

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ARYANE TEIXEIRA DA SILVA MORAIS

UM MAPEAMENTO DOS RESÍDUOS CULTURAIS E LITERÁRIOS
FORMADORES DA NARRATIVA DA IARA NA LITERATURA NACIONAL

FORTALEZA

2023

ARYANE TEIXEIRA DA SILVA MORAIS

UM MAPEAMENTO DOS RESÍDUOS CULTURAIS E LITERÁRIOS FORMADORES DA
NARRATIVA DA IARA NA LITERATURA NACIONAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará para obtenção do Título de Mestre. Área de concentração: Literatura comparada.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a. Elizabeth Dias Martins

FORTALEZA

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

M825m Morais, Aryane Teixeira da Silva.

Um mapeamento dos resíduos culturais e literários formadores da narrativa da Iara na literatura nacional / Aryane Teixeira da Silva Morais. – 2023.
153 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2023.

Orientação: Profa. Dra. Elizabeth Dias Martins.

1. Narrativa da Iara. 2. Oratura. 3. Cristalização. 4. Teoria da residualidade. I. Título.

CDD 400

ARYANE TEIXEIRA DA SILVA MORAIS

UM MAPEAMENTO DOS RESÍDUOS CULTURAIS E LITERÁRIOS FORMADORES DA
NARRATIVA DA IARA NA LITERATURA NACIONAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará para obtenção do Título de Mestre. Área de concentração: Literatura comparada.

Aprovada em: 30/11/2023

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Elizabeth Dias Martins (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a Dr.^a Hellen Cristina Picanço Simas (1º qualificador)
Universidade Federal do Amazonas (UFAM)

Prof. Dr. Stélio Torquato da Silva (2º qualificador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Dedico esta dissertação em memória à Raimunda Iolanda. Minha avó e principal motivadora, que partiu antes da conclusão deste trabalho, mas que teria ficado orgulhosa de ver até onde eu cheguei.

RESUMO

Este trabalho tem o intuito de identificar e mapear os resíduos culturais responsáveis pelo desenvolvimento da narrativa da Iara na literatura, para que seja possível extrair e analisar os matizes de recriações e de transformações da narrativa, de acordo com o tempo e espaço cultural das novas abordagens da personagem. Embasado nos conceitos da Teoria da Residualidade (PONTES, 1999, 2006, 2015, 2017, 2020), especialmente acerca do processo de cristalização dos elementos permanentes e metamorfoseados nas várias versões da narrativa, analisamos um *corpus literário* composto por uma diversidade de quatro obras, contendo: *A lenda da Iara ou os mistérios da mãe d'água*, um cordel de Evaristo Geraldo da Silva; *A Iara: Uma lenda indígena em quadrinhos*, de Silvino; *O mistério das águas do Norte*, de Elijah Enes; e *Histórias que eu vivi e gosto de contar*, de Daniel Munduruku. Na busca por respostas, será possível compreender o que acontece quando uma narrativa é influenciada por culturas diversas, quais são os resíduos permanentes na narrativa e quais as principais contribuições da narrativa para a literatura brasileira e imaginário popular, levando-nos a compreender que a narrativa da Iara trata-se de um exemplo claro do processo de sincretismo cultural no Brasil, no qual elementos de tradições diversas se entrelaçaram para criar uma narrativa rica, multifacetada e híbrida. Por fim, a análise deste trabalho fez-se principalmente a partir das perspectivas de Jean Baudrillard (2004), George Bataille (1987), Umberto Eco (2004) e Câmara Cascudo (2006).

Palavras-chave: Narrativa da Iara; Oratura; Cristalização; Teoria da residualidade.

ABSTRACT

This paper aims to identify and map the cultural residues responsible for the development of the Iara narrative in literature, enabling the extraction and analysis of nuances in the narrative's recreations and transformations over time and cultural space in new character approaches. Drawing on the concepts of Residuality Theory (PONTES, 1999, 2006, 2015, 2017, 2020, 2022), particularly concerning the crystallization process of permanent and metamorphosed elements in various versions of the narrative, we analyze a literary corpus comprising four diverse works, including: *A lenda da Iara ou os mistérios da mãe d'água*, a cordel by Evaristo Geraldo da Silva; *A Iara: Uma lenda indígena em quadrinhos*, by Silvino; *O mistério das águas do Norte*, by Elijah Enes; and *Histórias que eu vivi e gosto de contar*, by Daniel Munduruku. In our quest for answers, we seek to comprehend the impact of diverse cultures on a narrative, identify the permanent residues in the narrative, and explore the primary contributions of the narrative to Brazilian literature and popular imagination. This exploration leads us to understand the Iara narrative as a clear example of the cultural syncretism process in Brazil, where elements from various traditions intertwine to create a rich, multifaceted, and hybrid narrative. Finally, the analysis in this study primarily draws on the perspectives of Jean Baudrillard (2004), George Bataille (1987), Umberto Eco (2004), and Câmara Cascudo (2006).

Keywords: Iara narrative; Orature; Crystallization; Theory of Residuality.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Transformação da Iara.....	84
Figura 2 — Beleza da Iara.....	86
Figura 3 — Erotismo e sedução da Iara.....	98
Figura 4 — Sedução da Iara.....	106
Figura 5 — Morte do personagem.....	107
Figura 6 — Perigo da mulher.....	109
Figura 7 — Castigo da Iara.....	115
Figura 8 — Loucura divina da Iara.....	121
Figura 9 — Loucura divina da Iara, parte II.....	122
Figura 10 — O canto da Iara.....	127

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 LITERATURA E TRADIÇÃO ORAL.....	18
2.1 LITERATURA E ORATURA: ELEMENTOS E CARACTERÍSTICAS.....	22
2.2 FOLCLORE E FOLCLORIZAÇÃO.....	28
2.3 ORATURA E LITERATURA AFRO-BRASILEIRA.....	35
2.4 ORATURA E LITERATURA INDÍGENA NO BRASIL.....	40
3 A NARRATIVA DA IARA.....	51
3.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS: ELEMENTOS E CARACTERÍSTICAS DA NARRATIVA DA IARA.....	55
3.2 A IARA NA LITERATURA.....	66
4 SOBRE A TEORIA DA RESIDUALIDADE.....	76
4.1 RESÍDUOS DA IARA NA LITERATURA.....	81
4.1.1 Beleza.....	85
4.1.2 Erotismo.....	98
4.1.3 Água.....	115
4.1.4 Hipnose e loucura divina.....	124
4.1.5 Canto.....	130
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	137
REFERÊNCIAS.....	146

1 INTRODUÇÃO

A literatura oral está presente entre os povos desde o início dos tempos. Porém somente em 1881, Paul Sébillot, em sua obra *Littérature Oral de la Haute-Bretagne*, definiu o conceito de literatura oral, dizendo que “*la littérature orale comprend ce qui, pour le peuple qui ne lit pas, remplace les productions littéraires.*” (SÉBILLOT, 1913, p. 6) De forma geral, podemos traduzir livremente esta citação dizendo que a literatura oral trata-se de uma substituição da literatura para aqueles que não sabem ler. Câmara Cascudo comenta que essa literatura era limitada aos provérbios, adivinhações, contos, cantos, orações e frases-feitas. Porém, com o passar dos anos, a oralidade se expandiu alcançando novos horizontes, como as danças de roda, as danças cantadas, rondas, jogos infantis, cantigas de embalar, cantigas de trabalho, anedotas, as músicas anônimas, adivinhações e também as lendas. (CASCUDO, 2006) Para identificar e diferenciar as manifestações literárias orais da literatura que conhecemos, podemos destacar a sua principal característica, que está na persistência ao longo do tempo por meio da oralidade. Afinal, a literatura é proveniente da oratura, termo que trata-se de uma substituição da expressão “literatura oral”, a fim de expressar a ideia de uma manifestação expressa somente por meio da fala. (BROOKSHAW, 1990, citado por MARTINS e PONTES, 2010) Ou seja, a oratura se trata de um tipo de “literatura” que não está registrada em livros ou documentos, mas que permanece entre as pessoas ao longo de muitos anos. É um elemento vivo que se conserva na cultura popular e sobrevive de geração em geração, por meio da fala. Essa manifestação é poderosa ou, como disse Câmara Cascudo ela “compreende um público que não sonha a vaidade dos nossos escritores” (CASCUDO, 2006, p. 26-27). Ninguém guarda o nome do autor, somente o enredo, a ação, o assunto e a composição. E ainda assim ela sobrevive ao longo do tempo, é passada adiante e resiste.

Um exemplo dessa permanência são as lendas, as quais, de acordo com Cascudo (2012), se caracterizam por meio da conservação de quatro aspectos principais do conto popular: antiguidade, persistência, anonimato e oralidade. Esse processo de identificação e de transmissão das lendas são os mesmos que regem a dinâmica de circulação da oratura. Ou seja, são todas as histórias populares, não oficiais e que estão presentes nas tradições não escritas dos povos e, mesmo assim, conservam-se ao longo dos anos sem que saibamos quem são os autores ou a origem destas histórias. Além disso, diferenciam-se do mito, pois se distanciam dele pela função e confronto. Isso é o que diz Cascudo (2012), que também escreveu que um mito é um sistema de lendas que fica

gravitando ao redor de uma temática central, com uma área geográfica mais ampla e sem a exigência de fixação no tempo e no espaço, diferente das lendas que possuem a característica de fixação geográfica e ligam-se a um local, principalmente como parte de um processo etiológico, ou seja, como identificador de causa ou origem de algo, e, por fim, a lenda também pode se ligar à vida de um herói, sendo uma parte ou totalmente biográfico. Para complementar esta breve definição de mito, podemos citar André Jolles (1976) que determina que o mito é o ponto de partida para o desenvolvimento de saberes, da ciência e da filosofia. Trata-se de uma narrativa que caracteriza e explica certos acontecimentos da comunidade, como acontece com a narrativa do boto que sai da água e se transforma em homem para seduzir e engravidar as moças ribeirinhas. O mesmo autor também explica a lenda, dizendo:

Legenda é um neutro plural que significa “coisas a dizer” e se tornou na Idade Média um feminino singular da primeira declinação: *legenda*, genitivo *legendae*. Evoca uma atividade quase ritual, pois as *Vidas* de santos são lidas pública e solenemente em ocasiões determinadas ou ainda consideradas, de modo muito geral, como literatura de edificação pessoal - e sabemos agora como essa leitura se orienta no sentido da imitação. Quando a palavra se aplica a uma série de *Vidas*, assume um pouco o sentido do latim *legere* = reunir, escolher. Mas adota igualmente o sentido de uma história não atestada pela História e o adjetivo “legendário” mantém acentuadamente esse aspecto, porquanto designa o que não é verdadeiro no sentido histórico. (JOLLES, 1976, p. 60).

Por outro lado, há outros autores que concordam que esta definição pode variar quando estamos lidando com as narrativas indígenas. Segundo os autores Luciano, Simas e Silva (2020), estas narrativas foram dissociadas da sua origem e foram associadas a outros termos. Isso fez com que as histórias indígenas perdessem o status de verdade e ganhassem um sentido pejorativo ao serem chamadas de lendas. Os autores explicam que essa conotação, tratando-se das narrativas dos povos originários, leva a falsa crença de que os conhecimentos indígenas são apenas narrativas fantasiosas e/ou inferiores e, portanto, não têm caráter de conhecimento.

O autor indígena Jecupé (1998) explica:

“Essas histórias revelam o jeito do meu povo contar sua origem, a origem do mundo, do cosmos, e mostrar também como funciona o pensamento nativo. Os antropólogos chamam de mitos, e algumas

dessas histórias são denominadas lendas. No entanto, para o povo indígena é um jeito de narrar outras realidades ou contrapartes do mundo em que vivemos. De maneira geral, pode-se dizer que o índio classifica a realidade como uma pedra de cristal lapidado que tem muitas faces. Nós vivemos em sua totalidade, porém só apreendemos parte dela através dos olhos externos. Para serem descritas, é necessário ativar o encanto para imaginar como são as faces que não podem ser expressas por palavras.” (JECUPÉ, 1998, p. 27)

Dito isso, visto que este trabalho se propõe a analisar uma narrativa que possui resíduos provenientes das tradições indígenas, vamos adotar os termos “histórias ancestrais indígenas” ou “narrativas indígenas”, seguindo os termos usados pelos autores Luciano, Simas e Silva (2020), para nos referir a atualmente denominada “Lenda da Iara” ou outras narrativas similares que possam vir a serem citadas durante este trabalho. Será necessário, é claro, nos debruçar sobre outros conceitos e termos utilizados por outros autores a fim de compreender o contexto acerca das pesquisas sobre esta temática, mas adotar este termo é, de acordo com autores, uma maneira de deixar claro que os povos indígenas possuem um maneira particular de se expressar, produzir conteúdo e transmitir os seus conhecimentos para a literatura oral.

Acerca da literatura oral, o autor Câmara Cascudo se dedicou a escrever sobre a sua composição. Segundo ele, se constitui de elementos trazidos pelos povos indígenas, portugueses e africanos, possuidores dos seus próprios cantos, histórias, danças, autorias e uma longa lista de traços culturais, e, dada essa grande variedade de grupos étnicos e culturais, o autor aponta a formação de uma hibridação cultural que contribuiu para a formação da cultura nacional, por meio da combinação de elementos descendentes de diferentes origens (CASCUDO, 2006). No entanto, por um longo período, os pesquisadores focaram somente nas documentações escritas, se fixando nos relatórios, nas cartas ou ânuas e esquecendo-se dos elementos que moviam-se por meio da oralidade. Somente a partir do século XIX foi possível verificar o surgimento dos primeiros estudos na área da cultura popular. Silvio Romero (1977) fez o seguinte registro sobre isso: “os três séculos em que o Brasil foi colônia o problema das criações anônimas ainda não tinha despertado a atenção dos sábios.” (ROMERO, 1977, p. 54) De acordo com o autor, os primeiros artigos da área são do pesquisador Celso de Magalhães, publicado em 1873. Este autor, Celso de Magalhães (1973), diz, em seu artigo: desde quando começou-se a encarar a poesia como uma manifestação de um povo, é que passou a existir também a necessidade de estudar “a inspiração anônima de que o povo vai se

apropriando pouco a pouco.” (MAGALHÃES, 1973, p. 35) Antes disso, no entanto, sabia-se pouco sobre os registros existentes apenas na oralidade. “O cuidado de estudá-lo, numa aproximação desinteressada, humana e lógica, é quase contemporâneo.” (CASCUDO, 2006, p. 28)

Logo, quando ocorreram os primeiros estudos sobre a oratura, descobriu-se que a influência portuguesa deu o contingente maior de mitos, crenças e superstições, que, somado aos outros elementos árabes, negros, castelhanos, galegos, se entrelaçaram em séculos de influências, persistências e convergências, restando uma série de manifestações que continuam a se expandir e, portanto, não permite apontar a sua origem. Câmara Cascudo fala sobre isso, quando diz:

Há poucos anos era possível, pelo restrito conhecimento que se tinha da etnografia africana, asiática e dos povos insulares do Pacífico, indicar, sisudamente, a procedência de um costume ou de uma estória. Ninguém, atualmente, atreve-se a gesto bonito. A comparação das fontes impressas, do tradicionalismo oral, a informação das raças mais distantes dos contatos influenciadores, perturbam o fácil sentenciar de outrora. Estuda-se a procedência pela mentalidade determinante, mas é preciso prever que essa “mentalidade” já tenha sido adquirida pela proximidade com elementos de outra civilização, elementos humanos, traficantes, fugitivos, peregrinos, ou culturais, impressões de outros povos mais vizinhos e contaminados pelo grau de progresso, de progresso diverso, de zona nacional. O típico, o autóctone, continua tão difícil quanto a indicação definitiva dos tipos antropológicos como constantes num determinado país. (CASCUDO, 2006, p. 28)

A partir dessa visão, entendemos que existe uma complexidade de influências presentes em um mesmo ponto e, a cada ano, novas informações surgem e as referências seguem crescendo e se multiplicando. Em dado momento, torna-se impossível identificar a origem de determinado objeto estudado, que pode ter interferência grega ou africana, ou ambas.

Câmara Cascudo (2006) afirma não haver povos possuidores de uma cultura única e a Teoria da Residualidade Literária e Cultural, sistematizada por Roberto Pontes, utilizada como base e ferramenta para análise do objeto de estudo deste trabalho, a qual se imprime a seguinte observação sobre a cultura e a literatura: “não há nestas uma manifestação sequer que seja única, singular, original.” (PONTES, 2017, p. 15) Todas as manifestações culturais são, de alguma maneira, fruto de uma hibridação cultural e, desta

forma, as obras são constituídas de resíduos oriundos de diversas influências, ideias, concepções de mundo ou temas registrados em determinadas épocas, mas que continuam em movimento em outras. Acerca da hibridação cultural, Roberto Pontes também diz:

Hibridação cultural é a expressão usada para explicar que as culturas não andam cada qual por um caminho, sem contato com as outras. Ou seja, não percorrem veredas que vão numa única direção. São rumos convergentes. São caminhos que se encontram, se fecundam, se multiplicam, proliferam. (PONTES, 2006, p. 05-06)

Neste sentido, procuraremos delimitar o objeto de estudo deste trabalho, focando apenas na narrativa da Iara, também conhecida como Mãe D'água, uma mulher metade peixe e metade humana, ocasionalmente representada ou ilustrada com longos cabelos loiros, olhos claros e pele clara, traços mais propriamente europeus, e outras com longos cabelos negros, olhos castanhos e pele escura, características mais próximas dos traços indígenas. No entanto, independentemente das características, Iara é sempre descrita como uma mulher bonita e sensual, possuidora de bela voz, capaz de, ao mesmo tempo, encantar os homens e amaldiçoá-los. O canto, na verdade, causa uma assustadora hipnose, e a sua beleza estonteante nada mais é do que um artifício mortal, pois leva os homens à loucura, à perdição e, muitas vezes, à morte.

A escolha deste objeto de estudo se deve ao fato de, ser a mãe d'água um tópico recorrente na literatura, daí a importância de ser mais estudado. Basílio de Magalhães (1939) afirma que, além do Saci, a Iara foi a escolha temática favorita de diversos autores, a exemplo de Melo Moraes Filho, José de Alencar, Olavo Bilac, Machado de Assis, Afonso Arinos, Coelho Netto, Acrísio Motta, Paulo Gonçalves, Carlos Maul, Hildebrando Magalhães, G. Furtado Bandeira e diversos outros.

