

A RAPSÓDIA DE OS *CONTOS AMAZÔNICOS*: DA MATRIZ ORAL À LITERATURA ERUDITA

Lauro Roberto do Carmo FIGUEIRA
(Universidade Federal do Pará)

RESUMO: Os *Contos amazônicos* (1893), de Inglês de Sousa, constituem uma rapsódia. Neste sentido, lendas, mitos, crenças diversas e História se confundem a compor um painel do caboclo da Amazônia brasileira no decurso do século XIX, tempo da cristalização da cultura e do homem da floresta, este, um autóctone, produto de variada etnia. O ficcionista Inglês de Sousa se apropria de um memorial fluente da Bacia Amazônica e o desenvolve em nove narrativas plenas de tradições iniciadas pela colonização portuguesa na Amazônia, de detalhamentos psicológicos e perspectivas ideológicas em dois segmentos: narrativas de matéria histórica e narrativas de matéria do imaginário. As “cenas” do autor perfazem um épos amazônico de teor primitivo.

PALAVRAS-CHAVE: Rapsódia; Amazônia; Inglês de Sousa.

RÉSUMÉ: Les Contes de l'Amazonie (1893), de Inglês de Sousa, sont une rhapsodie. En ce sens, des légendes, des mythes, des croyances diverses et l'Histoire se confondent dans la composition d'un panel du “caboclo”, l'Amazonie brésilienne au cours du XIXe siècle, moment de la cristallisation de la culture et de l'homme de la forêt, un natif, un produit de la diversité ethnique. L'auteur de fiction Inglês de Sousa s'approprie le mémorial du bassin de l'Amazonie et le développe dans neuf récits pleins des traditions initiées par la colonisation portugaise en Amazonie, des détails psychologiques et des perspectives idéologiques en deux segments: des récits historiques et des récits se rapportant à un sujet d'imagination. Les “scènes” de l'auteur constituent un niveau primitif de l'épos de l'Amazonie.

MOTS-CLÉS: Rhapsodie; L'Amazonie; Inglês de Sousa.

MOARA
MULERE

1 PARA UMA TIPOLOGIA DE OS *CONTOS AMAZÔNICOS*

Em 1864, aos 11 anos, Herculano Marcos Inglês de Sousa sai da região amazônica. Nasce em Óbidos (1853) e logo depois vive a primeira infância em Manaus (1854-1861). Em seguida passa a morar em Vila Bela (Parintins), e, presume-se, estende-se a conhecer Faro, Silves e Santarém, cidades margeantes de rios amazônicos e palcos dos episódios de seus contos. O último porto amazônico nortista do escritor é Belém, de onde viaja para São Luís, e, desta capital, em 1867, matricula-se em um internato no Rio de Janeiro. As viagens pelo interior amazônico são guardadas na memória do contista e reaparecerão tempos posteriores sob a forma literária no projeto “Cenas da vida no Amazonas” (*O cacaulista* (1876), *História de um pescador* (1876), *O Coronel Sangrado* (1877), *Missionário* (1891), *Contos amazônicos* (1893).

A trajetória literária de Inglês de Sousa recebe a marca familiar para compensar a carência da experiência com a vida amazônica. O pai do escritor, o bacharel em direito Marcos Antônio Rodrigues de Sousa, homem de vasta cultura, tem papel preponderante na escrita da sua obra, reconstituindo os acontecimentos e as regiões da infância. As correspondências que a família mantém com os parentes que ficaram no Norte também constituem fomento às narrativas do ficcionista.

No plano da modelação da matéria narrativa da última obra de Inglês de Sousa, sobressai-se a construção de episódios à maneira de narrativas amazônicas fluentes na oralidade. Os acontecimentos históricos evocados pelo escritor, em quatro dos seus contos, lhes chegaram por fonte oficial e jornalística, a julgar que se abordam acontecimentos históricos de meados dos anos 30 e 60 (século XIX) – Cabanagem (1835-1840), Questão Christie (1861) e Guerra do Paraguai (1863-1870) –, e por narrativas populares, pois esses fatos passaram a vaguear entre o povo brasileiro, principalmente pelo Norte do país, onde as novidades eram poucas, demoravam a chegar e permaneciam por longo tempo, de modo a sofrerem reelaborações a cada atualização. As outras cinco narrativas são

extraídas de temas regionais correntes, sobretudo nas noites solitárias em meio de comunidades à beira de rios amazônicos, e manifestam temas de bojo folclórico com matizes míticos e lendários, próprios de narrativas ágrafas. As duas vertentes, de conteúdo histórico e popular, recebem os traços discursivos da enunciação oral, embora planificados sob elaboração erudita.

A vida do homem amazônico se apresenta nos contos inglesianos seccionada em dois planos: o real e o mítico-lendário. Entretanto, o homem que habita as margens dos rios e as brenhas das florestas amazônicas, conforme os registros da memória infante de Inglês de Sousa, é um ser que vivencia sem estranhamentos uma dupla esfera vivencial em que se tocam o real, o mítico e o lendário. Para o sujeito amazônico, a Boiúna habita as águas; a Matintaperera habita as florestas; o Boto enfeitiça e engravida jovens incautas; a feiticeira possui o poder de aquebrantar. Assim se perfaz seu cotidiano, entrelaçado por experiências reais e por manifestações do imaginário – prenhes de devoção inquestionável.

Encontram-se, nos *Contos amazônicos*, elementos do conto *enquadrado*, (MORENO, 1987, p. 66), a partir do projeto de Inglês de Sousa em evocar temas recorrentes na Amazônia. O conto na categoria *enquadrado* está inserido em um sistema geral. Há uma introdução ao conjunto de histórias que as enlaça, como é o planejamento das *Mil e uma noites* e do *Decameron* (BOCCACCIO, 1350). O nome da seleta inglesiana já anuncia seu emolduramento. Além disso, algumas histórias indicam ao leitor que o conjunto dos textos é a representação, em literatura, de costumes populares herdados dos indígenas — e da tradição do Brasil colonial nos primeiros anos de república: a troca de narradores em concentração grupal a contar histórias, uma reminiscência da *poranduba*¹ indígena (CASCUDO, 1978, p. 79). Este costume permite a subsistência de histórias indígenas, africanas e portuguesas na memória brasileira, produto do contato entre estas três etnias fundacionais do povo

¹ “É a Poranduba, a Maranduba, expressão oral da odisséia indígena, o resumo fiel do que fez, ouviu e viu nas horas distantes do acompanhamento familiar.”

