cancerbero y, por eso, se encuentra cerca de la puerta, aunque no es el responsable del control de la puerta.

A continuación, sigue la anguila (*Electrohorus electricus*),<sup>23</sup> *Huió'ai*, que no es considerada estrictamente un pez en la taxonomía nativa. La



anguila eléctrica es catalogada básicamente como «gente Mala». Esta acepción es atribuida a aquellos que no cumplen cabalmente la calidad de «gente». Es un ser imperfecto, depreciado, disminuido; en otras palabras, es un «no ser». La anguila es una especie que no reúne las cualidades de pez en *strictu sensu*, no forma parte de la dieta alimenticia y ataca constantemente al hombre. La anguila causa daño y es temida. Estas dos últimas características no concuerdan con los principios éticos de la etnia. El hacer daño y atemorizar a los paisanos son conductas reprochables en la sociedad ese eja, no tienen lugar dentro de ella. De ahí que el relator señala que «era gente mala». En el mito, la anguila es quien controla la puerta que facilita el ingreso al mundo del agua.

Luego está *Hai*, ‘el zúngaro’, (*Pimelodus Sp.*),<sup>24</sup> que carece de escamas a diferencia de otros peces. En otro mito, *Hai*, aparece como un monstruo devorador de hombres. Finalmente, aparece *Etabiji*, ‘el paco’, (*Piaractus brachypomus*)<sup>25</sup> ¿Qué tienen en común todos estos seres? Casi todos son anfibios. Si se analiza cuidadosamente, observamos que estos *enákuiñaji* o habitantes del agua tienen la posibilidad de escurrirse temporalmente de este espacio cerrado que contiene al agua para salir a visitar la tierra.

La existencia de una puerta es reiterada en este y otros mitos relacionados con el agua. Sólo los espacios cerrados pueden tener una puerta; de tal manera, que los seres que están más cerca de ellas pueden considerarse seres ambivalentes. Serán más terrestres y más acuáticos en la medida que se aproximen a la puerta y, a la inversa, menos terrestres y más acuáticos cuando se ubiquen lejos de ella. Esto se pone de manifiesto cuando *Kui’ao*, la charapa, anuncia a la mujer: «Nosotros vamos a asolearnos a la playa».

El mito habla de un tiempo en que no existe la diferencia entre los hombres y la naturaleza. El hombre y la naturaleza forman un continuo. Desde el punto de vista de un *meshikuiñaji* o ‘ser terrenal’, el mundo del agua debe ser un mundo semejante, pero también diferente al suyo; el mundo del agua, tiene para ellos, las características de un mundo invertido. De la misma manera que en la tierra los hombres son potencialmente hombres, animales o plantas, en el agua, los *enákuiñaji* son potencialmente peces, plantas u hombres. Así tenemos que *Hai*, ‘el zúngaro’, puede ser yuca (*Manihot sculenta*); *Sewa*, ‘el boquichico’ (*Prochilodus magdalenae*), maíz blando, y *Hahua oshé*, ‘la palometa’ (*Mylossoma aurum*), maíz duro. Un pecesito llamado *Tsaja* (sin identificar)

es camote blanco. *Shai Jame*, el caimán, parece ser un elemento marginal. Dentro del agua, es saurio y también actúa como perro negro. *Shape Hehue*, el pez carachama (*Pterygoplychtys multiradiatus*), adquiere las características de un semimonstruo que asusta a la mujer y la obliga a salir a la superficie.

Sin embargo, todos los *enákuiñaji* son considerados paisanos de los seres terrenales. La ambivalencia de su existencia se resolverá cuando transpongan el umbral de sus respectivos mundos. Los hombres dentro del agua se invierten a peces y los peces fuera del agua se invierten a plantas.

### PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN INTERDISCIPLINARIO DENTRO DE UN MISMO PUEBLO INDÍGENA

#### *Los talleres de lengua y cultura ese eja 1998-2000*

Los ese eja constituyen una etnia amazónica que se encuentra dispersa en territorio peruano y boliviano. Actualmente, se encuentran afincados en el Perú en tres caseríos importantes: Infierno, en el río Tambopata o Bahuaja; Palma Real, en el río Madre de Dios, y Sonene, en el río del mismo nombre o Heath.<sup>26</sup> A diferencia de sus paisanos bolivianos, ellos no tenían un alfabeto. El motivo de su investigación fue cómo escribir su lengua. Para ellos participaron en talleres intergeneracionales donde asistieron tanto hombres y mujeres y con apoyo de especialistas de distintas disciplinas.

Los talleres de lengua y cultura ese eja comenzaron en 1998, inicialmente entre los ese eja del Baawaja o *baawaja kuiñaji* y dentro de un proyecto de rescate cultural de la comunidad que contó con el apoyo de Trees, una ONG de Inglaterra. Estos talleres constituyeron eventos de intercambio de información sobre el pensamiento tradicional de la etnia entre generaciones distintas de hablantes. El objetivo era preservar su cultura y propiciar el mantenimiento de su lengua. Sin embargo, uno de los reclamos de los *baawaja kuiñaji* era que sus conocimientos tradicionales se perdían por el abandono de la lengua o que aparecían fragmentados en tesis o informes de algunas ONG que ellos no llegaban a conocer o que no podían utilizar en una eventual educación bilingüe intercultural a la que todavía no tienen acceso. Otro problema que enfrentaban era que no había manera de escribir

su lengua. El ese eja no tenía escritura oficial en el Perú, hecho que contrastaba con el caso boliviano donde había escritura desde hacía cuarenta años, pero donde la cultura original había cedido paso al proceso de evangelización del Instituto Lingüístico de Verano y luego de las Misiones Nuevas Tribus. Previamente hubo una experiencia anterior que se llevó a cabo en Puerto Maldonado. Fue un taller de difusión de la cultura y lengua ese eja. Contó con una mayoría de mestizos que no hablaban la lengua y solo dos hablantes de variantes lectales diferentes: Elisa Saavedra Viaeja (de la comunidad de Palma Real, río Madre de Dios) y José Mishaja (de la comunidad de Infierno, río Tambopata). Posteriormente, tenemos el taller de 1989 que fue auspiciado solo por la comunidad del río Baawaja o Tampoata y tuvo carácter cerrado.

Los talleres se dieron con una cobertura mayor en el año 2000, donde se trabajó con un equipo interdisciplinario de profesionales con amplia experiencia en la zona. Estos talleres fueron auspiciados por FORTEPE con el apoyo logístico de FENAMAD. Su objetivo principal fue discutir y aprobar un alfabeto ese eja para las comunidades peruanas, objetivo que fue logrado con éxito. Los talleres incluían las siguientes secciones:

- a) Discusión del alfabeto: se contó con el apoyo de una lingüista y ancianos de la comunidad.
- b) Conocimiento indígena: incluyó tópicos relacionados con los animales, plantas y manejo tradicional de recursos, bajo la responsabilidad de la bióloga Claudia Gálvez-Durand.
- c) Artesanía tradicional: se vieron los artefactos o utensilios tradicionales y los modernos; los de uso doméstico y los modernos a la luz de las perspectivas sincrónica y diacrónica, utilizando los artefactos que ilustraban los de Hissink y Hahn.
- d) Territorios indígenas y topónimos: los nombres del espacio habitable conocido por los ese eja fue el tópico de la sección, conducida por el antropólogo Alfredo García Altamirano.
- e) Historia de la comunidad: fue el tema final y se discutieron los numerosos desplazamientos de los ese eja a lo largo de la historia, huyendo de caucheros, misioneros y, recientemente, de los colonos.
- f) Tradición oral: incluyó relatos de los antiguos de la comunidad y

también grabaciones proporcionadas por la lingüista y grabaciones de video hechas por Alexiades en Bolivia.

Las sesiones de video que culminaban la jornada diaria se efectuaron en el salón de sesiones con una asistencia masiva. Se proyectaron *Espíritus del Bosque*, un video educativo sobre el Parque Nacional del Manu y, a sugerencia de los comuneros, *Candamo, una selva sin hombres*, un video comercial de mucha difusión en el territorio peruano.

Como corolario, se entablaron discusiones con relación a este polémico video donde algunos miembros de la comunidad fueron protagonistas, ya que se observaron muchos errores conceptuales que atentaban contra la soberanía territorial de los ese eja. El video presenta territorios originarios de los ese eja como una zona deshabitada y con casi ninguna referencia a su cultura.

En conclusión, los talleres que contaron con participantes de las tres comunidades y que se llevaron en dos asentamientos del río Baawaja y Madre de Dios, permitieron validar un alfabeto para la lengua ese eja hablada en Perú. Este alfabeto consta de 22 caracteres y permitirá la comunicación escrita de estas comunidades lingüísticas, pese a sus diferencias lectales.

El proceso de adquisición del alfabeto ese eja fue el resultado de un proceso participativo nunca antes dado en el Perú. Los hablantes de la lengua indígena discutieron las diversas posibilidades de graficar su lengua en estos talleres y optaron por las más convenientes de acuerdo con los requisitos básicos de un alfabeto, en un ejercicio pleno de su libertad y como premio al tezón y a su derecho de defender el patrimonio de sus antiguos.



Taller de lengua y cultura ese eja (1998)

Recientemente, se han visto más iniciativas de los pueblos indígenas por investigar acerca de sus propias inquietudes y esto debe obligar a las organizaciones gubernamentales y a las ONG que trabajan con ellos, incluyendo a las universidades, a incluir en su agenda la investigación desde la perspectiva indígena.

El desarrollo sostenible, el derecho a una vida con respeto al medio ambiente, una vida con calidad y con esperanza para las futuras generaciones es parte del etnodesarrollo y un derecho de los pueblos indígenas, al que no podemos sustraernos.

En el contexto actual donde las actividades extractivas, sean petróleo, madera o minería, asolan a los pueblos indígenas con la complicidad de sistemas legales ambiguos que siempre perjudican a los menos protegidos, nos obliga a poner en debate hasta cuándo la Amazonia servirá para beneficio de unos cuantos y si esto encaja en una praxis de auténtica interculturalidad.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Quisiera dejar constancia de mi agradecimiento a la Asociación Peruana para la Conservación (APECO), ONG donde trabajé por un tiempo, a mis colegas y especialmente a Alejandro Smith, quien me facilitó la información relativa al proyecto Kaha de los harakmbut. También estoy en deuda con el Instituto de Medio Ambiente de la Pontificia Universidad Católica del Perú, que me invitó en noviembre de 2005 a escribir una ponencia para el evento «Biodiversidad y Conservación frente al Desarrollo Regional de Madre de Dios» y, finalmente, a la Federación Indígena de Madre de Dios (FENAMAD) que siempre ha acogido mis investigaciones.
- <sup>2</sup> Creada el 22 de febrero de 1888 por el Mariscal Andrés A. Cáceres, hasta la fecha sigue publicando sus *Boletines*. Puede consultarse <[www.ceresis.org/socgelima](http://www.ceresis.org/socgelima)>.
- <sup>3</sup> Sus principales publicaciones son el *Diario del Viage al Madre de de Dios, hecho por el P. Fray Nicolás Armentia, en el año de mil ochocientos ochenta y cuatro y mil ochocientos ochenta y cinco, en calidad de comisionado para explorar el Madre de Dios*. Este trabajo está vinculado con *Navegación del Madre de Dios* (La Paz, 1887) y *Descripción de la Provincia de los Mojos, en el Reino del Perú* (La Paz, 1888). Su «Vocabulario del Idioma Shipibo del Ucayali» apareció en el *Boletín de la Sociedad Geográfica de La Paz*, I, n.º 1. Este es uno de los más completos vocabularios de la lengua Pano y contiene aproximadamente 3000 entradas.
- <sup>4</sup> Bolivia recientemente lo ha reconocido como un precursor de la geografía en Sudamérica.
- <sup>5</sup> Tomado de ARMENTIA, Nicolás. *Relación histórica de las Misiones de Apolobamba, por otro nombre Frontera de Caupolicán* (La Paz, 1903), tal como aparece citado en CINGOLANI, Pablo. «Los Caminos de Callahuayas: las rutas entre Cuzco y el río Beni». *Amautas del Sur. Revista de cultura y política sudamericana*. Véase <[www.amautasdelosur.com.ar/callahuayas.htm](http://www.amautasdelosur.com.ar/callahuayas.htm)>.
- <sup>6</sup> Sobre su vida y obra resultan de interés dos libros de otros tantos profesores universitarios publicados en el año 2005: *Fray José Pío Aza, filólogo e historiador en el Amazonas*, de Carlos Junquera, y *Estudio de la lengua machinguenga, de Fray José Pío*, una reedición del célebre trabajo de Aza realizada por Guillermo Lorenzo González.
- <sup>7</sup> HISSINK, Karen y Albert HAHN. *Die Tacana I. Erzählungsgut...mit einer spanischen und einer englischen Zusammenfassung*. Stuttgart: Kenlhammer Verlag, 1961. Véase además de Hissink *Chama-Indianer. Ergebnisse der Frobenius-Expedition nach Bolivien 1952 bis 1954*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbadem GMBH, 1988.
- <sup>8</sup> Esta fue la primera versión traducida al español; sin embargo, apareció originalmente en francés en 1962.
- <sup>9</sup> Una nueva edición aumentada y revisada por el autor se publicó en 2006.
- <sup>10</sup> SWADESH, Morris. «Lexicostatistic Dating of Prehistoric Ethnic Contacts». *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 96, 1952, pp. 152-163.

- <sup>11</sup> TOVAR, Enrique. *Vocabulario del Oriente Peruano*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1964. Esta fue una obra póstuma pues este acucioso investigador, periodista y diplomático falleció en 1946.
- <sup>12</sup> SOUKUP, Jaroslav. *Vocabulario de los nombres vulgares de la flora peruana*. Lima: Editorial Salesiana, 1988.
- <sup>13</sup> MARTÍNEZ, Gregorio. *Libro de los espejos, 7 ensayos al filo del catre*. Lima: PEISA, 2004.
- <sup>14</sup> Chase-Smith reseña bien esta situación cuando dice que «aunque el departamento de Madre de Dios sólo abarca el 7% del territorio nacional, alberga el 30% de las especies de anfibios, reptiles y peces de agua dulce y el 50% de las especies de mamíferos y aves reportadas para el Perú». La importancia de la biodiversidad en esta área no sólo se refleja en las cifras, sino también en la enorme atracción que ha generado entre los conservacionistas y más recientemente en empresas de ecoturismo, las que juegan un papel cada vez más importante en el futuro de la región. Véase CHASE-SMITH, Richard y Danny PINEDO (eds.). *El cuidado de los bosques: gobierno y manejo de los lagos y bosques en la Amazonia*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP) e Instituto del Bien Común, 2002.
- <sup>15</sup> El tópico del color fue tratado antes de manera exploratoria por d'Ans y Cortez para los cashinahuas y Guillén para los shipibos, ya mencionados anteriormente.
- <sup>16</sup> BERLIN, B. «Aguaruna Color Categories». *American Ethnologist*, n.º 2, 1975, pp. 61-87.
- <sup>17</sup> HELBERG CHÁVEZ, Heinrich. *Cosmología indígena y ecología*. Manuscrito, s/f., p. 1.
- <sup>18</sup> *Ibidem*, p. 2.
- <sup>19</sup> *Idem*, Mbaisik, en la penumbra del amanecer: *Literatura oral del pueblo Harakmbut*. Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, 1996, p. 55.
- <sup>20</sup> CHAVARRIA MENDOZA, María C. *Identidad y armonía en la tradición oral ese eja (Takana)*. Tesis para optar el grado de Doctor en Filosofía. Minneapolis: University of Minnesota, 1996.
- <sup>21</sup> La Charapa es un quelónido de los grandes ríos orientales. Es la más grande de las tortugas, denominada *Podocnemis expanda*. Puede tener hasta unos ochenta y cinco centímetros de largo y pesar hasta treinta y siete kilos. Su carne es de color blanco, agradable y muy sana. Se asevera que la *charapa* puede vivir varios meses sin tomar ningún alimento, y ello facilita su transporte a largas distancias. Los huevos, esféricos, de este animal son estimadísimos por los indios. Véase TOVAR, Enrique D. *Vocabulario del Oriente Peruano*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1966, p. 76.
- <sup>22</sup> En la tradición oral *Desana*, la tortuga acuática «observó el primer parto de la Hija de la Trucha y desde entonces se asemeja a la vagina. No se debe comer sobre todo después de un sueño erótico porque da fiebre y urticaria». Véase REICHEL DOLMATOFF, Gerardo. *Desana. Simbolismo de los indios Tukano del Vaupés*. Bogotá: Universidad de los Andes, 1968, p. 76.

- <sup>23</sup> Anguila o pez eléctrico. En el Brasil, se le denomina *puraqué*, y en la ciencia
- <sup>24</sup> *Ibidem*, p. 189. Zúngaro. Es denominación de varias especies ictiológicas fluviales, que no tienen escamas, como la *Pimelodus zungaro*, la *P. bufonius*, la *Zungaro zungaro*, la *Pseudo-pimelodus zungaro*, etc.; son de formas raras y de hasta un metro de longitud; su carne es necesario comerla muy poco después de pescado el animal, pues es susceptible de descomponerse prontamente; son voracísimos y de gran agilidad.
- <sup>25</sup> *Ibidem*, p. 148. Paco. Pez fluvial del género *Myleus*, de carne bastante apreciada. Es de color negro y de cortas dimensiones; algunos autores lo denominan *Prochilodus nigricans*. Según el Padre Alvarez, «[...] de unos cinco kilos, escamoso, de cuerpo ovalado y que se alimenta de los vegetales que crecen dentro de las aguas; es de carne muy sabrosa; existen varias especies; ETAVIJI, ETAVIJI-JAHUA-JA, HUA-ETAVIJI-TZEHUE, ETAVIJI-TAA-TAA, ETAVIJI-SIE, ETAVIJI-JAJA-JAHUA y el SHEMOJE o gamitana». Véase ALVAREZ, José María. «Informe del P. José Alvarez sobre los salvajes huarayos». *Misiones Dominicanas del Perú*, vol. 8, n.º 34, 1926, p. 125.
- <sup>26</sup> Véase de la autora CHAVARRÍA, María C. *Esbozo fonológico esé'èxa o «huarayo» (Tacana)*. Documento de Trabajo n.º 19. Lima: Centro de Lingüística Aplicada, 1973, y *Léxico ese eja-español*. Lima: Centro de Lingüística Aplicada/Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1980.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEXIADES, Miguel y Didier LACAZE D. «FENAMAD's program in Traditional Medicine: An Integrated Approach to Health Care in the Peruvian Amazon». En BALICK, Michael J.; Elaine ELISABETSKY y Sarah A. LAIRD (eds.). *Medicinal Resources of the Tropical Forest: Biodiversity y Its Importance to Human Health*. New York: Columbia UP, 1996, pp. 341-365.

ALEXIADES, M. N. *Ethnobotany of the Ese Eja: Plants, Health y Change in an Amazonian Society*. Ph.D. Dissertation. City University of New York: 1999.

HUAJOHUAJO, G. et ál. *Ejabawejakiji ebiohoneki shemeño Ese Ejaha esowiho. Para conocer los remedios del monte*. Puerto Maldonado: FENAMAD, 2004.

