

A integração da narrativa mítica das mulheres Amazonas e sua função estética na trilogia sul-americana *Amazonas*, de Alfred Döblin¹

[The integration of the mythical narrative of Amazon women and their aesthetic function in the South American trilogy *Amazonas*, by Alfred Döblin]

<http://dx.doi.org/10.11606/1982-88372443188>

Elisângela Redel²

Abstract: This work analyzes the integration and construction of the mythical narrative of Amazon women in the first volume of the South American trilogy *Amazonas*, by Alfred Döblin. It is a novel still little known in Brazil, written between 1935 and 1937, when the author was exiled in Paris. From the perspective of Jan Assmann (1999; 1992) in relation to the notions of foundational mitomotricity and counter-present mitomotricity, we focus on how the mythical narrative of Amazon women is incorporated into the trilogy and what meanings it raises. We consider that the author operates in two ways in the novel: the first is the incorporation and functioning of certain myths in the fictional representation of the life of the indigenous people; the second is the adaptation of myths in the construction of the fictional plot, with the reader having a dual participation in the mythical narrative: as an observer at the level of fictional reality and as a receiver at the level of the novelistic narrative. In this sense, indigenous mythology is introduced in the novel in a complex way, acts as an aesthetic element that seeks to reconfigure the position of man in nature and has a “counter-present” effect on readers, as it induces a critical reflection on the development of human civilization and of its destructive power, especially in the first half of the 20th century.

Keywords: Amazonas; Indigenous mythology; Foundational and counter-present mitomotricity.

Resumo: Este trabalho analisa a integração e a construção da narrativa mítica das mulheres Amazonas no primeiro volume da trilogia sul-americana *Amazonas*, de Alfred Döblin. Trata-se de um romance ainda pouco conhecido no Brasil, escrito entre 1935 e 1937, quando o autor esteve exilado em Paris. Sob a perspectiva de Jan Assmann em relação às noções de mitomotricidade fundacional e mitomotricidade contrapresente, focalizamos como a narrativa mítica das mulheres Amazonas é incorporada na trilogia e quais significações suscita. Consideramos que o autor opera de duas maneiras no romance: a primeira é a incorporação e funcionamento de certos mitos na representação ficcional da vida dos indígenas; a segunda é a adaptação de mitos na construção da trama ficcional, sendo que o leitor possui uma participação dupla na narrativa mítica: como observador no nível da realidade ficcional e como receptor no nível da narrativa romanesca. Nesse sentido, a mitologia indígena é introduzida no romance de maneira complexa, atua como elemento estético que busca reconfigurar a posição do homem na natureza e tem efeito “contrapresente” sobre os leitores, pois induz a uma reflexão crítica sobre o

¹ Trabalho produzido a partir de um recorte da tese de doutorado (REDEL 2019).

² Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Rua Pernambuco, 1777, Mal. Cândido Rondon, PR, 85960-000, Brasil. E-mail: lizaredel@gmail.com. ORCID: 0000-0002-7929-7905



desenvolvimento da civilização humana e do seu poder destrutivo, sobretudo na primeira metade do século XX.

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

Introdução

Amazonas é uma trilogia escrita entre os anos de 1935 e 1937 por Bruno Alfred Döblin (1878-1957), um dos grandes nomes da ficção alemã do século XX. Trata-se de uma obra não traduzida para o português, produzida em um contexto politicamente tenso que precede o conflito bélico da II Guerra Mundial. Em comparação à repercussão que obras como *Berlin Alexanderplatz* (1929) alcançaram, *Amazonas* não recebeu muita atenção quando foi publicada, principalmente devido ao contexto nazista da época, mas, atualmente, tem sido (re)descoberta e vem se constituído objeto de estudo de muitos especialistas e críticos literários.

A mitologia indígena presente na trilogia pesquisada é potencialmente significativa para nós, enquanto brasileiros, não só porque um escritor alemão, que não sabia português e nem tinha proximidade com a cultura indígena, se interessou pela história desse povo, mas ela tem sua importância, principalmente, pela forma como um escritor estrangeiro, na época em condição de exilado, recepcionou e ressignificou, com grande empenho, um material que tem papel central para a tradição oral e a identidade coletiva brasileiras. Sobre isso, constatamos que, durante o período de exílio na capital francesa, Döblin encontrou, na Biblioteca Nacional de Paris, um grande acervo sobre a colonização da América, o rio Amazonas e a mitologia indígena – elementos que o autor incorporou na construção de *Amazonas* (2014) (cf. SPERBER 1975).

Nesse sentido, o objeto de discussão do presente estudo é a integração e a construção de narrativas míticas indígenas na referida trilogia sul-americana, focalizando o mito das mulheres Amazonas no primeiro volume da obra, *A terra sem morte*. Importa-nos identificar e analisar como essa narrativa é transformada, reinterpretada e de que modo desenvolve seu potencial no contexto da ficção alemã do século XX. Assim, em *Amazonas*, existe, de um lado, a maneira como o narrador descreve o comportamento dos índios em relação a seus mitos e a forma como estes estão sendo narrados por personagens na diegese e, de outro lado, está a transformação de certas narrativas míticas na realidade ficcional da trilogia³.

³ Em termos metodológicos, denominaremos “narrativas míticas” todas as histórias indígenas que Döblin leu nas obras de etnólogos e incorporou à trilogia *Amazonas*, partindo do entendimento de que mitos configuram uma realidade narrativa (de caráter literário específico), que expõem um conjunto de acontecimentos em um enredo de forma coerente, ainda que sejam ou possam ser mais do que isso nas culturas indígenas nas quais são “vividos”

Devido à imprecisão conceitual de mito (ELIADE 1986: 11; ENGELS 2003: 80), partiremos da perspectiva trazida por Jan Assmann (1999; 1992), especialmente sobre as noções de mitomotricidade fundacional e mitomotricidade contrapresente. Também consideramos a interlocução interdisciplinar com as obras dos etnólogos lidos por Döblin, no caso das narrativas analisadas neste estudo, Theodor Koch-Grünberg (1921; 1924; 2014) e Franz Keller-Leuzinger (1874), que funcionam como textos de suporte à interpretação das narrativas míticas indígenas que Döblin incorporou e ressignificou na trilogia.

A partir dos objetivos do trabalho, organizamos este texto em três seções. Na sequência, contextualizamos brevemente a trilogia sul-americana *Amazonas* e seu autor. Em seguida, estabelecemos os pressupostos teóricos norteadores da pesquisa. Nesse momento, esquivamo-nos da tendência de descrever exaustivamente diferentes teorias que têm o mito como objeto de estudo científico e buscamos, na perspectiva dos estudos da memória cultural de Jan Assmann (1992; 1999), uma possibilidade de amparar teoricamente a leitura e a interpretação das narrativas míticas indígenas na referida obra. Na terceira parte, analisamos a narrativa mítica das mulheres Amazonas – presente no primeiro volume da trilogia, *A terra sem morte*, sobre o qual nos debruçaremos – como elemento organizador e estruturante na própria trama do romance, ao qual outras narrativas míticas são integradas e reelaboradas.

1 Alfred Döblin e a trilogia sul-americana *Amazonas*: palavras

iniciais

O entusiasmo de Döblin pelo mundo dos livros (DÖBLIN 2015a: 288) o colocou em contato com as mais diferentes culturas (DÖBLIN 2015a: 149). Igualmente notável ao longo da trajetória literária e biográfica do escritor é que, além do intenso trânsito cultural que a leitura e a criação artística lhe proporcionaram, ele viveu entre culturas, apesar de seu ceticismo declarado em relação a viajar e a sair de Berlim (DÖBLIN 2015a: 63-65). De família judia, o primeiro deslocamento do autor deu-se inicialmente para Estetino, cidade que, hoje, pertence à Polônia.

(ELIADE, 1986). Döblin utilizou indistintamente as narrativas indígenas como um conjunto de textos que igualmente remetem à memória cultural e à visão de mundo dos índios para estabelecer parte da trilogia a partir desta perspectiva. Ainda que vários elementos funcionais e estruturais possam ser distinguidos entre esses gêneros, não há critérios suficientes que delimitem com clareza a fronteira entre um e outro (FIKER 1983: 25; CASCUDO 2012: 110; GUESSE 2014: 106-114), como verificado por Propp (2006: 56) ao descobrir a semelhança estrutural existente entre o conto e o mito. Ou seja, não há uma distinção tão clara quando se trata do próprio texto: uma mesma narrativa pode ser um mito, que fala sobre a fundação de algo e tem valor apodíctico para determinada tribo, como pode ser um conto de fadas para a sociedade europeia (cf. ELIADE 1986: 172).

Em 1888, aos dez anos, após seu pai ter fugido com outra mulher para a América, mudou-se com a mãe e os quatro irmãos para Berlim, que foi a segunda e mais importante estação da trajetória de Döblin (DÖBLIN 2015a: 180). A Polônia esteve novamente no itinerário do autor de setembro a novembro de 1924 e, dessa viagem, resultou, no ano seguinte, a publicação de *Reise in Polen (Viagem na Polônia)* (DÖBLIN 2015a: 62).

A respeito do contato com outras culturas, Döblin teve a difícil experiência do exílio, sendo um dos primeiros literatos a deixar a Alemanha, em 28 de fevereiro de 1933, seis anos antes da II Guerra Mundial, por causa da barbárie nazista e do holocausto judeu (DÖBLIN 2015a: 236-237). A jornada no exterior teve sua primeira parada na Suíça, de onde o escritor seguiu com sua família para Paris, na primeira metade de setembro do mesmo ano. O próximo destino foram os Estados Unidos, onde Döblin chegou em 1940. Depois de doze anos de exílio, foi um dos primeiros a retornar ao velho mundo, à sua autodeclarada terra natal, em 9 de novembro de 1945 (DÖBLIN 2015a: 264-271).

Döblin é um dos autores que mais produziu enquanto esteve fora de seu país. O período de exílio na capital francesa e, especialmente, o acervo que o escritor encontrou na Biblioteca Nacional de Paris (DÖBLIN 2015a: 296-297) renderam-lhe a trilogia *Amazonas*. O autor começou a trabalhar no primeiro volume, *A terra sem morte*, em 1935, sendo que a primeira parte foi publicada em Amsterdã, pela editora Querido, no ano de 1937, e a versão completa da trilogia, com uma terceira parte, *A nova Selva*, só foi publicada dez anos depois, em 1946/48 (SPERBER, 1975: 6-12; KIESEL 1986: 235-236).