brasileiro nas bandeiras de mineração, na lida de caça a índios fujões, na mestiçagem de português com o indígena, etc. É o momento de os *curumim-açu* (rapazes) tomarem conhecimento das tradições, dos segredos, dos acontecimentos fundadores de sua gênese. O segundo conto da seleta, “A feiticeira”, principia com uma incisiva convenção do conto tradicional, ao modo da poranduba: “Chegou a vez do velho Estevão, que falou assim.” (SOUSA, 2005a, p. 45). Este narrador anuncia um outro, portanto distinto do primeiro, o que implica a troca de narradores a cada enunciação de novo episódio, até o final da obra. Em “O gado do Valha-me-Deus”, repleto de informações de costumes da vida agreste amazônica, a estratégia enunciativa constrói um ambiente coletivo em que o narrador utiliza um código corriqueiro no preâmbulo da sua história, no molde do conto tradicional, a fim de resguardar sua história como verdadeira: “Cá o tio Domingos tem outra idéia [...] [indicação de grupo, poranduba]; tanto que, se querem saber a razão desta minha teima, lá vai a história tão certa como ela se passou [garantia de verdade do relato], que nem contada em letra de forma ou pregada no púlpito [...]” (SOUSA, 2005a, p. 88).

O conto popular armazena registros de convenções e costumes transmitidos oralmente segundo a recepção e a narração de códigos ajustados a um dado contexto. Também sintetiza e adapta, a certa região, matéria de origem vária, como acusam as narrativas orais que deram suporte à confecção de alguns de os *Contos amazônicos*. Os temas, confundidos, são influenciados pela fauna, pela flora, pelo ambiente físico, por estratégias de sobrevivência, pelo vocabulário, não raro conformando um acervo de matéria épica – situação exemplar da composição inglesiana de os *Contos amazônicos*. Os ciclos da Boiúna e do Boto, atualizados pela literatura nos contos “Acauã” e “O baile do Judeu”, revelam, além da ancianidade do assunto, a criação, a recriação, a contaminação de temas e a transferência de matérias encantatórias, neste caso, da enunciação oral à enunciação pela *littera*. Inglês de Sousa compõe a sua versão literária de contos mítico-lendários, matéria maravilhosa a transcorrer ainda hodiernamente às margens da bacia amazônica.

O agrupamento humano que Inglês de Sousa expõe nos seus contos é produto da mestiçagem étnico-cultural proveniente do nativo, do africano e do português. Por ser contingente maior o português, o segmento lusitano funciona como ponto convergente e de maior força na conformação da nova mentalidade em formação na Amazônia. Segundo Câmara Cascudo (1978, p. 28), o português:

Espalhou, pela águas indígenas e negras, não o óleo de uma sabedoria, mas a canalização de outras águas, impetuosas e revoltas, onde havia a fidelidade aos elementos árabes, negros, castelhanos, galegos, provençais na primeira linha da projeção mental. Passada essa, adensavam-se os mistérios de cem reminiscências, de dez outras raças, caldeadas na conquista peninsular em oitocentos anos de luta, fixação e desdobramento demográfico.

O africano, por sua vez, chega ao Brasil já amalgamado por diversas culturas, resultado do contato entre tribos e nações. As heranças seculares na esfera religiosa, mítica e supersticiosa dos escravos, dos nativos e do português, confluem para a construção da memória do sujeito amazônico. Essas tradições, com o passar do tempo, são adaptadas a novas condições existenciais e ressurgem na forma de narrativas populares, com exemplos elaborados artisticamente por Inglês de Sousa. No Brasil, o cultivo de narrativas, de fundo estrangeiro ou de criação regional, se limita, em muitos casos, a geografias específicas. Desse modo, há contos mítico-lendários confinados apenas à região amazônica, como o ciclo da Boiúna (“Acauã”).

A narrativa oral, na região Norte brasileira, tem sua particularidade por ser dominada pela água (imensidão de rios, paranás, terras caídas, igarapés movediços, águas traiçoeiras, chuva), pela floresta (densa e estranhamente ruidosa) e pelas muitas tribos indígenas (memória fetichista). A opulência da selva, o domínio das águas – rios, chuvas e enchentes – conduzem o homem da Amazônia a exercer uma típica experiência terrena. Ele vive na instância do *medo* decorrente dos imprevistos fenomenológicos confundidos a

superstições e crenças fluentes em narrativas orais. A dimensão do medo se traduz pela construção de entidades maravilhosas aquáticas e selváticas – Boto (“O baile do judeu”), Boiúna (“Acauã”), Matintaperera (“A feiticeira”), Curupira, etc. As crenças se estendem a vegetais miraculosos e venenosos (“Amor de Maria”). No real amazônico, o curandeiro ou feiticeiro desempenha papel primordial na valorização das crenças religiosas. Para efeito de melhor amoldá-lo comparativamente, é de se dizer que esta figura amazônica se assemelha ao oráculo da clássica tradição grega, acrescentando-se-lhe poderes curativos.

As narrativas populares evocadas pelos contos mítico-lendários de Inglês de Sousa podem ser decomponíveis quanto ao seu exame morfológico, seguindo uma lógica que lhe é inerente. O trabalho da decomposição desses contos é relevante para se averiguar as variantes dentro de um mesmo tema, o modo de apropriação da narrativa oral por Inglês de Sousa e constatar as inovações construídas por este autor no âmago das informações recolhidas. Ao fim desta tarefa, passa-se a conhecer a versão que o contista obidense criou. Os contos cujos referenciais estão na oralidade agrupam muitas informações de fontes várias, sendo que em um mesmo conto aparecem lendas, tabus, superstições e implicações míticas (“Acauã”). No mundo amazônico, essas narrativas orais apresentam modificações das heranças dos antigos primitivos da terra ou transformações do legado cultural confluyente das etnias presentes em confronto: “Uma das características essenciais da literatura oral: esta não é uma transmissão de uma herança antiga e estática, mas uma criação e uma recriação perpétuas, por contaminação, transferência e invenção.” (MOURALIS, 1982, p. 44). Ilustração desse fenômeno cultural é a lenda do Boto dos rios amazônicos, com várias versões, das quais Inglês de Sousa se apropriou de uma delas para escrever “O baile do judeu”.