ALVAREZ, José María. «Informe del P. José Alvarez sobre los salvajes *Gymnotus electricus*. Véase TOVAR, Enrique D., *op. cit.*, p. 33.

—— «Creencias y tradiciones huarayas». *Misiones Dominicanas del Perú*, vol. 14, n.º 69, 1932, pp. 48-53.

—— *Diccionario Español-Huarayo*. Manuscrito.

—— «La tribu huaraya: Su lengua». *Misiones Dominicanas*, vol. 14, n.º 73, 1932, pp. 245-253.

—— «Los salvajes pintados por ellos mismos: Etapoy». *Misiones Dominicanas*, vol. 19, n.º 101, 1935, pp. 128-134.

—— «Una nueva tribu de salvajes toyeris». *Misiones Dominicanas del Perú*, vol. 18, n.º 93, 1936, pp. 64-67.

—— «Ejemplar de misionero de la montaña». *Misiones Dominicanas del Perú*, vol. 20, n.º 105, 1938, pp. 47-51.

—— «Mitología, tradiciones y creencias religiosas de los salvajes huarayos». *Actas y trabajos científicos del XXVII Congreso Internacional de Americanistas (Lima, 1939)*. Vol. II. Lima: Librería e Imprenta Gil, S.A., 1942, pp. 153-161.

—— «Folklore huarayo». *Misiones Dominicanas*, vol. 41, n.º 242, 1960, pp. 24-30.

—— «Tradiciones toyeris-huarayas». *Misiones Dominicanas*, vol. 45, n.º 342, 1960, pp. 43-48.

ARMENTIA, Nicolás Fr. *Diario de sus Viajes a las Tribus Comprendidas entre el Beni y Madre de Dios y en el Arroyo Ivon e los Años 1881 y 1882*. La Paz: Tipografica Religiosa, 1883.

—— *Navegación del Madre de Dios: Viajes del Padre Nicolás Armentia*. La Paz: Biblioteca Boliviana de Geografía e Historia, 1887.

AZA, José Pío Fr. «Apuntes para la historia de Madre de Dios». *Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima*, n.º 43, 1926, pp. 129-186.

—— *Vocabulario Español-Huarayo*. Lima: Imprenta Americana, 1928.

—— *Estudio de la lengua machinguenga*. Lima: Imprenta Americana, 1932.

BAER, Gerhard. *Cosmología y shamanismo de los matsiguenga. (Perú Oriental)*. Quito: Abya-Ayala, 1994.

BERLIN, Brent. *Ethnobiological Classification. Principles of Categorization of Plants y Animals in Traditional Societies*. New Jersey, Princeton: Princeton University Press, 1992.

BURR, Gareth. *Eshawa! Vision, Voice and Mythic Narrative: An Ethnographic Presentation of Ese-Eja Mythopoeia*. Ph.D. Diss. Magdalen College, Oxford, U. K., 1997.

CHASE-SMITH, Richard y Danny PINEDO (eds.). *El cuidado de los bosques: gobierno y manejo de los lagos y bosques en la Amazonia*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP) e Instituto del Bien Común, 2002.

CHAVARRÍA, María C. *Esbozo fonológico eseéxa o "huarayo" (Tacana)*. Documento de Trabajo. n.º 19. Lima: Centro de Lingüística Aplicada (CILA), 1973.

—— «Los Ese Eja. Por donde nuestros viejos antiguos se han ido». *Runa* n.º 4, 1977, pp. 22-25.

—— *Léxico ese eja-español*. Lima: Centro de Lingüística Aplicada/Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1980.

— «De cómo el mono recordó a los hombres cómo se hacía el amor». *El caballo rojo*. Suplemento dominical para *El Diario*, diario de Lima, 29 de noviembre de 1980.

— *Términos de parentesco y organización clánica ese eja*. Lima: Centro de Lingüística Aplicada/Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1984.

— *Eseha Echiikiana Esoiho: Con la voz de nuestros viejos antiguos*. Lima: Lluvia Editores, 1984.

— «El eshasha poi de nuestros antepasados. El espíritu del cielo azul». *Amazonia Peruana*, vol. 12, n.º 6, Lima: CAAAP, 1985, pp. 147-155.

— «Bei o la historia del pelejo que antes era gente. Aporte para un estudio comparativo de la etnoliteratura Ese Eja». Conferencia Annual de Etnología, La Paz: MUSEF, 1987.

— «Bei o la historia de la peleja que fue gente: aporte para un estudio comparativo de la etnoliteratura Ese Eja». *Literaturas Vivas*, vol. 2, n.º 34, 1990, pp. 63-77.

— y Fernando SÁNCHEZ SCHWARTZ. *Ejatojabatiji: Buscando o la sombra de nosotros mismos: Aproximación etnográfica a la cultura ese eja*. Manuscrito, 1991.

— «Contribución de los franciscanos y dominicos a la literatura oral amazónica». *Alma Mater*, revista de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, n.º 4, 1993, pp. 59-64.

— «Aspectos de la deixis espacial *Ese Eja* y su traducción al español». *Amazonia Peruana*, vol. 22, n.º 23, 1993, pp. 89-106.

— y Alfredo GARCÍA ALTAMIRANO. *Estudio socio-económico sustentatorio para la ampliación territorial de la comunidad nativa de Infierno*. Puerto Maldonado: Centro Eori, 1993.

— *Eteweji: Manual de escritura experimental de Ese Eja*. Lima: FORTE-PE, 2000.

— *Ese Ejaha Esoiho Eteweji*. Lima: FORTE-PE/Ministerio de Educación, 2001.

——— *Eshawakuana, sombras o espíritus. Identidad y armonía en la tradición oral ese eja*. 2 vols. Lima: FORTE-PE, 2002.

D'ANS, André-Marcel. *Materiales para el estudio del grupo lingüístico pano*. Lima: UNMSM, 1970.

——— *Léxico Yaminahua (Pano)*. Documento de Trabajo n.º 1. Lima: Centro de Investigación de Lingüística Aplicada/Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1972.

——— *Repertorios etno-botánico y etno-zoológico amahuaca (Pano)*. Documento de Trabajo n.º 3. Lima: Centro de Investigación de Lingüística Aplicada/Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1972.

——— «Les tribus indigènes du Parc National du Manu». *Actas y memorias del XXXIX Congreso Internacional de Americanistas*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1972, pp. 95-100.

——— M. C. CHAVARRÍA, F. N. GUILLÉN y G. SOLÍS F. *Problemas de clasificación de lenguas no-andinas en el sureste peruano*. Documento de Trabajo n.º 18. Lima: Centro de Investigación de Lingüística Aplicada/Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1973.

——— y María CORTEZ MONDRAGÓN. *Términos de colores cashinahua (Pano)*. Documento de Trabajo, n.º 16, Lima: Centro de Investigación de Lingüística Aplicada/Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1973.

——— «Reclasificación de las lenguas Pano y datos glotocronológicos para la etnohistoria de la Amazonia Peruana», *Revista del Museo Nacional*, XXXIX, 1973, pp. 349-370.

——— *La verdadera biblia de los cashinahua*. Lima: Mosca Azul Editores, 1975.

——— «Parentesco y nombre. Semántica de las denominaciones interpersonales cashinahua (Pano)». En A. CORBERA (comp.). Lima: CAAP, 1982, pp. 65-100.

DESHAYES, Patrick. «La manera de cazar de los Huni Kuin: Una domesticación silvestre». *Extracta* 5, 1986, pp. 7-9.

EMMONS, Louise. *Neotropical Rainforest Mammals: A Field Guide*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.

FARABEE, William Curtis. *Indian Tribes of Eastern Peru*. Papers of the Peabody Museum of American Archaeology y Ethnology 10. Cambridge, MA: Harvard University, 1922.

FAWCETT, P. H. «Further Explorations in Bolivia: the River Heath». *Geographical Journal* 37, 1911, pp. 377-398.

——— *Exploración Fawcett*. Santiago: Editora Zig-Zag S. A., 1955.

FIRESTONE, Homer L. *Gente Ribereña. Estudio de la cultura «Ese ejja»*. La Paz-Cochabamba: Los Amigos del Libro, 1991.

GARCÍA ALTAMIRANO, Alfredo. *Informe Infierno 1994. Investigación socio-económica y ambiental de las CCNN Ese'ejja Infierno, Palma Real y Sonene*. Puerto Maldonado: Centro Eori, 1994.

——— y Claudia GÁLVEZ-DURAND. *Informe Sonene 1994. Investigación socio-económica y ambiental de las CCNN Ese'ejja Infierno, Palma Real y Sonene*. Puerto Maldonado: Centro Eori, 1994.

——— y Claudia GÁLVEZ-DURAND. *Informe Palma Real 1994. Investigación socio-económica y ambiental de las CCNN Ese'ejja Infierno, Palma Real y Sonene*. Puerto Maldonado: Centro Eori, 1994.

GRAY, Andrew. *The Amarakaeri: An Ethnographic Description of an Harakmbut People from Southeastern Peru*. Ph. D. Diss., Oxford University, 1983.

——— *The Arakmbut: Mythology, Spirituality and History in an Amazonian Community*. Providence, RI: Berghahn Books, 1996.

——— *The Last Shaman: Change in an Amazonian Community*. Providence, RI: Berghahn Books, 1997.

GREENBERG, Joseph. «The General Classification of Central and South American Languages». In WALLACE, Anthony (ed.). *Men and Cultures. Selected Papers of the Fifth International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1960, pp. 791-794.

GUILLEN AGUILAR, Flora Nilda. «El sistema de colores en el idioma Shipibo». *Educación, la Revista del Maestro Peruano*, VI, n.º 13. Lima: INIDE, 1975, pp. 27-34.

HELBERG CHÉVEZ, Heinrich. *Mbaisik, en la penumbra del amanecer: literatura oral del pueblo Harakmbut*. Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, 1996.

HERRERA SARMIENTO, Enrique. *Estudios Sociolingüísticos y Socioeducativos con Pueblos Originarios de Tierras Bajas de Bolivia: Pueblo Ese Ejja*. Cochabamba: PROEIB-ANDES, 2000.

HISSINK, Karen. «Notizen sur ausbreitung des ayahuasca-kultes bei Chama und Tacana-gruppen». *Etnologica Neu Folge* 2, 1960, pp. 522-529.

—— y Albert HAHN. *Die Tacana I. Erzählungsgut... Miteiner spanischen und einer englischen Zusammenfassung*. Stuttgart: Kenlhammer Verlag, 1961.

—— *Chama-Indianer. Daten zur Kulturgeschichte*. Stuttgart, Franz Steiner Verlag Wiesbaden GMBH, 1988.

—— *Ergebnisse der Frobenius-Expedition nach Bolivien 1952 bis 1954*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbadem GMBH, 1988.

HUERTAS, Beatriz y Alfredo GARCÍA (eds.). *Los pueblos indígenas de Madre de Dios*. Lima: IWGIA, 2003.

KENSINGER, K. M. *How Real People Ought to Live: The Cashinahua of Eastern Peru*. Prospect Heights, Illinois: Wavelly Press Inc., 1995.

KIMURA, Hideo. «La mitología de los ese ejja del oriente bolivianoel dueño imaginario de los animales silvestres». *Antropología*, vol 2, n.º 3, 1981, pp. 1-22.

—— «Ese Exa Relationship Terminology». *Shakai Jinruigaku Nenpo*, n.º 9, 1983, pp. 53-81.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mitológicas: El origen de las maneras de mesa*. Traducción de Juan Almela. México: Siglo XXI, 1970.

—— *Lo crudo y lo cocido*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.

——— *Mitológicas: de la miel a las cenizas*. Traducción: Juan Almela. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.

——— *El pensamiento salvaje*. Traducción de Francisco González A. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

LOUKOTKA, C. *Classification of South American Indian Languages*. Los Ángeles: University of California Latin American Center, 1968.

LYON, Patricia. «Dislocación tribal y clasificación lingüística en la zona del río Madre de Dios». *Linguística e indigenismo moderno de América* (Work presented to the 39th International Congress of Americanists). Vol. 5, 1975, pp. 185-207.

PROEIB ANDES (Programa de Educación Bilingüe para los Países Andinos). *Estudios sociolingüísticos y socioeducativos con los pueblos originarios de tierras bajas de Bolivia: Informe final*. Cochabamba: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes/Viceministerio de Educación Inicial, Primaria y Secundaria, 2000.

RIVET, Paul y Cestmir LOUKOTKA. «Langues de l'Amérique du Sud et des Antilles». *Les langues du Monde*. Paris: Champion, 1952, pp. 109-160.

RUMMENHOELLER, Klaus y María LAZARTE. «Comunidades indígenas de Madre de Dios (Perú): un enfoque de la realidad educativa». *América Indígena*, vol. 50, n.º 4, 1990, pp. 159-192.

——— Clara CÁRDENAS y María LAZARTE. *Diagnóstico situacional de comunidades nativas de Madre de Dios: Propuestas para un autodesarrollo*. Lima: Instituto Indigenista Peruano, 1991.

SHOEMAKER, Jack y Nola SHOEMAKER. «Ese ejja». *Bolivian Indian Grammars*, vol. 1. Edición de E. Matteson. Norman, Oklahoma: Summer Institute of Linguistics, 1967.

——— y Dean ARNOLD. *Migraciones de los Ese Ejja*. Riberalta: Summer Institute of Linguistics/ Ministry of Education y Culture, 1975.

SISKIND, Janet. *To Hunt in the Morning*. London: Oxford University Press, 1973.

SOUKUP, Jaroslav Soukup. *Vocabulario de los nombres vulgares de la flora peruana*. Lima: Editorial Salesiana, 1988.

TAX, Sol. «Aboriginal Languages of Latin America». *Current Anthropology*, vol. 1, n.º 56, 1960, pp. 431-432.

TOVAR, Enrique D. *Vocabulario del Oriente Peruano*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1966.

VERA MORALES, Gustavo. *Madre de Dios: El Perú desconocido*. Puerto Maldonado: Corporación Departamental de Desarrollo de Madre de Dios, 1986.

—— WYMA, Richard y Lucille PITKIN DE WYMA. *Vocabularios Bolivianos n.º 3: Ese'Ejja y Castellano*. Cochabamba: Summer Institute of Linguistics, 1962.

ZELENÝ, Mníslav. *Contribución a la etnografía huarayo (Ece'je)*. Prague: Universita Karlova Praha, 1976.



**IDENTIDAD GUAYACHA:**  
EL ARTE TEXTIL EN LA PROVINCIA DE RODRÍGUEZ DE MENDOZA  
(AMAZONAS, PERÚ)

*Haydeé Grández Alejos*

El estudio de la textilería contemporánea de la provincia de Rodríguez de Mendoza<sup>1</sup> es un tema de escasa información bibliográfica. El siguiente artículo ofrece un estudio antropológico amazónico que no solo pretende priorizar el valor artístico de la actividad textil, sino también establecer el impacto de la globalización en ella. Este fenómeno, en su búsqueda de una nueva identidad sociocultural mundial, ha generado la aparición de culturas locales que se benefician de las opciones ofrecidas por la globalización (avances tecnológicos, medios de comunicación, entre otros). Este fenómeno no es ajeno a la provincia de Rodríguez de Mendoza ni mucho menos a su actividad textil, que se ha visto envuelta por la modernidad del mercado. Como consecuencia de este proceso, recibió influencias de elementos ajenos a su propia cultura sin dejar de reconocer los valores de esta ni los de aquellos.

**«GUAYACHO» COMO AUTODEFINICIÓN**

Según el censo del 2002, la población total de la Provincia de Rodríguez de Mendoza asciende a 24 523 habitantes;<sup>2</sup> de ellos, el 70 % de la población está concentrada en el campo y dedicada a actividades agropecuarias y manufactureras. Por otro lado, la población urbana está incrementándose, paulatinamente, como consecuencia de las vías de penetración, que permiten la comunicación y el aumento del comercio interprovincial y regional, el acceso a información nacional e internacional (mediante los medios de

comunicación masiva) y la migración de los pobladores hacia las capitales urbanas (mayoritariamente hacia el Oriente o a la capital limeña), ya sea de manera temporal o definitiva. Estos dos últimos aspectos de la vida guayacha pueden considerarse, en palabras de Appadura, como los «grandes flujos que reestructuran la vida de las sociedades en el conjunto del planeta»<sup>3</sup>, que influyen en la aculturación de la población que progresivamente asimila las costumbres y forma de vida de la cultura occidental urbana.

A diferencia de la capital limeña en la que se da prioridad al apellido paterno en todo aspecto, en Rodríguez de Mendoza los apellidos paterno y materno parecen tener igual importancia, sobre todo en lo que concierne a la identificación familiar. Por otra parte, los pobladores, tanto del área rural como urbana, utilizan como identificación la frase *nosotros somos guayachos*, término que incluye a toda la población.<sup>4</sup> De estas palabras se desprenden dos significados. En primer lugar, la igualdad de todos, que oculta, quizá, la identificación con determinados grupos sociales, y en segundo lugar, el gran apego y cariño de los habitantes por su territorio. A pesar de ello, simultáneamente, se percibe un desconocimiento de la población nacional, originado por la poca importancia que el Estado muestra al valle, según algunas investigaciones en la zona, como lo señala las realizadas por Inge Schjellerup, antropóloga sueca que permaneció en la zona durante los años 2001-2003.

Todas estas descripciones, observaciones y notas fragmentarias [...] nos llevan a nosotros hasta el siglo XX en donde pasaron otros cien años sin mayor atención. La gente continúa viviendo como siempre con sus chacras de caña de azúcar, obrajes de caña, chacras de cultivo y algo de ganado. Las características mencionadas por Raymondi se mantienen hasta hoy. [...] La tecnología no ha mejorado mucho en los últimos doscientos años.

Es así que entre los habitantes existe un autorreconocimiento como guayachos y una conciencia de pertenencia común al Valle de Huayabamba; por ello, eligen presentarse ante la comunidad nacional e internacional mediante sus producciones, lugares turísticos y su gente.<sup>6</sup> Por ejemplo, para

sus empresas y asociaciones, públicas y privadas destinan nombres o adjetivos que incentiven la inversión extranjera en toda la provincia: Eco Productos Huayabamba, Asociación de Productores Agropecuarios Valle Dulce, aguardiente guayacho o también llamado Amor Peruano, entre otros.

Un detalle importante fue expuesto por el Alcalde Provincial de Rodríguez de Mendoza, «nos identificamos propiamente como guayachos, o de acuerdo con los distritos de origen. Aquel que nace en Longar es Longarino; en Huambo, Huambino; en Omia, Omino; en Mendoza, Mendocino, y en Cochamal, Cochamalino. Entonces cada uno se reconoce por el lugar en el que ha nacido o donde está viviendo». <sup>7</sup> Para Cecilia Rivera, «[...] estos nombres pueden acoger la tendencia a buscar una unidad que agrupe sin reproducir desigualdades y superando diferencias». <sup>8</sup>

### LA TEXTILERIA GUAYACHA

Es innegable que la región amazónica mantenía relaciones socioculturales con el Imperio Inca. <sup>9</sup> Esta situación no debe ser tomada como un encuentro entre sociedades de distinto nivel de desarrollo económico-cultural, sino como una relación intercultural que apunta hacia el aporte de ambas culturas, y al mismo tiempo, acoge y reafirma la identidad de cada una. Así, tanto en la textilera amazónica como andina, tradicional y contemporánea, se emplean similares materias primas (plumas, fibras animales y vegetales, pigmentos vegetales), herramientas textiles (telar de cintura, huso), procesos técnicos textiles (limpieza, despepitado, escarmenado, hilado, urdido, teñido), productos textiles (alforjas, fajas, llicllas, ponchos), diseños (figurativos y geométricos) y terminología textil. Posteriormente, la imposición cultural occidental que la actividad textil ha recibido durante siglos, no impidió que todavía se mantengan funciones tradicionales que se reflejan en las formas de interacción social y el tipo de producción, como en la utilización de los mismos instrumentos de la textilera tradicional en la actualidad.