Dito isso, o principal objetivo deste trabalho é identificar e mapear os resíduos responsáveis pelo desenvolvimento da narrativa da Iara, para que seja possível extrair e analisar os matizes de recriações, de transformação da narrativa, de acordo com o tempo e espaço cultural das novas abordagens da personagem. A partir do estudo do processo de cristalização dos elementos permanentes ou metamorfoseados nas várias versões do corpus, podemos aclarar alguns aspectos de hibridação pelos quais os resíduos passam. Na busca pela resposta, será possível compreender o que acontece quando uma narrativa é apropriada e influenciada por culturas diversas, quais são os resíduos permanentes na estrutura da história, bem como os seus elementos e constituição. Além disso, a análise

permitirá identificar quais foram as principais contribuições do mito Iara para a literatura brasileira e para a construção do imaginário popular e, por fim, compreender o processo de cristalização deste mito, pelo qual passa o viés principal da história, sendo este o próprio resíduo, e restam as recriações e os polimentos estéticos.

Este trabalho se apresenta também como uma oportunidade para expandir a sua compreensão e a contribuição para a literatura brasileira, cultura e identidade dos povos, a fim de que esta, a oralidade e, mais precisamente, a literatura indígena, não seja expressa somente pela camada popular, mas também participe do saber escolarizado e acadêmico. Também será a oportunidade de tentar responder os questionamentos sobre a desvalorização e o obscurantismo do saber popular nas pesquisas literárias. Ademais, podemos destacar a importância da realização de outros estudos da mesma natureza do corpus temático deste trabalho como a análise de outros mitos indígenas a exemplo da Cobra-Norato, do Negrinho do pastoreio, do Barba-Ruiva, do Boitatá, do Anhangá, do Uirapuru, do Boto cor-de-rosa, do Jurupari, do Curupira, entre muitos outros.

Além destes, é importante evidenciar a pertinência deste trabalho para a comunidade acadêmica a fim de dar base e fomentar uma nova maneira de pensar a cultura vernacular brasileira, ao propor uma nova perspectiva para os estudos acerca da narrativa da Iara, visto que, até o presente momento, os estudos dentro dessa categoria têm focado em analisar Iara a partir do ponto de vista dos românticos, abordando o tema sob o olhar do colonizador. Também são objetivos do presente trabalho, apresentar um novo olhar para o modo de pensar a literatura brasileira; promover uma revisão das nossas bases culturais; levantar novos questionamentos acerca da residualidade presente nas diversas abordagens das narrativas populares; abrir portas para novos estudos dentro do contexto etnográfico; e, por fim, trazer à tona a relevância de produzir trabalhos acadêmicos que abordem as produções e temas populares, não considerados de relevo, e, no entanto, são primordiais para a compreensão mais abrangente do universo cultural formador do povo brasileiro, refletido na oratura e literatura.

Para tanto, a estratégia metodológica é composta por uma análise qualitativa, a partir, primeiramente, dos preceitos estabelecidos na teoria da Residualidade Literária e Cultura de Roberto Pontes (1999, 2006, 2015, 2017, 2020), já citada anteriormente, e que serão fundamentais, pois trará luz para entender as questões acerca da residualidade presente na permanência da narrativa Iara em obras da literatura brasileira, bem como as mudanças, recriações e a cristalização dela.

O *corpus literário* é composto por 4 obras que abordam a Iara em sua composição em diferentes maneiras ou formatos, a fim de termos uma diversidade de adaptações, que nos permitirá desenvolver uma análise mais rica e profunda para este trabalho. São estas: A lenda da Iara ou os mistérios da mãe d'água, um cordel de Evaristo Geraldo da Silva; A Iara: Uma lenda indígena em quadrinhos, de Silvino; O mistério das águas do Norte, de Elijah Enes; e História que eu vivi e gosto de contar, de Daniel Munduruku.

É relevante notar que a proposta de análise não se resume a uma mera descrição das variações operadas na imagem da personagem e no enredo da sua história, mas inclui ainda uma investigação dos vestígios existentes na construção e desenvolvimento da narrativa. Como dissemos, tentaremos entender o ponto de partida da visão de mundo de cada recriação desses resíduos que existem na narrativa e, para fins de organização desta investigação, delimitaremos categorias para análise de um conjunto de trechos a partir de uma mesma visão. São estas categorias: beleza, sedução, água, hipnose, metamorfose e canto. A partir desta categorização, será possível desmembrar as adaptações da narrativa nas obras e, separadamente, traçar um paralelo de cada categoria com outras obras, textos ou histórias existentes em outras culturas, a fim de identificar e analisar a recriação dos resíduos formadores da narrativa da Iara e atingir os objetivos desta dissertação.

Pretendemos analisar as categorias sob a perspectiva teórica de diversos autores, com apoio em teóricos para cada um dos pontos a serem analisados. Para tanto, utilizaremos as obras de Jean Baudrillard (2004), George Bataille (1987), Umberto Eco (2004), a fim de trazer a perspectiva de cada autor em cada área de análise para o estudo das recriações da Iara. Com esta base bem definida, seguiremos para a discussão aprofundada sobre os vestígios existentes na narrativa.

Isto posto, dividimos esta dissertação em cinco capítulos, sendo o primeiro esta introdução. O segundo é dedicado a apresentar uma compreensão acerca da literatura e da oratura brasileira, destacando os elementos e características da oralidade, a partir da aproximação com os conceitos das áreas da cultura popular, mais especificamente do folclore, da mitologia e da literatura indígena, bem como dos conceitos de etnografia e folclorização, que serão bastante úteis para contextualizar o objetivo de estudo deste trabalho.

Já o terceiro capítulo foi dedicado exclusivamente à apresentação da narrativa da Iara. Primeiramente, apresentamos algumas considerações sobre a narrativa, passando pelos seus principais elementos, história, características e também a sua constituição, bem como a contribuição e presença no imaginário popular e sua presença na literatura

brasileira, buscando contextualizar todo o processo com base nos estudos de Câmara Cascudo.

No quarto capítulo, dedicamo-nos a apresentar a relevância da Teoria da Residualidade Literária e Cultural para este trabalho, bem como daremos início ao percurso metodológico e aos procedimentos de produção e análise de dados. Além da análise comparativa aqui proposta, discutiremos os resultados e, em seguida, nos debruçaremos sobre os dados qualitativos, abrindo um diálogo sobre a análise do *corpus literário* deste trabalho, fazendo um trabalho de compreensão do processo de cristalização dos resíduos, a partir das várias versões e recriações da narrativa.

Por último, a nossa trajetória se encerrará com um tópico elaborado a fim de apresentar as considerações finais, retomando os principais achados do trabalho, assim como apontando possíveis perspectivas futuras em termos acadêmicos, práticos e sociais, do tema abordado e das obras analisadas.

2 LITERATURA E TRADIÇÃO ORAL

Não se pode negar que a comunicação é um sistema universal. Ela está presente em todos os lugares, independentemente do idioma, e é por meio dela que as histórias são contadas e recontadas ao longo das gerações, seja por meio da fala e da escrita, ou dos gestos, símbolos, da dança, do visual e de outras formas de compartilhamento de informações. Foi o poeta popular João Martins de Athayde que disse: “Sou um analfabeto que sempre viveu das letras” (Citado por Abreu, 1999, p, 93). Uma citação que, ainda que pareça contraditória, aponta para uma realidade de compartilhamentos de cultura, tradição e história que permanecem vivas e persistem por meio da fala, distante dos textos escritos nos moldes como os conhecemos atualmente. Podemos dizer que este é o paradoxo da tradição oral, manter as palavras vivas por décadas, ainda que elas não estejam registradas em nenhum local tradicional, como um livro.

É por intermédio da comunicação oral, inclusive, que os homens são considerados distintos dos animais. Roque Laraia diz que é por meio da comunicação que uma criança recebe todo o conhecimento da cultura em que ela vive, some isso à capacidade de observação e invenção do ser humano e temos como resultado a sabedoria para perpetuar este conhecimento ao longo das gerações. (LARAIA, 1995) No entanto, o chimpanzé, animal-parente mais próximo do humano, também possui essa mesma capacidade de observação e de invenção, porém o seu conhecimento nasce e acaba com ele, enquanto para os seres humanos, todo o conhecimento de uma cultura é transmitida aos demais, criando um processo de acumulação. Em outras palavras, o que nos difere dos animais é, simplesmente, a capacidade de nos comunicar por meio da fala e compartilhar o nosso conhecimento com outras pessoas.

Antes de prosseguirmos, faz sentido destacar duas premissas relevantes para compreender a tradição oral:

1. Os objetos transmitidos pela tradição oral não são imutáveis. Canções, ditos populares, rezas, mitos, etc. Não são, digamos, produtos intactos disponíveis em uma prateleira, os quais podemos escolher. Como sua forma de transmissão é oral, para que se atualize e se manifestem, precisam do momento, da contingência, que irá influir na sua manifestação, pois é o momento que determina, em grande parte, para que e como algo é narrado.
2. A tradição oral, como as tradições de modo geral, está calcada na repetição. Em princípio, ambas as premissas são contraditórias - se digo que o fundamental é a repetição, como posso dar espaço para a invenção no momento da atualização?

Esse talvez seja o grande fascínio exercido pela tradição oral: o fato de se tratar de um patrimônio coletivo comum que, no entanto, não existe sem a ação permanente daqueles que o repetem e, portanto, o transformam. (ALBERTI, 2004, p. 18-19)

Pensando nisso, destacamos diversas comunidades, como os povos indígenas, que sempre utilizaram da comunicação oral para manter viva a sua cultura ao longo dos séculos. A tradição oral indígena não guarda somente o registro dos feitos pela comunidade, mas também registra por meio da oralidade as suas histórias, contos, o ritmo das danças, os ritos realizados, os medicamentos utilizados, os mitos e a sua religião.

Outrora os chefes indígenas reuniam-se, ao redor das chamas, para discutir a vida da tribo, marcha dos dias, mudanças das malocas, situação dos plantios, proximidades das piracemas. Era também a hora em que os moços, os curumi-açu, tomavam conhecimento das tradições guerreiras, das ocorrências seculares, dos segredos orais que orgulham a memória de narradores e auditório, ligados pela continuidade do idioma e do sangue. (CASCUDO, 2006, p. 83)

É por isso que a oralidade não é apenas o contrário da escrita, mas sim a escrita é “o contrário da palavra viva.” (RANCIÈRE, 1995, p. 97) Desta forma, as comunidades nunca deixaram de narrar os seus dias e as histórias vividas, procurando manter vivas as tradições e os costumes. O Frei Ivo d’Evreux, ao visitar o Norte do Brasil, também destacou essa característica nas comunidades indígenas:

O que mais me admirou foi vê-los narrar tudo quanto se há passado desde tempos imemoriais, somente por tradição, porque têm por costume os velhos contar diante dos moços quem foram seus avós e antepassados, e o que se passou no tempo deles: fazem isto na Casa-Grande, algumas vezes nas suas residências particulares, acordando muito cedo, e convidando gente para ouvi-los, e o mesmo fazem quando se visitam, porque abraçando-se com amizade, e chorando, contam um ao outro, palavra por palavra, quem foram seus avós e antepassados, e o que se passou no tempo em que viveram. (D’EVREUX, 1929, p. 122-123)

Esta é, portanto, a maneira como a tradição oral se perpetuou ao longo dos séculos, afinal o homem se destaca por ter a característica de narrar a sua própria história. Se desde o início, o ser humano o faz por meio da oralidade, com o passar dos anos isso também se espalhou para o formato escrito, no teatro, no cinema, nas danças, nas cores, volumes, jornais e até mesmo nas fofocas por telefone. Talvez ainda, podemos acrescentar que agora isso também ocorre nos vídeos, nas transmissões ao vivo, nos

textos digitados nas redes sociais e por aí vai. Todavia, independentemente do formato, a oralidade permanece viva.

No entanto, o registro destas narrativas, recolhidas da tradição oral, são ainda mais antigas. Tomamos como exemplo o Romanceiro, gênero literário medieval, registrado desde os anos 20, mas com as suas raízes na idade média. Este gênero era transmitido “ora pela letra, ora pela voz, ou mesmo por ambas, até aos nossos dias atuais” (FERRÉ, 2000, p. 13) A elaboração desses romances não acontecia por meio da escrita, afinal não eram todos que sabiam ler ou escrever, e o compartilhamento era complexo, pois se baseava em fixar a narrativa na memória e reproduzir verbalmente para outras pessoas. E mesmo após o surgimento da prensa móvel, a primeira máquina impressora da história, permitindo acelerar a produção literária, a transmissão das manifestações orais ainda acontecia em voz alta.

Os estudos acadêmicos acerca destas narrativas, por outro lado, deram início somente nos anos 50 (ZUMTHOR, 1993). O autor afirma que em 1951 o pesquisador A. B. Lord explicou quais eram as particularidades dos textos homéricos pelas necessidades próprias à transmissão oral e dali em diante as pesquisas sobre o assunto se multiplicaram. (1993) No fim dos anos 70, surgia a primeira obra de síntese e de bibliografia de uma antologia de artigos sobre a oralidade da epopéia medieval e ainda na mesma década, aconteceu o Congresso da Sociedade Rencesvals, que agrupava especialistas europeus e americanos. Na ocasião, um deles argumentou contra o caráter oral das canções de gesta, poemas épicos da literatura francesa. Esta comunicação no entanto resultou em um grande debate e, posteriormente, em uma confusão que revelou um mal entendido: a crença de que a oralidade significava uma improvisação.

Zumthor (1993) afirma que esta descoberta causou um grande alvoroço entre a comunidade intelectual, visto a estranheza geral de que aquela “transmissão da boca ao ouvido” também era considerada literatura. (ZUMTHOR, 1993, p. 7) Além disso, também pairava certa desconfiança a impedir que os eruditos admitissem o fato daquela literatura nunca poder ter sido escrita.

Afinal de contas, “o termo literatura marcava como uma fronteira o limite do admissível.” (ZUMTHOR, 1993, p. 8) Em outras palavras, só era literatura aquilo que era tradicionalmente escrito e publicado em um livro. O restante era mantido às escondidas, desconsiderado. Neste sentido, o termo oralidade trazia um peso diferente quando citado, tendo uma função negativa que remetia à essa ausência de escrita, o que, de acordo com o

mesmo estudioso, se dá pelo fato das análises se reduzirem à uma simples definição de sim ou não.

Tendo em vista a polêmica em torno da oralidade, convém então, antes de prosseguirmos, distinguir os tipos existentes. Estas definições foram determinadas também por Zumthor (1993) que cita três categorias, correspondentes a três situações de cultura.

O primeiro tipo de oralidade seria imediato e primário, se encontra apenas nas sociedades que não possuem um sistema de simbolização gráfica ou apenas em grupos isolados em que todos são analfabetos. Neste caso, o autor cita como exemplo os grupos de camponeses medievais, cuja cultura inclui a poesia de oralidade primária.

Os outros dois tipos, diferente da primeira, coexistem com a escritura e são definidos por Zumthor como (1) mistas, quando a influência das coisas escritas ainda permanece externa, parcial e atrasada; (2) e segunda, “quando se recompõe com base na escritura num meio onde esta tende a esgotar os valores da voz no uso e no imaginário”. (ZUMTHOR, p. 18, 2013)

Além disso, o autor também aponta que a “mista” surge a partir da existência de uma cultura escrita, significando que esta cultura possui escrituras, enquanto a oralidade “segunda” surge a partir de uma cultura letrada, portanto toda expressão é marcada mais ou menos pela presença da escrita.

Em resumo, o que temos aqui são três níveis de oralidades estabelecidas por Zumthor, sendo ela a “imediate e primária”, “mista” e “segunda”, cada qual com uma diferença de distância das escrituras, mas não necessariamente com uma cronologia padrão. Em alguns casos, o autor explica que a “mista” esteve mais presente em um dado período, como entre os séculos XI e XVI, por exemplo, e a “segunda” esteve mais presente em outros períodos, classes sociais ou regiões, bem como a oralidade “imediate e primária”. (2013)

Uma outra observação relevante neste contexto diz respeito à transmissão dos textos poéticos. Zumthor afirma que em uma sociedade conhecedora do texto escrito, todo texto é submetido às cinco operações constituintes da sua história: produção, comunicação, recepção, conservação e repetição. Todo este processo é realizado por meio da via oral e auditiva. A partir desta afirmação do autor podemos entender, portanto, que em uma comunidade cuja oralidade principal é a “imediate e primária”, a oratura não é submetida a estas cinco operações e, portanto, a conservação e repetição das histórias é realizada de maneira diferente da tradicional, mas ainda permanecendo o

compartilhamento por meio da oralidade, já que é pela voz que “se articulam as sonoridades significantes”. (ZUMTHOR, p. 21, 2013)

Com esta perspectiva em mente, precisamos também levantar os conceitos que distinguem a tradição oral da fonte oral, a fim de aprofundamento no assunto. Portelli (2016) traz essa diferença quando diz que a fonte oral é construída de “narrativas individuais, informais, dialógicas, criadas no encontro entre historiador e narrador” (PORTELLI, 2016, p. 09), enquanto a tradição oral é “composta por construtos verbais que são formalizados, transmitidos, compartilhados” (PORTELLI, 2016, p. 09). Isso é importante, pois conseguimos entender que toda tradição oral é proveniente, obviamente, da oralidade, porém nem tudo que vem da oralidade é considerado tradicional. Neste sentido, “a literatura oral é mantida e movimentada pela tradição” (CASCUDO, 2006, p. 177).

Esta base de compreensão é importante para seguirmos adiante, pois nos ajuda a admitir que toda expressão literária, em qualquer momento da sua existência, foi oral. Por trás disso, há um resíduo de conhecimento que pertence aos nossos ouvidos e, provavelmente, jamais estará aos nossos olhos, no sentido literal da palavra.

Dito isso, abordaremos em seguida os principais elementos e características da oratura, expressão que representa a ideia de “letra falada”, e também da literatura oral, utilizada por alguns estudiosos, principalmente Câmara Cascudo, quando se referem às narrativas orais, na tentativa de estabelecer recortes que favoreçam uma maior compreensão das manifestações orais, do seu percurso histórico e do seu papel na literatura.

2.1 LITERATURA E ORATURA: ELEMENTOS E CARACTERÍSTICAS

A expressão “literatura oral” existe desde 1881. Foi Sébillot (1913) quem a definiu, dizendo, em resumo, que esta literatura é um substituto das produções literárias para aqueles que não sabem ler. Goody (2012) nos ajuda a complementar esta definição quando define a literatura oral como uma forma ou gênero que as civilizações sem escrita encontraram para compartilhar os seus contos populares, mitos e histórias. Já Zumthor (1933) a menciona como um fenômeno da voz humana ou um texto que está tanto no plano físico, quanto no psíquico e no sociocultural. Independentemente do estudioso, temos aqui três definições que se complementam, pois definem a literatura oral como um gênero que é transmitido em um formato puramente oral. Ou seja, não existe algo

palpável ou físico, mas ainda assim ela permanece em constante evolução e compartilhamento.