Nomeiam-se contos mítico-lendários para as narrativas que deram suporte à criação estética de os *Contos amazônicos* por

expressarem conteúdos mitificantes e lendários, e, também, por exprimirem codificações em que mito e lenda se misturam em muitas narrativas. Em breves palavras, a lenda, proveniente do étimo latino *legenda* (o que deve ser lido ou coisas para se lerem), é um discurso que tem “o sentido de narrativa de fatos [incomuns] desfigurados pela imaginação popular” (CASCUDO, 1962, v. J-Z, p. 426-428). E se esses fatos inicialmente foram escritos, passaram ao domínio da transmissão oral. A História testemunha, com o passar dos anos, a ação de se recolherem do povo lendas e contos para posterior escrita, como fez Inglês de Sousa em “O baile do judeu” (lenda do Boto) e em “Amor de Maria” (atributos mágicos de um vegetal). Estendendo-se mais o assunto, a lenda ocorre quando “la acción del cuento había exaltado a un personaje real o lo había concebido como se fuera real, localizándolo en un lugar determinado y envolviéndolo en una engañosa atmósfera histórica.” (IMBERT, 1991, p. 33).

Este entendimento sobre a lenda enquadra as bases do conto “A quadrilha de Jacó Patacho” – os ribeirinhos temiam assaltos de cabanos à época da revolução civil amazônica. À posteridade, ficaram as histórias de saques e atrocidades. A lenda se situa entre o terreno da História e o da ficção de maneira a concentrar tensão dramática e promover o desusado, contrariando as normas da lógica racional, mas seu conteúdo se ajusta à comunidade interpretante. A projeção lendária no transcurso espaço-tempo apresenta mobilidade, adaptação ou modificação, observável nas versões de temas e motivos. Caso exemplar é a ocorrência da lenda do Boto amazônico, presente na oralidade depois da segunda metade do século XIX – ora a cunhantã parteja um filho de Boto, ora submerge ao mundo encantado das águas, etc. (v.g. “O baile do judeu”).

O assombro dos portugueses à audição do canto sentimentalmente triste das corujas se confunde com a herança deixada pelos índios quanto à interpretação dessa ave na condição de agoureira e anunciadora de mortos (CÂMARA CASCUDO, 1962). O conto “Acauã”, entre outras representações, contempla

esse sentimento sombrio e fúnebre, além de anunciar transtornos atmosféricos. Em “A Feiticeira”, distingue-se a instalação da mestiçagem cultural na figura da protagonista. A personagem incorpora elementos da feiticeira européia e africana, além de encerrar traços da Matintaperera, entidade mítica indígena.

Na esfera mitológica, os contos inglesianos estampam a narrativa “Acauã”, considerando que “[o] mito pode ser um sistema de lendas, gravitando ao redor de um tema central, com área geográfica mais ampla [do que a lenda] e sem exigências de fixação no tempo e no espaço” (CASCUDO, 1962, p. 423). Deste modo, o referencial fabular que Inglês de Sousa utiliza para conformar sua história circunscreve-se ao mito das águas nesta história. Segundo Câmara Cascudo (1962, p. 106), os mitos indígenas brasileiros seguem a mesma constante psicológica dos deuses do Olimpo; possuem ação personalizadora e são oriundos de tênue sistema religioso a partir da trindade superior cosmogônica: o Sol (criador de todos os viventes), a Lua (criadora dos vegetais) e Perudá ou Rudá (deus do amor, promovente da reprodução). A conversão mítica transfigura seres e processos naturais em totens e tabus, com símbolos de sentido oculto ou manifesto, “que coordenam os anseios e temores humanos como os grandes fenômenos naturais.” (MEGALE, 2001, p. 49-50). Inseto na corrente mítica do serpentário aquático, assim como no conto em epígrafe, o mito da Cobra Grande amazônica/Boiúna é a emblematização do mistério da imensidão volumosa das águas – perigosas por conduzirem seres monstruosos e desconhecidos, e indômitas nas noites tempestuosas. A densidade aquática conflui para a materialização do medo do ribeirão. Medo e tabu se associam a formar única representação, o mito da Boiúna: o indígena e o caboclo² se esquivam a dar cabo à grande serpente sucuriju.

² Designação que categoriza o mestiço proveniente do cruzamento entre negro, branco e índio, na Amazônia.

2 DAS RELAÇÕES SEMÂNTICO-PRAGMÁTICAS DE OS CONTOS AMAZÔNICOS: REALISMO MARAVILHOSO, RAPSÓDIA E ENUNCIÇÃO ÉPICA

O teórico e ficcionista cubano Alejo Carpentier (1904-1980), atento às dificuldades de classificação da ficção hispano-americana, publica no prefácio do romance *El reino de este mundo* (1949) um manifesto em que estimula os escritores latino-americanos a tomarem como paradigma para suas obras a realidade americana. Desse modo, Carpentier compreende o *real maravilhoso americano* como “a união de elementos díspares procedentes de culturas heterogêneas [a] configura[r] uma nova realidade ocidental” (CHIAMPI, 1980, p. 32). Aqui emerge a noção de engajamento, compromisso, empenho do escritor a consubstanciar uma ficção *diferente* da européia; uma narrativa com discurso diverso do mimético, do surrealismo e do fantástico.

Enquanto o surrealismo e o fantástico, modalidades narrativas dos colonizadores, sobrevivem em um universo resultante de fórmulas intelectuais premeditadas para obter o efeito de estranhamento em face à realidade ordinária, pela instauração de dimensões insólitas, a narrativa do *realismo maravilhoso* constrói um discurso em que “O insólito, em ótica racional, deixa de ser o ‘outro lado’, o desconhecido, para incorporar-se ao real: maravilha é (está) (n)a realidade” (CHIAMPI, 1980, p. 59), contrariamente ao discurso do estrangeiro, pois a narrativa fantástica implica em um mundo erguido pela imaginação, deixando intangível a decifração dos acontecimentos inusitados. A ficção realista maravilhosa possui causalidade diegética e ao mesmo tempo conduz à discussão das relações pragmáticas do texto literário. A percepção do maravilhoso está na realidade, ou seja, o natural e o sobrenatural são contíguos e coexistem em um mesmo plano de experiência. O que poderia ser contraditório na esfera do relato se resolve pela crença das personagens no acontecimento sobrenatural, e, na esfera contextualizante, vive-se a realidade prenhe de experiências transcendentais ao pensamento lógico-racional, i.e., vive-se a lógica

mítico-sacral. Esta modalidade consciencial permite a criação, no plano ficcional, da formulação do real maravilhoso.

No realismo maravilhoso, o improvável em ótica racional encontra explicações pelos códigos da mentalidade comunitária. Assim sendo, a justificação do acontecimento extraordinário é tributária da intervenção de entidades sobrenaturais, digam-se, os seres superiores segundo o estrato cultural da América mestiça projetado no texto literário.