O primeiro volume da trilogia, *Das Land ohne Tod (A terra sem morte)*, tem como cenário principal a região norte amazônica do século XVI, na fronteira, onde atualmente estão situadas a Colômbia, a Venezuela e o Equador. Tal volume é composto por três livros. O primeiro deles tem o título de *Amazonas* e, nessa parte introdutória do romance, o narrador apresenta a vida dos povos indígenas na selva, a sua tentativa de encontrar a terra sem morte e a formação da tribo das mulheres guerreiras: as Amazonas.

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

configura a partir de algo que podemos chamar, provisoriamente, de “discurso mítico” e que, na sequência, será amalgamado ao que corresponde mais ao romance histórico.

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

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

O segundo e maior volume da trilogia, *Der blaue Tiger (O tigre azul)*, trata, principalmente, da história da evangelização dos indígenas brasileiros pelos jesuítas. O primeiro dos cinco livros do volume recebe o nome de São Paulo e narra a chegada dos jesuítas ao Brasil, liderados por Emanuel de Nobrega, na cidade então chamada de Piratininga: um lugar já corrompido, cheio de criminosos e ladrões, onde esses primeiros “paulistas” capturavam e comercializavam índios como se fossem animais.

O romance *O tigre azul* mostra a migração dos jesuítas mata adentro, levando inicialmente duzentos índios para longe dos cativeiros e da escravização em São Paulo, bem como a fundação da primeira redução jesuítica chamada Loreto, em Guayrá (Paraná), por Emanuel, Cataldino e Maceta. Só que esse lugar é violentamente atacado pelos mamelucos, sob liderança de Riubuni, de modo que dos cem mil indígenas que lá estavam sobram apenas doze mil. Daí o nome sugestivo do próximo livro, *Die Arche Noah (A arca de Noé)*, em que a província de Guayrá é abandonada. Montoya, o novo líder do grupo, recebe o aval da coroa

espanhola para os padres usarem armas em sua defesa e uma nova cidade cristã é fundada no Paraguai. O oitavo e último livro anuncia o fim das reduções jesuíticas e o regresso dos missionários para a Europa.

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

O histórico das edições da trilogia (REDEL 2019; GREGORY 2004) esclarece que o nome atual da obra, *Amazonas*, não foi o título originalmente dado pelo autor. Os títulos selecionados por Döblin – *A terra sem morte*, seguido dos nomes do primeiro e segundo volumes, *A viagem à terra sem morte* e *O tigre azul* (SPERBER 1975: 7) – referem-se a narrativas míticas que pertencem à esfera indígena e que estruturam sua visão do mundo e, dessa maneira, enfatizam a relevância estrutural desse elemento para a obra. Como os mitos são usados para compor os títulos, saem parcialmente da diegese e entram no paratexto (GENETTE 2009), afirmando a força explicativa que eles têm para a realidade tematizada pelo romance, na perspectiva do autor (cf. DÖBLIN, 2015a: 337). Assim, quando ele atribuiu o título do primeiro volume à trilogia inteira, insinua-se que o homem moderno ainda está diante da mesma situação dos indígenas pré-colombianos, dependente do mito para compreender sua realidade.

Ademais, a região amazônica, que se estende por mais de oito países, além do Brasil, não constitui o centro geofísico da narrativa. A dimensão espacial do romance está interligada aos sucessivos movimentos migratórios de colonizadores, jesuítas e indígenas e aos saltos temporais, principalmente de um volume para o outro, de modo que a trilogia abarca cinco séculos de história (PFANNER 1999: 135).

Na próxima etapa deste trabalho, discutiremos os pressupostos teóricos norteadores deste estudo.

2 Mitomotricidade fundacional e contrapresente: o mito sob outro viés teórico

Para chegarmos à discussão dos conceitos de mito fundacional e contrapresente, é necessário explicitar o que Assmann (1999: 34) entende por “memória coletiva” e seus desdobramentos.

A ideia de “memória coletiva”, desenvolvida por Maurice Halbwachs, nos anos 1920, refere-se à constituição social da memória, uma vez que ela é formada no coletivo, na interação entre os indivíduos (ASSMANN 1999: 34-36). Sendo assim, só pode ser lembrado o que é possível de ser “localizado” na memória coletiva na condição de um “referencial concreto”, chamado de “figuras de memória” (ASSMANN 1999: 37-38).

Assmann (1999: 45) introduz a noção do conceito de memória coletiva como um termo mais abrangente, desmembrando-o em dois âmbitos diferentes para remeter ao passado: memória comunicativa e memória cultural. A memória coletiva consiste nesses dois registros que se complementam. O primeiro refere-se àquilo que permanece do passado recente na memória de uma geração e funciona no modo de “lembrança biográfica”, baseada na interação social e no passado recente. Trata-se de uma memória que é “viva”, temporalmente limitada e adquirida de forma natural e difusa pelos indivíduos. O segundo registro é o tempo das origens e ocorre mediante a “lembrança fundacional”, que abrange as “objetivações fixas”, de natureza linguística ou não, que se apresentam na forma de rituais, mitos e outros eventos. A participação dessa memória é controlada e, por isso, desigual (ASSMANN 1999: 51-54).

Nesse entendimento, o mito opera como “figura de memória” que fixa o passado e elucida situações do tempo presente e, para tanto, sua validade factual ou histórica não é considerada, mas unicamente sua natureza e valor “fundacional” na memória cultural do povo. Logo, “Mito é uma história que é contada para orientar-se sobre si mesmo e sobre o mundo, uma verdade de ordem superior que não é apenas verdadeira, mas que para além disso também estabelece exigências normativas e tem poder de formação”⁴ (ASSMANN 1999: 76).

Portanto, Assmann (1999) assume o conceito de memória coletiva de Maurice Halbwachs, em sua acepção de construção social, e o desmembra em duas formas diferentes de lembrar o passado. À memória comunicativa estão vinculadas as lembranças biográficas de curto alcance temporal, e a outra é a memória cultural, à qual pertencem as lembranças

⁴ „Mythos ist eine Geschichte, die man sich erzählt, um sich über sich selbst und die Welt zu orientieren, eine Wahrheit höherer Ordnung, die nicht einfach nur stimmt, sondern darüber hinaus auch noch normative Ansprüche stellt und formative Kraft besitzt“.

fundacionais, referentes a um passado absoluto. As únicas categorias que não podem distinguir um tipo de memória da outra são as da oralidade e da escrita, pois, nas sociedades sem escrita, a memória é igualmente dividida em comunicativa e cultural. No entanto, em tais casos, os estudiosos da História Oral precisam aprender a separar o que pertence a cada memória (ASSMANN 1999: 59).

No que concerne à memória cultural, Assmann (1999: 66) subclassifica-a “quente” e “fria”, conforme nomenclatura originalmente adotada por Lévi-Strauss (2012: 273). Para o antropólogo, conforme citado por Assmann (1999: 68), frias seriam as sociedades que tendem a “congelar” sua estrutura social e ignoram os processos históricos, baseando sua visão de mundo na memória fundacional. Já as sociedades quentes procedem de maneira contrária, elas são abertas às mudanças da estrutura social e reconhecem os processos históricos na sua visão de mundo.

Assmann (1992; 1999) traz outra compreensão das categorias “fria” e “quente” ao considerar que as sociedades “frias” são movidas por algum tipo de força motora, do mesmo modo que as sociedades consideradas quentes têm seu motor de desenvolvimento na história. Ou seja, na interpretação de Assmann (1999: 68), sociedades frias também possuem conhecimentos, mecanismos e técnicas específicas para resguardar sua memória cultural e, dessa forma, também colocam em ação uma “habilidade motora” (ASSMANN 1992: 40) capaz de reter os efeitos da história em sua estrutura. Nesse sentido, os termos “quente” e “frio” são ressignificados por Assmann (1999: 69) como **opções de memória cultural** e empregados como metáforas que designam duas maneiras diferentes de lidar com o devir histórico e de lembrar o passado. De um lado, com a opção fria, a consciência histórica é silenciada, “congelam-se” as mudanças e o conteúdo da memória é de natureza regular e contínua (ASSMANN 1992: 40-41). Portanto, a opção de memória fria visa à repetição contínua e cíclica do passado, de modo que a realidade do tempo presente é aceita como algo “dado”, não questionável ou mutável. Nesse contexto, a História é imobilizada e, em seu lugar, figuram as narrativas que fundamentam a continuidade dos eventos passados. Em contrapartida, a opção quente implica consciência histórica, rupturas e mudanças, tem significado atual e é garantia de identidade, sendo que a forma clássica de tal referência ao passado é a narrativa (ASSMANN 1992: 41).

Nesta direção, considerando a abordagem de Assmann (1992: 40), “mito” é um termo que também se aplica à forma e à função das histórias fundacionais das sociedades “quentes”, pois, enquanto forma de memória e de referência ao passado, ambas as sociedades são movidas

pelos seus “mitos”. Para o autor (1999: 78), a questão central é se o mito refere-se a um passado “absoluto” ou “histórico”. No caso do primeiro, o mito funda a visão de mundo e a compreensão da realidade de uma sociedade com opção de memória “fria”, onde esse passado “acontece no modo de repetição cíclica”. Em contraposição, no caso do segundo, o mito estabelece a “autoimagem” de uma sociedade de memória cultural “quente”. Essas duas formas de referência ao passado servem a duas funções que o autor denomina, respectivamente, de fundacional e contrapresente:

Uma das funções do Mito nós queremos chamar de “fundacional”. Ela coloca o presente à luz de uma história que o torna significativo, dado por Deus, necessário e inalterável. A outra função poderíamos chamar “contrapresente” (G. Theißen 1988). Ela parte da experiência deficitária do presente e evoca na memória um passado que usualmente assume os traços de uma era heroica. A partir dessas narrativas, uma luz muito diferente recai sobre o presente: destaca-se o faltante, o desaparecido, o perdido, o marginalizado e torna-se consciente a ruptura entre “antigamente” e “agora”⁵ (ASSMANN 1999: 79).