Por outro lado, ao mencionarmos a palavra “literatura” criamos aqui uma certa contrariedade nesta definição, afinal este termo é derivado do latim *littera*, ou seja, “letra”, e poderia ser definido como “essencialmente um conceito escrito, até mesmo alfabético” (GOODY, 2012, p. 43), e, portanto, não faria sentido estar associado à oralidade. Em outras palavras, é ilógico chamar as manifestações orais de “literatura oral”, termo muito destacado por Câmara Cascudo, quando, na verdade, não existe a literatura no sentido óbvio da palavra. Inclusive, seguindo esta linha de pensamento, uma das definições mais antigas do termo “literatura” é a do filósofo Aristóteles, em sua obra *Poética*, na qual diz que a literatura seria uma imitação ou representação da realidade por meio das palavras. Portanto, a literatura está sempre associada a algo que está escrito em papel e em algumas sociedades é considerado que “não existe literatura sem letras.” (GOODY, 2012, p. 44) Assim sendo, o conceito de “oratura” seria o mais adequado, pois expressa a ideia de manifestações expressas, exclusivamente, por meio da oralidade. (BROOKSHAW, 1990, citado por MARTINS e PONTES, 2010) Este termo foi possivelmente definido por Pio Zirimu, um linguista ugandês, na década de 1960. Outros estudiosos defendem que o termo vem do francês *oraliture*, criado pelo haitiano Ernst Mirville em 1974. Em todo caso, nós encontramos a definição do termo no *Diccionario Electrónico de la Literatura Colombiana* (DELCO) que diz:

El término “oralitura” se utiliza para referirse a las formas artísticas verbales de las comunidades afrocolombianas e indígenas, y el de tradición oral, más específicamente, para la de índole hispánica. Enrique Ballón Aguirre concibe ambas nociones como literatura ancestral, para el caso de la “oralitura” y como literatura popular en lo que se reconoce como “tradición oral”. Se entiende como todas aquellas manifestaciones literarias no escritas, que han sido denominadas como oralitura y se presentan como leyendas, cuentos, cantos, coplas, romances, rimas, entre muchos otros géneros de carácter lírico, dramático, oratorio y narrativo. La oralitura se diferencia de la etnoliteratura en la medida en que esta última realiza una elaboración escrita con base en la expresión estética oral, es pues, una reelaboración; por su parte, lo “oraliterario” se caracteriza por conservarse en la tradición como texto oral. No cualquier texto oral es literario, ni hace parte de la tradición oral, puesto que también se habla de historia oral que se compone por relatos de testigos. La tradición oral se caracteriza por transmitirse de generación en generación y se divide en diversos tipos: superficiales informales y formales

como las genealogías, tradiciones de génesis, y tradiciones literarias, estas últimas privilegian un criterio estético que alude tanto al lenguaje como a los temas sobre los que versan los textos.¹

No entanto, autores como Leda Maria Martins, Mineke Schipper e Ángel Ortega, destacam o termo oratura como o contrário da literatura, definição esta que é, geralmente, problematizada, pois deixa implícito que a Oratura e a Literatura se excluem. No entanto, este não é o caso, visto que “a oralidade, em sua dimensão performática, por envolver ficcionalidade, plurissignificação e preocupação estética, não nega o que, na literatura, tem-se por fundamental, que é a dimensão estética e subjetiva da palavra” (SCHIFFLER, 2017, p. 125).

Portanto, seja na Oratura ou na Literatura, a palavra está no centro da questão. Neste sentido, a escrita se torna um registro que ajuda a complementar a fala, o surgimento daquela acontece por influência da última e podemos afirmar que praticamente toda literatura escrita que conhecemos na atualidade possui resíduos da oralidade. Por outro lado, não podemos deixar de destacar o surgimento da escrita como um fato histórico relevante, visto que os efeitos da sua chegada na sociedade foram bastante impactantes, inclusive tornando o ato de escrever algo inacessível e exclusivo da elite e mantendo a tradição oral como o principal meio de comunicação do restante da população. É neste ponto que Goody (2012) comenta como, em dado momento histórico, as duas tradições passaram a coexistir paralelamente. Isso quer dizer que mesmo quando a escrita já existia, a tradição oral permanecia sendo compartilhada e se fortalecendo. Contudo, a oratura era tida como uma comunicação comum à população que não tinha muitos recursos e, portanto, não tinha acesso à literatura escrita. Michele Freire Schiffler afirma que este fator reforçava a ideia de que uma sociedade sem letramento era uma

¹ O termo "oralitura" é utilizado para se referir às formas artísticas verbais das comunidades afro-colombianas e indígenas, enquanto o termo "tradição oral" é mais especificamente aplicado à tradição de origem hispânica. Enrique Ballón Aguirre concebe ambas as noções como literatura ancestral, no caso da "oralitura", e como literatura popular no que é reconhecido como "tradição oral". Entende-se como todas as manifestações literárias não escritas, denominadas como oralitura, que se apresentam na forma de lendas, contos, cantos, coplas, romances, rimas, entre muitos outros gêneros de caráter lírico, dramático, oratório e narrativo. A oralitura difere da etnoliteratura na medida em que esta última realiza uma elaboração escrita com base na expressão estética oral, sendo, portanto, uma reelaboração; por outro lado, o "oraliterário" se caracteriza por se preservar na tradição como texto oral. Nem todo texto oral é literário nem faz parte da tradição oral, já que também se fala de história oral composta por relatos de testemunhas. A tradição oral é caracterizada por ser transmitida de geração em geração e se divide em diversos tipos: superficiais informais e formais, como genealogias, tradições de gênese e tradições literárias. Estas últimas privilegiam um critério estético que se refere tanto à linguagem quanto aos temas abordados nos textos.

sociedade “menos culta”, pois era óbvio que um povo sem escrita, também não tinha literatura. A autora também explica que esta ausência era apenas aparente, afinal a oratura se apresenta como uma forma análoga à literatura. (SCHIFFLER, 2017)

Esta conclusão, no entanto, é mais recente do que imaginamos. Isso quer dizer que ao criar-se uma barreira entre a oratura e a literatura, também criou-se a “tendência de reinterpretar as características da literatura letrada [...] como gêneros puramente orais.” (GOODY, 2012, p. 44) Em outras palavras, quando os pesquisadores decidiram estudar a tradição oral, a trataram como algo escrito, o que não é o caso, visto que a literatura escrita não possui as mesmas características das manifestações orais e, portanto, não faria sentido apenas copiar o que já existe oralmente e analisar sob a mesma ótica da análise literária tradicional. Nesse processo de influência acontece uma modificação da narrativa e o que sobra são os resíduos remanescentes do passado que provém da tradição oral. E, como bem afirma Roberto Pontes, este resíduo é “aquilo que remanesce de uma época para outra e tem força de criar de novo toda uma obra, toda uma cultura”. (PONTES, 2006, p. 01) Isso se comprova quando percebemos que muitas das primeiras obras escritas possuem como referência as manifestações orais, embora houvesse diversas transformações nas narrativas; além da ligação entre a literatura oral (popular) e literatura escrita (elitizada); e também a incorporação da literatura popular em novas obras.

De forma geral, observamos que a principal característica da oratura neste contexto é a sua persistência e resistência ao esquecimento. Seja por meio do intercâmbio com a escrita, do seu uso como referência para novas narrativas, da sua incorporação nas obras ou até mesmo da sua permanência como tradição oral e o compartilhamento das histórias por meio da oralidade, a oratura enfrenta o apagamento na história e resiste ao longo das gerações, mesmo que não esteja escrita em papel e registrada em bibliotecas. Cascudo (2006), ao mencionar a persistência da oratura na história, também acrescenta ter sido esta a resistência que fez ampliar os horizontes da oralidade, alcançar novos formatos e chegar a novos lugares, onde adotou, com o passar dos anos, um *corpus* amplo e variado, composto por mitos, lendas, contos, causos e outros formatos transmitidos de geração para geração. No fim das contas, a oratura permanece viva, mesmo com a existência da escrita, e este é um ponto relevante a ser destacado aqui antes de compreendermos quais são os principais elementos e características da oralidade.

De acordo com Cascudo (2006), os elementos característicos da oratura envolvem: a) Antiguidade; b) Persistência; c) Anonimato; d) Oralidade. A seguir, vamos

nos ater a cada característica individualmente, a fim de compreender melhor o universo da literatura oral:

- a) **Antiguidade** — Se um texto possui localização exata no tempo, então ele pode ser considerado um documento literário, enquanto para ele ser identificado como oratura se faz necessária uma certa indecisão cronológica, tornando difícil ou impossível identificar a localização da criação original daquela obra em determinado espaço de tempo. (CASCUDO, 2006) Em alguns casos, simplesmente cita-se uma determinada época, mas não uma data exata. Portanto, diferente de obras escritas, as manifestações orais não possuem data exata de produção, logo ela também não possui uma tonalidade da época em que foi elaborada, principalmente se levarmos em consideração que a narrativa se movimenta ao longo do tempo, mas é recriada, adere a novos elementos ou se une à novas narrativas. Desta forma, não é possível ter precisão sobre a época de sua concepção, visto que ela não possui registros exatos ou características de determinado período. Exatamente por ser oralidade, são os seus resíduos que ultrapassam a barreira das décadas, aderindo a novos formatos, culturas e até mesmo a novos autores, de maneira persistente;
- b) **Persistência** — Esta transmissão das manifestações orais é persistente e resistente ao esquecimento. Ela conserva-se ao longo de anos e anos e as suas características são recriadas e incorporadas aos costumes das comunidades, de uma geração a outra. De acordo com Câmara Cascudo (2006), é exatamente por este motivo que não existem, ou são raros, os “modismos” na literatura popular, no folclore. Isso ocorre de maneira diferente na literatura tradicional, como vamos chamar aqui, pois as suas características são popularizadas por meio dos veículos de comunicação em massa, como a *Internet*, agora nos tempos modernos, onde os produtos culturais, como os livros, exibem padrões de curta duração. Isso não acontece com a tradição oral, já que mesmo quando ela é renovada ou recriada por alguma necessidade de adaptação a uma nova época, ainda preservam-se os mesmos elementos dentro de uma mesma estrutura. Dentro deste contexto, podemos citar as toadas e modas dos rituais religiosos do catolicismo popular, que seguem essa lógica, permanecendo muito parecidos hoje com o que era cantado há trezentos anos. Por fim, temos também as modas de viola da música sertaneja,

que transformaram-se ao longo dos anos entre a música folclórica e a MPB — música popular brasileira. (CASCUDO, 2006)

- c) **Anonimato** — Identificar o autor original não é a principal prioridade quando se trata das obras de manifestação oral, isso porque, segundo Goody (2012), na oralidade o autor individual não é pesquisado, o que resulta em um processo de composição coletiva da obra, onde diversas pessoas participam da construção daquela obra, sem necessariamente estarem presentes ou juntas em determinado período. Ao longo de gerações, os resíduos da narrativa remanesçam de um tempo para outro e novas mudanças vão sendo introduzidas por uma série de pessoas, de maneira autônoma, sem que cada indivíduo olhe para trás e identifique algum original que tenha existido no início dessa cadeia. Então, no fim das contas, não se sabe quem a contou antes de todo mundo e a obra “decorre da memória coletiva, indistinta e contínua.” (CASCUDO, 2006, p. 23) Se trata de uma descaracterização inevitável que se perpetua por meio da oralidade e também a adoção natural da recriação das narrativas, ação que substitui a preocupação com uma memória precisa da obra, que geralmente acontece em obras escritas. Alguns autores falam de autoria coletiva, como Almeida e Queiroz (2007), ainda que estas narrativas sejam repassadas anonimamente geração a geração, sendo acrescidas das características pessoais do próximo autor e também dos aspectos marcantes do contexto social e cultural, no qual esta narrativa está sendo contada. Neste caso, não existe um autor, mas sim o contador, não se cogitando a identificação individual e nem mesmo origem cultural. No entanto, é exatamente esta característica que mantém viva estas histórias.

Suponhamos que um membro de uma comunidade tenha composto uma obra pessoal. Se esta obra oral se revelar, por uma outra razão, inaceitável para a comunidade, se todos os outros membros da comunidade não se apropriarem dela, ela será fadada a desaparecer. Apenas a transcrição eventual de um compilador pode salvá-la, fazendo-a passar do domínio da poesia oral para o da literatura. (JAKOBSON, 1929, p. 60 citado por ALMEIDA e QUEIROZ, 2007, p. 148)

- d) **Oralidade** — Por fim, a última característica da oratura é, obviamente, a oralidade. Neste caso, esta literatura é apresentada oralmente para uma grande parte da população, principalmente àquelas que priorizam a comunicação feita

boca a boca. Segundo Goody (2012) isso não significa que não existe uma influência da cultura escrita na oralidade, pois, afinal de contas, parte dessa comunicação oral consistia na repetição de textos escritos, como era o caso do ensino de lições bíblicas que eram pregadas oralmente para uma multidão que não era alfabetizada ou as obras de Homero, que eram decoradas e recitadas, em vez de serem lidas para as pessoas. Neste caso, Goody (2012) explica que em uma sociedade que possui a escrita, é possível herdar alguns gêneros de uma cultura anterior puramente oral, no entanto outros gêneros acabam passando por mudanças significativas, como é o caso dos poemas épicos. De qualquer forma, é importante entender que esta característica, em culturas puramente orais, não está conectada à uma memória precisa, mas sim na recriação da obra, no compartilhamento dos resíduos ao longo de gerações, persistindo por meio da oralidade ao longo das décadas.

2.2 FOLCLORE E FOLCLORIZAÇÃO

Partindo dos primeiros estudos sobre o conceito de folclore no Brasil, podemos destacar o pesquisador Sílvio Romero como um dos pioneiros nesta área, quando este escreveu a obra *O Elemento Popular na Literatura do Brasil e Cantos Populares* no final do século XIX, afinal este foi o pontapé inicial para o “despertar de um sentimento de identidade, mesmo que ainda tênue” (MARTINS, 1974-1964, p. 81). Além desta iniciativa, outros estudiosos surgiram a partir do século XX com o propósito de pesquisar sobre este tema. Em 1937, por exemplo, Mário de Andrade organizou o primeiro Clube de Etnografia ou Sociedade de Etnografia e Folclore e representou o Brasil no Congresso Internacional de Folclore, que aconteceu em Paris, na França. No entanto, somente em 1947, é que foi criada a Comissão Nacional do Folclore (CNFL), a fim de realizar congressos, organizar museus, exposições e preservar a cultura popular brasileira.

Ressalte-se que a valorização do que constitui cultura popular só veio a ser recorrente há pouco mais de 80 anos. E isso não ocorre somente no Brasil. De acordo com Ortiz (2006) isso também aconteceu em outros países da América Latina, principalmente por conta das mudanças após a Segunda Guerra Mundial, que acelerou o processo de urbanização, circulação de bens e avanços tecnológicos, provocando reações diversas na sociedade, como a adição de novos valores e comportamentos ou a afirmação da própria identidade nacional, como uma maneira de preservar os costumes tradicionais. A recuperação dessa cultura popular também foi uma maneira encontrada para expressar

os ideais vanguardistas e o projeto de construção nacional. Neste contexto, o termo folclore ganhou um impulso e o movimento nesta área seguiu em franco crescimento.

Em 1846, o arqueólogo inglês William John Thoms determinou a palavra FOLK-LORE, que significa “saber tradicional do povo”, como uma das primeiras definições do folclore. O pesquisador passou a organizar dezenas de contos, lendas, provérbios, adivinhas, mitos, canções, narrativas e dizeres populares que eram transmitidos por meio da oralidade, a fim de mostrar o seu interesse nesta literatura popular e antiga. Somente em 1878 sentiu-se a necessidade de um maior aprofundamento científico nos estudos acerca deste tema, criando-se então a *Folklore Society*, ou Sociedade Folclórica em português, uma associação fundada pelos estudiosos Edward Tylor, Andrew Lang, George Gomme e Thomms, que tinha o objetivo de debater assuntos relacionados ao folclore, realizar publicações acerca do tema e conservar a tradição popular (FRADE, 1997).

Um tempo depois, em 1884, esta mesma associação discutiu novamente sobre o sentido da palavra folclore e acabou chegando a uma nova definição. Desta vez, para a *Folklore Society*, o folclore era considerado o estudo das:

I - Narrativas tradicionais (contos populares, heróis, baladas, canções, lendas); II - Costumes tradicionais (costumes locais, festas consuetudinárias, cerimônias consuetudinárias, jogos); III - Superstições e crenças (bruxaria, astrologia, superstições e práticas de feitiçaria); IV - Linguagem popular (ditos populares, nomenclatura popular, provérbios, refrões e adivinhas. (ALMEIDA *apud* FRADE, 1997, p. 11)

Finalmente, estas discussões chegaram na América, onde foi fundada a *American Folklore Society*, no ano de 1888, e o estudo acerca do folclore foi amplificado. Diferente da primeira definição de folclore estabelecida na Inglaterra, nos EUA ficou determinado que o folclore é considerado o estudo de:

I - Cantos, crenças, dialetos, etc; II - O acervo literário dos negros localizados nos Estados do Sul; III - Os usos e costumes presentes, sobretudo entre as populações do México e do Canadá Francês; IV - As narrativas, contos e mitos dos índios norte-americanos (ALMEIDA *apud* FRADE, 1997, p. 11)

Essa agitação em torno do folclore se estendeu para outras áreas de conhecimento e países, além da Inglaterra e EUA. Outros pesquisadores também passaram a ter

interesse nestes estudos, como: Raffaele Corso e Giuseppe Pitré, na Itália; Poul Saintyves, Arnold Van Gennep e Jean Paul Sébillot, na França; Guilhem Wundt, na Alemanha; Albert Marinus, na Bélgica; Stith Thompson e Franz Boas, nos Estados Unidos; e muitos outros.

Já no Brasil, estas discussões também foram protagonizadas por diferentes pesquisadores, como João Ribeiro, Renato Almeida, Rossini Tavares de Lima, Luís da Câmara Cascudo, Amadeu Amaral, Édison Carneiro, Mário Andrade, Sílvio Romero, Lindolfo Gomes, Florestan Fernandes, entre outros.