O continente latino-americano é um vértice de várias procedências étnicas. Em um mesmo país coexistem *tempos diferentes*, considerando-se o grau de desenvolvimento cultural múltiplos dessas etnias que se adaptam e passam a se comunicar e se influenciar de maneira vária. Assim, crenças arcaicas convivem com o tempo de sofisticação de culturas eruditas e científicas. É a esta realidade singular que Carpentier nomeia de maravilhosa, pois, como ele próprio afirma, “o insólito é cotidiano” (1987, p. 125), não havendo necessidade de o ficcionista latino-americano forjar o maravilhoso ou o mágico. A teorização carpenteriana se baliza pela constatação de obras latino-americanas cujos conteúdos se conformam à realidade extraliterária.

Os contos mítico-lendários de Inglês de Sousa contêm causalidade intrínseca e, no confronto com a realidade fora da ficção, o contexto amazônico, encontram verossimilhança externa. A superstição em “Amor de Maria”, a lenda [do boto....] em “O baile do judeu”, o mito em “Acauã” e “A feiticeira”, correspondem à conjugação de fatores da qual nascerá uma mentalidade amazônica com a experiência que ajusta o natural ao sobrenatural pela fé no acontecimento mágico. Os contos de evocação histórica (“Voluntário”, “O donativo do Capitão Silvestre”, “A quadrilha de Jacó Pataxo”, “O rebelde”) mostram momentos ímpares e impactantes na sociedade amazônica; registram o embate entre ideologias e a diversidade de etnias envoltas à revolução da Cabanagem. O mágico, os costumes do homem da floresta, a revolução armada, se confundem na paisagem amazônica e na paisagem de os *Contos amazônicos*.

O discurso ficcional do *real maravilhoso*, ao qual se insere os contos de Inglês de Sousa, sobrevive em um contexto épico. Encontra-se na compreensão de Carpentier o contexto épico onde haja blocos humanos que “apresentam peculiaridades anímicas, psicológicas, de ação coletiva, distintas de outros blocos humanos, conterrâneos, pertencentes à mesma nacionalidade.” (CARPENTIER, 1987, p. 65-66). Um país ou uma região onde os estratos sociais se digladiam e vivem ora em ascensão ou em queda, ora na opulência ou no auge, constituem referenciais para o escritor como matéria épica. O contexto amazônico do século XIX é de conteúdo épico-social. A revolução da Cabanagem nos anos 30 novecentista eclode depois de muitos anos de imposições portuguesas na região – desde a promoção da ‘descida’ dos índios para as margens dos rios, onde celebram a imposição religiosa sobre as crenças e costumes indígenas, passando pela escravidão africana. Esta conjuntura exige ao escritor Inglês de Sousa de tecer argumentos e urdir repertório eloquente nos contos cuja matéria inicial se reporta a eventos verídicos. Ele constrói a diegese dos contos à semelhança de narrativas orais, com vários planos narrativos agenciados por diversos narradores alternando-se em um grupo, situação característica da audição e da audiência do relato épico. O contista obidense, ao atualizar a tradição oral amazônica, cumpre o papel do rapsodo (costureiro): costura os enlaces intradieгéticos segundo a dimensão do real, tanto no modelo de *apresentação* dieгética quanto no desenvolvimento dos temas.

Carpentier ensina que o relato épico

não é obrigatoriamente uma batalha, uma guerra, um acontecimento na qual intervêm deuses da mitologia; uma ação grandiosa e pública pode ser uma revolta, uma greve, uma revolução, um conflito de grupos de homens contra outros grupos de homens. (CARPENTIER, 1987, p. 82-83).

Os contos de Inglês de Sousa que enveredam pela trilha revolucionária tematizam um acontecimento popular, resultado secular de exploração humana. Para o habitante amazônico, o feito revolucionário e suas conseqüências suplantam a sua prosaica vida interiorana.

Do mesmo modo que as partes aparentemente soltas de *Macunaíma* (1928), do modernista Mário de Andrade, delineiam um panorama antropológico, produto das misturas das três etnias basilares do povo brasileiro, os contos de Inglês de Sousa conformam um painel antropológico, em nove seções, particularmente o produto da colonização na paisagem amazônica no decurso do século XIX. Um exemplo intertextual entre Inglês de Sousa e Mário de Andrade, vê-se no capítulo IV (“Boiúna Luna”), de *Macunaíma*, episódio da emergência do mito indígena da Boiúna: “boiúna vinha na taba escolher a virgem que ia dormir com ela” (ANDRADE, 1993, p. 24). Na quarta narrativa dos contos inglesianos, “Acauã”, a Boiúna também se apodera encantatoriamente de uma virgem. A viagem de Mário de Andrade pela Amazônia deu-lhe suporte para escrever sobre a atmosfera sacrossanta do amazônida.

O ser ofídico de diversos nomes, com poder de encantar, de se relacionar com seres humanos sob disfarces, aparece no poema épico modernista *Cobra Norato* (1931), de Raul Bopp. Cobra Grande, Boiúna, Cobra Norato ou Maria Caninana, ou, ainda, simplesmente sucuri, assume forma de navio alegre e iluminado, de canoa, de imagem aquática sinuosa e insinuante, de homem, de mulher, enfim, de imagens que carregam sempre o mistério medonho até o momento da revelação monstruosa. A Boiúna serpenteia, sozinha ou conjugada a outros animais com poderes sobrenaturais, pelas entranhas do imaginário amazônico. A imagem da serpente está relacionada, entre outros casos, à fertilidade, como se observa em *Macunaíma*, “Acauã” e *Cobra Norato* (“O que se vê não é navio. É a Cobra Grande. // Vem buscar moça que ainda não conheceu homem”) (BOPP, 1994, p. 49). A Boiúna está presente no imaginário da população ribeirinha amazônica de modo vital pela relação desta entidade com a água e pela animação dos devaneios solitários consciências da floresta. O fundamento conceptual deste ser é mítico, arquetípico, presente na literatura brasileira nesses três textos, com formatação relativa à epicidade e à rapsódia de seus discursos.

3 CONTOS AMAZÔNICOS: ORALIDADE E RAPSÓDIA

Assuntos históricos e mítico-lendários na trajetória de um povo em consolidação existencial na floresta amazônica, lugar produto de colonização, onde impera a riqueza e a miséria em parelha, eis a matéria desses contos, e eis a tese da matéria épica neles contidos: as histórias são construídas à maneira de rapsódias, pois Inglês de Sousa recebe pronta a matéria dos seus contos, processada na dimensão do real. Neste sentido, os contos manifestam identidade com o discurso épico das obras modernistas referidas, ainda citando-se o canto de Cassiano Ricardo, *Martin Cererê* (1928), do mesmo ciclo.