Dessa forma, os mitos têm uma força motora para os grupos sociais, que Assmann (1999: 79) chama de “Mythomotorik” (Mitomotricidade). De um lado, essa força pode atuar como fundacional e, de outro lado, como contrapresente. Os mitos têm efeito fundacional quando confirmam e justificam o presente como uma realidade inalterável; quando fundam a visão de mundo e a compreensão que um grupo tem de seu meio; quando buscam repetir ciclicamente o que aconteceu no passado. De outra parte, os mitos têm efeito contrapresente quando o passado evocado na memória tem a função de lançar nova luz sobre o presente e o futuro. Nesse caso, o passado é lembrado para ser contraposto às experiências de crise e deficiências do presente. Portanto, ambos os efeitos estão baseados na função e na força orientadora que o mito desempenha em cada contexto e situação (ASSMANN 1999: 79-80).

Analisaremos as narrativas míticas da trilogia *Amazonas* com base nessa distinção entre mito contrapresente e mito fundacional proposta por Assmann (1999: 79). Há duas questões principais suscitadas pelo romance, no que se refere às narrativas míticas indígenas. De uma perspectiva interna, a função que o mito estabelece para os índios que formam parte da trama como personagens é predominantemente fundacional, ou seja, são histórias internalizadas e vivenciadas por eles, que determinam sua identidade e fundam sua forma de ver e agir. De uma perspectiva externa, a integração dessas narrativas míticas indígenas ao romance faz com que

⁵ „Die eine Funktion des Mythos wollen wir “fundierend” nennen. Sie stellt Gegenwärtiges in das Licht einer Geschichte, die es sinnvoll, gottgewollt, notwendig und unabänderlich erscheinen läßt. [...] Die andere Funktion könnte man „kontrapräsentisch“ nennen (G. Theißen 1988). Sie geht von Defizienz-Erfahrungen der Gegenwart aus und beschwört in der Erinnerung eine Vergangenheit, die meist die Züge eines Heroischen Zeitalters annimmt. Von diesen Erzählungen her fällt ein ganz anderes Licht auf die Gegenwart: Es hebt das Fehlende, Verschwundene, Verlorene, an den Rand Gedrängte hervor und macht den Bruch bewußt zwischen ‚einst‘ und ‚jetzt‘“.

elas assumam função ou efeito contrapresente na diegese e na recepção literária. Com isso, Döblin estaria contrapondo à sua época, com todos seus conflitos e deficiências, uma narrativa ficcional que funda um sentido e uma forma de perceber a totalidade do mundo, que inclui o respeito pela natureza e o lugar do homem dentro dessa totalidade. Conforme será analisado na seção seguinte, o autor aborda os mitos indígenas como narrativas que englobam uma verdade sobre o desenvolvimento da civilização humana, que também parece caminhar de forma cíclica, ainda que inserida em um processo histórico.

3 A narrativa mítica das mulheres Amazonas na trilogia sul-americana de Alfred Döblin

3.1 *Por que o sol anda mais devagar e Toeza*: a origem das mulheres Amazonas

De acordo com as pesquisas documentais realizadas por Sperber (1975: 165-183), Döblin encontrou a narrativa mítica *As Amazonas* na coletânea organizada por Koch-Grünberg (2014: 66-68), *Contos indígenas da América do Sul*, com 117 textos. Conforme o etnólogo (2014: 225-226), trata-se de uma narrativa dos índios Akawaio que teve sua origem nos povos Karib e foi propagada em toda a região Norte do continente americano, originalmente publicada por William Henry Brett (1870).

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

Por outro lado, a narrativa que Brett publicou, reunida na coletânea organizada por Koch-Grünberg (2014: 66-68), é diferente e muito maior. Nela, encontramos não apenas características ou informações sobre o lugar que as Amazonas habitavam, seu comportamento ou costumes, mas um enredo com uma sucessão de acontecimentos e personagens, que conta

como a tribo Worisiana (que significa *Weibervolk* = Povo de mulheres) originou-se da revolta incitada por To-eyza, mulher do chefe To-eyborori, contra os homens de sua aldeia.

O cotejo do romance com a versão da narrativa publicada pelo etnólogo (KOCH-GRÜNBERG 2014: 66-68) mostra-nos um dado importante sobre o que acontece quando ela é incorporada à obra literária. Döblin lê a narrativa *As Amazonas* como um mito dos índios e a incorpora como se na história dos povos nativos sul-americanos ela fizesse referência ao momento histórico no qual, de fato, “existe” essa sociedade de mulheres. Para a ficção do romance não importa se isso aconteceu. A sociedade das mulheres Amazonas é um modelo que entra em contraposição às sociedades indígena e europeia, assim como assume função estrutural para o romance. Ou seja, o mito *As Amazonas* foi transformado em ação no contexto ficcional da obra de Döblin e opera na qualidade de elemento composicional da trama, ao qual são entrelaçados outros episódios e personagens que vão compondo a tessitura do texto literário.

No romance, o surgimento da tribo de mulheres tem sua motivação na cena que apresenta a aldeia indígena do povo Tucano, às margens do rio Uaupês. O enredo inicia com a perspectiva da situação das mulheres nesse local e seu comportamento com relação à saída dos homens para a guerra.

Entre os Tucanos, não muito longe, no rio Uaupês, Toeza era a esposa do chefe. Era uma aldeia grande, perto da água. Nesta aldeia as mulheres eram fortes. Elas não esperavam pelos homens. Havia mulheres que podiam atirar lanças, arco e flecha. [...] Ela [Toeza] foi caçar na floresta. Ao lado do fogo, desmontou o cervo que havia atirado, colocou as peças na grade e disse: “Nós pegamos o que gostamos. Nós comemos o que gostamos. O trabalho é difícil, mas mais fácil do que quando os homens estão aqui. Nós podemos parar quando queremos. As crianças prosperam da mesma maneira”⁶ (DÖBLIN 2014: 15).

Nessa ambientação, o narrador confere destaque às atitudes de emancipação feminina, à desigualdade entre homens e mulheres e à liderança exercida por Toeza, a esposa do chefe da tribo. Ao compararmos a construção do mito *As Amazonas* no romance com a versão de Koch-Grünberg, observamos que a motivação específica que desencadeia a revolta das mulheres é a infidelidade de Toe-eyza, a mulher do chefe da tribo, To-eyborori. “Certa vez uma mulher do chefe, To-eyza, tornou-se infiel ao marido. Mas ela não estava de modo algum atormentada por sua culpa. Se seu marido era arrogante, ela era ainda mais arrogante” (KOCH-GRÜNBERG 2014: 66). Ao mencionar a traição cometida pela esposa e seu comportamento arrogante, é como se o

⁶ „Bei den Entenleuten, nicht weit, am Uaupesfluß, war Toeza die Frau des Häuptlings. Es war ein großes Dorf, dicht am Wasser. In diesem Dorf waren die Frauen stark. Sie warteten nicht auf die Männer. Es gab Frauen, die konnten Lanzen werfen und Bogen schießen. [...] Sie ging in den Wald auf die Jagd. Am Feuer zerlegte sie den Hirsch, den sie geschossen hatte, tat die Stücke auf den Bratrost und sagte: ,Wir fangen uns, was wir mögen. Wir essen, was uns schmeckt. Die Arbeit ist schwer, aber leichter, als wenn die Männer da sind. Wir können aufhören, wann wir wollen. Die Kinder gedeihen auch so“.

informante e narrador indígena quisesse diminuir a causa da revolta das mulheres e atribuir a elas a culpa pelo ocorrido. No entanto, essas informações não são utilizadas por Döblin. Quando o mito é integrado ao romance, essa acusação de adultério, bem como o narrador em primeira pessoa e o nome do chefe da tribo (To-eyborori) desaparecem, e o motivo da formação do matriarcado é justificado mediante a revelação das ações arbitrárias e opressoras praticadas pelos homens. Logo, percebemos que Döblin subverte o discurso etnológico (DELGADO 1999: 156), pois o material que leu na biblioteca de Paris é reinterpretado, reelaborado e ajustado ao texto ficcional com outros significados e propósitos.

A questão da coletivização da revolta é outro aspecto importante na análise do mito *As Amazonas* no romance. Além do seu caráter crítico emancipatório, o discurso de Toeza faz menção às mulheres como uma coletividade, conforme é manifesto no uso reiterado do pronome pessoal “nós” (DÖBLIN 2014: 15). Assim, em concordância com Sperber (1975: 168), as mulheres da tribo dos índios Tucanos não estão incomodadas com a ausência dos homens, mas percebem que, sem eles, vivem melhor e podem exercer seu livre-arbítrio.

A primeira fala de Toeza é introduzida no romance após o discurso direto de uma anciã, que compartilha com o grupo de índias uma narrativa mítica sobre o porquê de o sol demorar mais para se pôr. Esse será o ponto de partida para as atitudes que as mulheres tomarão na sequência.

A mulher mais velha contou: “Uma jovem se casou com um homem rico. Todos desejaram sorte e trouxeram presentes. Os pais agiram como se estivessem chorando. Ela se mudou com ele sobre o pequeno lago depois da festa. Então ele a mandou para o campo para cortar e capinar. Quando ela terminou, ela teve que fazer mingau, assar pães. Não havia lenha. Ele a mandou para a floresta. Era estação chuvosa, ela não encontrou muita coisa, o rio levava tudo embora. O dia acabou, ela não tinha lenha suficiente. Em casa o marido a repreendeu. Ela levantou na manhã seguinte, teve que andar longe na floresta, os macacos bugios tiveram pena dela, trouxeram madeira. Ela foi para casa, o homem não ficou satisfeito, ela chegou atrasada. Então, no dia seguinte, ela correu ainda mais cedo para a floresta, os macacos estavam sentados ao lado dos frutos de cacau, jogaram alguns para a jovem no chão, ela animou-se, juntou madeira, os macacos ajudaram. Então ela foi para casa, o homem não estava satisfeito, ela arquejou, ele não gostou. E quando a madeira acabou e ela teve que voltar para a floresta, ela chorou: ‘Por que eu casei com um homem rico se ele me manda trabalhar? Quando sou preguiçosa, sou linda, então tenho que ir para a floresta. Quando eu trago madeira, sou feia, ele não olha para mim’. Ela caminhou ao redor do lago até sua mãe: ‘Por que vocês me casaram com um homem rico se ele sempre me força a trabalhar? Eu preferiria que vocês tivessem me dado a um bugio. Eles jogaram frutas de cacau e quebraram madeira para mim’. Então a mãe temeu que a filha pudesse ir aos macacos bugios.

Ela chamou seu filho. Ele quebrou uma perna do sol. Então o sol andou mais devagar. O dia durou mais tempo. A jovem pôde juntar toda a madeira, o homem ficou satisfeito”⁷ (DÖBLIN 2014: 15-16).