No entanto, foi somente em 1951 que surgiram os primeiros debates sobre este assunto em âmbito nacional, que aconteceram à princípio no primeiro Congresso Brasileiro do Folclore, realizado no Rio de Janeiro, onde foi publicada a também primeira Carta do Folclore Brasileiro e onde diversos pesquisadores determinaram quais eram as características da cultura popular: o anonimato, a transmissão oral, a antiguidade ou a tradicionalidade, a sobrevivência e o conceito de civilidade, como já abordado anteriormente neste mesmo capítulo. Em resumo, o folclore foi caracterizado como o estudo destas narrativas do povo que sobreviveram ao longo do tempo, dos valores culturais da antiguidade ou daquilo que é ultrapassado e estático (FERNANDES, 2003).

Entre os anos de 1947 e 1963, foi que surgiu a definição de folclore no Brasil, de acordo com as particularidades da nossa cultura. Segundo a definição de Cascudo (2006), “o LORE do FOLK é o conjunto de todas as regras, usos, costumes, predileções, mentalidade, o FOLK WAYS, estratificando-se em sensibilidade, no processo de ver, assimilar, compreender e produzir.” No entanto, esta não foi a única definição encontrada ao longo da história. Em 1954, ocorreu o Congresso Internacional do Folclore em São Paulo, o qual gerou inúmeras discussões, protestos e um grande alvoroço em torno deste tema. Isto porque a Comissão Paulista de Folclore passou a considerar o fato folclórico como um atributo exclusivo da camada popular, não sendo pertencente à camada civilizada da sociedade.

Por outro lado, Florestan Fernandes, percorreu o caminho contrário a esta definição quando disse:

É fácil verificar, como fizemos numa pesquisa, em São Paulo, que os mesmos elementos folclóricos ocorrem, indistintamente, em ambos os meios ou classes sociais. Os provérbios, as mesmas “superstições” e as mesmas “crendices”, os mesmos contos e as mesmas lendas etc. são igualmente usados por indivíduos do

“povo” ou das classes “altas” e “cultas” [...] o pobre [...] só não joga tênis provavelmente porque não pode, nada impedindo ao burguês o jogo de malha, enquanto a elevação do padrão de vida muitas vezes facultava ao primeiro recreações caras - o tênis inclusive -, permitindo-lhe manter, até, um estilo de vida quase burguês. Em outros casos, há costumes que são conservados apenas nos níveis mais elevados, desaparecendo nos mais baixos, como a apresentação da filha à “sociedade”, como é comum em São Paulo e no Rio de Janeiro etc. (FERNANDES, 2003, p. 25-46)

Ao longo dos anos, as definições de folclore foram diversas e o surgimento dos estudos desta natureza foi polêmico e gerou inúmeras discussões entre estudiosos. Nenhum deles, no entanto, poderia dizer que a oratura não era importante para as ciências humanas. Isso é o que menciona Cascudo (2006), quando diz que a oralidade interessou vivamente nas pesquisas. Exatamente por este motivo é que, em 1995, no VIII Congresso Brasileiro de Folclore, a definição de folclore estabelecida no primeiro congresso foi atualizada em uma nova Carta do Folclore Brasileiro, passando a ser compreendida do seguinte modo:

Folclore é o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individualmente ou coletivamente, representativo de sua identidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação folclórica: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade. Ressaltamos que entendemos folclore e cultura popular como equivalentes, em sintonia com o que preconiza a Unesco. A expressão cultura popular manter-se-á no singular, embora entendendo-se que existem tantas culturas quantos sejam os grupos que as produzem em contextos naturais e econômicos específicos. (CARTA DO FOLCLORE BRASILEIRO, 1995 [s.n.])

Neste sentido, ficou por fim definido que o folclore vem do povo, independentemente de onde ele se encontra, e todos são portadores de folclore. Ou seja, de acordo com esta definição, a cultura popular não se trata de algo exclusivo de uma camada específica da sociedade, é parte da sociedade como um todo e é vivenciado diariamente no cotidiano das pessoas. No Brasil, no entanto, essa disciplina é compreendida como uma parte da etnologia que se ocupa com a subcultura popular, além de ser vista como algo alheio ou marginalizado.

Alguns estudiosos afirmam que este fato é o resultado da urbanização, no qual o homem, que agora faz parte de um sistema capitalista, não poderia cultivar certos valores que pudessem ser considerados de origem popular, devendo-se nutrir somente aquilo que é considerado parte de uma cultura erudita.

Quando nós falamos que o nosso rio é sagrado, as pessoas dizem: “Isso é algum folclore deles”; quando dizemos que a montanha está mostrando que vai chover e que esse dia vai ser um dia próspero, um dia bom, eles dizem: “Não, uma montanha não fala nada”. (KRENAK, 2019, p. 24)

F. Fernandes (2003) escreve que as instituições oficiais, como a igreja católica, exerceram uma certa pressão nos elementos culturais ao longo do anos, especialmente naqueles que eram considerados parte de um ‘estado de ignorância’. Portanto, as crenças populares, como a feitiçaria, bruxaria ou superstições, por exemplo, foram consideradas manifestações heréticas e que faziam parte somente das camadas mais populares. Uma outra instituição que exerceu essa pressão nos elementos culturais foi a escola, ao estabelecer uma educação com base somente no saber erudito, deixando de lado os saberes populares. O autor também destaca a polícia, com o aumento da pressão sobre as atividades consideradas impróprias para uma cidade considerada civilizada. O mesmo autor explica: “ao mesmo tempo em que desaparecia o clima moral propício à avaliação social positiva do folclore, despontaram várias influências adversas à sua perpetuação e ao seu poder sobre a vontade ou a imaginação dos homens” (FERNANDES, 2003, p. 29-30). Desse modo, o folclore consiste nessa “cultura do inculto”, como menciona F. Fernandes, em clara oposição à ideia de “algo culto” sempre associada à cultura tradicional. O resultado disso foi a transformação das manifestações populares em atividades sem funcionalidade em uma sociedade urbanizada e que, no fim das contas, é como se a tradição oral não existisse.

Krenak (2019) comenta que existem algumas comunidades na Colômbia e Equador, nas regiões dos Andes, onde as montanhas formam casais. Os povos destas comunidades fazem festas para estas montanhas, oferecendo comida e presentes e celebrando a vida das montanhas. O questionamento levantado pelo autor nos leva a pensar o porquê estas narrativas não nos entusiasmam, são esquecidas e substituídas por histórias superficiais e com narrativas repetitivas.

Sobre isso, Cascudo (2006) diz:

Ao lado daquele mundo de clássicos, românticos, naturalistas, independentes, digladiando-se, discutindo, cientes da atenção fixa do auditório, outra literatura, sem nome em sua antiguidade, viva e sonora, alimentada pelas fontes perpétuas da imaginação, colaboradora da criação primitiva, com seus gêneros, espécies, finalidades, vibração e movimento, continua, rumorosa e eterna, ignorada e teimosa, como rio na solidão e cachoeira no meio do mato. (CASCUDO, 2006, p. 25)

Essa separação entre o que chamamos de literatura oficial e oral existe por muitos anos e não pôde ser evitada, porém a literatura popular continuou persistindo ao longo do tempo, com suas características imutáveis e origem desconhecida. Segundo Cascudo (2006), dois elementos denunciam essa força imóvel da literatura popular:

No campo de Parnamirim, em Natal, entre centenas de aviões maravilhosos, ultra-modernos, é fácil encontrar, descansando do trabalho, metido num macacão azul ou cáqui, um operário deitado à sombra da asa de um “Lockheed” ou duma “Fortaleza Voadora”, lendo os versos da “Donzela Teodora” ou o “Reinado dos Bichos”. No Rio de Janeiro, em junho de 1944, Renato Almeida e eu paramos no passeio do Flamengo para ver um mulato que lia um desses folhetinhos sertanejos à luz da iluminação pública. Tão distante e atolado na leitura que não levantou a cabeça à nossa curiosidade. Um metro mais longe, rolavam todos os automóveis e todas as elegâncias cariocas na noite fria e linda. (CASCUDO, 2006, p. 27)

Portanto, a oratura reúne todas as manifestações populares, mantidas por meio da tradição, sem necessariamente estar alheia à sociedade ou dividida. Ela ocorre em paralelo, sim, mas ainda em meio à urbanização e ao saber considerado oficial, além de crescer em estreita colaboração do povo que usufrui dela. Afinal de contas, são estes que recontam as histórias, assim mantendo a tradição viva. Além do mais, apesar do termo folclore ser, frequentemente, associado às narrativas mitológicas e, principalmente, às histórias infantis. Na verdade, ele engloba as tradições culturais de maneira geral e, geralmente, possuem um viés religioso e ajudam a explicar a origem do mundo. Para Benedict (1972), a cultura é uma lente pela qual o homem consegue enxergar o mundo. Portanto, pessoas de culturas diferentes possuem lentes diferentes, muitas vezes enxergando o mesmo objeto de variadas maneiras.

É disso que se trata o folclore, esta mistura de influências e referências. Cascudo (2006) também vai além, ao mencionar que a tradição oral brasileira é composta por

elementos trazidos dos povos portugueses, africanos e indígenas, os quais possuíam histórias, mas também cantos, danças, mitos, lembranças e cantigas, que em conjunto serviram de grande influência ao longo dos séculos, por meio de povos e civilizações, por meio de convergências, presenças e persistências da literatura popular, constituindo ou compondo um acervo amplo e difuso e uma bibliografia sempre em crescimento, com maiores informações a cada ano. Todas essas influências, somadas, criam convergências, influências e persistências da oratura. Trata-se de um “complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade” (TYLOR, 2016, p. 1).

Ainda sobre este assunto, Roque Laraia afirma que qualquer processo cultural também está em um longo e contínuo processo de modificação.

Assim sendo, a mudança que é inculcada pelo contato não representa um salto de um estado estático para um dinâmico mas, antes, a passagem de uma espécie de mudança para outra. O contato, muitas vezes, estimula a mudança mais brusca, geral e rápida do que as forças internas. (LARAIA, 1995, p. 100)

Neste sentido, o acervo da tradição oral é amplo e difuso, gerando alguns problemas, por exemplo:

O que era africano aparece sabido pelos gregos e citado numa epígrafe funerária. Um detalhe característico ocorre num conto egípcio de trinta séculos. Uma anedota moderna podia ter sido contada por Noé. A bibliografia, sempre crescente, empurra os horizontes da certeza. Ficamos dançando diante do assunto, assombrados pela multiplicidade das orientações, pela infinidade dos sinais, apontando para toda a roda-dos-ventos. Vezes paramos porque vinte estradas correm na mesma direção, embora volteando paisagens diferentes. E cada uma dessas paisagens podia ter influído, poderosamente, para o aspecto total do objeto estudado. Essa é uma das razões por que o folclore vai marchando para as monografias, subsidiárias dos mapas etnográficos. Só a visão de conjunto, marcando nas cartas a zona de influência, dará uma ideia de universalidade do tema pela sua assimilação nos inúmeros países atravessados. E ninguém dirá, com segurança, se esse país foi “atravessado” ou dele partiu o motivo que se analisa. (CASCUDO, 2006, p. 29)

Dito isso, o autor também aponta como solução o depoimento pessoal para o estudo das manifestações orais. Isso inclui o depoimento de leitura, de observações, a lealdade das fontes bibliográficas e o desejo de conhecer para que seja mais fácil entender

o objeto estudado. Portanto, estudar a oratura não deve seguir os mesmos parâmetros de uma pesquisa que utiliza um objeto de estudo extraído de uma literatura tradicional, como vamos chamar aqui. Neste sentido, pretendemos seguir adiante compreendendo mais a fundo os mitos e a mitologia na oratura, a literatura afro brasileira e, finalmente, a literatura indígena, antes de darmos seguimento ao estudo do objeto deste trabalho.

2.3 ORATURA E LITERATURA AFRO-BRASILEIRA

A escravidão e as circunstâncias adversas nas quais os indivíduos subjugados se encontraram não impossibilitaram a manutenção da tradição oral afro-brasileira, a qual desempenhou um papel fundamental na preservação da identidade étnica dos negros, bem como na reafirmação de sua dignidade. A prática de compartilhar narrativas orais desempenhou um papel crítico na salvaguarda da história e dos valores culturais de tal comunidade, garantindo, assim, a sua continuidade ao longo do tempo.

O sábio africano A. Hampâte Bâ fala sobre a oratura afro-brasileira e afirma que:

ao contrário do que alguns poderiam pensar, a tradição oral africana não se limita, de fato, a contos e lendas, ou mesmo a narrativas místicas e histórias, e os griots estão longe de ser os únicos conservadores e transmissores qualificados. A tradição oral é a grande escola da vida, cobrindo e envolvendo todos os aspectos. Ela é, ao mesmo tempo, religião, conhecimento, ciência da natureza, iniciação à profissão, história, divertimento e recreação, sendo que qualquer detalhe pode permitir alcançar a Unidade primordial. Fundada com base na iniciação e na experiência, ela engaja o homem em sua totalidade, e, neste sentido, podemos dizer que ela contribuiu para criar um tipo de homem particular e para moldar a alma africana. (HAMPÂTE BÂ, 1980, p. 193)

Esta constatação evidencia, mais uma vez, que a oratura representa uma tradição dinâmica, que pode ser descrita como "palavra viva", conforme aludido nas considerações iniciais do capítulo anterior. Além disso, a oratura desempenha uma função essencial na preservação da história e dos valores culturais de uma comunidade, uma vez que a vitalidade de um grupo de indivíduos está intrinsecamente ligada à sua capacidade de compartilhar e transmitir as suas experiências. É a comunicação direta e contínua da palavra que possibilita essa transmissão e, conseqüentemente, a sobrevivência da comunidade. “É por isso que, apesar de concebidas no anonimato, os textos orais apresentam-se sempre como palavras densas, que dizem respeito à vida do grupo, aquela de ontem, de hoje, de amanhã” (BONVINI, 1989, p. 39).

A tradição oral é, portanto, um ato comunitário, constituindo-se como o meio pelo qual uma comunidade pode constantemente reafirmar e recriar a sua identidade. Por meio da tradição oral, uma comunidade não apenas preserva seu passado, mas também delinea seus objetivos e aspirações futuras, garantindo uma conexão vívida entre o que foi, o que é e o que almeja ser. Essa prática de compartilhar narrativas, conhecimentos e experiências transcende gerações, servindo como uma espécie de elo entre o passado, o presente e o porvir. Além disso, a tradição oral não se limita à mera transmissão de informações; ela nutre a essência cultural e emocional de uma comunidade. Por meio da palavra falada, as histórias, crenças e tradições são vivificadas, os valores e práticas são celebrados, e o legado cultural é constantemente renovado. Isso permite que a comunidade se mantenha resiliente, adaptando-se às mudanças ao mesmo tempo em que mantém sua essência e seu patrimônio cultural. A oratura, como parte integrante da tradição oral, desempenha um papel fundamental nesse processo. Ela não apenas atua como um meio de transmissão cultural, mas também como um mecanismo de fortalecimento da identidade coletiva e da preservação da memória. Assim, por meio da oratura, uma comunidade pode perpetuar sua história, valores e visão de mundo, reafirmando sua continuidade e identidade, ao mesmo tempo em que se adapta às transformações do tempo e do ambiente em que está inserida.

Nesse contexto, conforme destacado por Bonvini (1989), a preservação da cultura africana estava inteiramente condicionada à tradição oral, uma vez que bibliotecas ou recursos escritos eram ausentes na realidade dos escravos. Embora a situação vivenciada por esses indivíduos se caracterizasse predominantemente pela busca de sobrevivência em um ambiente hostil e brutal, é incontestável a existência de uma tradição oral vibrante que se manteve resiliente, transmitida de maneira oral de geração a geração, apesar dos desafios adversos impostos por este contexto.

De acordo com Bonvini:

Ao contrário das aparências, a tradição oral, tal como ela tomou forma no Brasil, não é um resíduo degradado de uma ou outra das tradições orais da África, importadas para o Brasil no curso da escravidão, resíduo feito de descontinuidades e de obras inacabadas, mas sobretudo um dispositivo que, ao contrário, soube guarda o essencial da tradição oral africana. É até legítimo formular uma hipótese: pelo fato de ela ter conseguido sobreviver ao ciclone da escravidão, a tradição oral afrobrasileira carregaria em si os traços estáveis da tradição oral africana, aqueles que podem resistir à prova do espaço e do tempo, em uma palavra: a

inviabilidade necessária e suficiente para que uma tradição permaneça “viva” apesar das vicissitudes da história. Assim, ela constituiria uma forma de protótipo evolutivo para o qual poderia, aliás, evoluir a tradição oral africana de hoje, confrontada aos problemas ocorridos pelo seu encontro inevitável com a modernidade. (BONVINI, 1989, p. 41)

Em resumo, as tradições afro-brasileiras não devem ser encaradas como um mero fragmento das tradições orais africanas importadas durante o período da escravidão no Brasil. Pelo contrário, argumenta-se que a tradição oral afro-brasileira representa um dispositivo que conseguiu preservar o cerne essencial da tradição oral africana. Essa afirmação sugere que a tradição oral afro-brasileira mantém características estáveis que resistem às pressões do espaço e do tempo, tornando-se, assim, um protótipo evolutivo capaz de influenciar a evolução das tradições orais africanas contemporâneas. O autor sugere que a tradição oral afro-brasileira serve não apenas como um importante elemento de preservação cultural, mas também como um modelo de como as tradições orais africanas contemporâneas podem enfrentar e incorporar as mudanças trazidas pela modernidade, mantendo, ao mesmo tempo, suas raízes e identidade cultural. Isso demonstra a resiliência e a vitalidade das tradições orais como um mecanismo de adaptação cultural ao longo do tempo.

De acordo com Duarte (2010), somente no início do século XXI é que houve uma ‘descoberta’ da literatura afro-brasileira, paralelamente aos questionamentos sobre a validade desse tipo de literatura, mesmo que, curiosamente, a oratura afro-brasileira já existisse há muito mais tempo.

A cada dia a pesquisa nos aponta para o vigor dessa escrita: ela é tanto contemporânea, quanto se estende a Domingos Caldas Barbosa, em pleno século XVIII; tanto é realizada nos grandes centros, com dezenas de poetas e ficcionistas, quanto se espraia pelas literaturas regionais. Nesse caso revela-nos, por exemplo, um escritor do porte do maranhense José do Nascimento Moraes, autor, entre outros, do romance *Vencidos e Degenerados* (1916), cuja ação tem início em 13 de maio 1888 e se estende pelas décadas seguintes a fim de narrar a permanência da mentalidade derivada da escravidão. Enfim, essa literatura não só existe como se faz presente nos tempos e espaços históricos. (DUARTE, 2010, p. 113)

Isto posto, é notável destacar a vitalidade e persistência da literatura afro-brasileira ao longo da história, afinal essa tradição literária transcende tanto as fronteiras temporais quanto geográficas, mantendo-se contemporânea e abrangendo uma

vasta gama de autores e regiões. O autor ilustra como essa tradição literária não apenas sobreviveu ao longo do tempo, mas também continua a evoluir e a se adaptar às mudanças históricas. Além disso, ela sublinha a importância da literatura afro-brasileira como um veículo fundamental para explorar e documentar aspectos essenciais da história e da experiência afro-brasileira, bem como para examinar a persistência de questões relacionadas à escravidão e à discriminação no Brasil contemporâneo.