Esta peculiaridad, ha hecho que los textiles peruanos de diferentes épocas sean tema de estudio de muchos investigadores, entre ellos, antropólogos, historiadores del arte y arqueólogos en general. <sup>10</sup> «La floresta ofrece al investigador un doble interés en lo que atañe al vestido. De una parte,

por haber sido uno de los solares de origen de la cultura andina. De otra, como último horizonte hacia el cual los reyes Incas tendieron sus miradas».<sup>11</sup> Kauffmann Doig en sus investigaciones en la Laguna de las Momias (o de los Cóndores)<sup>12</sup> hace referencia de aproximadamente medio centenar de fardos que pertenecían a diversos personajes de la cultura Chachapoyas, cubiertos con varias telas envoltorias de tejido llano burdo y con diseño. Las momias llevan consigo diversos utensilios como: cerámica, mates, tupus de plata, adornos personales, batanes, quipus, prendas de vestir, entre otros. En cuanto a las prendas, menciona «la presencia de tocados en forma de cullo (s) cónicos».<sup>13</sup> Por su parte, el cronista Pedro Cieza de León ya menciona algunas características de la indumentaria de los chachapoyas antes de la dominación Inca «[...] vemos hoy día que las indias que han quedado deste linaje son en extremo hermosas, porque son blancas y muchas muy dispuestas. Andan vestidas ellas y sus maridos con ropa de lana, y por las cabezas usan ponerse sus llantos, que son la señal que traen para ser conocidos en toda parte».<sup>14</sup>

Ya que los chachapoyas fueron dominados por el Imperio Inca, es claro que todo su sistema de gobierno estatal fue dispuesto también para sus nuevos territorios conquistados.<sup>15</sup> Es así que, junto a la mita agrícola, la mita textil también pasó a ser uno de los principales ingresos en el presupuesto estatal incaico. Algunos antecedentes de esta actividad son señalados, en relación a Chachapoyas, por Cosme Bueno a partir de 1741. El autor expone que los indígenas de esta zona montañosa realizan múltiples actividades ligadas a la extracción, producción y transformación de diversos productos destinados al autoconsumo y al comercio: el cultivo de tabaco y algodón fueron los más importantes medios de cambio de la provincia de Chachapoyas, en el Obispado de Trujillo. La actividad textil constituía, con la producción agrícola, una importante fuente económica de intercambio mercantil en la que se trocaban los hilos de pabilo, tocuyos, lonas y listados por otros insumos.<sup>16</sup>

Actualmente, la producción textil se ha modificado y las tejedoras han aceptado el cambio de la materia prima: la lana industrial ha reemplazado el uso de la fibra animal y vegetal.<sup>17</sup> Paralelamente, el menor costo de las fibras industriales ha influenciado a las tejedoras en el empleo de los hilos mercerizados en cono. Como muestra de ello, se observó el trabajo textil de Yolanda Muñoz Arista, una colcha cuyos colores eran el azulino y el blanco,

este último de algodón finamente hilado, y el otro, de lana industrial. Así como ella, todas las mujeres usan materiales industriales para la confección de sus tejidos. La razón, según el testimonio de Muñoz, es lo poco beneficioso que resulta el uso del hilo: «más caro nos sale el hilo, porque cuando se quiere comprar el algodón, la onza está 5 soles, un ovillo por decir. Para esta colcha necesito ocho ovillos; por cinco [soles], cuarenta. Mientras que el cono lo compro a 25 soles, y te salen 12 ovillos. Otra cosa es que más nos gusta el cono porque es livianito, no mancha y se puede enjuagar rapidito».<sup>18</sup>

El consumo de materia prima textil y la moda occidental y americana, anunciada en los diferentes medios de comunicación (televisión, radio, revistas, catálogos) son rápidamente asimilados, aparte de la población migrante, por todos los grupos sociales, sobre todo por el juvenil, que incluye en su vestuario diario jeans, polos y blusas de licra y algodón, chompas, zapatillas, mochilas, gorras, etc., así como accesorios de todo tipo. Es inevitable que este nuevo acervo cultural, introducido por la modernidad, influya en la vida de lastejedoras y en los patrones socioculturales locales, pero la permanencia de la actividad textil tradicional depende de la creatividad de ellas para incorporar estos nuevos elementos al proceso técnico textil y a la producción textil. El producto que se originará será una nueva prenda que identifique a la población, y por otro lado, atraiga al mercado extranjero.



Yolanda Muñoz Arista prefiere emplear materiales industriales porque disminuyen las etapas del proceso técnico textil y son económicos.

## IDENTIDAD GUAYACHA EN LA INDUMENTARIA Y EL DISEÑO TEXTIL

La vestimenta y los accesorios remarcados por su calidad técnica y belleza estética han sido símbolos de estatus de la condición social o la identificación del individuo al punto de que «el signo más evidente de un cambio visible en la identidad provenía de la vestimenta». <sup>19</sup>

Para analizar la identidad mestiza y campesina del Valle de Huayabamba, los dos grupos sociales de esta zona, sobre la base del uso del vestido, es necesario mencionar el gusto de los mestizos urbanos, centralizados en las capitales distritales, principalmente en Mendoza, capital de la provincia, por la moda occidental y la preferencia del sector campesino rural por los vestidos de poliseda y la indumentaria tradicional; en particular, por las mujeres, quienes aún conservan accesorios que las diferencian de las mujeres mestizas marcando la autoidentificación. En cuanto al gusto de las mestizas por la moda occidental urbana, se puede afirmar que este constituye un claro deseo de distinción frente a las campesinas rurales, ya que las primeras participan en una nueva serie de actividades económicas, entre estas, la profesionalización por medio de estudios a nivel universitario o técnico (que



El poncho era elaborado con lana de carnero en tonos de marrón. Se componía de dos paños unidos al centro y decorado con diseño lista.

les permite incursionar en sectores de educación, políticas municipales, comercio y salud), mientras que las segundas se dedican a labores tradicionales como la agricultura y la ganadería.

Según la zona, las principales prendas de vestir masculina y femenina están «habitualmente construidas de una manera estandarizada»,<sup>20</sup> en ese sentido, para los hombres de la provincia la indumentaria tradicional consistía en camisas de bayeta o manta de lana de carnero, con cuello y puño de tela. Algunos testimonios de la zona indican que antes se hacían cortes para pantalón de algodón teñido. El pantalón estaba sujeto a la cintura con una faja, que era de dos tipos: labrada, es decir con diseños que representaban

las iniciales del dueño o recordatorios, y la faja llanita, sin ningún diseño. La camisa era de manga larga y de color blanco, confeccionada con hilos de algodón; el cuello y los puños, de tela, para comodidad del dueño. El poncho era tejido con lana de carnero y teñido con nogal. La alforja y el sombrero de paja complementaban la vestimenta masculina.

Las mujeres usaban una pollera o pollerón con pliegues que llamaban 100 hilos, bayeta trabajada en la técnica 1x1, en colores negro, azul, fucsia y rojo. Debajo de la pollera, haciendo las veces de fustán se usaba el centro;<sup>21</sup> en algunas oportunidades se usaban dos, tres hasta cuatro fustanes en colores celeste, rosado y blanco, este último era más usado. Había dos tipos de blusa: la cotona, usada por las ancianas «llevaba blondas en el pecho, de cuello redondo y se abotonaba en la espalda»,<sup>22</sup> y la camisa o blusa cerrada de diario, ambas en color blanco y de mangas largas. Cubría la espalda, el pañón o la lliclla, las cuales eran empleadas durante las fiestas, y el paño de manos, para la rutina cotidiana. Sombrero de paja, largos aretes de oro y plata, ganchos de color y flores naturales adornando los cabellos, completaban el atuendo femenino. Aproximadamente en la década de los 50, las mujeres de la provincia empezaron a usar los vestidos de poliseda en reemplazo de la indumentaria tradicional, moda que fue rápidamente asimilada por el sector juvenil, mientras que las señoras de edad avanzada todavía empleaban la vestimenta tradicional. Actualmente, los vestidos de poliseda son usados, como en épocas anteriores, solo por las mujeres de edad avanzada y algunas niñas.

Respecto de los niños, eran vestidos con una pequeña túnica larga sin mangas, llamada *mantilla*, sujeta a la cintura con una faja angosta, que era confeccionada con cualquier tipo de tela, incluso con ropas ya confeccionadas cortadas a la medida del niño. Antiguamente, los bebés eran envueltos con una faja ancha, desde los hombros hasta las rodillas, para que «se desarrollen fuertes y derechitos».<sup>23</sup> Al nacer el bebé, el ombligo era ajustado con una faja angosta decorada llamada *ombliquo*, que evitaba la formación de hernias, provocada muchas veces por el esfuerzo durante el llanto. Mucho más conocido era el *pupoguato*, que tenía la misma función, pero, a diferencia del anterior, este era un pañuelo blanco de forma triangular que se colocaba sobre el ombligo, se cruzaba a la misma altura por la espalda y las puntas eran amarradas a la altura del vientre. Para protegerlos del sol colocaban en

la cabeza el *humapaño*, un pañuelo grande blanco con blondas que iba sobre una gorrita. El *cungapaño* era un pañuelo blanco que se amarraba alrededor del cuello para luego cruzarse en el pecho, pasar bajo las axilas y amarlo por la espalda, «el bebé llevaba el *cungapaño* por tres meses, tiempo en el que su cuellito se ponía macizo, durito».<sup>24</sup>

## I. EL DISEÑO TEXTIL

Cada pueblo se identifica por medio de diseños simbólicos que distinguen su cultura. Los diseños empleados en diferentes manifestaciones culturales como la cerámica, pintura o textilera tienen como objetivo establecer un sistema comunicativo-sensorial que es reconocido por los participantes de dicha cultura.

Muchos autores señalan en sus investigaciones diferentes niveles funcionales de los textiles «en tanto que símbolos de parentesco, etnicidad, género, edad, rango, estatus económico, alianzas políticas, ideología y cosmología».<sup>25</sup> James Vreeland ha verificado el nivel utilitario o simbólico;<sup>26</sup> Ann Gayton agrega a esta propuesta la función estética o de placer visual del tejido: «es artificial separar en los tejidos los aspectos estéticos de sus características sustantivas y funcionales. Los tejidos peruanos demuestran claramente que una de las mayores funciones fue la del placer visual»;<sup>27</sup> Gail Silverman propone que los textiles deben ser analizados desde una perspectiva semiótica: «un texto viene a ser todo aquello que utilice un símbolo para transmitir un mensaje comprensible por el receptor»,<sup>28</sup> y Rita Prochaska, además de la función comunicadora, no deja de lado el papel del tejido como manifestación cultural local frente a la modernidad que «refuerza el valor de las expresiones culturales nativas y aumenta el orgullo respecto a una identidad étnica».<sup>29</sup> Funciones que son tangibles en el diseño por el color, la forma, el tamaño, la calidad, su objetivo político, religioso, militar, doméstico, el rango social, las distinciones de sexo, edad y condición marital.

Si anteriormente el tejido tuvo un código significativo vinculado a la historia y a la vivencia particular o colectiva del mundo, en la actualidad, además de cobrar mayor importancia por su valor decorativo y comercial, inherentemente se advierte en los diseños textiles el deseo de la comunidad en reforzar una cultura



local (y, por lo tanto, una cultura nacional), con la incorporación de nuevos diseños, el uso de materiales y técnicas tradicionales acordes con los factores ambientales, sociales y modos de vida, que impulsan a desarrollar características tradicionales distintas, diferenciando unos tejidos de otros.

En ese sentido el diseño artesanal debe satisfacer tres componentes básicos: imagen, contenido simbólico-cultural y utilidad. Este último, más allá de su primordial labor de protección del individuo frente a las inclemencias del tiempo, implica el cumplimiento de otras exigencias del mercado como son su calidad productiva, fácil transporte y durabilidad. En consecuencia, el diseño debe ocuparse tanto del aspecto estético del objeto y de su eficiencia funcional de manera que se torne adecuado para el mercado de consumo.

### *1.1. Tipos de diseños empleados en la provincia de Rodríguez de Mendoza*

Ann Gayton plantea la división de los diseños en dos grupos: figurativos, que comprenden «desde fantásticas imágenes míticas a la representación naturalista de hombres, animales, aves, serpientes, seres marinos y plantas alimenticias»<sup>30</sup> y geométricas, que comprenden rombos, cuadrados, triángulos, zig-zag y grecas.

#### *a. Diseños figurativos*

*Diseño fitomorfo*: responde, en su mayoría, a la flora de la provincia de Rodríguez de Mendoza, así tenemos diseños platanito, rosa, clavel, arahuayta,<sup>31</sup> ramas y hojas. Los tejidos comprendidos en la década del 50 presentan diseños fitomorfos mucho más naturalistas; la calidad del hilado (fino) hace posible una mejor disposición de los hilos al momento del tejido. Por otro lado, presentan mayor gusto por no dejar espacios sin diseño prolongando, ramas y hojas. Posteriormente, a partir de la década del 90, los diseños se vuelven más rígidos.

*Diseño zoomorfo*: la poca acogida por parte de la población ha determinado su desuso. Durante la entrevista realizada a Rosa Grández Arista mencionó que existen diseños que representaban perros, patos y cangrejos.



Diseño arahuayta



Diseño rama de uva

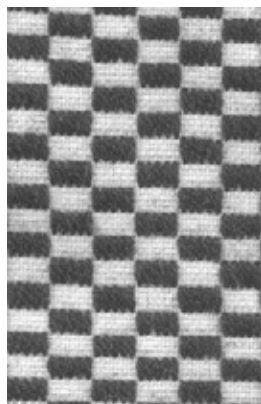
*b. Diseños geométricos*

*Diseño lista*: la franja lista constituye parte de la decoración de alforjas, paño de manos, balandranes, ponchos, pretinas y costalillos. Gail Silverman identifica a la lista con un sistema clasificatorio de colores usados para representar los bienes de los pobladores de Q'ueo. La lista está compuesta por franjas multicolores en variados anchos.

Los colores empleados son preferentemente tonalidades de azul para las alforjas, balandranes y paño de manos; rosa, amarillo y marrón para los ponchos.



Diseño damero



Diseño lista

*Diseño damero* (o diseño cusqueño):<sup>32</sup> es la repetición idéntica del damero, que se obtiene cuando la urdimbre y la trama, diferenciadas en color,

son colocadas a distancias idénticas. Este diseño es dispuesto en la hombrera o tiro de la alforja. Se emplean dos colores, azul y blanco, propios de la provincia de Rodríguez de Mendoza. Actualmente son unas cuantas tejedoras que, por su experiencia y destreza adquiridas, han aprendido a aplicar este diseño. Al referimos a la tecnología textil de la provincia de Rodríguez de Mendoza deducimos que tanto su proceso técnico, herramientas textiles, materiales y motivos, como el damero, fueron asimilados, con el transcurso del tiempo, por sus primeros pobladores quechuas y se mantuvieron vigentes hasta la actualidad.

*Diseño de letras:* es común apreciar en algunas manifestaciones del arte popular peruano inscripciones o recordatorios que hacen referencia al propietario del objeto. En este caso, las alforjas y fajas llevan las iniciales o el nombre completo de los dueños, lo que denota la afirmación de propiedad en la prenda. Las iniciales van comúnmente inscritas en formas geométricas, como cuadrados y rectángulos, ubicados en la parte central de la talega o bolsa, en el caso de las alforjas; mientras que en la faja, en el primer tercio del tejido.

### 1. 2. *Función social: la tutaminga*

El sistema de reciprocidad está fuertemente vinculado con las comunidades rurales. «El mero hecho de reconocer un estado de amistad significa que hay compromisos mutuos y que se esperan favores recíprocos».<sup>33</sup> En ese sentido, la supresión paulatina de la *tutaminga* como etapa importante en el desarrollo del proceso textil no debe ser analizada aisladamente; sus cambios desencadenarían la pérdida de vínculos de solidaridad entre familiares y amigos. No se puede evitar que el mundo moderno impulse nuevos patrones culturales; pero, ante la necesidad de reestructurarse dentro del grupo local, su influencia no debe eliminar los valores y técnicas tradicionales, sino fortalecerlos.

El panorama de la producción de los textiles en la provincia de Rodríguez de Mendoza escasamente mantiene funciones tradicionales, como el trabajo comunal, denominado *tushanaminga* o *tutaminga* que, para los pobladores, significa ‘minga de noche’ o ‘trabajo de noche’. Este consiste en la ayuda mutua entre los vecinos para desmotar y *tishar* (‘escarmenar’) el algodón en un solo día. Pocas veces se puede dar cuenta de la participación de la comunidad en el proceso textil, el cual «comprometía la participación

de varias personas, además del tejedor, quien realizaba el acto final, o sea, la transformación de la materia en una nueva entidad, la tela»,<sup>34</sup> además de establecer vínculos de solidaridad con la tejedora y con los vecinos.

«Harta gente iba, costales de algodón despepitábamos. Varones, mujeres y niños».

«Alumbrados por tubulares y bagacito salíamos a la *tutaminga*. Nos sentábamos sobre cuero o esteras».



La *tushanaminga* o *tutaminga* significa 'minga de noche' o 'trabajo de noche'. Sistema de reciprocidad de ayuda mutua, entre los vecinos, para desmotar y *tishar* ('escarmenar') el algodón en un solo día.

Si se va a llevar a cabo la *tutaminga* se necesita algodón; tampoco deben faltar los bocadillos<sup>37</sup> y tortillas,<sup>38</sup> acompañados de café o *upe*<sup>39</sup> de plátano o zapallo, para invitar a los vecinos. En una demostración, alumbrados con luz eléctrica<sup>40</sup> y en medio de cuentos, chistes, adivinanzas y comentarios, se inició la *tutaminga* con la asistencia de algunos pobladores de la zona: Yolanda Muñoz y sus dos pequeños hijos; Carmela Arista con su esposo Segundo Arista y sus hijos; Segundo Alejos, Magdalena Muñoz y Edita Alejos. A pesar de que solamente se contaba con medio kilo de algodón no se pudo concluir con el desmotado y el *tishado*.

La introducción de nuevos materiales industriales, como lana e hilos de algodón de colores firmes, influye, en gran medida, en dejar de lado el

prolongado proceso de la producción textil, que se reduce al urdido y tejido; en algunos casos, al hilado. La desaparición de esta costumbre es inevitable. Las razones son expuestas por los mimos pobladores.