Reconhecendo-se a condição matricial das antigas epopéias como costuras de múltiplas manifestações humanas e potencialmente gestoras de diferentes formas artísticas, chega-se à seleta *Contos amazônicos*, também uma rapsódia com virtuais gêneros discursivo-narracionais (épico, dramático, maravilhoso, real maravilhoso ou realismo mágico, realismo fantástico, conto mítico, conto lendário, etc.). Poder-se-ia assinalar que os contos de Inglês de Sousa estão afastados um nível da realidade, do mesmo modo que os poemas homéricos, pois a proximidade do texto literário com seu referencial é ‘afetiva’ – condição a justificar o epíteto *primitiva* à epopéia grega e ao épos amazônico. A obra literária, quanto mais perto do real, mais potencialmente carrega múltiplos gêneros literários.

A nacionalidade brasileira não nasce ágrafa. A colonização na Amazônia, sob o império da língua portuguesa, mesmo após etapas avançadas do cruzamento étnico que produziu o amazônida, a codificação escrita da fala era privilégio do estrato dominante. Mestiços, índios, escravos e descendentes reproduziam histórias e tradições das quais os *Contos amazônicos* são uma versão erudita. A inscrição destes contos na teorização genológica épica está na estratégia estilística de Inglês de Sousa: conduz à esfera da arte as versões do povo sobre sua própria História, arte na qual sobressai a técnica do fingimento da recitação do relato de um narrador postado ao meio ou à frente de um público ouvinte.

Conferem-se marcas da oralidade nos contos de Inglês de Sousa no trivial confronto entre a formalização de narrativas mítico-lendárias e as narrativas orais a propósito do mesmo tópico. As histórias do obidense acerca da Cabanagem (1835-1840), narrativas de fundamentação histórica, se postas em cotejo com ciclos populares após 1840, também permitem nelas observar traços da oralidade. As narrativas cujos temas se centram nos feitos maravilhosos da grande serpente amazônica preexistiram a Inglês de Sousa e ainda na atualidade são contadas por ribeirinhos e moradores das periferias das pequenas e grandes cidades, fator cultural ilustrativo do poder da tradição popular na vida do amazônida.

Os *Contos amazônicos*, as canções de *gesta* e a épica antiga acusam fundamentação na memória para a criação da matéria épica. Diferem essencialmente da formalização romanesca, vinculada ao produto da aventura ficcional subjetiva. Em cotejo entre estas manifestações literárias, observa-se que enquanto o romance atua segundo uma recepção particular, a epopéia e a *gesta* medieval impõem uma recepção diante de um público diversificado, principalmente pela carência de publicação escrita do texto. Por sua vez, os contos inglesianos, de época relativamente recente, não se prendem à divulgação pela *performance* de um menestrel ou de um aedo. Contudo, a marca da oralidade e da memória está presente no conteúdo narrativo, bem como na articulação do narrador, posto estrategicamente em confronto com um público ouvinte, receptor de assuntos pretéritos.

A memória amazônica nos contos inglesianos envolve uma manifestação totalizante existencial. Une todas as possibilidades de experiência do amazônida a compor uma só malha narrativa: a vida cotidiana e as crenças, síntese de outras devoções, dos povos formadores do autóctone da floresta, o homem amazônico. Todos os contos são partes constituintes do conjunto de objetivação das “cenas” programadas por Inglês de Sousa, como evidencia a articulação de um conto no outro a partir de procedimentos de agentes da enunciação, sempre com o foco sobre o universo

amazônico (cosmovisão e experiência do amazônida). Embora o autor empírico (Inglês de Sousa) detenha sofisticada formação escolar, se afasta para que o autor textual (escritor Inglês de Sousa) construa seus narradores (autores intratextuais) não mais na condição de condutores, como as Musas, de um conhecimento divino proveniente da deusa da Memória, porém como portadores de uma herança coletiva. Destoante da concepção sobre o *real* na floresta, o pensamento lógico-racional também aparece nas histórias mítico-lendárias (“A feiticeira”, “Amor de Maria”), em passagens nas quais narradores censuram a fé do caboclo. Neste sentido, a focalização lógico-empírica registra o curso das crenças na floresta.

Repetições de versos, de nomes e da técnica de apresentação do relato são subsídios de improvisação oral, expedientes amiúde nos poemas homéricos. O poeta-narrador, Homero, reorganiza fórmulas no fluxo textual. Este estilo narrativo aponta o emprego do recurso da memória coletiva (PESSANHA apud APPEL; GOTTEMS, 1992, p. 44-45)³. O emprego freqüente de epítetos e de versos mostra os pontos de apoio da narração de elementos cristalizados pela tradição micênica. A obra de Inglês de Sousa se fundamenta, por sua vez, em uma sociedade em formação, mas a cultura amazônica já se encontra suficientemente estabelecida pelo arranjo natural do tempo. Desde o principiar do século XVII, prelúdio da conquista da Amazônia, ao século XIX, transcorre um considerável lapso temporal. Esse período se torna mais complexo no confronto entre o desenvolvimento civilizatório do conquistado (índio, escravo africano e caboclo) e o do conquistador. A civilização portuguesa invasora acelera, de certo modo, o desenvolvimento histórico do povo amazônico, e, ao mesmo tempo, aponta contradições entre seu grau de refinamento e o estágio rudimentar do indígena, do escravo e do filho produzido pelo encontro dessas etnias, o caboclo.

³ “A voz do poeta não é a voz particular do poeta, mas uma voz coletiva tecida a partir de outras vozes que conformam o corpo da cultura. A voz de Homero é a voz de todos, a *síntese* de seu tempo e de seu povo.”

Os contos de Inglês de Sousa são narrações autônomas, costuradas sob o tema comum das cenas às margens do rio Amazonas e seus afluentes. A abundância de núcleos narrativos plenos de crenças, superstições, lendas, mitos e eventos de alusão histórica, na ficção, confrontáveis com narrativas orais sobre o mesmo *leitmotiv*, comprova a autenticidade de um *narrador-rapsodo* responsável pela elaboração erudita de um acervo comunitário. Tomadas em consideração as diferenças devidas, cada conto corresponde formalmente aos macro-episódios da primeira epopéia guerreira ocidental (Aquileida/Patrocleia/Telemaqueia). Inglês de Sousa é um exemplo do aedo (*oidós*, “cantor”) de rapsódias (*rhapsodia*) no mundo pós-invenção da imprensa. Ele costura vários épeas (discursos, narrativas) para compor sua obra. Seu discurso flagra o *épos* histórico-militar de o “Voluntário” e o *épos* revolucionário de “O rebelde”, bem como o *épos mítico da Boiúna em “Acauã”*, e o *épos* lendário do Boto, em “O baile do judeu”. A linha narrativa de Inglês de Sousa também costura uma teia entre personagens. Em “Amor de Maria”, o narrador comenta os encantos da personagem-título, contrapondo-os aos encantamentos de outra (“A feiticeira”), também personagem de frontispício; o cabano ficcional Jacó Patacho, de “A quadrilha de Jacó Patacho”, recebe referência em “O rebelde” (“– Sim. Matias Paxiúba governa desde Óbidos até o rio do Ramos. Para baixo quem manda é o Pau-Ferro, e no mar é Jacó Patacho.”) (SOUSA, 2005a, p. 152). A rapsódia inglesiana não se limita aos contos, estendendo-se a seus romances.