Dito isso, o conceito de literatura afro-brasileira pode diferir e depender do autor. Lobo (2007) afirma que ela pode ser definida como a produção literária feita por autores afrodescendentes que se afirmam como tal, se distinguindo, de imediato, da produção de autores brancos.

Um bom exemplo pode estar na produção de autores do século XIX remanescentes de africanos, submetidos à hegemonia do embranquecimento como vacina contra a morte social. E, ainda, submetidos a um pensamento científico que praticamente os proibia de se declararem negros ou mulatos, a exemplo de Maria Firmina dos Reis. Autores impelidos a uma negricia ou negrura abafadas e tendo na literatura uma forma de expressão do retorno do recalcado, como no caso de Machado de Assis. Em ambos, não há uma voz autoral que se assuma negra, como no texto do Orfeu de Carapinha, a trajetória de Luiz Gama na imperial cidade de São Paulo. Daí a dificuldade de enquadrar “Pai contra mãe” ou Úrsula como literatura negra, e não apenas devido à sobrecarga de sentidos políticos ou folclóricos agregados ao conceito. Todavia, os escritos de ambos – e são inúmeros os exemplos – não podem ser classificados como dotados de um ponto de vista externo ou descomprometido. O texto machadiano fala por si, e assim como em Firmina, explicita um olhar não branco e não racista. Nem um nem outro deve, portanto, ser enquadrado como negrismo ou literatura sobre o negro. Desse modo, tão relevante ou mais que a explicitação da origem autoral é o lugar a partir do qual o autor expressa sua visão de mundo. (DUARTE, 2010, p. 121)

Sendo assim, o conceito de literatura afro-brasileira pode ser flexível, englobando uma variedade de expressões literárias, desde perspectivas que abordam explicitamente as questões de identidade étnica até aquelas em que estas questões são menos evidentes. Por outro lado, críticos como Edmilson de Almeida Pereira e Proença Filho acreditam que a ênfase em critérios étnicos pode limitar o alcance da literatura afro-brasileira, enquanto Pereira propõe que essa literatura seja tratada como parte integrante da literatura brasileira, destacando e valorizando a diversidade de vozes e perspectivas dentro desse campo literário. Com efeito, conforme argumentado por Duarte (2010), a literatura

afro-brasileira se caracteriza por uma série de elementos distintivos. Estes elementos compreendem: a presença de um autor de ascendência afrodescendente que se autodeclara como negro; a abordagem de temáticas relacionadas à afrodescendência nas obras literárias; a utilização de construções linguísticas que denotam características de afro-brasilidade, seja no tom, ritmo, sintaxe ou significado; a manifestação de um projeto de transitividade discursiva, podendo ser explicitamente declarado ou implícito; bem como a incorporação de um ponto de vista político ou cultural intrinsecamente ligado à afrodescendência. Estes elementos se assemelham a peças interconectadas de um quebra-cabeça, sendo apenas quando ocorre a combinação entre eles que se torna possível a identificação e a apreensão abrangente da literatura afro-brasileira. De maneira isolada, nenhum destes fatores tem a capacidade de conferir a uma obra a qualificação para integrar o cânone literário afro-brasileiro.

Convém destacar que a literatura afro-brasileira é um processo dinâmico e em constante mutação, não um conjunto fixo e imutável de características. Esses componentes desempenham o papel de critérios distintivos que orientam a análise e a interpretação desse gênero literário específico. No entanto, é a interação sinérgica entre esses elementos que efetivamente delimita a identidade da literatura afro-brasileira. Essa forma literária não se encaixa perfeitamente nas normas das tradições literárias convencionais, ao mesmo tempo em que mantém uma relação intrínseca com elas. Embora compartilhe a mesma língua e muitos dos mesmos processos de expressão, a literatura afro-brasileira não se alinha completamente com o ideal romântico de uma literatura que promove exclusivamente o espírito nacional. Em vez disso, seu propósito reside na contestação do etnocentrismo historicamente responsável pela exclusão dos afrodescendentes da literatura e da esfera civilizacional. (DUARTE, 2010)

Nesse sentido, é frequentemente percebida como periférica, visto que subverte a trajetória linear e homogênea da história literária ao introduzir perspectivas e vozes que questionam o status quo. A literatura afro-brasileira não se restringe a ser uma mera manifestação da cultura e da arte afrodescendente, mas, primordialmente, uma ferramenta que confronta as narrativas hegemônicas que perpetuam a marginalização e exclusão. Dessa forma, configura-se como um componente fundamental do panorama literário brasileiro, fomentando a diversidade, a inclusão e a exploração crítica profunda da sociedade e da cultura.

2.4 ORATURA E LITERATURA INDÍGENA NO BRASIL

A literatura indígena é um campo de estudo complexo e rico e que se estende desde os tempos pré-coloniais até os dias de hoje. De acordo com Lynn Mario T. Menezes Souza, “a escrita sempre esteve presente nas culturas indígenas no Brasil na forma de grafismos feitos em cerâmica, tecido, utensílios de madeira, cestaria e tatuagens” (SOUZA, 2020, p. 169-170). Portanto, antes da chegada dos colonizadores, estes povos originários já possuíam as suas próprias formas de expressar as narrativas que eram passadas de geração em geração e desempenhavam um importante papel na preservação das crenças da comunidade. Além disso, os povos indígenas também sempre tiveram a oralidade como principal base da comunicação, afinal toda a educação e tradição era compartilhada por meio da língua indígena e das histórias ancestrais, que proporcionavam uma base e visão de mundo aos indivíduos da comunidade. (LUCIANO; SIMAS; SILVA, 2020) Somente com a chegada da colonização europeia, é que a escrita alfabética usando o papel para registros, tal qual conhecemos hoje, foi inserida nestas comunidades, ocasionando uma supressão daquelas tradições orais. Talvez por este motivo é que os povos indígenas “julgavam que o papel escrito era quase tão terrível como as armas de fogo que feriam e matavam à distância, porque levava e lançava palavras de vida e de morte a distâncias ainda maiores.” (ALMEIDA; QUEIROZ, 2007, p. 210) Para eles, o papel era um instrumento de grandes poderes e que transformava a língua em letra morta, presa numa folha.

Em determinado momento também os povos indígenas viram a importância de registros dos seus conhecimentos por meio de “uma escrita” para garantir o compartilhamento dos saberes com os mais jovens. Assim se lê no seguinte registro:

Durante séculos, nossos antepassados falavam sua língua, mas, do mesmo modo que muitos povos no mundo, não sentiam necessidade de escrevê-la. Hoje é útil dispor de uma escrita para nossa língua, pois assim podemos compartilhar com as nossas crianças que vão nascendo as histórias que os mais velhos contavam e podemos, também, escrever o que estamos vendo hoje e compartilhar com os outros povos que falam a língua que é parente da nossa. (COMUNIDADE INDÍGENA PARKATÊJÊ, 1997, p. 74)

Desde então, precisamente a partir do século XVI, a escrita está presente nas comunidades indígenas, porém faz apenas alguns anos que o fenômeno da escrita indígena, no sentido do surgimento de textos alfabéticos escritos por autores indígenas,

começou a surgir. Neste contexto, as comunidades indígenas aprimoraram o domínio da língua portuguesa e intensificaram a construção de sistemas alfabéticos escritos em suas próprias línguas de origem. De acordo com Souza (2003), quando a Constituição Brasileira de 1988 reconheceu a educação bilíngue, as comunidades indígenas adotaram o ensino baseado no domínio básico da língua portuguesa escrita e o uso de sistemas alfabéticos desenvolvidos para representar as suas línguas de origem, anteriormente compartilhada somente por meio da oralidade.

Desta forma, a literatura escrita indígena se tornou profundamente relacionada com a tradição oral, fazendo com que as canções, histórias, poemas e outras narrativas fossem transmitidas por meio da oralidade e também de uma escrita produzida pelos próprios indígenas. Um exemplo importante é o escritor Tenondé Porã, que viveu no século XVIII e escreveu um dos primeiros livros em língua tupi, intitulado "Arte de Gramática da Língua Tupi", se tornando um livro importante por ajudar a preservar a língua tupi. Ainda no século XVIII, foram produzidos livros na língua guarani, como: *Vocabulário da Língua Guarani* (1722) e *Arte de La Lengua Guarani* (1724) do Pe. Antonio Ruiz de Montoya; e *La Explicación de el Catechismo em Lengua Guarani* (1724) e *Sermones y Ejemplos en Lengua Guarani* (1727) de Nicolás Yapuguay. No século XX, o número de novos escritores indígenas cresceu. Foi exatamente neste período que o poeta indígena Ailton Krenak se destacou por ser um dos primeiros a trazer a poesia indígena para o *mainstream*² da literatura brasileira. Em 1980 se dá um marco importante, ano em que é publicado o livro considerado o primeiro de autoria indígena, intitulado "Antes o Mundo não Existia", do Umúsin Panlõn & Tolamãn Kenhíri, que fazem parte do povo Desãna, localizado em Alto Rio Negro, no Amazonas. Neste contexto, além de dominarem o uso da língua portuguesa, as comunidades, que eram completamente ágrafas, também passaram a usar a sua língua de origem para produzir textos, resultando em uma literatura profundamente relacionada com a tradição oral. Logo, aqui que era transmitido pela fala entre os povos, começou a ser escrito e compartilhado pelos próprios indígenas.

No entanto, mesmo com a produção literária nas comunidades indígenas, o campo literário brasileiro travou uma longa batalha, na qual a defesa da supremacia oficial do idioma português venceu e buscou-se uma unificação do idioma falado no Brasil. Desde então, ocorre uma nova batalha, mas, desta vez, contra a disseminação das línguas

² *Mainstream* é um conceito, em inglês, que expressa uma tendência dominante e principal. A tradução literal é "corrente principal" ou "fluxo principal".

nativas. As considerações são de Maria Inês e Sônia Queiroz, que afirmam o seguinte sobre a questão:

A tendência para a unificação linguística se fez sentir, no entanto, desde os primórdios da colonização, quando o tupi passou a servir de linha mestra para os catequistas, por exemplo, Padre Anchieta e Luís Figueira, que logo criaram uma gramática baseada nesta língua, procurando englobar o máximo de dialetos e contribuindo assim para o nascimento do Nheengatu, “língua boa”, espécie de esperanto indígena. José de Anchieta poderia ser considerado um autor em trânsito, cujo texto poético certamente dialogava com a poesia dos índios guaranis, e por isso poderia ser precursor do que foi produzido por esses índios, escrita e oralmente, no tempo que sucedeu à presença do missionário entre eles. O Indianismo e, mais tarde, o Modernismo, não chegaram, porém, a abrir janelas na torre da elite cultural ou portas no enorme barracão da mídia, criando um possível diálogo mais produtivo entre as sociedades indígenas e a nacional. (ALMEIDA;QUEIROZ, 2007, p. 215)

Hoje a tradição oral possui um espaço para ser preservada, compartilhada e mantida, por meio da criação literária dos próprios indígenas que já a disseminam oralmente. Esta produção literária deve destacar os povos e representar as suas lutas, caso contrário “ela permanece regionalista, folclorizada e caduca” (ALMEIDA;QUEIROZ, 2007, p. 217). Desde então, segundo Lynn Mario T. Menezes Souza (2020), há uma longa tradição no Brasil em publicar — por meio dos livros escritos — os mitos e narrativas dos povos indígenas, devidamente transcritos a partir das tradições orais. No entanto, muitos desses textos acabaram sendo recriações de autores não indígenas, se tornando novas obras e com grandes diferenças entre a forma como ela foi escrita e a sua forma original extraída da oralidade. Dito isso, existe um grande contraste entre o ato de escrever e o ato de transcrever uma história. Ao dizer que estavam transcrevendo, muitos autores, na verdade, estavam apenas escrevendo as narrativas, deixando de fora certas particularidades e singularidades da oratura.

Por isso, diversas obras perderam as suas características culturais próprias e se transformaram, adquirindo aspectos completamente diferentes e reduzidas a “um mero produto escrito” (SOUZA, 2020, p. 171). A questão da autoria neste caso é importante, porém difere do que entendemos por autoria quando se trata de textos escritos. Na oratura, “as narrativas apresentadas em performances orais são vistas como sendo de propriedade coletiva da comunidade e herdadas dos antepassados” (SOUZA, 2020, p. 171). Portanto, o contador daquela história não se considera o criador dela, apenas o

transmissor. Ele é uma das conexões necessárias para que a tradição oral permaneça em constante compartilhamento ao longo das gerações. O autor é, portanto, a comunidade e não uma pessoa específica.

Além da transcrição e escrita, Lynn Mario T. Menezes Souza (SOUZA, 2020) aborda uma outra violação comum às escritas indígenas: a padronização e homogeneização das obras. Ela ocorre quando certo autor não indígena decide atualizar uma narrativa oral, deslocando-a do contexto temporal e local do seu formato original e fazendo com que esta narrativa fique congelada no papel para sempre, o que reduz todas as propriedades daquela história quando era oral. Neste caso, se trata de querer transformar a narrativa oral em uma narrativa escrita, modificando e/ou excluindo todas as características que a tornavam parte da oratura e a transformando em um produto padrão da literatura tradicional.

A literatura indígena tem um papel importante na luta pelos direitos das comunidades indígenas, não apenas como ferramenta de uso para a denúncia das injustiças e violências sofridas pelos povos, mas também em prol do reconhecimento das suas tradições e perpetuação das suas narrativas e crenças. Esta literatura tem um peso ancestral e destaca-se por carregar história, identidade, espiritualidade, simbologias, referências e uma cultura em constante movimento (KAMBEBA, 2018). No entanto, isso só pode ser feito quando há uma preservação das características originais das obras, evitando transformar tudo o que é proveniente da cultura indígena em uma coisa só.

Por isso, embora esta literatura tenha se destacado ao longo dos últimos anos, não faz muito tempo que a escrita indígena foi vista como uma ferramenta de resgate das culturas dos povos originários, que vinham sendo ameaçadas pela sociedade. Um exemplo quanto a isso é fácil de encontrar na Constituição Federal Brasileira que, somente em 1988, reconheceu a existência das línguas indígenas e abriu caminho para a educação bilíngue desses povos. Essa política foi o pontapé inicial para o surgimento e crescimento de uma nova escrita indígena, seja para a criação de novos materiais didáticos atualizados com conteúdos sobre as comunidades, para a formação de um novo público leitor ou para reescrever as histórias indígenas, a fim de retirar a autoria destas narrativas de autores não-indígenas (SOUZA, 2020). É inegável perceber que esse reconhecimento foi importante para garantir que esses povos tivessem acesso aos direitos que lhes eram garantidos na legislação brasileira, mas também para ser usado como estratégia de defesa nas lutas sociais. Neste sentido, as histórias ancestrais indígenas passaram a ser registradas tanto em língua indígena quanto em língua portuguesa,

garantindo que a cultura oral e a cosmovisão indígena tivessem espaço na comunidade não-indígena e abrindo espaço para uma nova geração de escritores.

No entanto, com estas mudanças veio também o desafio em identificar as diferenças entre as narrativas escritas de maneira tradicional e as narrativas escritas por autores indígenas. Em diversas narrativas, o principal problema é não conseguir identificar o que é real e o que é ficção.

Dada a complexidade da situação do surgimento dessas narrativas no espaço problemático entre a oralidade e a escrita, é se de esperar que os gêneros textuais das narrativas reflitam tal complexidade, dificultando a sua identificação em termos dos gêneros da cultura escrita, tais como 'poesia', 'conto' ou 'crônica'. Muitas vezes, são os editores não-indígenas dos textos que formatam os manuscritos atribuindo-lhes o gênero textual que mais lhes parece cabível nas circunstâncias, sem que os próprios autores tenham escolhido intencionalmente tais gêneros. Como se sabe, 'poesia', 'conto' e 'crônica' são gêneros da cultura escrita e têm mais a ver com a disposição do texto verbal no espaço bidimensional da página do que com o aspecto da performatividade e a interação narrador-audiência, mais característica da tradição oral, cujas distinções de gênero textual são menos definidas e mais situacionais. (SOUZA, 2020, p. 177)

Os questionamentos aqui envolvem a descoberta do momento no qual uma história real se torna ficção ou quando a ficção se torna um fato, visto que a literatura indígena não possui gêneros padronizados para determinar aquilo que é mítico e ficcional, daquilo que é real e autobiográfico, por exemplo. Ademais, "é comum vermos as histórias ancestrais indígenas serem dissociadas da sua gênese e associadas a outros termos por diversos fatores que contribuem para a desvalorização delas, provocados por vezes pelo desconhecimento e muitas vezes pelo preconceito." (LUCIANO;SIMAS;SILVA, 2020, p. 5) Com o tempo, esta problemática ocasionou o preconceito entre as narrativas indígenas, tornando-as menores, sem valor ou consideradas sem status de conhecimento real para a comunidade não-indígena. Dito isso, fica o questionamento: na fusão da oratura e das narrativas escritas, como identificar o real e a ficção? Tonkin (1992) explica que estas duas narrativas, a oral e a escrita, possuem uma única característica em comum. Ambas possuem eventos organizados em uma sequência lógica a fim de apresentar um determinado enredo, que possui começo, meio e fim e apresenta uma ordem, que é criada de acordo com a vivência do sujeito. Este

sujeito reflete o processo de formação da sua cultura, seja ela tradicional ocidental ou indígena.

Para Lynn Mario T. Menezes Souza (SOUZA, 2020, p. 178):

Esse conceito de sujeito está intimamente relacionado com os conceitos temporais das culturas indígena [...] que estabelecem o diálogo entre o ‘tempo anterior’ mítico e coletivo (gerador do sujeito coletivo) e o ‘tempo presente’ atual, histórico e social (gerador do sujeito separado, aparentemente indivíduo).