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

A imagem suscitada pelo episódio da velha índia contando a história às demais mulheres, sentadas na floresta, envolta à fogueira, remete-nos à prática da tradição oral, em que a memória coletiva, os saberes e experiências eram transmitidos pelos mais velhos, de geração para geração. Conforme o narrador especifica, na condição de quem é mais velha, essa mulher assume para o grupo o estatuto de pessoa sábia, que transmite seu conhecimento às mulheres reunidas num gesto de aconselhamento ou ensinamento sobre o que estão discutindo. Trata-se de uma situação ficcional criada por Döblin, mas que nos reporta às considerações de Assmann (1999: 51-52, 54, 56): uma sociedade sem escrita em que o mito, elemento importante da memória cultural dos índios, é armazenado pela própria memória humana e disso depende a preservação e continuidade desse conhecimento no grupo.

A anciã conta o mito às demais mulheres da tribo de Toeza para refletir sobre a situação delas mesmas, que estão descontentes com os abusos dos homens. Com isso, evidencia-se que o mito estabelece para as índias um meio de compreenderem e resolverem seus problemas e

⁷ „Die ältere Frau erzählte: Ein junges Mädchen heiratete einen reichen Mann. Alle wünschten Glück und brachten Geschenke. Die Eltern taten, als ob sie weinten. Sie zog nach dem Fest mit ihm über den kleinen See. Da schickte er sie aufs Feld, zu hacken und zu jäten. Als sie fertig war, mußte sie den Brei machen, Fladen backen. Es war kein Holz da. Er schickte sie in den Wald. Es war Regenzeit, sie fand nicht viel, der Fluß hatte alles weggetragen. Der Tag war zu Ende, sie hatte nicht genug. Zu Hause machte ihr der Mann Vorwürfe. Sie stand am nächsten Morgen auf, im Wald mußte sie weit laufen, die Brüllaffen erbarmten sich ihrer, brachten Holz. Sie ging nach Haus, der Mann war nicht zufrieden, sie war spät gekommen. Da lief sie am nächsten Tag noch früher in den Wald, die Affen saßen bei den Kakaofrüchten, sie warfen der jungen Frau welche herunter, sie labte sich, sammelte Holz, die Affen halfen. Dann ging sie nach Haus, der Mann war nicht zufrieden, sie keuchte, das gefiel ihm nicht. Und als das Holz verbraucht war und sie wieder in den Wald mußte, weinte sie: ‚Warum habe ich einen reichen Mann geheiratet, wenn er mich schickt zu arbeiten? Wenn ich träge bin, bin ich schön, dann muß ich in den Wald. Wenn ich Holz bringe, bin ich häßlich, er sieht mich nicht an‘. / Sie lief um den See zu ihrer Mutter: ‚Warum habt ihr mich an einen reichen Mann verheiratet, wenn er mich immer zwingt zu arbeiten? Mir wär lieber, ihr hättet mich einem Brüllaffen gegeben. Sie haben mir Kakaofrüchte zugeworfen und Holz gebrochen‘. Da fürchtete die Mutter, die Tochter könnte zu den Brüllaffen gehen. / Sie rief ihren Sohn. Der brach der Sonne ein Bein. Da ging die Sonne langsamer. Der Tag dauerte länger. Die junge Frau konnte alles Holz sammeln, der Mann war zufrieden“.

que, nesse episódio, a função do mito para os indígenas é estabilizar a sociedade de memória cultural “fria” e manter as relações sociais como estão (ASSMANN 1999: 68-41; 1992: 40).

Döblin apresenta duas narrativas míticas e as hibridiza, transformando o mito narrado pela anciã em um elemento interno do mito *As Amazonas*, que está em curso como trama. Essa alteração pressupõe a existência de uma relação de complementariedade entre ambas as narrativas míticas, estabelecida dentro da ficção de Döblin. A comparação entre o que a velha índia conta às mulheres da tribo dos Tucanos e sua versão correspondente na coletânea de Koch-Grünberg (2014: 139) traz indícios significativos sobre essa questão. Sperber (1975: 169) descobriu a correspondência com a narrativa 72 da coletânea *Por que o sol anda mais devagar*, texto anteriormente publicado na obra *Contribuições para a Etnologia do Brasil* (1891), de Paul Ehrenreich.

Um primeiro aspecto a ser observado, em consonância com a pesquisa de Sperber (1975: 169-170), é que Döblin suprimiu o nome dos personagens que aparecem no mito registrado pelo etnólogo (KOCH-GRÜNBERG 2014: 139). No lugar de “Kaherero, uma menina Karaja, casou-se com o rico Schokroä”, no romance, é incorporado somente “uma jovem casou-se com um homem rico.” A partir dessa mudança, Döblin atribui ao mito um caráter impessoal, coletivo e abrangente, de maneira que a história de exploração e opressão não é apenas de Kaherero, mas a de “uma jovem moça”, com destaque para o artigo indefinido. Esse uso não determina quem é o sujeito da ação e, por isso, permite que a história possa ser deslocada a outros contextos e situações, como o de Toeza e das demais mulheres da tribo dos tucanos.

A narrativa sobre o sol tem seu significado alterado na versão publicada por Döblin por conta da modalização do discurso e das ações da personagem principal. O problema para Kaherero, aparentemente, não está na quantidade de trabalho que seu marido exige, ou na relação desigual entre homem e mulher, mas no sol que se põe muito depressa e não permite que ela termine seu trabalho. Isso fica explícito quando Kaherero interroga a mãe: “Por que eu casei com um homem tão rico e poderoso se sou obrigada a trabalhar tão rápido?” (KOCH-GRÜNBERG 2014: 139). A construção e função do mito dá-se a partir da interrogação feita acima, que leva Kaherero a solicitar à mãe “Faça com que o sol ande mais devagar!” (KOCH-GRÜNBERG 2014: 139). A ordem parte da própria Kaherero, como acentua o modo imperativo do verbo “fazer” (em alemão “machen”). Assim, a narrativa traz uma explicação mítica para a troca do dia pela noite, e o próprio título do mito, que inicia com o pronome interrogativo “por que”, já pressupõe seu conteúdo explanatório. De toda maneira, o mito mostra que a quantidade

do trabalho das mulheres já se encontra em harmonia com a ordem da natureza: o sol já anda mais lento, elas não devem queixar-se mais.

Entretanto, ao ser incorporada no romance, essa narrativa mítica é redirecionada para as ações praticadas pelo marido, de forma semelhante ao que acontece com o mito *As Amazonas*. Esse novo sentido que a narrativa recebe é suscitado, primeiro, pelo tanto de trabalho que Döblin acrescenta à protagonista do mito narrado pela velha índia. Enquanto Kaherero “foi mandada para a floresta para buscar madeira” (KOCH-GRÜNBERG 2014: 139), a esta personagem hipodiegética é solicitado “ir a campo capinar”, “fazer mingau”, “assar pães”, “juntar lenha na floresta”. Como Sperber (1975: 169) verificou no cotejo das variantes e manuscritos, as quase dez linhas da narrativa tornam-se 45 na sinopse do romance.

Outro aspecto que reforça a ideia de exploração e sofrimento da personagem do romance, em consonância com Sperber (1975: 170), é a ênfase atribuída à insatisfação do marido. Na versão de Koch-Grünberg (2014: 139), nenhuma passagem é citada sobre o aborrecimento de Schokroä, ao passo que, no romance, o descontentamento do homem é repetidamente reiterado e o questionamento da jovem sobre o não contentamento do marido evidencia que o problema está no comportamento arbitrário do homem.

No romance, é a mãe da jovem quem pede ao filho para quebrar uma perna do sol, pois ela temia que a filha se rebelasse e abandonasse o marido rico para viver com os macacos bugios. Sendo assim, não só o marido da índia é o explorador, mas também os pais da moça, que não estão interessados na felicidade da filha, mas nas vantagens que a união dela com um homem de muitas posses poderia render. Assim, não é desmotivado que uma das primeiras informações que a anciã traz, quando começa a narrar a história para Toeza e as demais mulheres, e que também não existe no texto de Koch-Grünberg (2014: 139), é a de que “os pais agiram como se estivessem chorando.”

Notavelmente, quem contracena com os pais e o marido da jovem são os macacos bugios, pois são eles que ajudam a índia a buscar lenha na floresta e a apanhar frutos. Paradoxalmente, a eles é conferido o *status* humanitário de que os pais e marido da índia são desprovidos na história. Ou seja, o animal (mais parecido com o ser humano) demonstra, nesse sentido, sensibilidade e racionalidade superiores aos humanos da narrativa, bem como levam à interpretação de que eles, representando a natureza, configuram alguma forma de salvação para a protagonista.

A respeito de tais animais ou quaisquer outros, não há nenhuma menção no texto disponibilizado por Koch-Grünberg (2014: 139), conforme também notaram Sperber (1975:

170) e Pohle (1991: 893). A ação benevolente dos macacos diante do trabalho que o marido exige da esposa lembra-nos um pouco o que acontece no conto da Cinderela, dos irmãos Grimm, em que os pombos vêm ajudar a pobre moça a catar os feijões que sua madrasta jogou nas cinzas. De acordo com V. Propp (2006: 77-78), trata-se de um elemento estrutural típico do conto de fadas: entidades (animais, objetos mágicos, seres vivos etc.) que são personagens auxiliares com a função de ajudar o protagonista a solucionar uma tarefa difícil ou impossível.

Dessa forma, podemos compreender que o elemento ausente na *Coletânea de contos indígenas da América do Sul* do etnólogo é complementado por Döblin, que conhece os contos de fadas europeus. Em razão disso, o autor “contamina” a narrativa mítica com elementos do conto de fadas europeu, porque sabe que a estrutura do mito que está sendo contado não se perde com essa inserção. Logo, para um leitor europeu, essa narrativa mítica dos indígenas pode ser algo estranho inicialmente, mas, ao mesmo tempo, torna-se algo familiar. Portanto, temos uma situação performática na qual Döblin usa uma estratégia discursiva para aproximar ainda mais o leitor dessa situação indígena, a partir da qual conta-se algo sobre a realidade do mundo.