A formulação do gênero épico, antes da aparição do romance, exige uma audiência. Esta característica determina a *recitação* de episódios da narrativa, fragmentando-a, fator denunciativo de conteúdo narrativo oral, e acusa o caráter primitivo dessa modalidade discursiva. Cotejando-se os *Contos amazônicos* com o modelo ancestral grego, observa-se a mesma estratégia estilística relativa ao modo de enunciação. Abre-se a roda e os narradores alternam-se: Estêvão, o narrador de “A feiticeira”, é ouvinte/narratário em “Amor de Maria”; o Procurador, narrador de “Amor de Maria”, faz parte do

círculo ouvinte da história narrada por Estêvão. De qualquer modo, nos textos em que não há indicação explícita da *palavra narrada* por um agente de enunciação diante de um público, os contos se estruturam por convenções da recitação que impõem separação entre os planos do narrador e do ouvinte para efetivar o *princípio* da *apresentação* dos acontecimentos. É elucidativa a observação de Frye sobre o frente a frente no texto épico: “O *épos* abrange assim toda a literatura, em verso ou prosa, que tente de algum modo preservar a convenção da recitação e da audiência que escuta.” (1983, p. 243-244). A *conveniência* da oralidade e da rapsódia aparece na narrativa de Inglês de Sousa nas seguintes situações, exemplares do modo de contar/recitar histórias além da urbe, onde os habitantes da floresta exercitam a *poranduba* amazônica:

A – “A feiticeira”

Chegou a vez do velho Estêvão, que falou assim: “– O tenente Antônio de Sousa era um desses moços que se gabam de não crer em nada, que zombam das coisas mais sérias e riem dos santos e dos milagres.”, (SOUSA, 2005a, p. 45).

O conto apresenta dois níveis diegéticos. O primeiro narrador (heterodiegético/extradiegético) introduz um segundo (hipodiegético) para narrar a história. O primeiro retorna às vistas do leitor (ou do espectador intradiegético) apenas ao parágrafo final para comentar um incidente aos ouvintes (narratários), encerrando a fabulação do velho Estêvão: “Uma gargalhada nervosa do dr. Silveira interrompeu o velho Estêvão neste ponto da sua narrativa.” (SOUSA, 2005a, p. 55).

O anúncio do primeiro narrador: “Chegou a vez do velho Estêvão” (SOUSA, 2005a, p. 45) (grifo do autor), indica que o narrador segundo anteriormente contara uma outra história ou a presença de outros agentes enunciativos. Assim, sucessivamente, imediatos narradores, alternando-se, concretizam o princípio da *apresentação* épica nos *Contos amazônicos*, segundo a convenção da *recitação* e da *audiência* – o narrador relata sua história perante um público.

B – “Amor de Maria”

Aqui, outro caso explícito da posição de um narrador à frente de um auditório, e da subordinação de um narrador segundo com sua história dependente de um primeiro. Este primeiro entrelaça as nove narrativas e introduz os episódios para formar o painel de histórias de os *Contos amazônicos*:

= Perspectiva do primeiro narrador (heterodiegético/extradiegético): “O Procurador, cruzando os braços, cravou os olhinhos verdes no carão do velho Estevão. Depois com um sorriso sardônico e triste, começou:”. (SOUSA, 2005a, p. 56).

= Perspectiva do segundo (hipodiegético) narrador: “Ainda me lembra a Mariquinha, como se a estivesse vendo. Tão profunda foi a impressão deixada no meu espírito pela desgraça de que foi autora e vítima ao mesmo tempo [...]”. (SOUSA, 2005a, p. 56).

C – “O donativo do Capitão Silvestre”

Ao introduzir o conto, o narrador autodiegético indicia a existência de um grupo de pessoas a ouvi-lo:

Quereis saber a história do donativo que fez o capitão Silvestre para a guerra contra os senhores ingleses?
Posso vo-la contar, porque me achava em Óbidos nessa ocasião e fui testemunha ocular do fato.
Era o ano de 1862 [...]. (SOUSA, 2005a, p. 77).

D – “O gado do Valha-me-Deus”

Diferentes momentos da narrativa mostram o desempenho do locutor e do seu público ouvinte em que se surpreende a simulação da expressão oral e a relação vis-à-vis:

A vaca estava morta e bem morta, como se a queda lhe tivesse arrebatado os bofes, apesar de eu ter visto, havia pouco tempo, viva e sã como nós aqui estamos, mal comparado, o que mostra que o homem não é nada neste mundo. (SOUSA, 2005a, p. 91-92)
(grifo do autor)

[...] o Chico Pitanga lhe furou a barriga, rasgando-a dos peitos até as maminhas, com perdão de vosmecês. (SOUSA, 2005a, p.92)
(grifo do autor)

[...] e as pegadas unidas miúdo, miúdo, de gado muito apertado que foge a toda pressa, com os cornos no rabo uns dos outros; e vosmecês desculpem esta minha franqueza, que eu nunca andei na escola. (SOUSA, 2005a, p. 93). (grifo do autor)

Inglês de Sousa processa mimeticamente a técnica artesanal (oral) da maneira do *relato* amazônico. Seus contos manifestam maior interesse estilístico relativo à maneira de expor os assuntos. A narrativa florescente em regiões ermas “não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador.” (BENJAMIN, 1994, p. 205). Esta marca, nos *Contos amazônicos*, é um reflexo estético do exercício narrativo do caboclo. Neste sentido, as palavras de Benjamin corroboram positivamente à técnica discursiva de Inglês de Sousa: “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.” (BENJAMIN, 1994, p. 205). A esse respeito, ver-se-á exemplos dessa aproximação entre o texto escrito e o oral, elaborados por Inglês de Sousa, tendo-se em vista que ele não cultua a descrição fiel da linguagem do homem ribeirinho, mas utiliza o artifício aproximativo da projeção coloquial:

A – Em “A feiticeira”, o narrador-personagem, velho Estêvão, criado sob as lições tradicionais de uma cultura colonizada em meio da floresta, comenta os eventos segundo sua ótica, verossímil ao pensamento coletivo da consciência do caboclo. Ao mesmo tempo em que conta a história, condena atitudes contrárias às suas crenças:

Acredito no que vejo e no que me contam pessoas fidedignas, por mais extraordinário que pareça. Sei que o poder do Criador é infinito e a arte do inimigo vária.