Por fim, também podemos destacar uma outra característica que torna a escrita indígena diferente da escrita tradicional: o apelo visual. Neste caso, o mesmo autor explica que a maioria dos livros de autoria indígena traz ilustrações e cores vivas, algumas vezes produzidas de maneira coletiva. Esta característica é mais do que apenas um desenho que ilustra o que foi dito no texto, como acontece nas obras escritas. Na literatura indígena, existe um diálogo entre o visual e o escrito, afinal “a arte de desenhar não indicava apenas beleza, mas comunicação pelo imagético” (KAMBEBA, 2018, p. 39), representando os sentimentos, emoções e outras informações que os povos desejam passar.

É oportuno afirmar que não podemos pensar a literatura indígena da mesma maneira que pensamos a literatura tradicional. Não existe um padrão de escrita ou uma única maneira de falar. Os autores Julie Dorrigo, Leno Francisco, Heloisa Helena Siqueira e Fernando Danner (DORRICO ET AL., 2018) explicam que reproduzir as ideias dos povos indígenas, construindo imagens equivocadas, é congelar as suas narrativas numa “temporalidade anacrônica e irreal” (DORRICO, ET AL., 2018, p. 57), é reduzir os seus mitos a histórias e anedotas, a fim de satisfazer o mercado editorial. Além do mais, é também transformar toda a cultura e as narrativas ancestrais indígenas em um conjunto homogêneo e único, tratando-as como uma coisa só, sem personalidade distinta. Um exemplo bastante conhecido da homogeneização da literatura indígena ocorreu com as obras de José de Alencar. De acordo com o Irmão José Gregório (1980):

Alencar foi ainda acusado de apresentar as suas personagens como heróis e não como criaturas humanas integrantes da realidade brasileira, o que levou A. Sales Campos a afirmar: “Há episódios e personagens cujas inverossimilhanças chocam e decepcionam o leitor menos exigente.” Podemos exemplificar: Iracema atirando flechas, quando é sabido que somente os homens manejavam o arco; Peri demonstrando amor cortês e

platônico com Ceci, caindo na idealização do “bom selvagem” de Jean Jacques Rousseau; porém, seu consórcio posterior com Ceci é símbolo da união das duas raças. (GREGÓRIO, 1980, p. 63)

Portanto, é necessário ir além do estereótipo, entender quem são essas pessoas, o que está por trás das discriminações, o que é real e o que não é, quem fala e sobre o que fala e qual a importância da literatura indígena para a manutenção da cultura, da língua e da sociabilidade destes povos indígenas. Os autores Julie Dorrico, Leno Francisco, Heloisa Helena Siqueira e Fernando Danner acrescentam:

Muitas questões precisam ser debatidas e refletidas exaustivamente para se evitar os repetidos equívocos em relação à história desses povos. A “literatura indígena” tem contribuído ou não para reforçar preconceitos e discriminações aos indígenas? Afinal, existe ou não diferença entre textos que são escritos nos contextos dos aldeamentos tradicionais e aqueles que são escritos no contexto da cidade? Como preservar conhecimentos tradicionais, referências culturais produzidas coletivamente ao longo de milhares de anos e reconhecer os direitos autorais dos povos indígenas sobre as histórias que estão sendo exploradas pelo mercado livreiro? (DORRICO et al., 2018, p. 71)

No final das contas, é enxergar a literatura indígena como de fato ela é, sem inserir análises e contextos provenientes de uma literatura tradicional. “Não podemos mais pensar em um indígena da época da invasão colonizadora, uma figura petrificada no tempo, que foi estereotipada ao longo de todo o processo de formação de nossa nação brasileira” (HAKIY, 2018, p. 37). Por outro lado, é preciso repensar a forma de ler, sistematizar e categorizar uma literatura que não se enquadra nos padrões já estabelecidos. Se o objetivo é transformá-la em um objeto de estudo acadêmico, então como ver o que ainda não se sabe? Para Inês Almeida e Sônia Queiroz (2007), não é possível enquadrar os textos indígenas nas clássicas categorias de estudo de uma literatura ocidental, como o gênero textual. Câmara Cascudo (2006) afirmou que se tivéssemos o conhecimento do idioma original desta literatura, então a dificuldade para estudá-las seria menor, pois a língua é esta ferramenta de conexão entre o leitor e o texto. “Mas o indígena contando histórias noutro idioma que não seja o próprio, desfalca em grande porcentagem os valores reais, anulando as imagens, as comparações, os diálogos, a imitação das cenas. Será um narrador monótono, numa fria, mas fiel declamação desinteressada.” (CASCUDO, 2006, p. 88) Com isso, podemos acrescentar alguns questionamentos sobre a maneira de analisar estas obras, pensando ainda naquelas que

sofreram mudanças com a hibridação cultural, às quais foram acrescentadas novas informações a partir da contribuição do homem branco no contato com os primeiros povos indígenas e se transformaram ao longo do tempo. Novamente, surgem questionamentos de como é possível enxergar o que ainda não se sabe.

Segundo Kroeber (1981) é necessário uma atenção crítica diferenciada para avaliar tal produção, sendo preciso levar em consideração três critérios: a textura, o texto e o contexto. (1) A textura se refere aos elementos linguísticos e às estruturas originadas a partir da oralidade. Não necessariamente são as palavras, mas também os desenhos, cores, valores e tradições; (2) O contexto tem a ver com a localização do narrador ou do autor e também do ouvinte ou leitor, incluindo o contexto de produção e recepção da textualidade indígena, pois cada narrativa é construída com base na diversidade cultural daquele povo indígena. Neste caso, é importante entender que não existe uma única textualidade indígena, mas sim textualidades diferentes. Isso significa que não há um único povo indígena, portanto também não há uma única língua, uma única cultura ou uma única tradição. Quando se trata dos indígenas, cada povo possui as suas próprias características individuais, logo a textualidade também é individual; (3) Por fim, temos o texto, que se refere a história que está sendo contada. Tem a ver com a leitura dos elementos que constroem os elementos linguísticos, chamado de textura pelo autor, e o contexto que, em conjunto, resultam na obra.

Como afirma Risério (1993, p. 37), “cada cultura possui seus próprios modelos de criação textual” e, portanto, cada obra de literatura indígena não necessariamente corresponde aos critérios de análise literária ocidentais e, geralmente, possuem valores estéticos próprios. Um destes exemplos são as narrativas que, geralmente, se tratam de uma história fictícia e, em partes, desvinculada da realidade. Todavia, quando falamos do relato mítico indígena, “ele nada tem a ver com a ideia de ficção utilizada pelas convenções literárias ocidentais. Sugere, por outro lado, ligação a narrativas verdadeiras, com função religiosa” (THIÉL, 2012, n.p) O relato nítido dentro das tradições indígenas está ligado à contação da origem do mundo, dos deuses e do homem e não tem nada a ver com entretenimento, como é visto pela perspectiva ocidental. Em outras palavras, quando falamos dos mitos indígenas não estamos falando apenas de ficção e entretenimento, mas sim de relatos importantes para a cultura de um povo, que envolvem, principalmente, o registro de feitos, o compartilhamento de tradições e a narração e explicação de significados e origem das coisas. A palavra “lenda” carrega um significado de ficção, ou seja, algo que não é real e isso, geralmente, traz uma conotação negativa às narrativas

indígenas ao levar a crer que os relatos míticos indígenas não são reais e, portanto, inferiores.

Para Inês Almeida e Sônia Queiroz:

Os mitos permeiam a vida cotidiana, não como criação alheia e alienadora, mas como base sobre a qual se desenvolvem as sabedorias, como se houvesse, desde tempos imemoriais, vozes mestras que, hoje, e em português, denominadas *Tradição*, ensinam, ou contam como as coisas devem ser. Mesmo que exista a compreensão de que tudo se transforma - e a transformação é a grande matéria dos mitos - os sábios das aldeias trabalham com suas memórias para que os novos elementos culturais que surgem incorporem os ensinamentos das vozes dos antepassados e dos espíritos anteriores ao homem. (ALMEIDA;QUEIROZ, 2004, p. 235)

Além disso, Luciano também explica que:

(...) todas as narrativas que disciplinam a vida individual e coletiva referem-se aos tempos de origem, estabelecendo vínculos com os diversos espíritos. Essa relação cosmogênica torna a atualidade sempre representativa e a existência da natureza e do homem segue uma lógica de recriação conforme o modelo primordial. As memórias destes povos não estão somente baseadas nas experiências concretamente vividas, mas também das experiências constituídas de narrativas míticas que orientam a vida coletiva dos povos (LUCIANO, 2011, p. 116)

Logo, a função do mito para os povos indígenas é a de explicar o que acontece no mundo e transmitir as suas crenças, valores e leis para as gerações futuras. Compartilhar uma narrativa ancestral dentro de uma comunidade indígena significa documentar a história do povo, orientar a vida coletiva e batalhar pela sua sobrevivência. Além disso, ao ser narrado ao longo dos anos, ele também envolve e cria um laço entre as gerações.

Contudo, apesar de possuir características que estão mais próximas da realidade do que da ficção, o mito possui um gênero narrativo bastante parecido com o conto. Almeida e Queiroz (2004, p. 252), explicam:

Alguns autores consideram que os contos seriam mitos degradados, evocações de rituais primitivos. Para outros, eles coexistem em todos os lugares do mundo com as narrativas sagradas, sob a forma de simples divertimentos. O conto, diferente do mito, seria uma narrativa profana, em que os homens e animais estariam onipresentes. O mito tem a amplitude coletiva da explicação das origens do mundo ou do povo. O conto seria

uma narrativa circunstância de um percurso iniciático individual. O mito implica uma crença, manifestada em ritos, situado fora do tempo humano. A lenda está no domínio do conhecido, do sabido, mais que do acreditado.

No entanto, para a literatura indígena contemporânea, estas diferenças não são tão significativas, pois a importância está na relevância que os autores dão aos mitos, considerando-os como um veículo da sabedoria dos povos indígenas. E embora esta relevância precise acontecer dentro da cultura onde o mito nasceu, de acordo com Inês Almeida e Sônia Queiroz (2004), ele ainda pode passar de uma cultura a outra, sem haver a transmissão dos significados e funções que existiam antes e assumindo uma nova roupagem que vai se ajustar aos interesses do novo meio social. É o que Egon Schaden (1988) chama de migração dos mitos, que, ao realizar essa migração de uma cultura para outra, podem, inclusive, mudar a sua função e ritos relacionados. Diz o autor:

Em todo caso, é preciso frisar que o mito tem um caráter social desde a sua origem. Contrapeso das ameaças do raciocínio, analítico e dissociativo, as forças sociais criam personagens míticos, “o fantasma de um deus protetor da cité, defendendo, ameaçando, reprimindo”. Também como simples expressão duma “primitiva concepção do mundo”, como define Paul Ehrenreich, o mito nunca deixa de ter um caráter eminentemente social. A concepção que nele se exprime - por meio de alegorias, ou não - é sempre compartilhada por homens que vivem em sociedade. O mito propriamente dito - em oposição ao conto, à lenda e à fábula - aparece quando elementos de fé, existentes no grupo, são representados com um cunho dramático mediante a criação de personagens, e as ações destes, que, embora extraordinários e sobrenaturais, não deixam de reproduzir os traços essenciais da imagem humana, que lhes serve de padrão. (SCHADEN, 1988, p. 20)

Portanto, em resumo, os mitos refletem as comunidades humanas e talvez este seja o ponto de atenção principal para compreender, de fato, os mitos e as suas tradições. Afinal, é este mito que, além de fornecer uma explicação para a origem das coisas, também proporciona o sentimento de senso comum e união dentro de um grupo. Schaden (1988) também comenta que foi K. Th. Preuss quem primeiro destacou o caráter social dos mitos. Estes oferecem uma garantia da eficácia dos ritos, cerimônias, valores morais e padrões de comportamentos aceitos pela comunidade. Além disso, faz sentido esclarecer que esta função social não exclui a função simbólica ou mesmo literária do mito e, nem sempre, é preciso incluir as funções do mito em categorias artificiais.

Para alguns povos indígenas do Brasil, como os Kayapó, os seus antepassados saíram de dentro do rio para povoar a terra; O povo Tembé conta a história do surgimento da mandioca como sendo a criação de Maíra, um pajé muito poderoso; E o povo Caiapó diz ter surgido o fogo no momento da apresentação deste por uma onça a um jovem rapaz da comunidade. (MUNDURUKU, 2020) Para as comunidades indígenas, todas essas narrativas não são histórias de ficção, mas sim registros de acontecimentos ocorridos no passado e mantidos por meio da tradição oral. Diante deste contexto, cabe ressaltar o importante papel da mitologia para a comunidade indígena, por ser ligada ao contexto cultural, à expressão, à tradição, ao imaginário e à história de um determinado povo.

Dito isso, no capítulo seguinte vamos dar início a contextualização acerca da narrativa da Iara, compreendendo os seus elementos, características, constituição e contribuição para o imaginário popular, bem como o seu papel na formação cultural da sociedade e suas representações na literatura ao longo das gerações.

3 A NARRATIVA DA IARA

Iara, Yara, Uiara, Sereia ou Mãe D'água são designações diferentes para o mesmo mito. Trata-se de uma entidade mítica, representada no fabulário nacional, mas recriada em diversos textos, poemas, romances e até mesmo em obras de arte. Para os estudiosos do século XX há uma clara apropriação dessas histórias populares, tal qual a da Iara, a fim de tentar determinar um sentido lógico para os causos contados pelo povo.

Se buscarmos os primeiros estudos sobre a narrativa, encontraremos um artigo do etnógrafo João Barbosa Rodrigues, chamado “Lendas, Crenças e Superstições” e publicado na Revista Brasileira em 1881, no qual o autor descreve a Iara a comparando com as sereias da Europa, determinando o que, para ele, seriam as influências da sua origem:

A Iara é a sereia dos antigos com todos os seus atributos, modificados pela natureza e pelo clima. Vive no fundo dos rios, à sombra das florestas virgens, a tez morena, os olhos e os cabelos pretos, como os filhos do equador, queimados pelo sol ardente, enquanto que a dos mares do norte é loura, e tem olhos verdes como as algas dos seus rochedos (RODRIGUES, 1881, p. 37)

João B. Rodrigues (1881) continua explicando que a crença nesta narrativa é tão grande que os indígenas evitam passar perto de lagos e lagoas a uma certa hora da tarde, visto que, de acordo com a história, a Iara surge quando “o sol já se encobre atrás das embaubeiras” (CASCUDO, 2005, p. 15), o que, provavelmente, se trata do pôr-do-sol. Conta a narrativa que se há a necessidade de por ali passar, as pessoas que o fazem são tomadas por um estado de tristeza, começam a evitar os parentes e amigos e a procurar a solidão. Em seguida, entram em um estado de ansiedade e nervosismo, comparado ao da “loucura divina” que era provocado pelo deus Dioniso nas histórias da Grécia antiga. Caso não venha logo o socorro, o vitimado pelo encanto acaba se entregando à morte jogando-se nas águas, à procura da Iara e do prazer que ela pode proporcionar.

Sintetizada a obra e o seu desfecho, importante se faz passar para os registros dos primeiros vestígios da narrativa da Iara. De acordo com Cascudo (2012), o Brasil nos séculos XVI e XVII não guardava conforme se conhecia naquele momento. Quanto ao universo indígena, em duzentos anos só há registro da história do Ipupiara, um homem d'água que está sempre faminto e mata os indígenas para devorá-los. Em maio de 1560, o

Padre José de Anchieta escreveu sobre esta lenda na Carta de São Vicente e mencionou o que viu no Brasil com as seguintes palavras:

Há também nos rios outros fantasmas, a que chamam Igpupiára (77), isto é, que moram n'água, que matam do mesmo aos Índios. Não longe de nós há um rio habitado por Cristãos, o que os Índios atravessavam outrora em pequenas canôas, que fazem de um só tronco ou de cortiça, onde eram muitas vezes afogados por eles, antes que os Cristãos para lá fossem. (ANCHIETA, 1997, p. 34)

Temos, portanto, um dos primeiros registros do que foi encontrado pelos portugueses ao desembarcarem no Brasil e, segundo se lê nas narrativas, não falam da narrativa da Iara, e sim de um monstro que habitava o fundo das águas, um animal misterioso e que era inimigo dos pescadores. Este mesmo monstro também é citado em *História da Província Santa Cruz* por Pero de M. Gândavo, conforme se lê:

O retrato deste monstro, he este que no fim do presente capítulo se mostra, tirado pelo natural. Era quinze palmos de comprido e semeado de cabellos pelo corpo, e no focinho tinha humas sedas mui grandes como bigodes. Os índios da terra lhe chamam em sua lingoa Hipupiára que quer dizer demonio d'agua. Alguns como este se viram já nestas partes, mas acham-se raramente. (GÂNDAVO, 1980, n.p)

Pero de M. Gândavo descreve o monstro, dizendo que este possui quinze palmos de comprimento, que equivale a cerca de 3 metros, muitos cabelos pelo corpo e um focinho com longos bigodes. De acordo com Cascudo (2012), o Frei Vicente do Salvador também menciona o monstro, mas sem descrevê-lo, enquanto o Jesuíta Fernão Cardim o descreve como um homem de boa estatura e com olhos muito profundos. Diz ainda o jesuíta:

As fêmeas [do monstro] parecem mulheres, têm cabelos compridos, e são formosas... O modo que têm para matar é: abraçam-se com a pessoa, tão fortemente, beijando-a e apertando-a consigo, que a deixam feita toda em pedaços, ficando inteira, e como a sentem morta, dão alguns gemidos como de sentimento, e, largado-a, fogem; e se levam alguns, comem-lhes somente os olhos, narizes, e pontas dos dedos dos pés e mãos, e as genitálias; e assim os acham de ordinário pelas praias com estas cousas menos.” (CARDIM, p. 89 citado por CASCUDO, 2012, p. 354)

Curiosamente, apesar de não descrever de fato a narrativa da Iara, Fernão Cardim acaba nos trazendo o que seria o primeiro dos registros que mais se assemelha à narrativa como a conhecemos atualmente. Assim como a Iara, a versão feminina do Ipupiara é formosa, possui longos cabelos e mata a sua presa. Assim como o monstro masculino, é bastante bestial e feroz, diferentemente do que se conhece das histórias da Iara. Durante séculos os estudiosos continuaram a registrar a presença de Ipupiara e nenhuma menção se fazia à mãe d'água.