«Esto pues es muy harto trabajo» (Carmela Arista)

«Y eso da flojera» (Yolanda Muñoz Arista)

«Ya no se le hace la minga de noche. Aparte como venden los hilos ya hechos, ya no se escarmena, no se despepita, nada» (Florinda Quintana Arista)

### PROBLEMÁTICA DE APRENDIZAJE GENERACIONAL TEXTIL

**E**dita Alejos Herrera<sup>41</sup> recordaba que cuando una familia mataba un Echancho, la cola del porcino era reservada para las niñas de la familia, con el objeto de garantizar su destreza en el hilado del algodón o la lana.

La ejecutante de la labor textil inicia su aprendizaje desde muy pequeña participando en las etapas del proceso textil, así como del aprendizaje de bordados en punto cruz y el trenzado del hilo, que posteriormente facilitará la elaboración de los diseños de la tela. Para ser considerada una buena laborista, la tejedora debe ser una maestra en el urdido, ya que durante esta etapa se preparan los hilos que sirven de soporte al tejido, se elige la técnica, la secuencia de colores, la ubicación y el tipo de diseño, así como las dimensiones del producto. La ayuda o asistencia de las tejedoras con mayor experiencia se manifiesta incluso en el urdido de los hilos, que implica, como se explicó, la selección del diseño.

Actualmente, son pocas las jovencitas que desean continuar con el aprendizaje del tejido y perfeccionarse en esta actividad; muchas de ellas prefieren jugar o dedicarse a otras actividades. Confirmando lo expuesto, Magdalena Muñoz nos cuenta que «ahora las chicas ya no agarran el huso, nada. Ya son muy delicadas, les gusta ir a jugar con la pelota [voleibol]».

Por su parte, Yolanda Muñoz Arista recordaba: «Yo más antes agarrado huso andaba. El huso en nuestro sobaco no faltaba adonde sea que vayamos. Nuestra mamá nos requintaba, nos reñía si no agarrábamos el huso. Pareces varón nos decían. Solo el varón no agarra el huso. Después, mientras crecíamos, queríamos tener nuestra colcha separado, con ese gusto agarrábamos el huso,

para hacer separado». <sup>42</sup> Del mismo modo, Magdalena Muñoz refiere: «Cuando nos veían sin huso nos decían ¿dónde está tu compañía? ¿Le has dejado tu compañía? La mujer no tiene que dejar su huso». <sup>43</sup>

Tanto hombres como mujeres tienen acceso a la educación. «Aquí no existe eso de que las mujeres no tienen derecho a estudiar. La familia se preocupa por educar a ambos. Antes se daba eso, de casa tenía derecho sólo el varón». <sup>44</sup> Muchas de las jóvenes tienen la posibilidad de continuar sus estudios superiores con el fin de realizarse como profesionales (la carrera de educación es la de mayor acogida, también hay gran interés por las carreras cortas de computación y secretariado). Si bien ellas no cuentan con el tiempo necesario para dedicarse al tejido en telar, sí disponen de tiempo libre para dedicarse al tejido con palitos, técnica que les sirve para elaborar tapetes y colchas en lana industrial.

## CONCLUSIONES

1. El proceso de modernización ha generado cambios en formas de interacción social, como la *tutamanga*, expresada en el decreciente interés de participación de las tejedoras en este sistema de reciprocidad, debido a la incursión de productos industriales que, por otro lado, facilitan el trabajo de las tejedoras al reducir el tiempo del proceso textil.
2. El nivel utilitario de la actividad textil de la provincia de Rodríguez de Mendoza radica en su aporte para la definición de la identidad guayacha y, por lo tanto, en la afirmación de su cultura, ya sea por medio de la vestimenta o las funciones sociales que incluye el proceso textil.
3. Más allá del placer visual y la función estética del diseño, este refleja el sentir individual o colectivo de un grupo de personas que se desarrolla dentro de un contexto cultural. Frente a esto, los diseños transmiten diversos mensajes; quizá el más importante, el de identidad.
4. Es necesario definir lo auténtico de la tradición textil sin mirar al pasado, pero integrando aquellas características culturales originales con otras nuevas, sin dejar de reconocer los valores de ambas. El resultado de ello es lo propio, lo nuevo, lo vivo de una tradición, en este caso la textil.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Ubicada al sureste del departamento de Amazonas, la provincia de Rodríguez de Mendoza limita al norte con la provincia de Chachapoyas y el departamento de San Martín; al sur y al este, con el departamento de San Martín, y al oeste, con la provincia de Chachapoyas. Su territorio ocupa los valles de los ríos Utcubamba, río que nace en la cordillera Calla-Calla y que pertenece a la cuenca del Marañón, de Jelache, Salas y Huayabamba, todos estos ríos colectan aguas para la cuenca del río Huallaga. Su capital, Mendoza, es el centro comercial de la producción agropecuaria de la provincia cuyos principales productos son el café y la caña de azúcar.
- <sup>2</sup> INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA E INFORMÁTICA. *Perú: proyecciones de población por años calendario según departamentos, provincias y distritos (1990-2002)*. Lima: INEI, 2002. Población estimada al 30 de junio.
- <sup>3</sup> APPADURAI, Arjun. *La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*. Montevideo: Trilce, 2001, p. 11.
- <sup>4</sup> El término *guayacho* deriva de *huayabamba*. Antonio Raimondi, en 1896, dio al valle el nombre de Huayabamba debido a la gran cantidad de guayabas en la región. Véase RAIMONDI, Antonio. «Itinerario de los viajes de Raimondi en el Perú: de Chachapoyas al valle de Huayabamba y regreso (1869)». *Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima*, vol. XV, año XIV, n.º 2, 1904, pp. 121-173.
- <sup>5</sup> SCHJELLERUP, Inge y otros. *Los valles olvidados: Pasado y presente en la utilización de recursos en la ceja de selva, Perú/ The Forgotten Valleys: Past and Present in the Utilization of Resources in the Ceja de Selva, Peru*. Copenhague: The National Museum of Denmark, 2003, p. 76.
- <sup>6</sup> «Recorrer esta provincia es encontrarnos con gente maravillosa que nos abre sus puertas y nos invita a compartir su aromático café, sinónimo de amistad y trabajo constante». «No queremos ser exagerados y menos racistas al calificar a la mujer mendocina como la más hermosa del Perú. Su esbelta figura, ojos azules, tez blanca y cabellos rubio». Apreciaciones de Mario Peláez Torrejón, alcalde provincial de Rodríguez de Mendoza publicadas en *Conociendo Rodríguez de Mendoza*, año 1, n.º 1, 2003, pp. 3 y 11.
- <sup>7</sup> Entrevista a Mario Peláez Torrejón, distrito de Mendoza, 5 de noviembre de 2003.
- <sup>8</sup> RIVERA, Cecilia. «Campesinos y Pobladores. Reconstruyendo la imagen de uno». En PLAZA, Orlando (ed.). *Perú: actores y escenarios al inicio del nuevo milenio*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2001, pp. 515-552; véase p. 546.
- <sup>9</sup> Durante el siglo xv, el inca Túpac Yupanqui logra conquistar el territorio de los Chachapoyas, que comprendía por el Sur, las actuales provincias de Pataz y Bolívar, en el departamento de La Libertad; por el Este, parte del departamento de San Martín, y por el Norte, todo el departamento de Amazonas hasta la provincia de Bagua.
- <sup>10</sup> SILVERMAN, Gail. *El tejido andino: un libro de sabiduría*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 45.

- <sup>11</sup> JIMÉNEZ, Arturo. *Vestidos Populares Peruanos*. Lima: Santillana, 1998, p. 116.
- <sup>12</sup> La laguna de las Momias (o de los Cóndores) se encuentra ubicada a unas 15 horas del distrito de Leymebamba, provincia de Chachapoyas.
- <sup>13</sup> KAUFFMANN, Federico. «Los mausoleos de la Laguna de las momias y otros de la cultura Chachapoya (s)». *Arkinka*, n.º 24, 1987, pp. 94-112; véase p. 104.
- <sup>14</sup> CIEZA DE LEÓN, Pedro. *La Crónica General del Perú. Historiadores clásicos del Perú*. Lima: Librería e Imprenta Gil (Colección Arteaga), 1924 [1553], p. 240.
- <sup>15</sup> Carlos Gates anota que una estrategia de los Incas para realizar y consolidar sus conquistas era el sistema de *mitmas*, que consistía en trasladar a un grupo étnico de una región a los territorios ocupados. En la región Chachapoyas fueron introducidas *mitmas* del Cusco, de los Chimú, de los Huamachucos y de Cajamarca. La más numerosa fue la de los Huancas, establecida en las actuales provincias de Chachapoyas y Luya; prueba de ello es la existencia del actual distrito de Huancas. Véase GATES, Carlos. *Historia inédita de los Chachapoyas*. Lima: Universidad Privada San Martín de Porres, 1997, p. 38.
- <sup>16</sup> BUENO, Cosme. *Geografía del Perú Virreinal (siglo XVIII)*. Lima: Sociedad Peruana de Historia, 1951, pp. 63-64.
- <sup>17</sup> *Fibra vegetal dura*: la cabuya se obtiene de las hojas secas del maguey. La extracción y manipulación de este tipo de fibra es realizada por hombres, quienes confeccionan sogas, cestas, solpes y jicras.  
*Fibra vegetal flexible*: el algodón se constituye hasta la actualidad como la principal materia prima en la producción textil, sin embargo, son pocas las familias que se dedican a su cultivo. Por otro lado el proceso de transformación de fibra a hilo se ha tornado, para las tejedoras, en un proceso largo y tedioso.
- <sup>18</sup> Entrevista a Yolanda Muñoz Arista, caserío Luceropata, distrito de Longar, 25 de enero de 2003.
- <sup>19</sup> BARRAGÁN, Rossana. «Entre polleras, ñañacas y lliqllas: los mestizos cholos en la conformación de la tercera república». En URBANO, Enrique (comp.). *Tradicón y Modernidad en los Andes*. Cusco: Centro de Estudios Regionales y Andino Bartolomé de las Casas, 1997, pp. 43-73; véase p. 53.
- <sup>20</sup> DESROSIERS, Sophie. «Las técnicas del tejido ¿tienen un sentido? Una propuesta de lectura de los tejidos andinos». *Revista Andina*, año 10, n.º 1: *Tejido andino: pasado y presente*, 1992, pp. 7-46; véase p. 13.
- <sup>21</sup> El centro es una prenda femenina que es usada a manera de fustán. Confeccionado en bayeta en la técnica 1 x 1, en algunos casos se colocaba, en la parte superior, un canezú de tela; otros incluían tela solamente en la pita que sujetaba la prenda a la cintura.
- <sup>22</sup> Entrevista a Lastenia Castro de Muñoz, caserío de Michina, distrito de Longar, 5 de mayo de 2005.
- <sup>23</sup> Entrevista a Magdalena Muñoz, caserío de Luceropata, 2 de noviembre de 2003.
- <sup>24</sup> *Ibidem*.
- <sup>25</sup> SILVERMAN, Gail. *El tejido andino: un libro de sabiduría*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 45.



- <sup>26</sup> VREELAND, James. «Procedimiento para la evaluación y clasificación del material textil andino». *Arqueológicas*, revista del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, n.º 15, 1974, p. 70-96.
- <sup>27</sup> GAYTON, Ann. «Significado cultural de los textiles peruanos: producción, función y estética». En RAVINES, Rogger (comp.). *Tecnología Andina*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP: Colección Fuentes e Investigaciones para la Historia del Perú)/Instituto de investigación tecnológica industrial y de normas técnicas (ITINTEC), 1978, p. 269-297; véase p. 287.
- <sup>28</sup> SILVERMAN, Gail, *op. cit.*, p. 47.
- <sup>29</sup> PROCHASKA, Rita. *Taquile y sus tejidos*. Lima: Arius S. A., 1990, p. 12.
- <sup>30</sup> GAYTON, Ann, *op. cit.*, p. 292.
- <sup>31</sup> *Arahuayta* es el nombre local con el que se conoce a la variedad de orquídea *Helcia Marginata*, una de las especies que corre peligro de desaparecer y de la cual quedan pocos ejemplares en el Valle de Huayabamba. Se trata de una planta *epiphytes* o *epifito*, es decir, que viven sobre otras sin perjudicarlas, utilizándolas solo como apoyo o soporte.
- <sup>32</sup> Ninguna de las tejedoras entrevistadas ha sabido explicar a qué se debe que el diseño también sea llamado cusqueño.
- <sup>33</sup> FOSTER, George M. *Las culturas tradicionales y los cambios técnicos*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1974, p. 150.
- <sup>34</sup> FUNG, Rosa. *El arte textil en el antiguo Perú: sus implicaciones económicas, sociales y religiosas*. Huancayo: Universidad nacional del Centro del Perú, 1972, p. 20.
- <sup>35</sup> Entrevista a Yolanda Muñoz Arista, *op. cit.*
- <sup>36</sup> Entrevista a Carmela Arista, caserío Luceropata, distrito de Longar, 24 de febrero de 2003.
- <sup>37</sup> Panes elaborados con harina leche, manteca.
- <sup>38</sup> Rosquillas a base de yuca, harina de maíz y manteca.
- <sup>39</sup> Mazamorra.
- <sup>40</sup> La *tutamanga* no solo era alumbrada con tubulares y bagazo, sino también con alcuza, vasijas de barro u hojalata llenas de aceite de higuera, que se obtenía de las semillas secadas al sol, molidas y hervidas en grandes ollas de barro de donde eran trasladadas a alcuza con mechas de algodón crudo torcido.
- <sup>41</sup> Entrevista a Edita Alejos Herrera, caserío Luceropata, distrito de Longar, 4 de noviembre de 2004.
- <sup>42</sup> Entrevista a Yolanda Muñoz Arista, *op. cit.*
- <sup>43</sup> Entrevista a Magdalena Muñoz, caserío de Luceropata, 24 de enero de 2003.
- <sup>44</sup> Entrevista al licenciado Juan Segundo Vargas Collazos, subdirector del colegio estatal Toribio Rodríguez de Mendoza. Mendoza, 5 de noviembre de 2003.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APPADURAI, Arjun. *La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*. Montevideo: Trilce, 2001.

BARRAGÁN, Rossana. «Entre polleras, ñañacas y lliqllas: los mestizos cholos en la conformación de la tercera república». En URBANO, Enrique (comp.). *Tradición y Modernidad en los Andes*. Cusco: Centro de Estudios Regionales y Andino Bartolomé de las Casas, 1997, pp. 43-73.

BUENO, Cosme. *Geografía del Perú Virreinal (siglo XVIII)*. Lima: Sociedad Peruana de Historia, 1951.

CIEZA DE LEÓN, Pedro. *La Crónica General del Perú. Historiadores clásicos del Perú*. Lima: Librería e Imprenta Gil (Colección Arteaga), 1924 [1553].

DESROSIERS, Sophie. «Las técnicas del tejido ¿tienen un sentido? Una propuesta de lectura de los tejidos andinos». *Revista Andina*, año 10, n.º 1: *Tejido andino: pasado y presente*, 1992, pp. 7-46.

FOSTER, George M. *Las culturas tradicionales y los cambios técnicos*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1974.

FUNG, Rosa. *El arte textil en el antiguo Perú: sus implicaciones económicas, sociales y religiosas*. Huancayo: Universidad Nacional del Centro del Perú, 1972.

GATES, Carlos. *Historia inédita de los Chachapoyas*. Lima: Universidad San Martín de Porres, 1997.

GAYTON, Ann. «Significado cultural de los textiles peruanos: producción, función y estética». En RAVINES, Rogger (comp.). *Tecnología Andina*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP: Colección Fuentes e Investigaciones para la Historia del Perú)/Instituto de investigación tecnológica industrial y de normas técnicas (ITINTEC), 1978, pp. 269-297.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA E INFORMÁTICA. *Perú: proyecciones de población por años calendario según departamentos, provincias y distritos (1990-2002)*. Lima: INEI, 2002.

JIMÉNEZ, Arturo. *Vestidos Populares Peruanos*. Lima: Santillana, 1998.

KAUFFMANN, Federico. «Los mausoleos de la Laguna de las momias y otros de la cultura Chachapoya(s)». *Arkinka*, n.º 24, 1987, pp. 94-112.

MUNICIPALIDAD PROVINCIAL DE RODRÍGUEZ DE MENDOZA. *Conociendo Rodríguez de Mendoza*, año 1, n.º 1, 2003.

PROCHASKA, Rita. *Taquile y sus tejidos*. Lima: Arius S. A., 1990.

RAIMONDI, Antonio. «Itinerario de los viajes de Raimondi en el Perú: de Chachapoyas al valle de Huayabamba y regreso (1869)». *Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima*, vol. XV, año XIV, n.º 2, 1904, pp. 121-173.

RIVERA, Cecilia. «Campesinos y Pobladores. Reconstruyendo la imagen de uno». En PLAZA, Orlando (ed.). *Perú: actores y escenarios al inicio del nuevo milenio*. Lima: Fondo Editorial PUCP, pp. 515-552.

SILVERMAN, Gail. *El tejido andino: un libro de sabiduría*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1998.

SCHJELLERUP, Inge y otros. *Los valles olvidados: Pasado y presente en la utilización de recursos en la ceja de selva, Perú/The Forgotten Valleys: Past and Present in the Utilization of Resources in the Ceja de Selva, Peru*. Copenhague: The National Museum of Denmark, 2003.

VREELAND, James. «Procedimiento para la evaluación y clasificación del material textil andino». *Arqueológicas*, revista del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, n.º 15, 1974, pp. 70-96.



TAINÁ EM *PATCHWORK*:  
A AMAZÔNIA E O ÍNDIO NO CINEMA COMERCIAL BRASILEIRO

Clarisse Barbosa dos Santos  
Mônica Miranda Ramos

*O trabalho fronteiro da cultura exige um encontro com “o novo” que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma idéia do novo como ato insurgente de tradução cultural.*

Homi K. Bhaba

As representações da região amazônica nas produções cinematográficas são variadas, segundo a idiosincrasia, o roteiro e a orientação ideológica do produto que se analisa. Símbolos como a natureza, o forasteiro e o índio são relacionados de maneiras diversas, além de retratados, isoladamente, de maneira ambígua e fragmentada, como um patchwork. Podemos mencionar, a título de exemplo, alguns filmes e seus tópicos como a floresta virgem, com suas lendas misteriosas (Ele, o Boto), a tentativa de dominar a natureza hostil ao homem (Fitzcarraldo) e as peripécias de um sargento em missão nada ortodoxa na região (Pantaleão e as visitadoras). Nesses casos, o que nos chama a atenção é a diversidade de imagens, que desvendam universos tão díspares quanto insuspeitados. Esse fato nos levou a refletir acerca da representação da Amazônia nessas narrativas fílmicas, pois cada uma gera, em sua recepção, o re-conhecimento de aspectos diferentes da mesma região.

Pensamos que há, então, uma multiplicidade de olhares acerca do mesmo assunto e de seus elementos, posto que cada uma das produções apresenta uma região amazônica diferente. Sendo assim, a qual região

correspondem as imagens presentes nas diversas produções cinematográficas? É possível pensar que há algum tipo de Correspondência entre o ficcional das telas e o factual? Essas perguntas são o ponto de partida dessas questões, que esperamos sejam capazes de contribuir para os estudos do cinema nacional que tenham como enfoque as auto-imagens de nosso país, este entretido vasto e heterogêneo de tantas culturas.