Mas o tenente Sousa pensava de modo contrário!
Apontava a lua com o dedo, deixava-se ficar deitado quando passava um enterro, não se benzia ouvindo o canto da mortalha, dormia sem camisa, ria-se do trovão! Alardeava o ardente desejo de encontrar um curupira, um lobisomem ou uma feiticeira. Ficava impassível vendo cair uma estrela, e achava graça no canto agoureiro do acauã, que tantas desgraças ocasiona. (SOUSA, 2005a, p. 45).

B – Em “O gado do Valha-me-Deus”, o narrador conta a história para um público. No passar do enredo, a narração propriamente dita tende a se desintegrar para dar origem mais a uma conversa do que à narração de uma história:

Sim, para além da grande Serra do Valha-me-Deus há muito gado perdido nos campos [...]. Já houve quem o visse nos campos que ficam para lá da margem esquerda do Trombetas, [...]. Cá o tio Domingos tem outra idéia, e não é nenhuma maluquice dos seus setenta anos até o dia de São Bartolomeu, que isso é causa de todos os meus pecados, ainda que mal discorra; tanto que, se querem saber a razão desta minha teima, lá vai a história tão certa como ela se passou, que nem contada em letra de forma [...]. O tio Domingos Espalha chegou à casa dos setenta sem que jamais as unhas lhe criassem pintas brancas, e os dentes lhes caíram todos sem nunca haverem mastigado um carapetão, isso digo sem medo de que traste nenhum se atreva a chimpár-me o contrário na lata. Pois lá vão bons quarenta anos ou talvez quarenta e cinco [...]. (SOUSA, 2005a, p. 88). (grifo do autor)

Não que o visse, não, senhores, eu não vi; mas todos gabavam o asseio com que o padre criava aquele gado [...]. (SOUSA, 2005a, p. 89). (grifo do autor)

A vaca estava morta e bem morta, como se a queda lhe tivesse arreventado os bofes, apesar de eu ter visto, havia pouco tempo, viva e sã, como nós aqui estamos, mal comparado, o que mostra que o homem não é nada neste mundo. (SOUSA, 2005a, p. 91-92). (grifo do autor)

[...] o Chico Pitanga lhe furou a barriga, rasgando-a dos peitos até as maminhas, com perdão de vosmecês. (SOUSA, 2005a, p. 92). (grifo do autor)

[...] e as pegadas unidas miúdo, miúdo, de gado muito apertado

que foge a toda pressa, com os cornos no rabo uns dos outros; e vosmecês desculpem esta minha franqueza, que eu nunca andei na escola. (SOUSA, 2005a, p. 93). (grifo do autor)

Em todos os estilos de narrar presentes nos *Contos amazônicos*, a focalização, além de observacional e constativa, é *performativa*, característica do narrador que conta história *in presentia* para terceiros. Na história em que o narrador também é personagem, sua intervenção é freqüente pela própria natureza de seu estatuto no enredo, ao passo que o narrador de fora da história nem sempre deixa suas marcas explícitas. Entretanto, nas histórias com substância relativa ao sobrenatural e moldadas segundo o apelo estilístico do conto popular, as marcas do narrador são transparentes para leitor. Nesta categoria de conto, o narrador administra uma atmosfera misteriosa; doa aos poucos o relato deixando vazios semânticos. Caso ilustrativo é a atuação do narrador (eu-origo, na nomenclatura de HAMBURGER, 1986, p. 1986) de “Acauã”, que se apropria sobremaneira da fala das personagens; impõe sua presença no imediato da narração – eu-agora-aqui –, cedendo reduzido espaço às vozes das personagens (impede a emergência do eu-origines). Esta estratégia enunciativa explica a maior proximidade do leitor com a instância da enunciação, ou do narrador/aedo com seu público.

A *autonomia das partes* narrativas, traço peculiar do texto épico, também implica oralidade e a atividade de se costurar histórias. É ordinário dividir a *Odisséia* em três partes: a Telemaquia (cantos I a IV), as aventuras de Ulisses (canto V a XIII) e o retorno do herói Ulisses ao reino de Ítaca – a reintegração – (cantos XIV a XXIV). Estas partes, ainda, podem ser subdivididas e entrelaçadas, formando a construção de amplo enredo. Esta modelação de narrativas encaixadas também se detecta nas histórias inglesianas (v. g. “A feiticeira”), pois cada história (*autonomia das partes*) delinea manifestação de substrato oral e deixa os nexos narrativos pouco rígidos. As nove histórias inglesianas, partes constituintes de um enredo, correspondem à sintaxe paratática da épica. O narrador que não aparece, que introduz narradores segundos a efetivar os relatos,

sabe-se já, cumpre o papel de coordenar o plano da apresentação dos enredos. Os *Contos amazônicos* marcam seus limites a cada epílogo, mas as 'emendas' dos entrechos, estabelecidas por repetições de personagens, narradores e temas, impedem a autonomia absoluta de cada conto. Portanto, os *Contos amazônicos* incorporam uma história na forma de painéis-narrativos.

4 CONTOS AMAZÔNICOS: UMA MODALIDADE DO DISCURSO DA ÉPICA PRIMITIVA.

Benjamin (1994) ratifica a fundamentação histórica da matéria épica e reconhece formalizações épicas além da epopéia antiga. Esta reflexão de Benjamin (1994) subsidia os estudos sobre a matéria épica (História, mito, lenda, folclore) dos contos inglesianos, imersos na história social e cultural da Amazônia, além de legitimá-los como manifestação do discurso épico. O material histórico, seja qualquer forma de realização literária, fica sob domínio, no campo artístico, da *Mnemosyne* (memória). A *reminiscência*⁴ (BENJAMIN, 1994, p. 211) épica grega reaparece na atualidade das linhas inglesianas a se manifestar na forma de contos, edificados a partir das convenções literárias coevas ao seu autor. O narrador de Inglês de Sousa é catalisador e enunciador da *memória* amazônica desde o início da colonização, pois o que chega ao leitor de os *Contos amazônicos* é uma matéria tradicional que o tempo processou, sistematizou e cristalizou.

É consenso geral, entre os críticos, o reconhecimento das evoluções da matriz épica grega. Logo, o autor desta pesquisa não se obrigou a vasculhar exclusivamente características estruturais da antiga epopéia contidas nos *Contos amazônicos* (narração em versos longos, episódios entrelaçados, etc.), nem aplicar unicamente neles uma desleitura sobre o épico a partir do modelo crítico aristotélico

⁴ "A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração a geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador".