O último e mais importante aspecto, no qual vemos fundamentalmente o motivo de Döblin colocar em correspondência os dois mitos, *As Amazonas* e *Por que o sol anda mais devagar*, está relacionado com o comportamento passivo e complacente de Kaherero quanto ao domínio do seu marido, que é substituído no romance pelo questionamento da moça do porquê precisar trabalhar para ele. Trata-se de um aspecto relevante, visto que, no mito narrado no romance, a jovem não indaga por que precisa “trabalhar tão depressa”, como é dito na versão trazida pelo etnólogo, mas por que é forçada a trabalhar para o marido. Assim, Döblin subverte a função que o pronome interrogativo tem na versão original, de dar uma resposta acerca da duração do dia e da presença da luz solar, ao passo que, no romance, o pronome está contestando o próprio casamento, no qual ela é submetida a situações de exploração e sofrimento (cf. HILDENBRANDT 2011: 213-214). Ou seja, o mito que a anciã conta para as demais mulheres manifesta uma situação de inconformismo com a dominação masculina, que, naquela circunstância, está sendo usado como modelo para refletir um problema social de mesma natureza, vivenciado por Toeza e pelas outras mulheres.

Trazendo os conceitos de Assmann (1999: 79-80) para a ficção de Döblin, podemos observar que, para Toeza e para as outras mulheres, o mito narrado pela anciã poderia ter força motora fundacional, ao menos parece ser esta a intenção da velha ao contá-lo. No entanto, quando Toeza começa a falar, fica claro que, dentro do romance, a função do mito sobre o sol não é manter as relações sociais como estão, mas alterá-las, como acontece nas sociedades que

optam pela memória cultural “quente” e, portanto, não buscam “congelar” as mudanças (ASSMANN 1992: 40-41; 1999: 69).

O mito narrado pela mulher mais velha no nível intradieético da trama tem uma implicação direta com os episódios que seguem (SOŚNICKA 2015: 236; KIESEL 1986: 243). A narração volta ao nível extradiegético quando o narrador reassume seu posto e o foco narrativo é direcionado para a Toeza e seu amante, o jaguar negro Walyarina: “Onde entre as rochas estão as corredeiras fica a caverna do jaguar preto, Walyarina é o seu nome. Dizem que ele traz o barulho surdo das águas”⁸ (DÖBLIN 2014: 16). Trata-se da mesma personagem, Walyarima, que aparece no texto de Koch-Grünberg (2014), com a diferença da sílaba final /ma/ por /na/ no nome. Döblin também acrescentou uma informação sobre o jaguar, conforme Sperber (1975: 165), que não existe no mito *As Amazonas*, publicado pelo etnólogo, mas que está presente no comentário explicativo que Koch-Grünberg (2014: 226) fez ao final da coletânea sobre esse mito. Logo, verificamos que até mesmo informações etnológicas são reelaboradas e integradas na ficção de Döblin na qualidade de narrativa mítica.

A salvação das mulheres é representada no romance pelo jaguar Walyarina, amante de Toeza. O encontro amoroso entre eles evidencia que, na ficção criada por Döblin, no mundo mítico dos povos indígenas, não existe diferenciação entre as esferas humana e não humana, pois homens, animais, plantas e entidades sobrenaturais estão interligados e se comunicam. Por esse viés, em concordância com Hildenbrandt (2011: 220), a indistinção entre “cultura” e “natureza” é uma característica determinante do mundo mítico-animista dos povos indígenas apresentado por Döblin. O discurso ficcional é transformado, desse modo, em outro discurso, no qual os acontecimentos maravilhosos são aceitos e acontecem como se fossem realidade, e o leitor é convidado a pensar da mesma forma. Podemos considerar esse fato como uma manifestação do realismo-mágico⁹, conforme também Hofmann (2016: 149) supõe, ao reportar-se a outros episódios semelhantes do romance. Com base nisso, há uma estrutura que foge do realismo em favor de uma possibilidade de representar o mundo de forma holística. Trata-se de um universo mágico e de encantamento em que o real e o sobrenatural coexistem. Döblin recupera essa relação e a introduz na ficção, em uma época conturbada da história, denominada por ele como “instinto prometeico” (DÖBLIN 2015b: 355), de racionalização ou desencanto do mundo.

⁸ „Wo zwischen den Felsen die Stromschnellen sind, liegt die Höhle des schwarzen Jaguars, Walyarina ist sein Name. Sie sagen, daß er das dumpfe Geräusch des Wassers hervorbringt“.

⁹ O termo não se refere, aqui, ao movimento e à forma de construção das narrativas latino-americanas, que configuram um *status* único a elas e ao uso do termo.

Depois do episódio entre Toeza e Walyarina, a narrativa das Amazonas segue praticamente o mesmo curso do mito trazido por Koch-Grünberg (2014: 67-68). A morte do jaguar pelos homens motiva o envenenamento dos maridos na tribo dos Tucanos, evento que marca o surgimento do povo das mulheres, do qual Toeza torna-se a ancestre. Outro elemento importante é que, na incorporação do mito *As Amazonas*, Döblin omitiu a parte em que nem todas as mulheres da tribo seguiram a mulher do chefe. Na versão do etnólogo (2014: 68), consta que algumas fugiram com rapazes e outras comemoraram apenas “forçadamente” a liberdade. Isso desaparece na trama porque o foco deixa de ser o delito moral da esposa arrogante do chefe e recai sobre um problema social coletivo, que justifica a criação de uma nova estrutura social pelas mulheres. “Elas marcharam pela floresta, pararam do outro lado do Yapura, chegaram até o rio Amazonas. Elas não se submeteram a nenhum homem. E os homens as temiam. Elas também roubaram dos homens a pele preta de macaco de Jurupari, o grande espírito, e sua voz, a trombeta”¹⁰ (DÖBLIN 2014: 19).

Diante do exposto, ambos os mitos estão voltados à desconstrução da personagem feminina indígena resignada e passiva e mostram que, na ficção de Döblin, o homem indígena reflete e não está “preso” a seus mitos (HILDENDRANDT 2011: 226), em outras palavras, para eles, os mitos não operam apenas na modalidade “fundacional” (ASSMANN 1999: 79).

3.2 Inti Cussi, *Sukuruja* e o *Boto cor-de-rosa*

O mito das Amazonas volta a ser integrado à trama do romance pelas próximas trinta páginas quando Cuzumarra e seus homens atravessam o Yapura e chegam ao Amazonas para levar adiante sua mensagem sobre a destruição causada pelos “demônios brancos”. Desse modo, a versão que Döblin leu em Koch-Grünberg (2014: 66-68) é ampliada e reelaborada mediante outros episódios e personagens, inclusive históricos, e constrói boa parte da estrutura do romance *A terra sem morte*.

A tribo das Amazonas é descrita pelo narrador como o lugar mais populoso e rico do Norte (DÖBLIN 2014: 53). A partir de Toeza, tais mulheres estabeleceram sua própria sociedade, que cresceu, desenvolveu-se e tornou-se poderosa, o que mostra que o mito das Amazonas está sendo considerado como uma forma de representação do mundo, que demonstra o desenvolvimento da civilização humana como um todo. As mulheres inverteram a desigualdade

¹⁰ „Sie wanderten durch den Wald, hielten jenseits des Yapura, kamen zum Amazonenstrom. Sie unterwarfen sich keinem Mann. Und die Männer fürchteten sie. Sie stahlen den Männern auch die schwarze Affenhaut Yuruparis, des großen Geistes, und seine Stimme, die Trompete“.

existente entre elas e os homens, de modo que estabeleceram um regime matriarcal, no qual não sofrem mais. Por isso, no mundo das Amazonas, os homens são escravizados para o bem-estar delas. Apesar de essa prática ser algo completamente normal dentro da estrutura social que elas instauraram, Cuzumarra percebe isso com estranhamento, justamente porque é homem e porque é de uma civilização inca patriarcal, em que as mulheres são inferiorizadas.

Cuzumarra e seus homens são recebidos pela princesa Inti Cussi e ela ouve a mensagem que eles trazem sobre os invasores brancos. Há, em um primeiro momento, um diálogo intercultural, um processo de negociação para que se compreendam. Contudo, nessa conversa, Inti Cussi percebe que de onde Cuzumarra vem predomina um sistema social no qual os homens mantêm o poder e o controle, e as mulheres são subordinadas a eles. A partir daí, a situação de Cuzumarra e dos outros andinos piora. Isso significa que a hostilidade que recebem surge como parte do reconhecimento de que eles pertencem a uma sociedade na qual as mulheres sofrem. É por isso que a princesa não está interessada em ouvir sobre os brancos e a destruição que causaram e, ao invés disso, pede a Cuzumarra mais detalhes sobre como vivem as mulheres de sua cidade (DÖBLIN 2014: 64-65). Assim, no encontro entre Cuzumarra e Inti Cussi, duas estruturas sociais diferentes são confrontadas, uma patriarcal e outra matriarcal. No relato do homem inca, a princesa reconhece a semelhante situação em que viviam as mulheres amazônicas antes da revolta liderada por Toeza e, com isso, reage negativamente ao que ouve.

Nós descendemos da rainha Toeza. Os homens nos tratavam como escravas, nos roubavam dos pais, os pais nos vendiam. Assim era antes do tempo da rainha Toeza. Os homens carregavam lanças e arcos e iam para a guerra. Eles deixavam a nós e as crianças sozinhas. Nós tivemos que plantar, cozinhar e gerar as crianças. Quando os homens enriqueciam, compravam outra mulher e as mulheres mais velhas eram desprezadas. Toeza pegou a lança e não se sujeitou ao marido. Ela escolheu o tigre negro, Walyarina, que era mais forte que um homem. Ele se tornou seu amante. Mas os homens fizeram uma emboscada e o mataram. Então Toeza os matou com veneno de Kassawa. Nós viemos do norte. Você sabe, Cuzumarra, porque você vem do norte: as tribos têm medo de nós¹¹ (DÖBLIN 2014: 67).

Notemos que a princesa comunica aos andinos a narrativa mítica das Amazonas, de como o povo das mulheres surgiu a partir Toeza. O que foi incorporado no romance como trama entra nesse momento como narrativa intradieética e hipodieética, contada por uma sucessora de Toeza dentro do próprio mito *As Amazonas* que está em curso na trama ficcional.

¹¹ „Wir stammen von der Königin Toeza ab. Die Männer verführten mit uns wie mit Sklaven, raubten uns den Eltern, die Eltern verkauften uns. So war es vor der Zeit der Königin Toeza. Die Männer führten Lanzen und Bogen und gingen in den Krieg. Uns und die Kinder ließen sie allein. Wir mußten pflanzen, kochen und die Kinder haben. Wurden die Männer reich, kauften sie noch eine Frau, und die alten Frauen waren mißachtet. Toeza nahm die Lanze und ließ sich vor ihrem Mann nicht hindern. Sie hat den schwarzen Tiger gewählt, Walyarina, der stärker als ein Mann war. Der wurde ihr Geliebter. Aber die Männer machten einen Hinterhalt und töteten ihn. Darauf hat Toeza sie mit Kassawagift umgebracht. Wir kamen von Norden. Du weißt, Cuzumarra, da du von Norden kommst: die Stämme fürchten uns“.