Nossas reflexões citarão estudos de teóricos como Stuart Hall, o qual assume uma posição “simpática à afirmação de que as identidades modernas estão sendo ‘descentradas’, isto é, deslocadas ou fragmentadas”.<sup>1</sup> O propósito desse estudioso é o de explorar a afirmação anterior, verificar suas implicações, bem como qualificá-la e discutir quais podem ser suas prováveis conseqüências. Esse autor deixa claro que o conceito de “identidade” é demasiadamente complexo, pouco desenvolvido (e compreendido) na ciência social contemporânea; por isso, equipara-o a muitos outros fenômenos sociais, para os quais é impossível oferecer afirmações conclusivas ou fazer julgamentos seguros a partir de alegações e proposições teóricas que estão sendo apresentadas.

A própria natureza de nosso objeto de estudo — um meio de comunicação de massa e por isso mesmo popular — leva-nos a referir outro autor que, por sua vez, ocupa-se da reflexão sobre os diversos aspectos do processo de globalização. Huyssen coloca em destaque o papel das cidades como locais de interação entre forças globais e culturas locais e nos interessa justamente porque o título do qual tratamos mais adiante constitui-se num discurso urbano sobre a Amazônia. Esse autor destaca a importância do estudo das formas e dos imaginários urbanos transnacionais para se dar conta das culturas globalizadoras. Sua proposta para pensar a cultura contemporânea pode ter diferentes enfoques, sejam eles a questão do valor estético ou a problemática do erudito e do popular — que nos interessam, em particular — “desde que sejam feitos à luz de uma perspectiva histórica, sem a ênfase binária e hierarquizante”.

Dialogamos também com Bhabha (1998), em seu conceito de *diferença cultural*: “o processo de *enunciação* (grifo do autor) da cultura como ‘conhecível’ (idem), legítimo, adequado à construção de sistemas de identificação cultural”.<sup>2</sup> Para o estudioso, essa noção constitui um processo de significação por meio do qual afirmações “*da* cultura ou *sobre* a cultura diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força, referência, aplicabilidade e capacidade”.<sup>3</sup> A

importância da enunciação da diferença cultural radica, segundo as palavras dele, em problematizar a divisão binária entre passado e presente, tradição e modernidade, no nível da representação cultural e de sua interpelação legítima. A significação do presente, para ele, faz-se sobre a repetição de algo, que se realocaliza e se traduz em nome da tradição, “sob a aparência de um passado que não é necessariamente um signo fiel da memória histórica, mas uma estratégia de representação da autoridade em termos do artifício do arcaico”.<sup>4</sup> Bhabha chama a atenção para essa iteração, já que ela diminui a percepção dos efeitos homogeneizadores dos símbolos e ícones culturais.

No contexto dessas reflexões, julgamos ser apropriado pensar em como a questão da representação de nossas diferenças culturais nos leva, pelo artifício da leitura das imagens na tela do cinema, a atribuir sentidos a um presente que já está dotado de significados (por sua inserção nos roteiros cinematográficos). Ler o outro nas telas é, pensamos, ler um pouco do que somos nós mesmos e, em consequência, apropriar-nos de uma memória audio-visual, na qual estão em constante tensão forças nas quais subjazem valores estéticos e políticos intrínsecos a variados sistemas simbólicos. O fato de essas imagens pertencerem a um discurso autorizado pela grande mídia leva o espectador, em geral, a associá-las ao conjunto de saberes que formam sua visão do que seria uma tradição cultural. Esse fato ganha peso, se lembrarmos dos projetos de incentivo à leitura em nosso país, principalmente no sistema escolar. Vemos, também, uma significativa parcela letrada de nossa população preferir as telas de cinema à leitura de livros.

### TAINA I E II: ECOLOGIA, TRADIÇÃO E IDÍLIO

Os títulos que iremos analisar neste artigo pertencem à produção nacional do século XXI: *Tainá 1, uma aventura na floresta* (2000), e *Tainá 2, a aventura continua* (2005), narrativas que nos levam a compartilhar as peripécias de uma indiazinha que luta pela preservação de seu *habitat*. Os filmes enfatizam a defesa do meio ambiente, por meio da luta de índios e cidadãos contra contrabandistas de animais, e mostram cenas idílicas da Amazônia. Voltados para o público infantil, com humor e aventura, *Tainá 1* e *2*, não fogem ao clichê da punição dos vilões ao final.

Sempre associando suas cenas à questão da vida na floresta, o filme não evita, contudo, a descaracterização da cultura indígena, mesmo quando busca ressaltar essa tradição, como no momento em que Tigê, avô de Tainá, afirma que ela é guerreira e deve lutar pelas florestas “senão do mundo não restará nada.”<sup>5</sup> Em *Tainá 2*, a tradição indígena está presente por meio de um *flashback* da personagem, em que o avô explica as características mágicas do amuleto muiraquitã. Essas imagens participam da idealização do índio presente na literatura nacional em obras como *Iracema*, de José de Alencar:<sup>6</sup>

Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, de grande nação tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas.

Um dia, ao pino do sol, ela repousava em um claro da floresta. Banhava-lhe o corpo a sombra do oititica, mais fresca que o orvalho da noite. Os ramos da acácia silvestre esparziam flores sobre os úmidos cabelos. Escondidos na folhagem os pássaros ameigavam o canto. Iracema saiu do banho: o aljôfar d'água ainda a roreja, como à doce mangaba que corou em manhã de chuva. Enquanto repousa, empluma das penas do gará as flechas de seu arco, e concerta com o sabiá da mata, pousado no galho próximo, o canto agreste.<sup>7</sup>

A beleza de *Iracema*, associada a uma natureza deslumbrante e convidativa, assemelha-se à construção da personagem principal de *Tainá 1* e *2*. Mais de cento e quarenta anos após a publicação de *Iracema* (1865), a figura indígena ainda é idealizada por certas produções cinematográficas nacionais,<sup>8</sup> fato reiterado na música romântica ao final de *Tainá 1*. Contudo, a imagem sensual de *Iracema* cede lugar à coragem e à ingenuidade que marcam o filme infantil em que se localizam os ideais de força e beleza sustentando a construção das imagens.



## ENTRELAÇAMENTO E DIFERENÇA NAS NARRATIVAS DO CINEMA

De qualquer forma, o roteiro de *Tainá 1* permite localizar o filme num momento bem definido dos discursos contemporâneos, se atentarmos para os tópicos implícitos e explícitos na sucessão das cenas e na caracterização dos personagens, a saber:

- a aculturação dos povos indígenas, que pode ser vista na ocidentalização de seus costumes e em seu aspecto físico;
- a presença, na floresta, de aparelhos e objetos típicos da civilização tecnológica do mundo globalizado;
- a busca do conhecimento científico relativo à decodificação genética das espécies;
- a transformação de animais silvestres em bens de consumo altamente lucrativos, que são enviados a outros continentes por meios ilícitos;
- a representação de minorias, como as populações ribeirinhas em suas casas de palafitas e as tribos indígenas que ainda vivem isoladas na floresta;
- as espécies animais típicas da região, bem como as que estão ameaçadas de extinção.

Com exceção da busca pelo conhecimento científico relativo à decodificação genética das espécies, todos os outros itens de *Tainá 1* estão presentes também em *Tainá 2*, mas organizados num ritmo mais acelerado. No primeiro filme da série, a disposição desses tópicos na narrativa se dá de forma peculiar, já que sua presença se caracteriza pela simultaneidade e recorrência, pois numa mesma cena podemos ver dois ou mais deles, seguidos de sua repetição posterior em outras cenas. A sucessão dos episódios permite, assim, a construção paulatina de um mosaico de culturas, no qual freqüentemente realiza-se uma passagem rápida e imperceptível de uma cultura para outra (ou outras). A narrativa apresenta, então, a floresta como o espaço de convivência às vezes tensa e conflitante de imagens provenientes de diversos espaços, principalmente se levarmos em conta a orientação narrativa do roteiro (a velha e conhecida luta do bem contra o mal). No entanto, muitas vezes essa tensão se desfaz e podemos observar alguns personagens movendo-se dentro de vários espaços,

numa interseção narrativa na qual se leva o espectador a perder a noção de pertencimento do referido personagem a um determinado local de origem.

Nesses momentos da narrativa, procuramos elementos para pensar o conceito de multiculturalidade, em seu aspecto híbrido, remetendo ao pensamento de Bhabha a respeito de países e comunidades constituídos “de outro modo que não a modernidade”:

Tais culturas de *contra-modernidade* pós-colonial podem ser contingentes à modernidade, descontínuas ou em desacordo com ela, resistentes a suas opressivas tecnologias assimilacionistas; porém, elas também põem em campo o hibridismo cultural de suas condições fronteiriças para “traduzir”, e portanto reinscrever, o imaginário social tanto da metrópole como da modernidade.<sup>9</sup>

Ressaltamos a maneira pela qual a narrativa fílmica apropria-se de uma das características de comportamento do ser humano no contexto do capitalismo tardio em nosso continente: a solicitação para atuar em diversos ambientes, cada um com suas regras próprias, mas que curiosamente, não se excluem e sim convivem lado a lado (ou às vezes sobrepostos). Citamos nesse caso a atualização da pirataria, que se ocupa em contrabandear animais selvagens e às vezes em extinção: o barco pirata de Shoba captura e vende os exemplares. Mas no final do filme, quando é capturado pela polícia, ele desabafa: nos zoológicos do exterior, as espécies poderiam ser preservadas para o futuro. Uma crítica à falta de cuidado da comunidade e das autoridades locais já que a atuação de piratas como ele é responsável pelo perigo de extinção das espécies. Da mesma maneira, sua ajudante, a personagem Tikerê, que transita pelos espaços de indígena aculturada e faz uso da tecnologia informática para se comunicar com os compradores de animais, muda sua atuação ao se identificar com a índia Tainá, sendo esse reconhecimento mútuo possível pela presença do amuleto *muiraquitã*.

A maneira como esses e os outros personagens agem, em dissonância com seu contexto de pertencimento, nos leva a pensar nas formas como a narrativa reinventa o papel das culturas que estão em jogo no enredo do filme: “O trabalho fronteiriço da cultura... cria uma idéia do novo como

ato insurgente de tradução cultural”.<sup>10</sup> O enredo do filme mostra-nos como essas culturas e seus personagens típicos mudam pouco a pouco sua atuação. Da mesma forma muda a leitura que se faz sobre eles, conforme o efeito de naturalidade em sua atuação fílmica híbrida. Suas atitudes no contexto da vida na região amazônica os levam, todo o tempo, a situações que lhes exigem uma releitura de seus costumes e tradições e uma conseqüente adaptação em distintos momentos da narrativa fílmica. A respeito desse tema, Hall explicita o processo que produz o sujeito pós-moderno:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar — ao menos temporariamente.<sup>11</sup>

A existência de diferentes identidades nota-se nos personagens mais jovens do filme. Escolhemos alguns deles para pensar a maneira como seu contexto de atuação requer uma tomada de posição em relação às forças que os levam a transitarem de uma para outra (ou outras) posições políticas e ideológicas, no desenrolar dos acontecimentos. Começaremos abordando do pequeno par de heróis românticos: Tainá e seu pequeno amigo Juninho.

Ela, a indiazinha, dona de um saber ancestral sobre a sobrevivência na floresta e cheia de vigor e malícia, vai desarmando armadilhas e enfrentando os caçadores de animais silvestres, seus inimigos. É denominada por seu avô Tigê como “a pequena guerreira”. Sua atuação é bastante interessante, pois ela se transforma segundo o momento: é criança que brinca, neófito que aprende os ensinamentos do avô, curupira que desfaz armadilhas e se comunica com os animais da floresta, animalzinho curioso que mexe nos objetos novos, heroína romântica que busca apoio nos braços do menino Juninho, dentro do avião e mulher que se identifica com uma semelhante (Tikerê), pela presença do amuleto que ambas possuem.

Juninho, companheiro de aventuras de Tainá e filho da bióloga Isabel, é o menino da cidade que se recusa a adaptar-se ao ambiente da floresta e

continua fiel a seus hábitos urbanos (as roupas, os calçados, os jogos eletrônicos e o vocabulário) apesar de não ter com quem compartilhá-los. Seu encontro com Tainá se torna um dos eixos temáticos do filme, pois a menina indígena é quem vai conduzi-lo rumo à aceitação da floresta e à superação de suas limitações no ambiente em que agora vive.

O outro personagem jovem de quem nos ocuparemos é a adolescente Tikerê. Sua figura é bastante curiosa, pois se nota em seus traços físicos e atitudes uma profunda relação sanguínea e cultural com os povos indígenas. Ela se mostra como um produto da aculturação ocidental dos povos nativos da floresta: domina a tecnologia da informática, fala a língua portuguesa corretamente e ao mesmo tempo tem atitudes que respondem aos desejos de Shoba (o pirata moderno para quem ela trabalha). Se, por um lado, podemos vê-la como uma trabalhadora integrada à lógica do mundo capitalista, globalizado e conectado pelas tecnologias da era da informação, por outro, a vemos como alguém que rompe sua lealdade para com o modelo econômico em questão e colabora na defesa dos animais silvestres, ainda que isso lhe custe o trabalho remunerado.

Esses três personagens mudam seus papéis de acordo com a narrativa, e, ao fazê-lo, mostram-se como se fossem *outros*, que vão se sobrepondo em idas e vindas. Conforme Hall, “a identidade não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida. Ela tornou-se politizada”.<sup>12</sup> A inserção dos personagens citados no contexto amazônico contemporâneo leva-os a agirem motivados pelas grandes questões de seu tempo: a era da globalização informatizada; pela valorização do patrimônio genético: os deslocamentos de habitantes para regiões antes isoladas devido à sua inacessibilidade; pelo reconhecimento de que a preservação de bens locais tem de ser iniciativa das próprias comunidades. Essas questões não são, cabe recordar, próprias da ficção, mas sim debates que atingem amplas camadas da opinião pública de nosso país.

### IMAGENS E REPRESENTAÇÃO: LEITURAS DE SI MESMO

Pensamos, nesse momento, no modo como o Brasil se vê representado nas telas do cinema. Em *Tainá 1 e 2* observamos que o contexto da floresta amazônica torna-se um local de encontro de culturas diversas, onde comunidades diferentes convivem, nem sempre de modo pacífico entre si. Os

tipos humanos (apontados anteriormente e em outros personagens do enredo) representam coletivos de pessoas que estão lado a lado pelos motivos mais diversos e cujas vidas estão entrelaçadas de modo imperceptível para eles, mas visível para o espectador: todos fazem parte do cotidiano da floresta e de seu encontro nasce e se mantém a narrativa.

Cada um desses grupos de pessoas preserva, de alguma maneira, seu modo de vida e seus traços culturais, o que não impede que se formem redes de relações entre eles e uns incorporem costumes e novidades trazidas pelos demais: em *Tainá 1*, o avô da indiazinha a transportava na canoa pelo rio (como seus ancestrais) e Rudi e Juninho, amigos da menina, a conduzem, pouco tempo depois, em vôo de avião. Tainá, quando está na aldeia, na casa de Isabel, brinca de roda com outras meninas, que como ela têm traços físicos indígenas, mas se vestem como as garotas da cidade.

Os recursos tecnológicos presentes no meio urbano também se encontram na floresta: ventiladores, computadores, Internet, antenas de satélite, jogos eletrônicos, avião, barcos motorizados. A floresta, no entanto, impõe algumas limitações ao uso desses produtos, na medida em que os aparelhos devem adequar-se àquele meio (v. as interferências que ocorrem na comunicação entre o barco de Shoba e os cientistas estrangeiros Miss Meg e Smith, em *Tainá 1*). Quando o avião de Rudi tem uma falha mecânica, ironicamente, é uma canoa que o leva de volta até seu barco-residência.

A maioria dos brasileiros que não vivemos na região amazônica, provavelmente jamais a conheceremos pessoalmente. No entanto, filmes como os aqui citados podem nos ajudar, junto com outros discursos (como o literário e o televisivo), a formar uma imagem que represente o que é essa vasta região de nosso território e, junto com ela, um pouco do que somos nós. Com as características culturais um país miscigenado, produto híbrido de muitas etnias podemos, então, nos perguntar sobre a contribuição dessas imagens fragmentadas da Amazônia para nossa identidade cultural. Pensando com Hall:

as identidades nacionais não subordinam todas as outras formas de diferença e não estão livres do jogo de poder, de divisões e contradições internas, de lealdades e de diferenças sobrepostas. Assim, quando vamos discutir se as identidades nacionais estão sendo deslocadas, devemos ter

em mente a forma pela qual as culturas nacionais contribuem para “costurar” as diferenças numa única identidade.<sup>13</sup>

Apesar de a referida *identidade única* ser uma simulação é a partir dela que vamos nos constituindo enquanto sujeitos de uma contemporaneidade em constante mutação, conforme aponta a tradição indígena, nas palavras do avô de Tainá: “índio não morre, vira pássaro, floresta.”

### A FRAGMENTAÇÃO DO SUJEITO MODERNO E A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM NACIONAL

A profusão de referências, outra marca das narrativas cinematográficas contemporâneas, está presente em *Tainá 1* e *2*, cujos enredos dialogam com os desenhos e filmes infantis hollywoodianos. Apesar do cenário realista, o papagaio Ludo atua como personagem de falas divertidas, que chama Tainá de *Pocahontas*.<sup>14</sup> A trilha sonora acompanha essa referência, com trechos instrumentais facilmente associados à ação e à comédia.

Em *Tainá 2*, Catiti salva o cãozinho Bóris e o toma como bicho de estimação, sem saber que o animal se perdeu de seu dono, o garoto Carlito. Esse tipo de erro é um mote típico das chanchadas brasileiras das décadas de 40 e 50, e impulsiona parte da trama na medida em que leva Tainá a conhecer seu principal parceiro na luta para salvar os bichos aprisionados.

Outra peculiaridade dos filmes estudados é a escassa referência às origens da protagonista, traço típico da cinematografia atual. Nas cenas iniciais de *Tainá 2*, em que crianças índias tomam banho no rio, percebe-se que na aldeia ao fundo estranhamente não há adultos. Como órfã de origem, a índia carece de visibilidade em termos de sua cultura própria. Sob esse ponto de vista, Júnior, parceiro de aventuras da menina em *Tainá 1*, representa simultaneamente o contraponto entre a metrópole e a natureza e o afastamento das situações originárias em que ambos se encontram: ele, distante da cidade, ela, da aldeia.

Ao discutir as peculiaridades da identidade cultural na pós-modernidade, Stuart Hall<sup>15</sup> afirma que há uma gradativa fragmentação do indivíduo até então unificado. As velhas identidades que estabilizaram o mundo social, agora em declínio, mostram o duplo deslocamento no homem

contemporâneo: de um lugar social e cultural e de si mesmo, o que gera crises de identidade. Reconhecendo a nacionalidade como um dos aspectos contemporâneos de identificação do indivíduo, Hall define a nação como uma comunidade simbólica que detém “poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade.”<sup>16</sup> Após afirmar que uma cultura nacional é composta por instituições, símbolos e representações, o autor a define como um discurso, “um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos”.<sup>17</sup> Aproximando-se de Homi K. Bhabha, que aproxima as nações das narrativas, porque ambas “perdem suas origens nos mitos do tempo e efetivam plenamente seus horizontes apenas nos olhos da mente”,<sup>18</sup> Hall examina como os mitos fundacionais oferecem uma narrativa sobre a qual podem ser fundadas as novas nações. Histórias como a de *Iracema* enquadram-se na categoria de mito fundacional que contribuiu para configurar a conformação do Brasil. Os filmes *Tainá 1* e *2* refazem a dupla índio/nobre europeu sob a face do índio/cidadão metropolitano, revisitando o mito da fundação da nacionalidade sob um viés contemporâneo.