Em 1819 Von Martius escreve sobre a mãe d'água, mas ainda não como a conhecemos atualmente, como se lê a seguir:

Têm-se visto enormes serpentes, esverdeadas ou pardas, nadando como se fossem troncos flutuantes, e, segundo dizem, crianças e adultos já foram arrebatados, quando acaso elas saem em terra o que é raro. A esse monstro os índios dão o nome de mãe do rio (Paraná-Maia), temem encontrá-lo e ainda mais matá-lo, porque então seria certa a própria ruína, bem como a de toda a tribo. Um velho remador de nossa canoa afirmava ter avistado essa terrível cobra-d'água perto de Gurupá, e, dois dias depois, ela devorou o seu irmão. Este passeava com a noiva, à margem do rio, e, chegando a um ponto onde havia no fundo um barro preto fino, com que as índias tingem os tecidos de algodão, ela pediu-lhe que colhesse umas mãos-cheias. O rapaz mergulhou, mas a noiva debalde o esperou por muito tempo. Quando finalmente observou, aflita e mais de perto, o lugar onde ele se sumira, não viu mais a sua sombra no fundo, e, no meio do rio, a mãe-d'água sacudia a terrível cauda furiosamente e o noivo lhe tinha sido arrebatado para sempre. Já desde milênios se preocupa a imaginação dos povos com tais ideias de cobras gigantes, habitantes do fundo das águas, e que só raramente emergem das mesmas, para terror e desgraça dos homens. (SPIX, 2017, p. 131)

Percebemos que este monstro marinho, aqui denominado mãe d'água, não se trata de uma mulher bela e sedutora, como a Iara, nem é um homem, como o Ipupiara, mas sim de uma cobra esverdeada que segue flutuando nos rios, devorando o que neles adentram. De qualquer forma, entendemos que até este período, ainda não havia um registro que evidenciasse Iara como a conhecemos. Só ao longo dos anos, a narrativa começou aparecer e a se metamorfosear lentamente, agregando resíduos de outras culturas e tornando feições de acordo com a hibridação recebida. Um exemplo disso é o registro

feito pelo naturalista e explorador inglês Henry Walter Bates que, em 1850, visitou o Norte do Brasil e escreveu:

Contaram-se muitas histórias misteriosas do boto (como chamam ao grande golfinho do Amazonas). Uma delas falava do costume que tinha o boto de tomar as formas de bela mulher, de cabelos soltos, chegando até aos calcanhares, e que caminhava à noite pelas ruas de Ega, para seduzir os rapazes e levá-los para a água. Se algum se enamorava e a seguia até à beira d'água, ela abarcava sua vítima pela cintura e mergulhava nas ondas com um grito triunfante. (BATES, 1994, p. 251)

Aqui temos, talvez pela primeira vez, um registro feito de uma narrativa já bastante parecida com a da Iara. No entanto, se trata da história do boto, porém sem se transformar em um jovem moço que engravida as moças das comunidades, mas em uma mulher, com cabelos longos e que seduz os rapazes para levá-los à perdição e, conseqüentemente, à morte nas águas. Porém, esta narrativa não é ainda a da mãe d'água. Henry Walter Bates (1994) também fala sobre a história da cobra gigantesca, a qual chamavam mãe d'água:

Os naturais da Amazônia acreditam todos na existência de monstruosa serpente aquática, de muitas vintenas de braças de comprimento, que aparece em diversas partes do rio. Chamam-na a Mãe-d'água. Esta fábula que é, indubitavelmente sugerida: pelo aparecimento de sucurijús do tamanho fora do comum, toma grande variedade de formas, e as suas lendas terríveis constituem o assunto de conversação entre velhos e moços, em roda das fogueiras dos acampamentos. (BATES, 1944, p. 112)

Em resumo, até aquele momento a mãe d'água era o nome dado à cobra sucuri. De acordo com Cascudo (2012), o primeiro registro da narrativa da Iara surgiu no século XIX, com o poema de Gonçalves Dias. Portanto, somente em 1851, temos a descrição da Iara, no poema “Mãe D'água”:

Minha mãe, olha aqui dentro,
Olha a bela criatura,
Que dentro d'água se vê!
São de ouro os longos cabelos,
Gentil a doce figura,
Airosa, leve a estatura;
Olha, vê no fundo d'água
Que bela moça não é!
(DIAS, 2019, p. 73)

Essa descrição da personagem, nos faz questionar de onde ela surgiu e o que poderia ter influenciado a transmutação posterior. De acordo com Cascudo (2002), quando os portugueses chegaram ao Brasil, também trouxeram as suas próprias histórias e, ao ouvir as novas histórias da terra conquistada, caso algum detalhe se parecesse com a narrativa que eles estavam acostumados, então elas acabavam sendo adequadas à cultura do branco, ocasionando um etnocídio.

Isso também nos faz pensar que, sabendo que os portugueses eram considerados homens do mar, um povo pioneiro em grandes navegações e em liderar expedições através dos oceanos, feitos imortalizados por Camões em *Os Lusíadas*, podemos crer que isso, portanto, proporcionava o surgimento de diversas histórias marítimas envolvendo personagens, como as sereias, tritões e outros seres fabulosos habitantes do reino de Netuno. Neste contexto, Vasconcelos (1882) cita *Hirã*, uma narrativa portuguesa protagonizada por uma menina muito magra e com cabeça grande, que, ao chegar à idade de 12 anos, se transforma em serpente e vai viver no mar. Braga (1885) também descreve a mesma narrativa, destacando ser ela a última de sete filhas de uma família.

Por outro lado, os mesmos não eram os únicos povos a possuírem histórias desta natureza. Se em Portugal, destacamos as Sereias e a *Hirã*, na Espanha, podemos ler sobre as Sirenas, no Sudão, temos a *Herrych*, na Rússia, encontramos a *Rusalka*, na Irlanda, temos a *Misfirkr*, na Alemanha, está a *Loreley* e, por fim, na Grécia as *Oceânides* e as *Ninfas*. (CASCUDO, 2002) Portanto, com a chegada de outros povos ao Brasil, o que ocorreu foi uma transmissão de resíduos, as narrativas passaram a ter naturezas diversas e tornaram-se produto de uma hibridação cultural não sendo mais possível identificar as origens.

Isto aconteceu com a personagem *Iara* que, de acordo com Cascudo (2002), se trata de um ser heterogêneo, criado a partir do contato de diversos povos e culturas, resultante de um longo processo de hibridação cultural ocorrido desde o início da história do Brasil.

3.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS: ELEMENTOS E CARACTERÍSTICAS DA NARRATIVA DA IARA

Provavelmente um dos registros mais antigos da *Iara*, já um pouco mais parecida com a que conhecemos atualmente, é do jornalista barão de Santana Nery, ou Frederico José de Santana Nery, em seu livro *Folk-lore Brésilien*, escrito em 1889. Apesar de brasileiro, Nery mudou-se para Paris aos 12 anos e acabou por se tornar um divulgador da

cultura brasileira no país e também atuar como um mediador cultural entre o Brasil e a França. Numa destas mediações, o jornalista visitou o Brasil e fez diversos registros de narrativas locais, entre elas a narrativa da Iara. É, portanto, este apontamento que vamos utilizar para compreender quais foram as primeiras características e elementos da história da Iara e o que podemos entender sobre eles.

Em seu livro Nery (1889) aponta duas versões da Iara — escrita como Yara pelo autor —, uma do estado do Pará e outra de Manaus. O autor, em sua jornada pelo Norte do Brasil, refere-se a um conhecedor das histórias e narrativas locais chamado “comandante”, o qual afirmou a Nery haver diferença entre a Yara e a mãe d’água, sendo aquela uma bruxa que seduz os jovens de Manaus e esta uma mulher que habita os igarapés do Pará. Enquanto ouvia atentamente, o autor decide registrar todas as características da narrativa para que, posteriormente, no século XIX, publicasse esta edição.

Na história relatada pelo autor, o comandante conta, em um tom de voz sussurrado, quase como um segredo, a história de Januário Marinho, um homem cujo corpo fora encontrado boiando próximo ao cais de Sacramento, em Belém. A polícia constatou a causa do falecimento como morte por asfixia por imersão, mas a comunidade local acredita que a Yara foi a responsável. Na história, a irmã da ex-noiva de Januário apresenta a personagem dizendo:

— La Yara est une femmé étrangement belle; quiconque la voit ne peut plus s’en détacher; de près ou de loin, il la voit constamment, il se sent pris pour elle d’une passion sans trêve, et il livre inconsciemment à une joie bruyante et délirante. Cet accès dure jusqu’à ce qu’il la revoie réellement, telle qu’il l’a aperçue la première fois, et alors il se jette à l’eau dans le même endroit où elle lui est apparue d’abord, fascinatrice et séduisante. Il sent ce désir intense de se jeter à l’eau, comme si c’était là le seul moyen d’éteindre les flammes d’amour qui le dévorent.

— Et où se montre d’habitude cette... femme?

— N’importe où; mais elle préfère les rivières et les sombres igarapés.

— Ah! Mademoiselle, m’écrai-je avec enthousiasme. Comme je voudrais rencontrer cette sirène, cette nymphe, cette charmante et dangereuse Yara!

— Bah! Répondit-elle avec une moue; elle ne se montrerait pas à vous.

— Parce que je n’y crois pas?

— Non... parce que vous êtes marié.

— Comment donc?

— La Yara n'apparaît qu'aux garçons, et encore faut-il qu'ils soient sur le point de se marier, qu'ils soient déjà fiancés, sachez-le. (NERY, 1889, p. 108)³

O trecho apresentado descreve uma Yara extraordinariamente bela e sedutora, causando uma paixão avassaladora nos homens que a vêem e os levando a se jogar na água como um ato de entrega e amor por ela. Essa paixão pode ser comparada à uma loucura divina ou um tipo de hipnose. Ao chamá-la de “ninfa”, o autor a compara com as criaturas diversas que fazem parte do universo mitológico grego e que também possuem esta característica de seduzir e levar os homens à perdição. A autora Jennifer Larson define esta característica como *Nympholepsy* (2001) ou, Entusiasmo Ninfoléptico, tradução adotada por Junito de Souza Brandão (2014). Jennifer Larson (2001) explica o conceito dizendo:

Which is a blanket word that can be used to describe several overlapping concepts. First and foremost, as Connor has shown, the term refers to a heightening of awareness and elevated verbal skills believed to result from the nymphs' influence on a susceptible individual. It is in this sense that Boiotian Bakis was inspired to produce oracles, and it is this form of nympholepsy to which Sokrates alludes when he playfully announces that he is on the verge of speaking in dithyrambs under the influence of the nymphs of Ilissos (1.2). In such contexts, poetry and prophecy, always closely related, cannot be separated, and the nympholept, like the poet, the Sibyl, or the Pythia, experiences a state of divine madness but not one that his or her contemporaries would regard as pathological. (LARSON, 2001, p. 13)⁴

³ Yara é uma mulher estranhamente bela; quem a vê não pode mais se desligar dela, sente-se preso por ela em uma paixão sem tréguas e, inconscientemente, entrega-se a uma alegria barulhenta e delirante. Esse acesso dura até que ele a veja novamente, como a viu pela primeira vez, e então ele se joga na água no mesmo lugar onde ela apareceu pela primeira vez, fascinante e sedutora. Ele sente esse desejo intenso de se jogar na água, como se esse fosse o único meio de apagar as chamas de amor que o consomem.

— E onde essa... mulher costuma aparecer?

— Em qualquer lugar; mas ela prefere rios e igarapés escuros.

— Ah! Senhorita. — Exclamei entusiasmado. — Como eu gostaria de encontrar essa sereia, essa ninfa, essa encantadora e perigosa Yara!

— Bah! Ela não apareceria para você. — Respondeu ela com um muxoxo. — Porque você é casado.

— Como assim?

— Yara só aparece para garotos, e ainda assim eles devem estar prestes a se casar, já noivos, saiba disso.

⁴ O termo "*Nympholepsy*" é uma palavra abrangente que pode ser usada para descrever vários conceitos sobrepostos. Em primeiro lugar, como Connor demonstrou, o termo refere-se a um aumento da consciência e habilidades verbais elevadas acreditadas como resultado da influência

Em resumo, o Entusiasmo Ninfoléptico indica um aumento da consciência que se acredita resultar da influência das Ninfas em uma pessoa suscetível a isso. Quem experimenta dessa loucura acaba dominado por elas, resultando nesse tipo de paixão muito intensa, um delírio ou transe. O autor Santana Nery, quando descreve a Yara e a chama de ninfa, destaca os mesmos aspectos da ilusão causada por esta. A diferença está no objeto de desejo. Para a autora Jennifer Larson, o gênero e a sexualidade são fatores significantes para o entusiasmo ninfoléptico existir (2001), para Santana Nery, quando se trata da personagem Yara, além do gênero e da sexualidade, o objeto de desejo precisa, essencialmente, estar prestes a se casar (1889). Neste contexto, a personagem aparenta só desejar aquilo que a desafia, ambicionando tomar para si alguém destinado a outra pessoa.

O autor Santana Nery descreve que, logo após ficar noivo, o personagem Januário recebe a primeira visita da Yara durante um mergulho noturno nas águas de um igarapé. Esta aparição é descrita apenas com a chegada de um canto, que parecia vir de todos os lugares e o deixava extasiado (NERY, 1889). O autor sugere uma comparação com as Mouras Encantadas, lendas portuguesas que expressam a mesma ideia da sedução pelo canto. Câmara Cascudo escreveu que as Mouras eram filhas de reis, deixadas na terra portuguesa para vigiar tesouros. Elas cantavam nas ruínas dos castelos, mas também em fontes e rios, pedindo para que um homem de coragem quebrasse o seu encanto e, em troca, ofereceria tesouros (CASCUDO, 2002). Assim como as Mouras, a Yara também canta para atraí-los e oferece um tesouro (o seu amor) em troca da coragem de um homem que, ao final, sabemos se transformar em ruína.

Na história contada na obra de Santana Nery, ele destaca que Januário, ao chegar no igarapé, tem o primeiro encontro com a Yara. Desta vez não há apenas o canto vindo das árvores, mas o personagem consegue vê-la. O autor escreve:

L'eau fraîche et courante l'invitait, à deux pas de la ; lui riant enfin de ses craintes et de celles de sa fiancée, se déshabilla rapidement et, plus rapidement encore, se jeta dans les eaux de l'igarapé, qui s'ouvrit, écumant et agité, pour le recevoir dans son sein. Au Contact de l'eau, au choc subit produit par le passage brusque

das ninfas em um indivíduo suscetível. É nesse sentido que o Bakis da Beócia foi inspirado a produzir oráculos, e é essa forma de *nympholepsy* à qual Sócrates alude quando ele anuncia de brincadeira que está prestes a falar em ditirambos sob a influência das ninfas de Ilissos. Em tais contextos, poesia e profecia, sempre intimamente relacionadas, não podem ser separadas, e o *nympholept*, assim como o poeta, a Sibyl ou a Pythia, experimenta um estado de loucura divina, mas não um que seus contemporâneos consideravam patológico.

d'une température à une autre, en sentant ce plaisir qui est presque une douleur, son corps frissonna violemment, et ses cheveux quoique humides se dressèrent sur sa tête. C'est que, au moment précis où les eaux s'entrouvrent pour le recevoir, au moment où son corps les fit bouillonner en y tombant avec force, l'air retentit tout à coup des sons d'une harpe qui paraissait vibrer inopinément. Puis, les sons expirent au loin, dans une cadence successive, et ils furent remplacés par un chant, un chant suave et délicieux, le même qu'il avait déjà entendu une fois.

Le jeune homme voulut sortir de l'eau à la hâte, et il ne le put pas; ses pieds semblaient cloués au fond de la rivière; on dirait que des liens attachaient ses jambes et paralysaient tous ses mouvements. En même temps, une rêverie sans nom, un engourdissement presque extatique lui montaient au cerveau, comme les premières vapeurs d'une douce ébriété, et anéantissaient sa volonté. Il écoutait, il était obligé d'écouter, immobile et tremblant.

Et le chant continuait, augmentant de force, comme si le chanteur se rapprochait. Plus il était proche, plus grand en était le charme, et plus extraordinaire aussi il semblait au jeune homme. La voix enchanteresse ne partait pas d'un seul endroit; comme un parfum subtil, elle emplissait tout l'air ambiant; on dirait les voix, cadencées et parfaitement exercées, d'un chœur invisible qui l'entourait complètement. Ces voix le séduisent chaque fois davantage; jamais il n'avait entendu de musique aussi douce, des harmonies aussi suaves, des mélodies aussi parfaites. Rien ne ressemblait à ce chant énervant et plein de volupté; et, à travers les notes, on distinguait un ton d'indicible et touchant mélancolie, qui, en remplissant le cœur et l'âme, rappelait les idylles les plus tendres de l'amour.

Cependant, le chant se rapprochait, se rapprochait toujours. On ne pouvait pas en distinguer les paroles; s'il y en avait, elles étaient prononcées dans une langue inconnue, dans un idiome que seuls les anges pourraient parler.

Le temps s'écoulait: l'immobilité et le froid, produits par l'immersion, par la peur et par le charme, engourdissaient les membres du jeune homme. Ses dents claquaient comme s'il avait de la fièvre. La situation devenait intolérable.