A versão do mito *As Amazonas* de Koch-Grünberg (2014: 66-68), empregada por Döblin, termina com o estabelecimento do reino de To-eyza (Toeza) e nada traz sobre suas sucessoras e a continuidade dessa sociedade matriarcal. Curiosamente, verificamos que o nome que Döblin dá a essa princesa Amazona, Inti Cussi, remete a um imperador inca, que pertencia à família real Huayna Capac. O nome original dado a esse príncipe, conforme Ribeiro (2005: 172-174), foi justamente *Inti Cusi Hualpa*, que significa “sol de alegria”. Portanto, Döblin confere um nome histórico, masculino e importante à personagem e, com isso, é reforçada a inversão de regime social no romance.

Cuzumarra e outros homens prisioneiros da tribo de Inti Cussi são oferecidos em ritual de sacrifício para as entidades sobrenaturais da natureza (DÖBLIN 2014: 75), o que é antecedido na trama pela entrada de Sukuruja, “a grande sucuri” (cf. CASCUDO 1972: 835; 532; 290; 174), no rio Amazonas, e pela subida do nível das águas: “Sukuruja, a grande mãe da água, entrou no rio. O rio subiu e se estendeu orgulhoso e feliz¹² (DÖBLIN 2014: 74). Döblin provavelmente leu nos relatos de Franz Keller-Leuzinger (1874: 83) sobre a “mãe das águas” e a crença dos índios de que o rio sobe ou desce conforme ela entra ou sai da água: “[...] uma cobra de tamanho imenso que os ribeirinhos afirmam com toda a seriedade que o rio sobe ou desce quando o monstro entra ou sai”¹³.

Ora, no romance, o ritual antecede a entrada de Sukuruja no grande rio Amazonas e também os primeiros indícios do fenômeno conhecido como pororoca (em tupi “estrondo”), provocando, além do forte barulho, a devastação de tudo que atinge nas regiões ribeirinhas. Na trama ficcional, Sukuruja, figura imaginária que personifica o rio Amazonas e representa a onipresença da natureza (POHLE 1991: 896; SOŚNICKA 2015: 249), é um elemento prenunciador desse acontecimento violento da natureza (DÖBLIN 2014: 76), com o qual as ações humanas das Amazonas têm correlação. No tocante ao sacrifício dos homens, elas estabelecem uma comunicação com o domínio divino em troca do benefício esperado, bem como realizam o rito de iniciação sexual das jovens guerreiras no dia de lua nova. Logo, o romance estabelece uma homologia entre as condições naturais e sociais. Se, por um lado, com a cheia das águas do Amazonas e o fenômeno da pororoca, as águas recobrem e devastam as regiões costeiras, por outro lado, isso permite a fecundação do solo e o recomeço, em abundância, da vida. O comportamento das Amazonas repete esse ciclo: primeiro elas matam os homens e oferecem

¹² „Sukuruja, die große Mutter des Wassers, stieg in den Fluß. Der Fluß schwoll und streckte sich stolz und glücklich“.

¹³ “[...] a snake of such immense size that the riverines assert with all seriousness that the river rises or falls as the monster either enters or leaves it”.

seu sangue em sacrifício para, depois, obterem a compensação. Nesse sentido, as mulheres Amazonas e o rio estariam interligados mediante o potencial de vida e fecundidade de que partilham (MASSA 1991: 63). “Tudo o que vive vem da mulher. Por isso também precisamos matar. Você vive em nosso grande rio. Ele é a mãe dos mares. Ele está morrendo de fome.”¹⁴ (DÖBLIN 2014: 77). As Amazonas não são as representantes da natureza, mas elas acreditam nisso (POHLE 1991: 897), de modo que o ritual anual de iniciação sexual e sacrifício está vinculado ao ciclo do rio.

Em um sentido mais amplo, há a hipótese de que Döblin tenha conhecido o livro do filólogo suíço Johann Jakob Bachofen, *Das Mutterrecht (O Matriarcado)*. A obra, originalmente publicada em 1861, afirma que, em determinado estágio da civilização grega antiga, predominou a ginococracia, cuja história de desenvolvimento começa com o estágio cultural que Bachofen (1985: 29-37) denomina heterismo, período de promiscuidade sexual a que os homens submetiam as mulheres. A partir da ciência do primado da lei materna e da crescente insatisfação com as práticas arbitrárias dos homens, as mulheres rebelaram-se e instauraram outra ordem social, regida pela monogamia e pela matrilinearidade. Esse estágio cultural recebe o nome de Amazonismo e é anterior à ginococracia matrimonial, conforme apresenta Bachofen (1985: 38-44). Trata-se de um fenômeno que inaugura a emancipação feminina sob o direito da superioridade materna, no sentido de que a mulher é ressignificada como o “uterus expositus” (BACHOFEN 1985: 284), criadora da vida e de todas as coisas. Semelhante situação é ficcionalizada no romance de Döblin, conforme a rebelião liderada por Toeza contra os homens também inaugura uma nova estrutura social. Vale mencionar que o modelo do matriarcado de Bachofen (1985) inspirou o pensamento socialista e suas visões de sociedades igualitárias como o conceito da “*Urgesellschaft*” (sociedade primitiva), de Friedrich Engels, e o feminismo da segunda metade do século XX.

De outra parte, o narrador evidencia que as Amazonas não são iguais, pois é destacado que as mulheres de outra tribo, para a qual Cuzumarra foi “presenteado” após o ritual de sacrifício (DÖBLIN 2014: 78), não são tão duras com os homens. Insinua-se que a convivência entre homens e mulheres é harmônica nesse lugar, e as pessoas, inclusive Cuzumarra, vivem bem naquele espaço. Essa é uma questão relevante no romance, porque integra uma outra dimensão da sociedade das Amazonas, em que é reestabelecida alguma interação mais pacífica, flexível e amigável com os homens. Ou seja, a situação sugere que, na evolução do

¹⁴ „Alles Lebendige kommt vom Weib. Darum müssen wir auch töten. Du lebst an unserm großen Strom. Er ist die Mutter der Meere. Er ist am Verhungern“.

“experimento” social das Amazonas, existe uma tendência de reaproximação com os homens, que se apresenta como contrarreação ao regimento instituído por elas mesmas. Observamos que essa leitura é reiterada mediante a integração intradieética da narrativa mítica do *Boto cor-de-rosa*, um dos mitos mais vivos da região norte brasileira, segundo Cascudo (2012: 110-113; 132; 532), que Döblin provavelmente encontrou na obra de Keller-Leuzinger (1874: 82), visto que está logo após a menção à mãe das águas.

Ao incluir o mito do *Boto cor-de-rosa* e, mais especificamente, no contexto dessa tribo de mulheres Amazonas em que Cuzumarra se encontra (DÖBLIN 2014: 79-80), tanto as características quanto as fragilidades do regime social estabelecido pelo povo das Amazonas são enaltecidas. A protagonista da história que as índias contam é alguém que infringe as regras das Amazonas, uma vez que ela permite a visita do homem desconhecido, aceita seus presentes e apaixona-se por ele. A transgressão das normas vigentes é evidenciada pelo temor da protagonista em relação à punição que receberia pelos seus atos. Assim, Döblin subtrai da referida personagem mítica a conotação negativa de homem que seduz e engana as mulheres, pois, no romance, o homem misterioso não abandona sua amante, mas desiste dela porque não é forte o suficiente para lutar contra leis instauradas com o advento do povo das mulheres. Ou seja, de certa forma, está-se repetindo no romance o mesmo processo iniciado com Toeza, em que a realidade é questionada e busca-se romper com a repetição dos eventos passados. Döblin apresenta as fragilidades advindas com a evolução do experimento social das mulheres (DÖBLIN 2014: 81-82), insere esse mundo mágico e mítico em um processo que reflete o próprio desenvolvimento da civilização humana de maneira cíclica.

Durante o ritual de sacrifícios que precede a chegada da expedição do espanhol Francisco Orellana às margens do rio Napo, parte de uma narrativa mítica indígena, *O começo do mundo*, que Döblin leu em Koch-Grünberg (2014: 157-158), é introduzida à trama do romance na qualidade de prática ritual (DÖBLIN 2014: 82-83). Essa narrativa aborda a criação do mundo quando só existiam Karusakahiby (Karu) e Rairu, respectivamente, pai e filho. Como Karu era inimigo de Rairu, ele o submeteu a várias provações com a intenção de matá-lo. Na sua última tentativa, Karu usou um tatu como armadilha para pegar Rairu. Essa situação evidencia a presença do “tatu” no ritual das Amazonas, contra quem Rairu deve lutar. Além disso, consta no mito que, ao chegar ao centro da terra, Rairu descobriu que havia pessoas lá, as quais ele trouxe consigo para a superfície. No romance, os homens que saem do “buraco” da terra devem morrer. Dessa maneira, Döblin traça um caminho inverso, pois esse mito não é narrado, mas recriado ritualmente pelas Amazonas no contexto ficcional do romance. Logo, o

leitor pode entender que a função do citado ritual na trama é repetir ciclicamente o passado, assegurar a manutenção do mito na memória cultural indígena e renovar o vínculo das Amazonas com o cosmos e a divindade. Ao mesmo tempo, corrobora para fundamentar e legitimar a existência e organização social do povo das mulheres, que quer se manter inalterável.