#### A IMAGEM DO ÍNDIO NO CINEMA BRASILEIRO

A comparação entre as imagens romantizadas de *Tainá 1* e *2* e *Iracema* remete ao papel dessa literatura como inspiradora das primeiras produções cinematográficas indianistas brasileiras, momento em que o imigrante italiano Vittorio Capelaro filmou *Iracema* (1919) e duas versões de *O guarani* (1916 e 1920), com base nos romances de José de Alencar.

Para Ana Lúcia Lobato,<sup>19</sup> José de Alencar é muito mais que um representante da vertente indianista nacional: a profusão de filmes nacionais que tomam sua obra como tema mostra que o escritor é um dos ideólogos da nacionalidade brasileira. Até 1971, dos quinze longa-metragens que têm o índio como tema, nove se basearam em sua obra, sobretudo *Iracema* e *O guarani*.

Os pares românticos de *O guarani*<sup>20</sup> —o índio goitacá Peri e Cecília, filha de fidalgos portugueses —e *Iracema* —a índia tabajara e o fidalgo português Martim Soares Moreno —são uma alegoria da constituição da nação e desempenharam um papel importante na construção da identidade brasileira após a ruptura com a metrópole.

Para Lobato, não é possível falar de violência do colonizador face às populações indígenas, uma vez que a prosa de Alencar, não sendo realista, não tem uma preocupação com a verossimilhança e se dedica a tecer o mito. Tanto em *Iracema* quanto em *O guarani* os conflitos entre o colonizador e os índios são atribuídos à ferocidade de povos indígenas localizados. Ora, se não é possível falar em violência do colonizador na prosa de José de Alencar, é possível abordar as marcas de violência simbólica que certas idéias presentes nas narrativas de *Iracema* e *O guarani* deixaram na cultura nacional, tornando a cultura indígena um acessório selvagem. Seguindo a tendência da época, Alencar se apropria dos elementos culturais indígenas sob uma lógica dominadora, criando personagens que abdicam de sua especificidade em busca da fusão com o elemento dominante. Essa violência simbólica até hoje existe no Brasil e na América Latina, questionando as tradições indígenas a partir de preconceitos e hegemonias.

### OUTRAS REPRESENTAÇÕES DO ÍNDIO NO CINEMA BRASILEIRO

Outro marco importante na relação entre o colonizador e o índio, na produção cinematográfica brasileira, é o filme *Como era gostoso o meu francês*,<sup>21</sup> exibido pela primeira vez na década de 70 dirigido por Nelson Pereira dos Santos. Nessa narrativa, em que o canibalismo é o elemento-chave, a relação cheia de lirismo entre a índia e o estrangeiro provocou leituras contraditórias. Segundo o antropólogo Edgar Teodoro da Cunha,<sup>22</sup> o diretor do filme reconheceu que sua intenção, de que o público se identificasse com os índios através da antropofagia, não foi bem sucedida, pois muitos se identificaram com o prisioneiro francês devorado.

Mesmo apontando o efeito inesperado da narrativa no público nacional, Cunha ressalta *Como era gostoso o meu francês* como uma alegoria da relação colonizado/colonizador, em que estratégias culturais de resistência revelam o diagnóstico da nação. Outro filme que subverte a lógica simbólica do servilismo da cultura indígena retratada nos filmes nacionais é *Iracema, uma transa amazônica*,<sup>23</sup> o qual conjuga o documental e o ficcional, numa crítica ao processo de ocupação da Amazônia.



Cunha assinala que a grande modificação contemporânea na produção de imagens sobre o índio é a emergência de filmes produzidos pelos próprios índios, permitindo novos espaços de visibilidade para suas demandas e culturas. Essa produção tem tido incentivada a partir de eventos como o *10.º Festival de Filme Documentário e Etnográfico*, realizado de 17 a 30 de novembro de 2006, em Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, e o *XII Festival de Cinema e Vídeo Indígena*, realizado este ano em Nova Iorque. Os efeitos dessa novidade por ora não afetaram significativamente a sociedade, uma vez que essa produção ainda não é massivamente difundida. Ainda assim, trata-se de um grande passo para a cinematografia sobre o tema, que já não trata a cultura indígena como algo exótico ou produto de exportação.

## NOTAS

- <sup>1</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10.<sup>a</sup> ed. Trad. Tomás Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005, p. 8.
- <sup>2</sup> BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Miriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 63.
- <sup>3</sup> *Ibidem*
- <sup>4</sup> *Ibidem*, p. 65.
- <sup>5</sup> TAINÁ 1, 2000. Trecho transcrito do diálogo do filme
- <sup>6</sup> ALENCAR, 2006 [1865].
- <sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 22-23.
- <sup>8</sup> A produção literária contemporânea atual apresenta um tratamento menos idealizado tanto do índio como da região amazônica, como é possível perceber nas obras de Márcio Souza como *Mad Maria* (Souza, 1980) e *Breve história da Amazônia* (Souza, 2001).
- <sup>9</sup> BHABHA, Homi K., *op. cit.*, p. 26.
- <sup>10</sup> *Ibidem*, p. 27.
- <sup>11</sup> HALL, Stuart, *op. cit.*, p. 13.
- <sup>12</sup> *Ibidem*, p. 21.
- <sup>13</sup> *Ibidem*, p. 65.
- <sup>14</sup> Personagem de longa metragem em desenho animado que leva seu nome.
- <sup>15</sup> HALL, Stuart, *op. cit.* 2005.
- <sup>16</sup> SCHWARZ, 1986, p. 106 *apud* HALL, 2005, p. 48.
- <sup>17</sup> HALL, Stuart, *op. cit.*, p. 50.
- <sup>18</sup> BHABHA, 1990, p. 1, *apud* HALL, 2005, p. 51.
- <sup>19</sup> LOBATO, 2006.
- <sup>20</sup> ALENCAR, 2006 [1857].
- <sup>21</sup> *Como era gostoso o meu francês*. SANTOS, 1970.
- <sup>22</sup> CUNHA, 2006.
- <sup>23</sup> *Iracema, uma transa amazônica*. BODANZKY e SENNA, 1981.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José Martiniano de. *O guarani*. Porto Alegre: L&M, 2006 [1857].

——— *Iracema*. Porto Alegre: L&M, 2006 [1865].

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Miriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

BHABHA, Homi K. *Narrating the Nation*. Londres: Routledge, 1990.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

CUNHA, Edgar Teodoro da. “A imagem do índio no cinema brasileiro”. Disponível em <[www.mnemocine.com.br/osbrasisindigenas/edgar.htm](http://www.mnemocine.com.br/osbrasisindigenas/edgar.htm)>. Acesso em 26.05.2006.

——— *Cinema e Imaginação: a imagem do índio no cinema brasileiro dos anos 70*. São Paulo: Departamento de Antropologia / USP-SP. Dissertação de mestrado. 2000.

XII FESTIVAL DE CINEMA E VÍDEO INDÍGENA. Inscrições e formulário. Disponível em <[www.nativenetworks.si.edu/eng/blue/2006\\_portuguese.pdf](http://www.nativenetworks.si.edu/eng/blue/2006_portuguese.pdf)>. Smithsonian. Acesso em 26.05.2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10.<sup>a</sup> ed. Trad. Tomás Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOBBSAWN, Eric e Terence RANGER (orgs.). *The invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

HUYSEN, Andreas. “Literatura e cultura no contexto global”. In *Colóquio da Associação Brasileira de Literatura Comparada ABRALIC 2001*, Belo Horizonte. Anais... Belo Horizonte: Editora UFMG/Abralic, 2001, p. 15-36.

*Iracema, Uma Transa Amazônica*. Sinopse, elenco e ficha técnica. Disponível em <[www.adorocinemabrasileiro.com.br/filmes/iracema-uma-transa-amazonica/iracema-uma-transa-amazonica.asp](http://www.adorocinemabrasileiro.com.br/filmes/iracema-uma-transa-amazonica/iracema-uma-transa-amazonica.asp)>. Acesso em 23/11/2006.

LOBATO, Ana Lúcia. “Como era gostoso o meu francês: um marco na representação do índio no longa-metragem de ficção”. Disponível em *Imaginário*. <[www.imaginario.com.br/artigo/a0061\\_a0090/a0087.shtml](http://www.imaginario.com.br/artigo/a0061_a0090/a0087.shtml)>. Acesso em 26/05/2006.

ORTIZ, Renato, 1988. “O Guarani: um mito de fundação da brasilidade”, SBPC, *Ciência e Cultura* 40 (3), mar, pp. 261-269.

SCHWARZ, Bill. “Conservatism, nationalism and imperialism”. In DONALD, J. e S. HALL (org.). *Politics and Ideology*. Milton Keynes: Open University Press, 1986.

*Tainá 2 A aventura continua*. Sinopse, elenco e ficha técnica. Disponível em <[//adorocinema.cidadeinternet.com.br/filmes/taina/taina.htm](http://adorocinema.cidadeinternet.com.br/filmes/taina/taina.htm)>. Acesso em 14/12/2005.

*Tainá*. Informações sobre o filme. Disponível em <[www.taina.com.br](http://www.taina.com.br)>. Acesso em 14/12/2005.

*Tainá Uma aventura na Amazônia*. Sinopse, elenco e ficha técnica. Disponível em <[//adorocinema.cidadeinternet.com.br/filmes/taina/taina.htm](http://adorocinema.cidadeinternet.com.br/filmes/taina/taina.htm)>. Acesso em 14/12/2005.

## FIMOGRAFIA

*Como era gostoso o meu francês*. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Nelson Pereira dos Santos, Luiz Carlos Barreto e Condor Filmes, 1970. Uma fita de vídeo, (VHS), 83 min., son., color.

*Ele, o Boto*. Direção: Walter Lima Jr. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1987. VHS, 106 min., son., color.

*Fitzcarraldo*. Direção: Werner Herzog. Alemanha/Peru: Europa Filmes, 1982. DVD, 157 min., son., color.

*Iracema, uma transa amazônica.* Direção: Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Brasil: Orlando Senna, Wolfgang Gauer, Maku Alecar e Achim Tappen, 1981. DVD, 90 min., son., color.

*Pantaleón y las visitadoras.* Direção: Francisco J. Lombardi. Peru: ArtFilms, 1999. VHS 137 min., son., color.

*Pocahontas.* Direção Mike Gabriel e Eric Goldberg. EUA: Baker Bloodworth, James Pentecost, 1995. DVD, 81 min, son. color. Estúdio: Walt Disney Pictures.

*Tainá. Uma aventura na Amazônia.* Direção: Tânia Lamarca e Sérgio Bloch. São Paulo: Tietê Produções, 2000. DVD, 90 min., son., Color.

*Tainá 2. A aventura continua.* Direção: Mauro Lima. São Paulo: Tietê Produções/Columbia TriStar Filmes do Brasil/Globo Filmes, 2005. DVD, 79min., son., Color.



## PRODUÇÕES DA AMAZÔNIA BRASILEIRA ENTREVISTA COM AURÉLIO MICHILES

*Maria Antonieta Pereira*



Aurélio Michiles

**Em sua opinião, qual é a importância estratégica da Amazônia no contexto da América Latina e do mundo globalizado?**

Caso levemos em conta apenas a geopolítica nacional, veremos que a Amazônia Brasileira faz fronteira com a Amazônia dos países vizinhos: Peru, Colômbia, Bolívia, Venezuela, Suriname, Guiana e Guiana Francesa e mais o Equador. Essa floresta, guardiã da maior biodiversidade encontrada no planeta, é transnacional; nela, o intercâmbio cultural tem raiz milenar, já era exercido pelos povos que aí habitavam antes da chegada dos europeus. Os caribes dominaram o continente de ponta a ponta, os aruaks, os incas, os mayas, os astecas, os yamaras, os tapajós, os tupys e tantos outros. Os povos que habitaram a região Amazônica sempre praticaram a globalização do conhecimento. Não quero dizer com isso que eram relações amistosas e pacíficas, ao contrário, exercia-se a força da influência através da guerra de conquista, da propaganda e da contrapropaganda.

É só compararmos os mitos, veremos que existe semelhança entre eles, quer dizer, havia troca (globalização). Por exemplo, os índios Sateré-Mawé, que habitam o sudeste do Amazonas, desciam os rios em direção à Bolívia e com suas canoas faziam viagens que duravam meses, somente para fazer comércio com os índios que habitavam o rio Beni. Espie no mapa geográfico e veremos o quanto de aventura e audácia havia nesta empreitada. É evidente que depois destas viagens, eles influenciavam e eram influenciados, daí o vínculo lingüístico que se espalha pelas duas Américas.

Eles mesmos trazem em seu mito de origem, a chegada do forasteiro, ou seja, havia expectativa do encontro com o Outro: o homem branco. E é através deste ponto de vista, que consideramos a questão da estratégia. Essa é uma das regiões onde aconteceu o saque para favorecer a acumulação da riqueza dos países ocidentais, mas a Amazônia sempre foi uma espécie de poupança desta acumulação; não porque os colonizadores fossem “bonzinhos”, e sim, por causa das suas peculiaridades, os exploradores não sabiam o que fazer com a floresta onde se encontra o Amazonas, o maior rio do mundo, cuja malha aquática responde pela maior reserva de água doce do planeta.

**Você acha que, na atualidade, a cultura amazônica está recebendo mais atenção, afeto e proteção por parte da sociedade e do governo brasileiros? Ou a região continua sendo um “país estrangeiro” para todos nós?**

Sim e não. Essa ambigüidade faz parte de nossa fantasia em relação à realidade da região amazônica, aquilo que ela significa para todos nós. Queremos preservá-la, mas ao mesmo tempo as vozes que entoam S.O.S AMAZÔNIA ecoam daquelas regiões onde a natureza como paisagem e recursos naturais já foi exaurida. Nesse sentido, não é a Amazônia um “país estrangeiro”; nós é que somos estrangeiros na Amazônia. Precisamos melhorar nosso desempenho em casa para poder defender e merecer a existência desse último refúgio do paraíso terrestre. E quando conjugo o verbo no plural, refiro-me ao coletivo dos habitantes da Terra.





**Como o cinema amazônico está contribuindo para dar visibilidade às demandas e aos problemas da Amazônia contemporânea?**

Essa pergunta me soa como um carimbo: regionalização. Nos romances do escritor amazonense Milton Hatoum, a narrativa trata de pessoas que habitam o Amazonas, mas isso não quer dizer que ele faça um romance regionalista, ele se articula numa correlação maior, dialoga com referências múltiplas. Não acredito que exista um “cinema amazônico”. O cinema como linguagem tem sua existência dramaticamente mostrada através de imagens, sons e diálogos. O importante é que, ao assistirmos um drama vivido pelos iranianos, por exemplo, isso cause em nós uma identificação imediata. O cinema representa a força simbólica do século XX, antes da era virtual, ele fez as imagens navegarem através das culturas e civilizações. Quem quiser conhecer a Amazônia plena em abundância e o comportamento dos homens em relação a essa generosidade da natureza, sugiro ir a uma cinemateca ou acessar um *site* especializado onde os filmes de Silvino Santos estejam disponíveis.

**Para você, quais são os mais importantes filmes do cinema amazônico?**

Reafirmo minha crença na não-existência de um “cinema amazônico” mas, sem dúvida nenhuma, há o filme *Iracema - uma transa amazônica* (dir. Jorge

Bodanzky e Orlando Senna, 1974), que é a produção e a condução de uma sofisticada e reveladora narrativa, onde ficção e documentário se misturam para nos revelar aquilo que não se podia mostrar na época. Filmado nos anos mais terríveis da ditadura brasileira (seus realizadores correram risco de vida), não foi por acaso que sua exibição aconteceu no exterior ou em sessões clandestinas no Brasil. A sua exibição pública para os brasileiros ocorreu em 1979, quando a ditadura se encontrava numa agonia lenta e gradual.



**Poderíamos dizer que a produção cinematográfica de Aurélio Michiles busca integrar-se nessa tradição cinematográfica e ao mesmo tempo discutir as principais questões da atualidade amazônica?**

Pertenço à geração que assistiu ao filme *Iracema - uma transa amazônica*, em sessões clandestinas, o qual exerceu sobre minha formação de contador de história uma referência indelével, aquilo de misturar ficção e documentário, sem cair na armadilha dos gêneros e no discurso do lugar comum. Ouso mostrar a relação tangente desse filme com a *Viagem filosófica pelas Capitânicas do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá*, quando o naturalista luso-brasileiro Alexandre Rodrigues Ferreira, entre 1783 e 1792, percorreu 9372 km da região amazônica descrevendo a agricultura, a fauna, a flora e os habitantes locais. Essa expedição foi mais ou menos como a viagem do homem à lua, um rastreamento geopolítico das possibilidades científicas e econômicas daquele tempo.

**Além da homenagem a Silvino Santos, pioneiro do cinema amazônico, que outros objetivos levaram-no a filmar *O cineasta da selva*?**

Foi exatamente isso, trazê-lo de volta à luz do mundo audiovisual mas, ao fazê-lo, acabamos por descobrir que seu legado não era apenas o pioneirismo mas também aquilo que ele registrou com esmero. Refiro-me a seus documentários, que são o maior registro sobre a Amazônia do início do século XX. Desde então, a representação da Amazônia tem percorrido as linguagens simbólica, alegórica e metafórica em que o fragmento e a ruína tomam o lugar da imagem real.

**Em sua trajetória de cineasta, quais foram as principais alegrias e dificuldades de filmar na região amazônica? Qual é sua obra preferida?**

Cada filme tem suas peculiaridades e em cada um deles se aprende. Quando realizei meus dois primeiros documentários *Guaraná*, *Olho de gente* e *O sangue da Terra* (1982 e 1983, respectivamente) acabaram me envolvendo com a luta dos índios Sateré-Mawé. Eles queriam demarcar seu território e ter a posse definitiva dele. Essa foi uma experiência única, porque me levou a descobrir a força da persistência e a respeitar aquilo que desconhecemos. Eles, os Sateré-Mawé, foram vitoriosos em suas reivindicações.

**O cinema amazônico tem sido divulgado para o grande público brasileiro e estrangeiro? Você acha que iniciativas como a Mostra de Cinema Amazônico, em suas versões belorizontina e portenha, podem contribuir para a difusão dessa filmografia?**

É evidente. Quanto mais seminários, mostras, festivais e debates se realizarem, mais manteremos um circuito permanente de trocas (experiências e informações), e essa é, sem dúvida, a verdadeira globalização.

**Qual é sua opinião sobre a minissérie *Amazônia: de Galvez a Chico Mendes* produzida pela TV Globo?**

Um dia desses, num fórum cultural em Mossoró (Rio Grande do Norte) um

professor da Universidade do Acre refletiu sobre esse evento midiático abordando o tema “*Amazônia: de Galvez a Chico Mendes* o discurso branco na tela da TV Globo”. Ele chamava nossa atenção para a total ausência dos povos indígenas na questão da conquista do Acre, como se não existissem índios nem conflitos com esses povos. Da minha parte, confesso que ainda não conseguí assistir um capítulo inteiro, não porque tenha preconceitos, mas por falta de tempo.