(protótipo do herói aristocrata, guerreiro e semidivino, etc.). O que se pretendeu demonstrar foi que determinadas convenções estilísticas presentes nesses contos manifestam fundamentos análogos ao épico antigo, ou expressam modulações desse discurso genológico, executadas sob a orientação escolar coetânea a Inglês de Sousa. Assim, do mesmo modo que os ciclos narrativos emergem espontaneamente na antiguidade e as canções de *gesta* surgem naturalmente na Idade Média a materializar uma tipologia épica exclusiva do seu tempo, os contos de Inglês de Sousa aparecem no último decênio do século XIX, emoldurados pelas conseqüências da colonização européia na Amazônia. Essas três manifestações autônomas do discurso épico encarnam momentos históricos diversos, e uma não prolonga necessariamente as estruturas estilísticas da outra, mas coincidências estilísticas as ligam de modo a compor um mesmo paradigma discursivo-literário, o do gênero épico.

O modelo narrativo em série dos contos inglesianos se acomoda ao registro nominativo épica primitiva (ou epopéia *originária*, ou modo *ingênuo*), para diferenciar-se do registro épica reflexa (epopéia *artificial* ou modo *exigente*). Na épica primitiva, os acontecimentos são processados no plano do real por ciclos orais, e a narração desses eventos englobam uma descrição empírico-metafísica desse real. Esta execução produz um material narrativo popular do qual um escritor se apropria e cumpre modelá-lo ou costurá-lo para dar forma ao discurso literário épico, como fez, por exemplo, Homero, autores das *canções de gesta* e Inglês de Sousa. A épica *reflexa*, por seu turno, descende dos modelos primeiros. Subjetivamente, um escritor constrói seu objeto ficcional, quer seja em prosa ou em verso. Por consistir em *primitiva* a natureza de os *Contos amazônicos*, esta série fabular traz consigo virtualmente múltiplos gêneros, à semelhança da antiga epopéia. Isto ocorre porque nestas duas vibrações do discurso épico, antigo e inglesiano, aparecem o entrelaçamento de dados do real a fundir um universo múltiplo semelhante à vida.

O seguinte comentário de Machado de Assis, em uma crônica de 1877, encerra o pensamento de muitos críticos sobre a evolução do gênero épico: “Cada tempo tem a sua *Ilíada*; as várias *Ilíadas* formam a epopéia do espírito humano.” (ASSIS, 1997, v. 3, p. 357). Objetiva-se com este entendimento que o teor *primitivo* de os *Contos amazônicos* dispõe esta obra no mesmo paradigma da épica grega, ao mesmo tempo que se pretende esclarecer que ela não poderia repetir a mesma fórmula homérica, mas atualiza o discurso épico no tempo. O século XIX amazônico, quadra referenciada nos contos, não corresponde no devir histórico à antiga aristocracia guerreira; identifica-se mais à Idade Média européia, época de formação e consolidação territorial e afirmação de identidade. Nos idos dos novecentos, a sociedade amazônica estabelece sua cultura e identidade; mestiça na etnia e na cultura.

O épos amazônico não é de ampliação nacional, nem apresenta *corpus* textual codificador de regras, leis e convenções, e a rememoração do passado não é de um tempo arquetípico e ideal. Mas atende ao pensamento do crítico Lukács (2000) de que certas matérias épicas concentram fragmentos de existência e desse conteúdo nascem formas épicas. Particularmente à realização da obra de Herculano Marcos Inglês de Sousa, não se pode esquecer que no século XIX se desenvolvia uma *sociedade* na floresta do Norte descentralizada do governo brasileiro. É dessa sociedade, tomando-a como um todo completa em si mesma, que a matéria épica do autor em estudo se conforma, por um lado, a partir das tradições do caboclo, segundo a sua crença em entidades mágicas (épos maravilhoso) e o seu desenvolvimento cultural; e, por outro, da sua participação nos conflitos da Independência do Brasil, nas guerras da Cabanagem e nos conflitos internacionais (épos histórico). Os dois andamentos se combinam e fundamentam os ciclos orais materializados pelas *porandubas*, as reuniões que atualizam a memória do caboclo amazônico, à semelhança da organização das histórias de os *Contos amazônicos*.

Referências

- ANDRADE, M. *Macunaíma*. Belo Horizonte: Vila Rica, 1993.
- APPEL, M B.; GOETTMS, M B. (orgs.). *As formas do épico*: da epopéia sânscrita à telenovela. Porto Alegre: Ed. Movimento/SBEC, 1992.
- ASSIS, M. *Obra Completa*: Crítica. Rio de Janeiro: Aguilar, 1997. v. 3.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*: ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOPP, R. *Cobra Norato*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1994.
- CARPENTIR, A. *A literatura do maravilhoso*. São Paulo: Revista dos Tribunais; E. Vértice, 1987.
- CASCUDO, L. C. *A literatura oral no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978.
- _____. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1962. 2 v.
- CHIAMPI, I. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- FRYE, N. *Anatomia da crítica*, São Paulo: Cultrix, 1983.
- GOULART, A. *O conto fantástico de Murilo Rubião*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995.
- HAMBURGUER, K. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- IMBERT, E. A. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Editorial Ariel, S.A, 1991.
- LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas cidades : Editora 34, 2000.
- MEGALE, N. *Folclore brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- MOISÉS, M. São Paulo: *História da literatura brasileira*: romantismo-realismo. São Paulo: Cultrix, 1984.
- _____. *A criação literária*: prosa. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

- MORENO, A. *Biologia do conto*. Coimbra: Almedina, 1987.
- MOURALIS, B. *As contraliteraturas*. Coimbra: Almedina, 1982.
- PROPP, W. *Morfologia do conto maravilhoso*. Lisboa: Veja, 2000.
- PADURA, L. *Lo real maravilloso: creación y realidad*. Habana: Editorial Letras Cubanas, 1989.
- QUIROGA, J. *Alejo Carpentier*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- SALLES, V. Introdução. In: *História de um pescador: Scenas da vida no Amazonas*. Belém: FCPTN; SECULT, 1990.
- SOUSA, I. *Contos amazônicos*. Belém, EDUFPA, 2005. a
- _____. *Contos amazônicos*. São Paulo: Martin Claret, 2005. b
- _____. *Contos amazônicos*. São Paulo, Martins Fontes, 2004.
- _____. *História de um pescador* (Scenas da vida do Amazonas). Belém: FCPTN/SECULT, 1990.
- _____. *Contos amazônicos*. Rio de Janeiro: Presença/INL, 1988.