3.3 O fim das Amazonas e o mito *Jurupari*

O mito *As Amazonas* volta a integrar a trama ficcional apenas no desfecho do romance *A terra sem morte*. Na evolução desse “experimento social” da sociedade das mulheres, Döblin mostra que o domínio instituído sobre os homens culmina no regimento quase sádico da rainha Truvanare, evidenciando que as intenções iniciais da libertação das mulheres foram corrompidas pela consolidação do poder das princesas Amazonas. A trajetória do povo das Amazonas configura uma tentativa fracassada de escapar à injustiça e à opressão das mulheres, visto que, assim como os homens, elas acabaram corrompidas pela consolidação do poder (KIESEL 1986: 240). Com o discurso de Truvanare, Döblin não deixa dúvida que uma sociedade que se baseia na exploração violenta de uma parte da humanidade necessariamente desemboca em barbárie: “Eles [os homens] devem ser exterminados. Nosso grande espírito nos dará então sinais de que frutos devemos comer para dar à luz nossos filhos. Caiam sobre suas aldeias, incendiem suas casas, matem o máximo que puderem”¹⁵ (DÖBLIN 2014: 266). Isso nos reporta a Bachofen (1985: 42-43), ao afirmar que o estágio cultural do “Amazonismo” culminou em uma forma degenerada de matriarcado, por causa do desejo de dominação das mulheres. Conforme o autor (1985: 175-176), o período do governo feminino foi marcado pela crueldade e pelo sacrifício humano e trouxe as experiências mais sangrentas sobre a terra. Tais seriam características atribuídas por Döblin às Amazonas no final do primeiro livro, que sobrepujam o desejo de dominação ao senso natural da maternidade (BACHOFEN 1985: 221).

A história de amor entre Tije e Guarikoto (DÖBLIN 2014: 265-276) concretiza a tendência reacionista dentro da sociedade matriarcal e marca o declínio da sociedade das mulheres. Além disso, no momento em que a rainha Truvanare viola o propósito do ritual de sacrifício na lua nova, Toeza e Walyarina são reintroduzidos na trama e intervêm para destruir os reinos das princesas, que não seguiram os ensinamentos da ancestridade e corromperam suas

¹⁵ „Sie sollen aussterben. Unser großer Geist wird uns dann Zeichen geben, welche Früchte wir zu essen haben, damit wir unsere Kinder zur Welt bringen. Fallt über ihre Dörfer, brennt ihre Häuser ab, tötet, soviel ihr könnt“.

sucessoras. “Elas dançam para nós. Eu não gosto disso. Já sinalizei para as princesas, mas elas não ouvem. Elas são loucas. Elas nos insultam [...] Elas matam homens, elas matam e matam. Nós não fizemos isso, não foi isso o que eu ensinei”¹⁶ (DÖBLIN 2014: 275-276). Sem a proteção da ancestral, o que segue é a revolta das mulheres Amazonas contra a rainha e as sacerdotizas e a libertação dos prisioneiros, uma luta que se espalha por muitos povos e da qual homens e mulheres participam lado a lado. Com o início de uma nova estrutura social, na qual é aceita a convivência pacífica entre homens e mulheres, também a pele de macaco de Jurupari deve ser devolvida aos homens. É nesse ponto que Döblin integra a narrativa mítica de Jurupari à trama, explanando ao leitor a procedência da pele do macaco roubada dos homens por Toeza no início do romance.

Jurupari surgiu do rio e era o mais sábio de todos os homens. Ele conhecia os feitiços mais poderosos. Ele desceu até o rio para tomar banho. A mãe do rio não o havia visto há muito tempo e pisou em seu corpo, fazendo-o cair. Então ela o reconheceu e chorou. As pessoas encontraram seu corpo e o queimaram à margem do rio. A mãe do rio lamentou sobre uma rocha. E quando o fogo se apagou, ela se agachou junto às cinzas. Das cinzas nasceu, então, uma Paxiúba. O espírito de Jurupari subiu pela planta. Ele usava uma pele de macaco. Ele a deixou aos homens dos Tarianas quando ele foi juntar-se a seus ancestrais. Era o povo de Toeza e do primeiro povo de mulheres¹⁷ (DÖBLIN 2014: 277-278).

O mito *Jurupari* entra no romance como narrativa explanatória, que traz uma explicação sobre a origem desse espírito e da palmeira Paxiúba. A cena explica a relação entre o roubo da flauta e da pele de Jurupari, bem como a formação do povo das mulheres no romance, pois tais objetos operavam como legitimadores do poder dado aos homens. Döblin leu a narrativa *Jurupari* em Koch-Grünberg (1921: 386-387; 2014: 126), sendo que, das primeiras sete linhas do texto publicado pelo etnólogo, o autor só utiliza a informação de que Jurupari surgiu das águas. No lugar dos demais elementos, Döblin introduz outras informações à trama: Jurupari era o feiticeiro mais poderoso e sua morte não é provocada pelos índios, senão que pela mãe do rio. Ou seja, Sukuruja é integrada à narrativa na qualidade de “mãe” de Jurupari e, com isso, mais uma vez, Döblin hibridiza os mitos, como se fossem parte de um mesmo texto. Os outros dois motivos que Döblin incorpora no romance a partir do texto de Koch-Grünberg são a

¹⁶ „Sie tanzen für uns. Ich habe keine Freude daran. Ich habe schon den Fürstinnen Zeichen gegeben, aber sie hören nicht. Sie sind tobsüchtig. Sie beleidigen uns. [...] Sie töten Männer, sie morden und morden. Das haben wir nicht getan, das habe ich sie nicht gelehrt“.

¹⁷ „Yurupari war aus dem Fluß hervorgegangen und war der weiseste aller Männer. Er kannte die stärksten Zauber. Er ging zum Fluß herunter, um sich zu waschen. Die Mutter des Flusses hatte ihn lange nicht gesehen und trat ihn vor den Leib, daß er umfiel. Sie erkannte ihn und weinte. Die Leute fanden die Leiche und verbrannten sie am Ufer. Die Mutter des Flusses trauerte auf einem Felsen. Und als das Feuer erloschen war, kroch sie in die Asche. Aus der Asche wuchs ein Paxiubabaum. Yuruparis Geist kletterte daran hinauf. Er trug eine Affenhaut. Die ließ er, wie er zu den großen Ahnen ging, den Männern der Tarianas. Es war das Volk Toezas und des ersten Frauenvolk“.

queima do corpo de Jurupari pelas pessoas que o encontraram à beira do rio, e as cinzas das quais nasce a Paxiúba. Contudo, no texto romanesco, o surgimento da palmeira está atrelado à presença da mãe do rio, que lamenta a morte de Jurupari e faz crescer de suas cinzas a árvore por onde seu espírito ascende ao céu com os seus ancestrais, encerrando algo como uma história paralela ao mito de Cristo. Já o trecho no romance que cita Sukuruja e a pele de macaco deixada aos Tarianas é um acréscimo que não provém da obra de Koch-Grünberg (1921; 1924; 2014).

Durante a batalha contra as Amazonas, Jurupari mata a rainha Truvanare (DÖBLIN 2014: 278) e devolve a “Macacaran” aos homens, o que sugere algo como o reestabelecimento da ordem social patriarcal. Em Koch-Grünberg, nada é dito acerca da pele de macaco de Jurupari, o que leva ao entendimento de que Döblin consultou ainda outra obra. Ao fazer referência à dança de Jurupari, Koch-Grünberg (1909: 190) cita em nota duas referências importantes, o italiano Stradelli (1890) e o francês Coudreau (1887), dois etnólogos que mais se ocuparam do mito *Jurupari*, conforme referenda Cascudo (2012: 132-136). Tendo em vista que, à época da escrita da trilogia, Döblin encontrava-se exilado em Paris, é muito provável que ele tenha consultado a obra francesa de Coudreau (1887: 182-190, 205-209), na qual o mito e a dança de Jurupari são longamente explanados, sendo inúmeras vezes citada “Macacaraua”, a pele de macaco que Döblin traz no romance com nome quase idêntico, “Macacaran”. Nessa versão do etnólogo, Jurupari teria sido concebido de uma virgem (COUDREAU 1887: 184) e fora assassinado pelos homens, algo parecido com o mito de Cristo. Das cinzas de seus ossos queimados nasceram as palmeiras e, por meio delas, ele subiu ao céu. Como ele usava uma pele de macaco, Macacaraua, ela tornou-se seu símbolo.

No princípio, após a morte do filho da virgem, eram as mulheres que tocavam Paxiúba, vestiam o Macacaraua, evocavam Jurupari. Mas este tinha, sem dúvida, as suas razões para não amar as mulheres. Um dia desceu do céu e perseguiu uma delas, que tinha a Macacaraua e as Paxiúbas (máscaras e instrumentos de sopro sagrados). Ela parou para urinar e depois para lavar-se. Jurupari afinal a alcançou. Deitou-a sobre a pedra, violou-a e tirou-lhe as Paxiúbas e Macacaraua. Desde essa época, as mulheres não devem ver o Macacaraua sob pena de morte¹⁸ (COUDREAU 1887: 186).

Ao que tudo indica, a forma como Jurupari resgata a Macacaran no romance corresponde a esse trecho de Coudreau: o deus segue a rainha Amazona, e quando esta se inclina para beber água e se limpar, ele a domina e a viola, toma-lhe a pele e, por fim, a mata. Nesse sentido, podemos entender que a revolta incitada por Toeza configura uma tentativa de reaver

¹⁸ “Au début, après la mort du fils de la vierge, ce furent les femmes qui sonnèrent de la paxiuba, revêtirent le Macacaraua, évoquant Jurupari. Mais celui-ci a vait sans doute des raisons pour ne pas aimer les femmes. Un jour il descendit du ciel et en poursuivit une qui avait le Macacaraua et les Paxiubas. Elle s’arrêta pour uriner puis pour se laver. Jurupari finit par l’atteindre. Il la colcha sur la pierre, la viola, et lui prit les paxiubas et le Macacaraua. Depuis cette époque les femmes ne doivent plus voir le Macacaraua sous peine de mort”.

a pele de macaco, se considerarmos que, no texto de Coudreau, eram as mulheres que detinham, inicialmente, o poder. Entretanto, as descendentes da ancestre Toeza tornaram o governo das Amazonas insustentável e, com isso, Döblin enaltece que qualquer sociedade que prega ódio e violência é autodestrutiva. E também retorna ao que, talvez para o próprio autor, devesse ser a ordem natural da sociedade: o patriarcado.