Mas o que fica é isso mesmo: é aquela mesma Amazônia enrustida no imaginário, entre o fantástico e o irreal; o mito como persistência maléfica pra tornar a região parecida com o que é produzido nos filmes *Tarzan, As neves do Kilimanjaro*, montados infinitamente por Hollywood: a mesma paisagem, os mesmos elefantes, macacos, gorilas, girafas, tribos, danças e cachoeiras. Hoje, o aquecimento do planeta Terra poderá provocar o desaparecimento, em 20 anos, das neves que cobrem a montanha do Kilimanjaro, na Tanzânia, em África, compondo uma irremediável paisagem em extinção. O mesmo vai ocorrer com os gorilas, os elefantes... Como afirmou o historiador norte-americano Mark Carnes, “para muita gente, a História hollywoodiana é a única história que existe”.

A TV Globo percorre essa mesmice...Os povos indígenas são paisagens. Quanto aos fatos? Eles contam. Mesmo assim, essa minissérie tem certa importância pois desperta o fascínio do grande público sobre as histórias que aconteceram e acontecem na Amazônia.

Quanto à população nordestina, com certeza eles tiveram um peso decisivo na Revolução Acreana, mas os índios, habitantes daquele lugar, foram vítimas, personagens secundários do poder. Eram utilizados, e ainda hoje o são, como moeda de troca, barganha. Antes eram sangue, esperma e suor, hoje, são vistos como parte da preservação do meio ambiente. Ainda temos muito caminho a percorrer. É comum ouvir pessoas letradas se referirem ao Amazonas como o “Estado da Amazônia”, por exemplo. A geografia da Amazônia ainda confunde, quanto mais os fatos que fazem parte de sua história.

### **Quais são seus projetos cinematográficos para o futuro?**

Nós somos feitos de projetos que podem se tornar realidade. Parafraseando o bardo, “somos feitos da matéria dos sonhos”. No momento, estou na batalha pra

**MÁS PROFUNDO QUE LAS DIFERENCIAS.**  
**UN RÍO DE UTOPIÁS, SONIDOS Y PALABRAS**

*Biagio D'Angelo*

*[Amazônia] um verdadeiro universo povoado de seres, signos, fatos, atitudes que podem implicar múltiples possibilidades de análise e interpretação. [...]*

*Um viver contemplativo em que predominam a linguagem e a expressão deveneantes como se seus habitantes caminhassem entre o eterno e o cotidiano.*

João de Jesús Paes Loureiro

**E**n su ensayo, celebrado y actual, sobre los caníbales, Michel de Montaigne relata una historia curiosa: «He tenido largo tiempo, en mi casa, un hombre que había vivido diez o doce años en aquel otro mundo que ha sido descubierto en nuestro siglo, en el lugar donde había desembarcado Villegagnon, y que él había llamado la Francia Antártica. Este descubrimiento de un país infinito parece que ser de gran importancia. No sé si puedo afirmar que no se descubrirá otro en el futuro, siendo muchos los personajes, mayores que nosotros, que han sido engañados a propósito de esta. Temo que tenemos los ojos más grandes que el vientre, y más curiosidad que capacidad. Abrazamos todo, pero no apretamos el viento».<sup>1</sup> La explicación de Montaigne continúa sobre problemas de interpretaciones y alteraciones de acontecimientos, de comentarios inútiles que modifican la verdad histórica, y la necesidad de serios topógrafos. Montaigne está cierto que «en aquel pueblo no hay nada de bárbaro y salvaje [...] sino que cada uno llama “barbarie” lo que no resulta en su costumbre».<sup>2</sup> Precisamos por qué hemos utilizado el

ensayo acerca de los caníbales en este ámbito: el escepticismo del hombre sobre su capacidad de entender sinceramente la naturaleza de fenómenos, descubrimientos, individualidades, siempre inferior, según Montaigne, a su curiosidad de alcanzar lo imposible, se refiere a los últimos viajes colonizadores del siglo XVI. De hecho, con el nombre de Francia Antártica, Montaigne está indicando, justamente, el Brasil, donde el protestante Villegagnon había desembarcado en 1557. La relación entre Francia y Brasil, iniciada con dicha denominación, es un territorio de investigación sumamente interesante, pero es un tema que sobrepasa nuestra actividad. De la misma manera, las relaciones culturales entre Brasil y las demás regiones del continente latinoamericano, relaciones complejas, ramificadas, múltiples, desde innumerables aspectos, nos permiten reflexionar, un poco *à la manière de Montaigne*, respecto del espacio amazónico como un territorio casi virginal, golpeado, como afirma Ana Pizarro, por «el peso de los más diversos mitos relativos a la barbarie [que] impidió la emergencia de una mirada de tipo cultural, abarcante a sus diferentes dimensiones, sobre esta área».<sup>3</sup>

Amazonia, si bien se le reconoció una unidad geofísica, fue despreciada por las actividades culturales hegemónicas, que le obstaculizaron el «reconocimiento de su compleja unidad en el plano simbólico».<sup>4</sup> A partir de la opinión de Ana Pizarro, según la cual, «Amazonia es una construcción discursiva»,<sup>5</sup> creemos también que ocuparse de este espacio significa, de un cierto modo, volver a debatir acerca de la importancia simbólica y los orígenes culturales y antropológicos de América Latina.

La Amazonia reviste un territorio virgen también en el espacio que hasta ahora se ha dedicado a los procedimientos literarios y culturales, un espacio ficticio, utópico y presente al mismo tiempo, en su sentido de lugar «natural», con sus inmensas florestas y aguas, un espacio todavía poco trabajado. Autores como el portugués Ferreira de Castro, con *A Selva*, el cubano Alejo Carpentier, con su clásico y magnífico texto *Los pasos perdidos*, y el amazónico Milton Hatoum con *Relatos de um certo Oriente*, representan solo una faceta plural y, al mismo tiempo, unitaria de lo que compone el discurso cultural entorno a la Amazonia.

A pesar de que el texto de Carpentier sea reconocido como arquetípico de una interpretación alegórica del imaginario latinoamericano

González Echevarría define esta obra como «la ficción fundadora del Archivo» latinoamericano, la ficción alrededor de Amazonia se presenta, al contrario, como una incesante creación de nuevos mitos, de nuevos relatos, por su necesidad de ser diferente y transgresora, y también como el rechazo de una sumaria aproximativa mitología amazónica: en la teoría propuesta por González Echeverría, el Archivo fundaría, por lo tanto, la creación de una amalgama histórica que aspira, por un lado, a ser depósito mítico inteligible y, por el otro, a deshacerse de la construcción de un mito «occidental».

La Amazonia, dentro de esta posible aglutinación de textos antropológicos y culturales, no ha sido todavía estudiada como discurso cultural que pone América Latina en discusión y le permite retomar una vida y una conciencia renovadas.

La región amazónica, por lo tanto, se manifiesta como territorio donde se cruzan estructuras míticas, redes misteriosas de símbolos y alegorías, con un imaginario desconcertante al lector de estirpe y procedencia occidental. Textos como *Macunaíma* y *El hablador* relatan la marginalidad de la oralidad con respecto del discurso ficcional escrito. De esta marginalidad, ambos textos procuran cantar su himno de gloria, dando relieve a otro cruce moderno: lo oral dentro de lo escrito, el canto en los pliegues y líneas de textos imaginarios que fijan, para siempre, en la definitividad de la página escrita, la importancia de tránsitos comunicativos aparentemente en oposición.

De acuerdo con los nuevos discursos y diálogos interculturales, la Amazonia participa, en primera línea, de un proyecto de revisión etnológica y antropológica de ciertas raíces continentales, con un resultado original: las propias fronteras se reescriben, así como caracteres, personajes, paisajes: «Tematizada en el estado presente de la afabulación, esta geografía intimista amplía su propia heterotopía, en la tentativa de desvendar el significado del paisaje a partir de la práctica de la emoción».<sup>6</sup>

La literatura amazónica, que Mario Vargas Llosa definió como la más horrorosa y extraña de las literaturas de su conocimiento,<sup>7</sup> funciona en la dicotomía de tensiones irresolutas entre jerarquía cultural y subordinación, que provoca contradicciones dentro del sistema ideológico producido y a partir del lugar donde los enunciados textuales «hablan».<sup>8</sup> De esta manera, la literatura amazónica, insertada en su pertenencia latinoamericana, se reescribe

en búsqueda de un sistema más complejo, que considera como regiones culturales, aquellas zonas de frontera que se presentan, al mismo tiempo, como espacios comunes a las naciones, y reivindican, al lado de la importante comunicación de los géneros de masa y de la simbolización de la novela de formación, aquel espacio que le fue siempre sustraído por la literatura canónica en su apogeo de poder intelectual. El texto de Vargas Llosa, por ejemplo, enfatiza la cuestión de la posibilidad de transmisión del discurso del otro y de su traducibilidad. Es por ello que tematiza la figura de un hablador «híbrido», entre el espacio de una capital globalizada y, talvez, indiferente a los discursos todavía no fagocitados por su poder central y la proyección cultural que proviene del mismo lugar de origen donde lo mítico y lo oral se encuentran en una tentativa de rescate propio y auténtico. Sin embargo, Vargas Llosa es consciente de que es imposible pensar en una idealización del sujeto de la cultura oral: la etnografía se volvería, en este caso, una banal filantropía que destruye, por medio de una lectura centralizada y reductora, la autenticidad de las expresiones indígenas. A la obsesión que Vargas Llosa transmite mediante su narrador que mira a la interculturalidad como proceso de conocimiento, parece hacer eco Mario de Andrade con su ironía fabulística que nunca ridiculiza y pone en jaque el contraste local/regional (*Amazonia versus Grande Ciudad*) afirmando la procedencia común del pueblo brasileño a un «héroe sin carácter», a un antihéroe que los define y los sintetiza.

*Macunaima* y *El Hablador* son, ciertamente, textos distantes, complejos, casi opuestos; sin embargo, estos participan de una nueva y apasionada lectura del territorio amazónico, dada su prioridad de preservar la cultura oral del desperdicio de la temporalidad. Sus autores resuelven el problema de la intersección entre la oralidad y la escritura, con enormes diferencias, mediante la reconquista de la soberanía de la palabra escrita, modificada, parodiada, genialmente recompuesta. Se trata de textos que además de teorizar la inutilidad de la fragmentariedad de los procesos regionales; procuran una nueva región que redefina lugares y límites, y buscan «superar las barreras que sectorizan la heterogeneidad de la cultura estudiada en los dos órdenes académicamente instituidas: lo lingüístico y lo canónico».<sup>9</sup>

Amazonia representa, por consiguiente, una construcción utópica para la mirada del viajero, un lugar «feliz» que, fuera de ser considerado desde



de inocentes percepciones, se renueva por medio de la imaginación y de la construcción imaginaria que otros le otorgan. Por ello, la utopía coincide con la creación de un espacio que no se limita a ser exclusivamente geográfico, sino se mueve por landas ficcionales, ricas en mitologías, experiencias mitológicas, religiosas, humanas.

\* \* \*

Si por largo tiempo, sobre todo después de su descubrimiento, América había sido considerada una utopía, la concretización del paraíso terrenal de bíblica memoria, por su mezcla heterogénea de mitos y arquetipos locales, el desarrollo histórico del siglo xx ha obligado a repensar en el rol de las utopías y de su validez filosófica, política, cultural. El siglo pasado ha dejado en Latinoamérica algunos ejemplos magníficos de utopía literaria, especialmente gracias al complejo discurso cultural inaugurado por la vanguardia brasileña, cuya originalidad y excepcionalidad resultan ser únicas en toda la experiencia de ese género en América Latina. En Brasil, más que en otros países, el deseo de encontrar las raíces de identidad nacionales, la formación de un corpus de textos pertenecientes a una cultura nacional, de una *brasilidade* que no rechaza las novedades conllevadas por la tecnología y la era de la máquina, permitieron la realización de la célebre «Semana de São Paulo» de 1922, «la mayor orgía intelectual que la historia del país ha registrado», como afirmaba Mário de Andrade. Sería suficiente dar una mirada panorámica a las principales utopías nacidas inmediatamente antes de esta extraordinaria semana cultural, y más tarde, como resultado, herencia de los frutos dejados por la semana de 1922. *Canaã*, de Graça Aranha (1902); *Inferno verde*, de Alberto Rego Rangel (1908); *Os Bruzundagas*, de Lima Barreto (1917); *Galvez, Imperador do Acre*, de Márcio Souza (1976); *Utopia Selvagem. Saudades da inocência perdida. Uma fabula*, de Darcy Ribeiro (1982); *Viva o povo brasileiro* de João Ubaldo Ribeiro (1984); la obra inacabada de Euclides da Cunha, *Um paraíso perdido*, y finalmente, *Macunaima, o héroi sem nenhum caráter*, obra maestra indiscutida de Mário de Andrade (1937) e indudablemente de la literatura brasilera de los años 30-40. Resulta significativo ver, en los títulos de las novelas mencionadas, el parentesco curioso y llamativo entre el espacio

utópico ficcional y su correspondiente geografía amazónica: la Amazonia es terreno imaginario común a numerosos de esos textos.

La identificación del Brasil como una original *Utopía* había sido ya propuesta por Oswald de Andrade en su ensayo fundamental *A marcha das Utopias* (publicado póstumo en 1966), en el que, reinterpretando de forma moderna el texto arquetípico de Thomas More, el escritor declara que el pensamiento utópico surge siempre como manifestación de una no conformidad y de protesta contra un *status quo* injusto que debía ser refutado, cambiado, mejorado<sup>10</sup>. De esta manera, todas las pruebas literarias brasileñas que ya hemos citado, y particularmente su «Ur-Text», *Macunaíma*, representan la tentativa de acción concreta, en el presente, de soñar con una condición utópica que se revela, más bien, falible e inconsistente.

*Macunaíma* es el espectáculo de Amazonia así como aparece a los ojos de un viajero «aprendiz», utilizando una frase nuevamente marioandradina. La trama es curiosa y espectacularmente variada, rica en reclamos a la mitología de la selva de Amazonia, invenciones lingüísticas, reelaboraciones de caracteres folclóricos y manifestaciones de modernidad antropófaga. No es inútil recordar el manejo fabulístico del autor, *Macunaíma* es una «rapsodia»<sup>11</sup> (como se lee en la indicación explícita de su segunda edición) que tiene como héroe un indio que vive en la más profunda selva amazónica. La novela narra las aventuras y los viajes extraordinarios de Macunaíma, entre los cuales el amor para Ci, Mãe do Mato, símbolo de la divinidad amazonense de la selva, figure femenina de un solo seno gigante, de que recibe la *muiraquitã*, una piedra mágica, que pierde después mientras lucha contra un monstruo fantástico. A fin de recuperarla, decide viajar a São Paulo. La gran ciudad es muy apreciada por Macunaíma: en un principio, él manifiesta su deseo de asimilarse a la cultura paulista, auténtica parodia utópica de la civilización, pero enseguida, critica el capitalismo salvaje, la presencia inquietante de los *italianinhos* enriquecidos y la lengua de los paulistas. Encontrada finalmente su *muiraquitã*, Macunaíma oscila entre la nostalgia hacia São Paulo y su portentosa civilización, y su tierra natal, el *Uraricoera*, de la que llora su transformación civilizada. Al final de la novela, Macunaíma es mutilado por una *uiara* (una sirena de la mitología amazónica), pierde su talismán para siempre y el mítico *Pai Mutum* lo transforma en la Ursa Mayor. Él deja,

entonces, un mensaje: «Não vim no mundo par ser pedra»,<sup>12</sup> que simboliza la negación de cada forma de disciplina, rigidez, método.

*Macunaíma* responde, como ya mencionamos, al género musical de la «rapsodia», según las palabras de su autor. Y no podría ser otro género. No es registrable en ningún cliché literario que le impide presentarse como texto libre, volador, no reducible a ninguna «caja» de pensamiento eurocéntrico. Justamente rapsódico por tratarse de una composición que reúne, de manera escondida, el occidente mítico que pertenece a nuestro imaginario y a nuestras lecturas, a las que busca formar, y lo ajeno, que, extrañamente, se fundamenta en el propio lenguaje autóctono, indígena, misterioso, todavía no civilizado, libre de esquemas reductivos y nacionalismos *démodé*: «Sou um tupi tangendo um alaúde!», es la famosa expresión marioandradina que sintetiza, en *Paulicéia desvairada*, las dos líneas de interés, de pesquisa, de pertenencias, entre las cuales se mueve el autor de *Macunaíma*. Entra, en este sentido, una tentativa de autorreconocimiento, de completarse mediante aquella parte más oculta y anárquica del sujeto que es la mixtura rabelaisiana de risa y malicia que todavía desconcierta a los «bien pensantes», y que solo en el folclore adquiere una función catártica.

Buscando o sentido de *Macunaíma* [...], o que vejo é uma reversão de imagens no passo da antropofagia ao endocanibalismo. O modernismo paulista explodindo, exausto de uma literatura pejada de europeidade e circunspección, entra no desvario antropofágico. Mas fica nisto, fazendo roda na busca de si mesmo, até que Mário cai no ínvio mato bravo. Aí posto, encontra a amplitude de que precisava para, fantasiando livre, alcançar a originalidade selvática e inocente que jamais tínhamos atingido. Misturando mitos e sacanagens, etnografias e invencionices, semânticas e galimatias, Mário expressa os brasileiros tal como ele, e só ele então, os via, nos via.<sup>13</sup>

Mario de Andrade invita a repensar la etnografía burguesa que afirma la inferioridad de la cultura amazónica en favor de una supremacía colonizadora que observa desde lo alto a lo bajo, sin el respeto de las culturas como expresión estética de las condiciones y de las circunstancias frente a las cuales cada sujeto es llamado a cuestionarse y tentar una respuesta.

La herencia de la escritura marioandradina, que criticaba la etnografía burguesa en búsqueda de elementos sobre los que fundar y penetrar sus propias teorías, repercute en la producción textual acerca de y desde Amazonia que parece, últimamente, interesar también a formas de cultura de masas. Estas han construido, a partir de clichés y de la necesidad de explorar un territorio todavía virgen desde el punto de vista cinematográfico y televisivo, un nuevo (y no inocente, no ingenuo) descubrimiento del «planeta» amazónico. Es una Amazonia que oscila entre lo mítico y lo inexplorado, donde el indio representa todavía una figura fabulosa y, al mismo tiempo, es el «destrribalizado com violência, deculturado, hoje o desgarrado».<sup>14</sup> Esta Amazonia es denunciada en varias obras, algunas entre ellas imprescindibles, de Márcio Souza, Max Martins, Dalcídio Jurandir, Milton Hatoum, Thiago de Mello, Mário Faustino, João de Jesús Paes Loureiro.

En su novela «histórica», como la define Seymour Menton,<sup>15</sup> *Mad Maria*, recientemente propuesta con una ingente producción televisiva, Márcio Souza escoge describir, con una pluma amarga y sarcástica, la vida transcurrida entre 1907 y 1912 durante la horrorosa construcción del ferrocarril Madeira-Mamoré, un ejemplo del frenesí colonizador de los primeros años del siglo XX. Con el objetivo de competir con la realización del Canal de Panamá, la construcción del ferrocarril ha pasado a la historia por las enormes dificultades y condiciones bajo las cuales trabajaron millares de individuos. Al final de las obras, más de tres mil hombres habían sucumbido por la malaria o envenenados por cobras y escorpiones, o muertos por la fatiga y el calor abominable; otros treinta mil hospitalizados, al punto que el paraíso amazónico, su abundante vegetación, sus ríos distribuidores de vida, se había convertido en una pesadilla infernal, un *Inferno* dantesco en los trópicos.

Ya desde el comienzo, Souza subraya, con una actitud típica de sus escritos (se encontrará esta misma estrategia en la historia de *Chico Mendes*) el carácter grotesco de la ficción, alternando el proyecto estético con la veracidad de los acontecimientos registrados:

*Quase tudo neste livro bem podia ter acontecido como vai descrito. No que se refere à construção da ferrovia, há muito de verdadeiro. Quanto à política das altas esferas, também. E aquilo que o leitor julgar familiar,*

*não estará enganado, o capitalismo não tem vergonha de se repetir. Mas este livro não passa de um romance. Preste atenção.*<sup>16</sup>

El infierno de la naturaleza se mezcla con las absurdidades de la política capitalista y los intereses económicos, pero sobre todo, para Amazonia, lo peor era que «la *imaginación humana* parecía haber destinado un conjunto tan vasto de peligros y amenazas que él [Finnegan el médico protagonista de la novela], lo había tomado como señal de que un cierto tipo de misterio estaba siendo escondido por esta especie de cortina de exageraciones».<sup>17</sup> Aquella imaginación paradisiaca que describe el edén amazónico gana así el sentido de una tragedia y de un ineluctable amargo destino. En este punto, como en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, es insuficiente pensar en las variaciones musicales de Beethoven, o en la búsqueda primigenia de la sonoridad. Lo poético está prohibido de un mundo de llagas, donde la bruma domina todo y el panorama se disuelve en una «ilustración de paisaje prehistórico». Belleza y llagas son las extremidades entre las que se mueve una literatura amazónica, como sostiene Amarilis Tupuassú: «Essa Amazônia tomada em magnitude de beleza, predação nutriente substancial da literatura».<sup>18</sup> De este deriva un texto orientado para la observación de cosas y seres típicos de la región, un propio espacio real que se vuelve mítico-poético, antes de pasar a los territorios de la historia y de la ética social. La fragilidad del ser humano frente al impresionante tamaño de la geografía natural es uno de los temas privilegiados, elaborados por los escritores amazónicos. El desafío consiste justamente en transformar, por medio de la palabra y de los discursos artísticos, la simple reproducción realista de imágenes y formas en consciencia estético-verbal. «Na literatura mais aderida à Amazônia, a contemplação da beleza dos rios e da floresta é uma constância, podendo ser associada a uma sentimentalidade tristonha que deriva da supressão e da ausência, da percepção de fratura».<sup>19</sup> Así nace una literatura que, como ya hemos considerado en la narrativa sarcástica y trágica de *Mad Maria*, redescubre los problemas y los interrogantes esenciales del hombre y de este núcleo fundamental de cualquier expresión discursiva estética toma fuerza para su originalidad. El poeta paranaense Max Martins describe el puerto de Belén, *Ver-o-Peso*, en una lírica de gran intensidad; su consistencia dramática transluce en una letanía de versos que, entre lo mágico

y lo surrealista, supera la misma realidad y reafirma la compleja desesperanzada situación del hombre:

[...]vende o peixe  
    vende a fome  
    vende e come  
[...] o peixe come  
  o homem?  
[...] pese o peixe  
    pese o homem  
    o peixe é preso  
    o homem está preso  
    presa da fome  
    ver o peixe  
    ver o homem  
    ver a morte  
    vero peso.<sup>20</sup>

Esta situación de «perscrutar e inquirir a vida»,<sup>21</sup> que la literatura amazónica parece enfatizar como eje y discurso privilegiado del quehacer estético, revela una escritura casi primigenia, «um ato de beleza à procura de salvamento».<sup>22</sup> Es el caso de la producción de Milton Hatoum que, con *Dois irmãos* (2000) e *Cinzas do Norte* (2005) se interesa en evocar la nostalgia de un tiempo mítico, donde la palabra se identificaba con el Logos y con la creación del universo. La operación cultural de Hatoum, así como de otros autores como Dalcídio Jurandir y João de Jesús Paes Loureiro, destaca la condición moderna de la ruptura con un punto único, en el que la figura alegórica del «río», espacio acuático sagrado y consagrado, «invólucro de céu e margen»<sup>23</sup> (involucro de cielo y margen), como canta Age Carvalho, se vuelve lugar del inicio y de la fin, de vida y muerte, confín y apertura abismal que se transforma para comunicarse con la angustia existencial y la separación de los dioses. Amazonia es descrita por Hatoum como un lugar misterioso, incomunicable, devastador, como en una historia policial (véase el cuento «A casa ilhada»). Amazonia es un mundo sumergido, que las cartografías y las

culturas occidentales parecen no entender y que se demuestra bajo la fisonomía de una naturaleza madrastra.

Investigar Amazonia es peligroso: el paraíso de la memoria se infesta del infierno del presente, según la lectura poética de Hatoum, y Belém representa la ciudad que el autor espera como espacio mítico, eterno y bíblico al mismo tiempo, una tierra sin fin, extraña, capaz de matar a hombres solitarios, que se confrontan con los límites de la existencia y la alteridad más incomprensible. Bernardo Carvalho ha dejado una narración poderosa en sus ritmos y obsesiones de la experiencia del antropólogo norteamericano Buell Quain en su novela *Nove noites* (2002). Quain, en efecto, se suicida, a los 27 años, en el medio de una carrera prometedora adelante, después de una estadía de trabajo entre los indios krahô de Tocantins. Para Buell Quain, y para el narrador asombrado y curioso de la vida del joven antropólogo, Amazonia coincide extraordinariamente con el miedo por la alteridad, por dioses y muerte, por vivos y difuntos, por lo inexplicable y lo Absoluto; es lo que se puede observar en el párrafo final del texto de Carvalho:

Me lembrei sem mais nem menos de ter visto uma vez, num desses programas de televisão sobre as antigas civilizações, que os Nazca do deserto do Peru cortavam a língua dos mortos e as amarravam num saquinho para que nunca mais atormentassem os vivos. Virei para o outro lado e, contrariando a minha natureza, tentei dormir, nem que fosse só para calar os mortos.

Este peligro metafórico, despertado por la oscuridad del continente amazónico, podría extenderse al crítico de la literatura que, encerrándose a visiones nacionales y canónicas, dejaría de lado fenómenos menores, dependientes o periféricos como las culturas y literaturas amazónicas.

En realidad, nos hemos obstinado a llamar esta literatura al singular, convencidos de una unidad de fondo que, sin embargo, no tiene la intención de homogeneizar y nivelar los esfuerzos culturales de cada sujeto. Más bien, en esta unidad, talvez utópica, subyace la idea de un proceso estético que combina lo particular con lo universal, para dar nacimiento a (o confirmar y reafirmar) una «convivencia productiva y dialógica», como escribe Haroldo

de Campos. No se eliminan las diferencias, sino se procede para zambullir en un río más profundo que las diferencias, que promueve «lo plural y lo diverso como figuras de un ábaco móvil, siempre capaz de nuevas configuraciones, en el que lo tercero, lo excéntrico, lo descentrado, nunca sea un tercero *excluido* de la combinación de posibilidades, sino una parte constitutiva de su movimiento». <sup>25</sup>

Estas breves páginas quieren ser una introducción a este acto constitutivo del hombre: el Otro forma parte de una triangulación (sujeto-Otro-«excentricidad») que reproduce un proceso enriquecedor de autoconocimiento, ya que, superando el criterio racional de lo conocido y de lo demostrable, «todo lo que es extraño, exótico y, por lo tanto, *diferente* desestabiliza el mundo construido sobre la bases de usos convencionales». <sup>26</sup>

La barbarie que comentaba Montaigne en su ensayo sobre los caníbales es vencida, entonces, por una literatura abierta, plural, acogedora de las instancias e interrogantes de quien está, como fluctuante, en lo ex-céntrico.



## NOTAS

- <sup>1</sup> MONTAIGNE, Michel de. *Saggi*. Milano: Adelphi, 1992, p. 268. La traducción es nuestra.
- <sup>2</sup> *Ibidem*, p. 272.
- <sup>3</sup> PIZARRO, Ana. «Imaginario y discurso: la Amazonia». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXXI, n.º 61, Lima-Hanover, primer semestre de 2005, pp. 59-74; véase p. 59.
- <sup>4</sup> *Ibidem*.
- <sup>5</sup> *Ibidem*, p. 61.
- <sup>6</sup> RODRIGUEZ FILHO, José Maria. «Representações literárias em fronteiras amazônicas: *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier e *A Selva* de Ferreira de Castro». En ABDALA JUNIOR, Benjamin y Marli FANTINI SCARPELLI. *Portos Flutuantes. Trânsitos Ibero-afro-americanos*. São Paulo: Ateliê ed., 2004, p. 317.
- <sup>7</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets, 1971, p. 75.
- <sup>8</sup> CORNEJO POLAR, Antonio. «Para una sociología de la literatura». *Revista de Cultura Amazónica*, n.º 1, 1987, pp. 23-28.
- <sup>9</sup> PALERMO, Zulma. «Estudios culturales y epistemologías fronterizas». COUTINHO, Eduardo (org.). *Fronteiras imaginadas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p. 174.
- <sup>10</sup> ANDRADE, Oswald de. *A marcha das Utopias. Obras completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, pp. 147-200.
- <sup>11</sup> ANDRADE, Mário de. *Macunaima, o herói sem nenhum caráter*. Edición crítica coordinada por Telê Porto Ancona Lopez. Madrid-Paris-México-Buenos Aires-São Paulo-Lima-Guatemala-San José de Costarica-Santiago de Chile: ALLCA XX, Unesco Colección Archivos, 1996.
- <sup>12</sup> *Ibidem*, p. 165.
- <sup>13</sup> RIBEIRO Darcy. «Liminar». En ANDRADE, Mário de. *Macunaima. O herói sem nenhum caráter, op. cit.*, p. XXI.
- <sup>14</sup> TUPIASSÚ, Amarilis. «Amazônia, das travessias lusitanas à literatura de até agora». *Estudos avançados*, vol. 19, n.º 53, 2005, p. 299.
- <sup>15</sup> MENTON, Seymour. *Latin America's New Historical Novel*. Austin: University of Texas Press, 1993, p. 2
- <sup>16</sup> SOUZA, Márcio. *Mad Maria*. Rio de Janeiro: Record, 1980. Véase <[www.americanas.com.br/cgi-bin/WebObjects/AcomHome.woa/wa/materia?mat=4192](http://www.americanas.com.br/cgi-bin/WebObjects/AcomHome.woa/wa/materia?mat=4192)>. Cursivas del original.
- <sup>17</sup> *Ibidem*. La cursiva es nuestra.
- <sup>18</sup> TUPIASSÚ, Amarilis, *op. cit.*, p. 305.
- <sup>19</sup> *Ibidem*, p. 308.
- <sup>20</sup> MARTINS, Max. «Ver-o-Paso». *Não para consolar*. Belém: Cejup, 1992, pp. 279-281.

- <sup>21</sup> TUPIASSÚ, Amarilis, *op. cit.*, p. 311.
- <sup>22</sup> *Ibidem*, p. 311.
- <sup>23</sup> CARVALHO, Age. *Ror*. São Paulo: Claro Enigma, 1990, p. 175.
- <sup>24</sup> CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 150.
- <sup>25</sup> CAMPOS, Haroldo de. «O sentido da teoria literária e da literatura comparada nas culturas denominadas “periféricas”». *Literaturas Comparadas. Revista Filología*, vol. XXX, n.º 1-2, 1997, p. 107.
- <sup>26</sup> CARVALHAL, Tania. *Lo propio y lo ajeno. Ensayos de literatura comparada*. Lima: Fondo Editorial Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2006, p. 44.

## NOTICIAS SOBRE LOS COLABORADORES

### ANA PIZARRO

Doctora en Letras por la Universidad *Sorbonne* IX de París, actualmente es profesora de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Santiago de Chile. Área de investigación: Desarrollo cultural en América Latina y el Caribe en el Siglo XX. Entre sus numerosas publicaciones, *América Latina: Palabra, literatura e cultura* (1993), *De ostras y caníbales. Ensayos sobre la cultura latinoamericana*. Santiago de Chile: Editorial Universidad de Santiago (1994), *El sur y los trópicos. Ensayos sobre cultura latinoamericana*. Alicante: Universidad de Alicante (2004).

### CÉSAR TORO MONTALVO

Investigador peruano. Ha sido expositor en diversos congresos y ha ejercido la docencia universitaria por muchos años a nivel de pregrado y postgrado (Universidad Nacional Mayor de San Marcos y la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle). Entre sus publicaciones, *Mitos y leyendas del Perú* (1991) y *Literatura amazónica* (1996).

### ELÍAS RENGIFO

Es profesor del Departamento de Literatura de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Tiene estudios concluidos de Maestría en Literatura Peruana y Latinoamericana en dicha universidad. Ha sido invitado a congresos, jornadas y seminarios en el Perú y América Latina. Ha dirigido la revista de literatura *Hoja Naviera* y actualmente dirige el grupo virtual Estudios Literarios.

### ADÉLCIO DE SOUSA CRUZ

Magíster en Estudios Literarios por la Universidad Federal de Minas Gerais, actualmente cursa en el Doctorado de la misma universidad. Sus campos de interés conciernen temas como memoria cultural, estudios culturales, identidad étnica, historia y literatura afro-brasileña.

**ANA MARIA VIEIRA SILVA**

Especialista en Alfabetización por la Universidad Federal de Amazonas, es actualmente docente de la Secretaría municipal de Educación en Itacoatiara y profesora asistente en la Universidad del Estado de Amazonas.

**GÜNTER KARL PRESSLER**

Magíster por la Neuere Deutsche Literaturgeschichte - Ludwig-Maximilians-Universität München, Doctor en Letras (Lengua y Literatura Alemana) por la Universidad de São Paulo y Posdoctor por las Universidades de Osnabrück y Constanza (Alemania), es actualmente profesor de la Universidad Federal del Pará. Sus investigaciones vierten en temas como Walter Benjamin; Dalcídio Jurandir y la Literatura de Amazonía; la Teoría de la Recepción y Narratología.

**YURGEL PANTOJA CALDAS**

Realizó estudios de pregrado en Letras, en la Universidad Federal do Pará. Magíster en Teoría Literaria por la Universidad Federal de Minas Gerais y Doctor en Literatura Comparada por la misma universidad. Actualmente es profesor de Literatura Portuguesa de la Universidad Federal de Amapá. Campos de interés son: cultura amazónica, relación entre cine y literatura , tema de la violencia en la actualidad literaria.

**PATRICIA VILCAPUMA VINCES**

Es comunicadora social por la Universidad Privada San Martín de Porres. Es egresada de la Maestría en Literatura y Cultura Brasileñas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y la Universidad Católica Sedes Sapientiae (UCSS). Ha participado como expositora en charlas y congresos. Colabora con artículos en revistas de cultura y crítica literaria. Actualmente se desempeña como docente de la UCSS y trabaja en el Fondo Editorial de la misma universidad.

**MARÍA CLOTILDE CHAVARRÍA**

Es lingüista y educadora peruana de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Realizó estudios de postgrado en la Universidad de Minnesota (maestría y doctorado). Reconocida investigadora de lenguas amazónicas, consultora

en educación bilingüe intercultural y educación ambiental. Actualmente se desempeña como docente de la Universidad de St. Thomas

**HAYDEÉ GRÁNDEZ ALEJOS**

Es egresada de la Maestría de Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). Realizó estudios de Arte (UNMSM) y Educación (Universidad Los Ángeles, Chimbote). Actualmente se desempeña como Conservadora Textil en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. En años anteriores ocupó el mismo cargo en el Museo Nacional de la Cultura Peruana. En el 2005 trabajó como Historiadora de Arte para la Agencia Española de Cooperación Internacional.

**MÓNICA MIRANDA RAMOS**

Estudió en la Facultad de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad Federal de Minas Gerais. Es magíster en Teoría de la Literatura (relación con otros Sistemas Semióticos) por la misma Universidad. Su disertación abordó las relaciones entre Literatura y Cine en la contemporaneidad.

**CLARISSE BARBOSA DOS SANTOS**

Especialista de Lengua Española por la AECI de Madrid. Magíster en Teoría de la literatura por la Universidad Federal de Minas Gerais. Profesora del curso de Letras de Faminas (Belo Horizonte).

**MARIA ANTONIETA PEREIRA**

Es doctora en Estudios Literarios por la Universidad Federal de Minas Gerais (Belo Horizonte), donde actualmente es Profesor Adjunto IV de Teoría Literaria y Literatura Comparada. Sus campos de interés son las relaciones entre formación de lectores, cine y discurso literario, intersemiótica, relaciones entre literatura, cultura y política, literatura argentina. Es fundadora y coordinadora general del Programa *A tela e o texto* ([www.letras.ufmg.br/atelaetexto](http://www.letras.ufmg.br/atelaetexto)). Autora de las obras *No fio do texto —a obra de Rubem Fonseca* (Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2000), *Ricardo Piglia y sus precursores* (Buenos Aires: Corregidor, 2001). Co-autora/organizadora de *Palavras ao sul —seis escritores latino-americanos contemporâneos* (Belo Horizonte: Autêntica, 1999),

*Literatura e estudos culturais* (Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000), *Trocas culturais na América Latina* (Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000), *Vereda tropical —antología del cuento brasileño* (Buenos Aires: Corregidor, 2005), *Formando leitores de telas e textos* (Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2007), *A grande narrativa de Michel Serres* (Belo Horizonte: IEAT/UFMG, FUMARC, 2007). Co-directora de la Colección *Vereda Brasil* (Buenos Aires, Corregidor) y de la Colección *Tela e Texto* (Belo Horizonte, FALE/UFMG).

### **BIAGIO D'ANGELO**

Es doctor en Literatura Comparada y Teoría Literaria por la Universidad Rusa de Estudios Humanísticos. Miembro fundador de la Asociación Peruana de Literatura Comparada, participa de los trabajos del Comité Internacional de Estudios Latino-americanos de la Asociación Internacional de Literatura Comparada. Profesor visitante en varias universidades (UCA Buenos Aires, Nacional de Bogotá, Sorbona de Paris, Universidad Abierta de Lisboa, etc.), actualmente dicta en la Pontificia Universidad Católica de São Paulo. Entre sus publicaciones, *Borges en el centro del universo* (Lima, 2005), *Más allá de la estepa. Viajes, utopías y caprichos de la historia* (Lima, 2002). Es director de la revista *Cuadernos Literarios*, publicada por el Fondo editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae.





Impreso en el área de Producción Gráfica  
de la Universidad Católica Sedes Sapientiae

Lima, febrero de 2007

[imagen@ucss.edu.pe](mailto:imagen@ucss.edu.pe)