Considerações

A partir da proposta deste trabalho, observamos que a maior parte da composição do volume *A terra sem morte* é desenvolvida a partir de narrativas míticas indígenas, que assumem a função de organizarem a própria trama do romance – como é o caso de *As Amazonas*, *Jurupari* e *Sukuruja* –, ou que os mitos são introduzidos no texto ficcional na qualidade de narrativas intradieéticas, o que ocorre com *Por que o sol anda mais devagar* e *Boto cor-de-rosa*, por exemplo. Além disso, chama a atenção que os mitos que ajudam a construir a estrutura do romance são narrados em determinados momentos por personagens, criando-se, assim, situações em que eles são contados dentro da trama que elaboram. Verificamos que isso ocorre com o mito *As Amazonas*, que, em um primeiro momento, é transformado em ação no romance e, depois, entra como narração de Inti Cussi, no interior da trama que compõe. Também as narrativas *Jurupari* e *As Amazonas* estão em confluência e complementariedade, sendo que *Jurupari* é integrado à trama construída a partir do mito das mulheres guerreiras. Algo semelhante acontece com *Por que o sol anda mais devagar*, *Boto cor-de-rosa*, *Rairu* e *Sukuruja*, que também são narrados ou integrados à trama construída com o mito *As Amazonas*. Ou seja, isso mostra que o escritor hibridiza as narrativas indígenas que foram registradas pelos etnólogos de uma maneira complexa, mediante sua fragmentação, montagem e reconstrução.

Nesse sentido, Döblin transforma as narrativas indígenas em realidade ficcional do romance, modificando o estatuto e o valor epistêmico do mito, que invade o romance de duas formas: a primeira exige um reconhecimento da narrativa mítica pelo leitor da ficção moderna, e a segunda mostra como o mito é apresentado e tratado nas sociedades arcaicas. As duas maneiras de recepção se iluminam mutuamente e resultam num experimento de reintrodução do mito na literatura moderna – como há outros na época da redação do romance, Thomas Mann e a tetralogia *José e seus irmãos*, ou *Demeter*, de Hermann Broch – e também de superação da crise do romance, segundo Döblin deixa entender no ensaio *A construção da obra épica* (2013:

221-223), no sentido de que o mito proporciona à épica moderna uma nova dimensão e compreensão da realidade, que envolve as esferas do sobrenatural e da fantasia.

As narrativas míticas indígenas selecionadas e incorporadas pelo autor no romance operam como elemento estético e forma epistêmica de representação do mundo, que contrasta com o discurso “racional” e induz a uma reflexão crítica sobre a civilização europeia, sobretudo diante de seu desenvolvimento na primeira metade do século XX. Ou seja, Döblin aborda os mitos indígenas como narrativas que trazem uma verdade sobre o desenvolvimento da civilização humana como um todo, conforme a concepção de Assmann (1999: 76): “Mito é uma história que é contada para orientar-se sobre si mesmo e sobre o mundo, uma verdade de ordem superior que não é apenas verdadeira, mas que para além disso também estabelece exigências normativas e tem poder de formação”¹⁹.

Dessa forma, a narrativa mítica das Amazonas adquire uma força motora “contrapresente” (ASSMANN 1999: 79), que leva a uma autorreflexão crítica do leitor dos séculos XX e XXI sobre as sociedades contemporâneas cujos rumos ameaçam constantemente a existência e convivência humana pacífica no mundo. Na ausência de respostas para o que acontece no contexto turbulento do século XX ou para o que ainda poderia acontecer, Döblin recorre ao mito numa forma de reabilitação de seu poder diante dos antagonismos do mundo moderno e da inoperância da racionalidade científica. *A nova selva*, que leva o leitor para o presente do século XX, insiste que a humanidade não saiu da selva quando ela, aparentemente, deixou para trás os mitos e a magia.

Por fim, especialmente na atualidade brasileira, porque a violência e o preconceito históricos contra os povos indígenas têm levado à desvalorização e ao apagamento de seus traços culturais, a trilogia *Amazonas* é relevante como obra estrangeira que recupera e transmite a potencialidade da mitologia indígena para a compreensão da vivência humana. “[...] Dito entre nós, sabemos agora que há muito mais verdade, até mesmo histórica, nesses mitos e lendas do que se supunha anteriormente”²⁰ (DÖBLIN 2013: 220).

¹⁹ „Mythos ist eine Geschichte, die man sich erzählt, um sich über sich selbst und die Welt zu orientieren, eine Wahrheit höherer Ordnung, die nicht einfach nur stimmt, sondern darüber hinaus auch noch normative Ansprüche stellt und formative Kraft besitzt“.

²⁰ „[...] unter uns gesagt, wir wissen ja neuerdings, daß wirklich viel mehr Wahrheit, sogar historische, an diesen Mythen und Sagen ist, als man früher vermutete“.

Referências bibliográficas

- ASSMANN, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis*. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Beck, 1999.
- ASSMANN, Jan. Frühe Formen politischer Mythomotorik: Fundierende, kontrapräsentische und revolutionäre Mythen. In: HARTH, Dietrich; ASSMANN, Jan (org.). *Revolution und Mythos*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch, 1992, 39-61.
- BACHOFEN, Johann. *Das Mutterrecht*. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. São Paulo: Global Editora, 2012.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Coleção Terra Brasilis. 10. ed. São Paulo: Ediouro, 1972 [?].
- COUDREAU, Henri. *La France équinoxiale*. Voyage à travers les Guyanes et l'Amazonie 1, 1887. Disponível em: <https://www.issuu.com/scduag/docs/tls17044-1/19>. (28/11/2018).
- DELGADO, Teresa. Poetische Anthropologie. Interkulturelles Schreiben in Döblins Amazonas-Trilogie und Hubert Fichtes Explosion. Roman der Ethnologie. In: LORF, Ira; SANDER, Gabriele (org.). *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Leipzig 1997*. Bern: Peter Lang, 1999, 151-166.
- DÖBLIN, Alfred. *Amazonas*. Romantrilogie. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2014.
- DÖBLIN, Alfred. Der Bau des epischen Werks. In: DÖBLIN, Alfred. *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Gesammelte Werke. Herausgegeben von Christina Althen. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2013, 215-245.
- DÖBLIN, Alfred. Prometheus und das Primitive (1938). In: DÖBLIN, Alfred. *Schriften zur Politik und Gesellschaft*. Gesammelte Werke. Herausgegeben von Christina Althen. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2015b.
- DÖBLIN, Alfred. *Schriften zu Leben und Werk*. Gesammelte Werke. Herausgegeben von Christina Althen. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2015a.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- ENGELS, Johannes. Mythos. In: UEDING, Gert. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Volume 06. Tübingen: Max Niemeyer, 2003, p. 80-98.
- FIKER, Raul. *Mito e paródia*. Sua estrutura e função no texto literário. Dissertação de mestrado. Campinas, 1983.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad. A. Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- GREGORY, Alceu João. *O romance O tigre azul como forma estética do pensamento histórico de Alfred Döblin*. 2004. Tese (Doutorado em Letras – Língua e Literatura Alemã) - Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo – São Paulo, 2004.
- GUESSE, Érika Bergamasco. *Shenipabu Miyui: literatura e mito*. 425f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, 2014.
- HILDENBRANDT, Vera. *Europa in Alfred Döblins Amazonas-Trilogie*. Diagnose eines kranken Kontinents. Göttingen: V&R Unipress 2011.
- HOFMANN, Michael. Zivilisationskritik In: Roman: Amazonas/Das Land ohne Tod (Die Fahrt ins Land ohne Tod, 1937; Der blaue Tiger, 1938; Der neue Urwald, 1948). In: BECKER, Sabina (org.). *Döblin Handbuch*. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2016, 145-153.
- KELLER-LEUZINGER, Franz. *Vom Amazonas und Madeira*. Stuttgart: Kroner, 1874.
- KIESEL, Helmut. *Literarische Trauerarbeit*. Das Exil- und Spätwerk Alfred Döblins. Tübingen: Niemeyer, 1986.
- KOCH-GRÜNBERG, Theodor. *Zwei Jahre unter den Indianern*. Reisen in Nordwest-Brasilien 1903/1905. Band I. Stuttgart: Strecker und Schröder Verlag, 1909.

- KOCH-GRÜNBERG, Theodor (org.). *Indianermärchen aus Südamerika*. Jena: Eugen Diederichs, 2014.
- KOCH-GRÜNBERG, Theodor. *Vom Roraima zum Orinoco: Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913 – Mythen und Legenden der Taulipang und Arekuna Indianer*. Band 2. Stuttgart: Strecker und Schröder Verlag, 1924.
- KOCH-GRÜNBERG, Theodor. *Zwei Jahre bei den Indianern Nordwest-Brasiliens*. Stuttgart: Strecker und Schröder Verlag, 1921.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Trad. Tânia Pellegrini. 12. ed. Campinas: Papirus, 2012.
- MASSA, Adriana. Südamerika als Gegenbild Europas in den 30er Jahren in Döblins “Amazonas”-Trilogie“. In: IWASAKI, E. (org.). *Begegnung mit dem “Fremden”*. Grenzen — Traditionen — Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses - Tokyo 1990, v. 9, München, 1991, 60-66.
- PFANNER, Helmut F. Der entfesselte Prometheus oder die Eroberung Südamerikas aus der Sicht Alfred Döblins. In: LORF, Ira; SANDER, Gabriele (org.). *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Leipzig 1997*. Bern; Berlin; Frankfurt am Main; New York; Paris; Wien: Peter Lang, 1999, 135-150.
- POHLE, Fritz. “Das Land ohne Tod”. Alfred Döblins Kolumbusfahrt in der Pariser Nationalbibliothek. Versuch einer Annäherung. In: DÖBLIN, Alfred. *Das Land ohne Tod*. Ausgabe in zwei Bänden. Hg. v. Hans-Albert Walter. Band II. Frankfurt am Main, 1991, 861-1034.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2006.
- REDEL E. “No céu também não havia salvação”: mitos indígenas na trilogia sul-americana Amazonas, de Alfred Döblin, e sua função estética. 2019. 279f. Tese (Doutorado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- REIS, Carlos Antônio Alves; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- RIBEIRO, Fernando. *Os Incas: as plantas de poder e um tribunal espanhol*. Prefácio de Leonardo Boff. Rio de Janeiro: Mauad, 2005.
- SOŚNICKA, Dorota. Interkulturalität “im Strom der lebenden Sprache”: zu stilistischen und narrativen Eigenheiten des Romans *Das Land ohne Tod* von Alfred Döblin. In: BRANDT, Marion; KWIECIŃSKA, Grażyna (org.) *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Warschau 2013*. Interkulturelle Aspekte im Schaffen Alfred Döblins. Bern: Peter Lang, 2015, 229-262.
- SPERBER, Georg Bernard. *Wegweiser im Amazonas*. Studien zur Rezeption, zu den Quellen und zur Textkritik der Südamerika-Trilogie Alfred Döblins. München: Tuduv-Verlagsgesellschaft, 1975.

Recebido em 3 de agosto de 2020
Aceito em 22 de setembro de 2020