Le vent, en soufflant avec un peu plus de force secoua un rameau de l'ingazeiro, le feuillage eut une éclaircie plus large, et la lune, envoyant à travers les rameaux un faisceau de ses rayons, éclaira pendant quelques instants toute la rive. Du milieu de cette espèce d'éclair émergea, près du tronc de l'arbre, la figure rayonnante d'une femme. C'était la Yara! (NERY, 1889, p. 130-132)⁵

⁵ "A água fresca e corrente o convidava, a poucos passos dali; finalmente rindo de seus medos e dos da sua noiva, ele se despiu rapidamente e, ainda mais rápido, mergulhou nas águas do igarapé, que se abriram, espumando e agitadas, para recebê-lo em seu seio. Ao entrar em contato com a água, ao choque súbito produzido pela mudança brusca de temperatura, sentindo aquele prazer que é quase uma dor, seu corpo estremeceu violentamente, e seus cabelos, embora úmidos, se arrepiaram em sua cabeça. É que, no momento exato em que as águas se abriram para recebê-lo, no momento em que seu corpo as fez ferver ao cair com força, o ar repentinamente ressoou com os sons de uma harpa que pareciam vibrar inesperadamente. Em

No momento em que o personagem mergulha nas águas, o canto atraente retorna. Desta vez, no entanto, o autor nos apresenta todas as manifestações ocorridas durante o transe. O personagem fica paralisado, com os pés presos no fundo do rio; sente uma sonolência profunda, uma espécie de embriaguez; e, por fim, fica maravilhado, encantado e seduzido. Contudo, o jovem não se deixa levar pela sensação e consegue fugir, sendo acometido, durante os dias seguintes, por uma loucura, ansiedade e tristeza sem fim, com acessos de riso (NERY, 1889). Essa combinação de elementos sensuais, transcendentais e da loucura aproxima a narrativa da Yara dos cultos ao deus Dioniso. Sobre isso, o autor Kerényi reproduz em sua obra uma citação de Otto, na qual diz:

Nunca devemos esquecer que o mundo dionisiaco é, acima de tudo, um mundo de mulheres. As mulheres aviventam e nutrem Dioniso. Mulheres o acompanham onde quer que ele esteja. Mulheres o assistem e são as primeiras a ser dominadas por sua loucura. E isso explica por que o genuinamente erótico se encontra apenas na periferia da paixão e da libertinagem reveladas com tanto atrevimento nas bem conhecidas esculturas. [...] Desde quando esse tumulto latente no mais fundo das profundezas se dá a conhecer, a plenitude do êxtase da vida, tocada pela agitação da loucura dionisiaca, é capaz de romper todos os

seguida, os sons se extinguíram à distância, em uma cadência sucessiva, e foram substituídos por um canto, um canto suave e delicioso, o mesmo que ele já havia ouvido uma vez. O jovem quis sair da água com pressa, mas não conseguiu; seus pés pareciam estar presos ao fundo do rio; parecia que laços prendiam suas pernas e paralisaram todos os seus movimentos. Ao mesmo tempo, uma sonolência sem nome, um entorpecimento quase extático subia ao seu cérebro, como os primeiros vapores de uma suave embriaguez, e aniquilava sua vontade. Ele escutava, era obrigado a escutar, imóvel e trêmulo. E o canto continuava, aumentando de força, como se o cantor estivesse se aproximando. Quanto mais próximo ele estava, maior era o encanto, e mais extraordinário parecia ao jovem. A voz encantadora não vinha de um único lugar; como um perfume sutil, ela enchia todo o ar ao redor; pareciam as vozes, ritmadas e perfeitamente treinadas, de um coro invisível que o cercava completamente. Essas vozes o seduziam cada vez mais; ele nunca havia ouvido uma música tão doce, harmonias tão suaves, melodias tão perfeitas. Nada se comparava a este canto enervante e cheio de volúpia; e, através das notas, distinguia-se um tom indescritível e comovente melancolia, que, ao encher o coração e a alma, lembrava as idílicas mais ternas do amor. Cada vez mais, a música se aproximava, cada vez mais perto. Não era possível distinguir as palavras, se é que existiam, pois eram pronunciadas em uma língua desconhecida, em um idioma que somente os anjos poderiam falar. O tempo passava: a imobilidade e o frio, causados pela imersão, pelo medo e pelo encanto, deixavam os membros do jovem adormecidos. Seus dentes batiam um contra o outro como se ele estivesse com febre. A situação estava se tornando insuportável. O vento, ao soprar com um pouco mais de força, sacudiu um galho da árvore ingazeira, fazendo com que as folhas se abrissem um pouco mais e a lua, enviando um feixe de seus raios através dos galhos, iluminasse por alguns instantes toda a margem. Do meio dessa espécie de clarão emergiu, perto do tronco da árvore, a figura radiante de uma mulher. Era a Yara!" (NERY, 1889, p. 130-132, tradução nossa)

limites do arrebatamento em perigosa selvageria. (KERÉNYI, 2002, p. 116)

Quando Santana Nery escreve sobre a Yara, ele apresenta um trecho contrário ao de Dioniso, pois revela um mundo de homens. São eles que acompanham a personagem e são os únicos a serem dominados pela sua loucura (NERY, 1889). Ela não é descrita como uma deusa, mas revela-se um ser com poder suficiente para magnetizar o seu objeto de desejo e atormentá-lo, até que se entregue à ela.

Além disso, o autor Santana Nery também descreve a aparência física da Yara como bela, correta e pura. Em seguida, para tentar justificar a escolha destas palavras, ele deixa claro que a personagem tem pele muito clara, longos cabelos dourados, olhos verdes como esmeraldas e vestes brancas. (NERY, 1889). Câmara Cascudo (2002) escreveu que esta beleza física e os seus métodos de sedução denunciam um elemento alienígena que conduziu o mito ao longo da história e revela o quanto a personagem é europeia em tudo. Além disso, vale observar o quanto o autor destaca a cor da pele e das vestes da Iara, associando o branco à beleza e pureza. Jean Chevalier (2002), quando escreve sobre o significado do branco, explica que, apesar de estar associado à pureza, na verdade não é uma cor positiva, mas sim neutra, passiva, mostrando que nada foi realizado ainda. Portanto, a Yara de Santana Nery apresenta uma beleza pura e graciosa, prometendo prazeres e alegrias de maneira inocente e sedutora, mas se mostra cruel e maligna quando o seu objeto de desejo fica em completo êxtase, sem conseguir reagir. É quando ela revela a sua verdadeira natureza, escondida por trás da fascinação.

Esta representação também acontece nos textos do romanceiro da tradição oral, especialmente no romance “*A moura encantada ou cativa*”, do autor Antônio Lopes (1967). Na narrativa, uma moura vive no alto de uma torre de um castelo há um longo período e todos os homens que ali passam desejam resgatá-la:

Numa tórre muito alta, junto da beira-mar,
 vivia a moura presa noite e dia a suspirar.
 Todo mundo que passava por aquele lugar
 tinha pena da cativa no seu triste penar.
 D. Jorge passou debaixo da janela onde ela estava.
 A mourinha lá de riba por sinais lhe falava.
 Jurou senhor D. Jorge tirar ela da enxovia.
 (LOPES, 1967, p. 179)

Apesar do desejo em resgatá-la, ninguém se arrisca a fazê-lo, pois o contato de um cristão com uma pagão resultaria em uma maldição. O personagem D. Jorge arrisca e decide escalar a torre:

Todo mundo aconselhava, todo mundo dizia:
 — D. Jorge, tenha cuidado na sua calaçaria,
 para homem batizado moura não é companhia.
 D. Jorge, de opinioso, não quis nada escutar,
 se apeou do seu cavalo e começou a trepar.
 Foi-se agarrando nas pedras para não escorregar,
 Via a moura lá de cima, lá de cima lhe chamar. [...]
 [...] Por cima daquela tórre ia uma nuvem passando.
 Dentro dela foi a moura pelo D. Jorge chamando.
 O povo todo jurou que ele só por milagre
 Não caiu na arapuca que o cão tihoso armou.
 (LOPES, 1967, p. 179-180)

Ao final do romance, a moura é levada por uma nuvem misteriosa e D. Jorge percebe que quase caiu em uma armadilha do diabo, concluindo, então, que a bela moura era apenas uma visão falsa e demoníaca, assim como ocorre com a história da Yara.

Na mesma obra, Nery registra uma segunda versão da narrativa da Iara, desta vez da cidade de Manaus, apresentada para ele por uma comunidade indígena próxima ao Rio Negro. A segunda história é menor, mas preserva algumas características da versão do Pará.

Desta vez, temos a presença de um moço Tapuyo, filho de um Tuxaua, uma figura de soberania na comunidade. Este rapaz, após retornar de uma viagem de canoa ao longo do Rio Negro, chega completamente triste e abatido, ficando na soleira da cabana bastante pensativo e falando palavras sem nexos. A sua mãe, muito preocupada, tenta entender o que aconteceu com o filho e descobre a respeito do seu encontro com Yara.

O jovem conta ter visto uma moça bonita surgir no horizonte, durante o pôr do sol, no momento em que os últimos raios iluminavam o rio. Ela cantava ao longe, com um som bastante melodioso, enquanto se banhava na beira do rio. O jovem Tapuyo diz ter ela cabelos longos e dourados, mas presos por flores de Mururé, uma flor comumente encontrada em lagos, lagoas e rios na região amazônica. Depois disso, Yara se levantou, olhou para o jovem com os seus olhos verdes, sorriu, ergueu os braços como se quisesse abraçá-lo e desapareceu nas águas do rio, ainda cantando. A mãe do jovem o alertou dos perigos da Yara. No entanto, no dia seguinte, ele abandonou a sua comunidade e desapareceu (NERY, 1889).

É interessante perceber que mesmo a narrativa em sua versão indígena, ainda preserva as características europeias da narrativa. A Iara é sempre representada como esta mulher muito branca, loira e com olhos verdes. Em ambas versões, ela canta e seduz os homens para, posteriormente, afogá-los no fundo do rio, porém a maneira como ela surge é diferente. Enquanto a primeira aparece durante a madrugada e possui uma aparição muito mais teatral, com feixes de luzes e uma saída dramática de dentro do rio, a segunda versão é mais simples e apenas mostra a Iara sentada na beira do Rio Negro, enquanto surge ao entardecer. Portanto, apesar de se tratar da mesma narrativa, inclusive compartilhando as suas características e padrões narrativos semelhantes, ela ainda possui referenciais diferentes.

Vale também ressaltar que neste mesmo período, em meados de 1851, ocorreu a publicação do livro *Últimos Cantos*, do autor Gonçalves Dias, no qual ele também apresenta a Iara, em seu poema *Mãe D'água*, e destaca as mesmas características anotadas por Nery (1889). No entanto, em ambas obras, ela ainda não possuía metade do corpo com cauda de peixe e não era nada parecida com uma sereia. Cascudo (2002) afirma que, na verdade, não há nenhum autor clássico que mencione as sereias, no modo geral, sendo metade mulher e metade peixe. “A forma peixe-mulher é uma confusão entre Oceânides e Sereias. O corpo da primeira com a voz da segunda” (CASCUDO, 2002, p. 149). Além disso, o autor ainda afirma que as sereias de Portugal eram, na verdade, uma convergência entre as Oceânides, as Nereidas clássicas e as Mouras, que também foram citadas nas palavras de Nery (1889). Portanto, “chegando ao Brasil o europeu encontrou uma estória vaga em que se falava em fantasma marinho, afogador de índio, espantando curumim (Ipupiara). Imediatamente o português diagnosticou: é uma Sereia” (CASCUDO, 2002, p. 150). Este equívoco, somado a uma hibridação cultural proveniente da colonização, manteve o mito vivo e o recriou no formato da narrativa da Iara.

A Iara é uma roupagem de cultura européia. Não há lenda indígena que tenha registrado a lenda de cabelos longos e voz maviosa. Lendas indígenas mais velhas citam sempre o velho homem marinho. Nunca a Iara. A presença da Iara denuncia o branco ou a influência assimiladora do mestiço, irradiante e plástico. Como existe atualmente, não houve um só índio nos séculos XVI e XVII que a tivesse conhecido nas horas de devaneio. (CASCUDO, 2002, p. 153-154)

A pergunta que fica é: em qual cultura Iara se tornou uma sereia? Não a sereia que vimos nas palavras de Nery (1889), na versão do Pará ou de Manaus, ou mesmo nas palavras de Gonçalves Dias. Mas sim a Iara sereia, metade mulher e metade peixe. Cascudo (2012) afirma que “as sereias eram aves e não peixes cantando” e até mesmo na Grécia antiga havia registro de sereias com pés. Foi Vieira (1654) quem empregou o termo sereia no Brasil, no “Sermão de Santos Antônio aos Peixes”, pregado no Maranhão, mas foi o relato de Francisco Corrêa, entre os anos de 1693 e 1699, que descreveu a mulher com escamas de peixe:

Trabalhou-se todo o dia e deixando vigias, descansávamos e na manhã seguinte, que se contavam sete de Agosto, ainda mal se divisava a luz quando vimos sair das águas uma mulher marinha e com tanta ligeireza entrou na terra e subiu ao monte que não tiveram todos os companheiros o gosto de a verem. Tinha todas as perfeições até à cinta que se discorrem na mais formosa e somente a desfeavam as grandes orelhas que tinha, pois lhe subiam à distância de mais de meio palmo por cima da cabeça. Da cinta para baixo toda estava coberta de escama e os pés eram do feitio de cabra, com barbatanas pelas pernas. Tanto que se viu no monte, presentindo ser vista, deu tais berros que estremecia a Ilha pelo retombo dos ecos e saíram tantos animais e de tão diversas castas que nos causou muito medo. Arrojou-se finalmente ao mar pela outra parte com tal ímpeto que sentimos nas águas a sua veemência. [...] Todos se assustaram, menos eu, pois já tinha visto outra no Cabo de Gué, e tinha perdido o medo com outras semelhantes aparições, e me lembra que, junto a Tenerife, vi um homem marinho de tão horrendo feitio, que parecia o mesmo Demónio. (LANCIANI, 1979, p. 56)

Neste relato, o autor sugere ter vivenciado a experiência de ver uma sereia não uma, mas duas vezes. Ela tem escamas, mas não se trata de uma cauda e, além dessa, há outras características que não vimos em outros relatos e registros, como as orelhas grandes e os berros emitidos. Milliken (2012) argumenta que a figura da sereia foi difundida à medida em que cresceu a tendência de enfatizar o aspecto ameaçador da feminilidade. Isso pode ser interpretado como uma forma de representar a mulher como uma figura perigosa e ameaçadora, reforçando estereótipos negativos acerca do gênero.

Câmara Cascudo (2002) também traz à tona a influência da cultura africana para a criação do mito da Iara. A sereia africana, Kianda, presente principalmente na Angola, é um exemplo de possível influência dos negros na sereia brasileira:

Do outro lado do Atlântico, do continente africano, em Angola, mora nas águas do rio Kuanza uma linda sereia, que se chama Kianda. Ela gosta de passear também nas águas do mar, quando vai para a baía de Luanda. A sereia é metade gente e metade peixe, por isso ela vive nas águas dos rios e dos oceanos. [...] (LODY, 2020, p. 1-2)

Além desta sereia, o autor Querino (1935) também afirma que as mães d'águas afro-brasileiras são três: Anamburucu, Iemanjá e Oxum.

Oxum é o orixá dos lagos, lagoas, rios e deusa do rio Oxum. Geralmente esta entidade é confundida com a Iemanjá que, na verdade, é considerada a mãe d'água dos iorubanos e um orixá marítimo e “quem vive no mar ou depende de amor é devoto de Iemanjá” (CASCUDO, 2012, p. 344), diferente de Oxum que protege as águas doces. Além disso, curiosamente, de acordo com o mesmo autor, a Iemanjá também tem amantes que leva para o fundo do mar, como ocorre com a Iara, e ela também pode ser ciumenta, vingativa e cruel. Ou ainda, de acordo com Cascudo (2002), ela foi identificada pelos negros como tendo o aspecto de uma sereia.

Cascudo (2002), quando deseja rastrear a influência da tradição africana na narrativa da Iara também disse:

Poder-se-ia rastejar a influência africana no mito das mães d'água, mas todos nós sabemos que os rios, lagos e córregos do mundo estão povoados de entidades sobrenaturais. Não há domínio. Há convergência. Na África o tipo mais espalhado, possivelmente antes do antropomorfismo das sereias retintas, é o “espírito” do rio ou do lago. É o Nebéli, sem figura conhecida e apenas temido pela sua ação maléfica em quem se arroja a perturbar-lhe o reino. Caetano Casati, que viveu doze anos na África equatorial como oficial de Emin Pachá registra vários nebéli em rio. [...] No Ounioro, o rei Tschoua avisava-o de não atravessar o Alberto Nianza porque o espírito do lago despertaria tempestades, virando as pirogas. Em parte alguma Casati pôde notar a materialização de um Nebéli. (CASCUDO, 2002, p. 158)

O autor argumenta que, se considerarmos as mães d'águas africanas como entidades com suas próprias liturgias e seguidores devotos, torna-se difícil associá-las à Iara, uma figura que possui características predominantemente europeias. No entanto, é possível argumentar que a Iara tenha incorporado elementos das sereias africanas, fragmentos de tradições que viajaram ao longo do tempo e contribuíram para a construção da narrativa que envolve a figura da Iara. Além disso, essa conexão entre a

Iara e as sereias africanas demonstra como as tradições e mitologias podem se entrelaçar e influenciar umas às outras ao longo da história.

Portanto, a Iara é esta figura que tem suas origens na tradição europeia, mas que vingou no cenário do Brasil colonial, se adaptou e se transformou ao longo do tempo, incorporando elementos de diversas culturas, como a indígena e africana, por exemplo. Ela se tornou parte importante do imaginário popular e da literatura do país, mostrando como os resíduos de outras gerações e culturas são transmitidos por meio da tradição, e ajudam a manter um mito vivo, na forma de resíduo, no imaginário popular. A verdade é que a Iara é europeia em tudo, mas ainda carrega uma herança advinda de diversos resíduos, transformou-se e adaptou-se, fazendo um novo mito ressurgir com mais força, adquirindo um papel importante no imaginário popular e na literatura brasileira.

3.2 A IARA NA LITERATURA

A narrativa da Iara ganhou grande popularidade entre os estudiosos brasileiros durante os séculos XIX e XX, resultando em um *corpus literário* extenso que explora essa narrativa. Esse interesse resultou em diversas abordagens do tema ao longo do tempo, e o que temos é um conjunto extenso de representações que aborda as múltiplas formas de contar a história da Iara. Com o advento do Romantismo no século XIX, a Iara passou a ser vista de uma forma mais poética e idealizada, como uma figura trágica e romântica, em busca do amor e da redenção. Os escritores desse período estavam interessados em explorar a identidade nacional e a narrativa da Iara era uma das formas de expressar esse interesse. Vale destacar que a Iara, tal como é amplamente descrita nestas produções românticas brasileiras, compartilha afinidades com a Loreley, a sereia da mitologia germânica, que também é representada como uma sereia sedutora capaz de hipnotizar os homens com sua beleza e canto, mas fazendo-os naufragar em seu redor. Essa representação da Iara como uma figura feminina sedutora e perigosa refletia as ideias românticas sobre a natureza feminina como misteriosa e enigmática.

Olavo Bilac menciona estas afinidades quando descreve Iara:

A Iara é aquela mesma Sereia dos primeiros gregos, metade mulher, metade peixe, que o avisado Ulisses um dia encontrou nas suas peregrinações pelo mar; e é aquela mesma Lorelei, fada da Alemanha, que Heine descreveu, num lindo poema, encantando e extraviando os pescadores do Reno, e impelindo-os a se despedaçarem contra os escolhos. (BILAC, 1996, p. 1019)

Portanto, é possível argumentar que a presença da figura da Iara na cultura brasileira é um exemplo da interconexão cultural entre países e continentes que ocorre durante os movimentos literários. A identificação de afinidades entre figuras mitológicas de diferentes países pode ser um exemplo de como a literatura e a cultura podem transcender fronteiras nacionais e enriquecer as expressões artísticas de outros lugares. Afinal de contas, “em todo texto escrito artisticamente temos sempre uma polifonia de vozes” (PONTES, 2003, p. 85).

Esta óbvia influência da literatura alemã, especialmente da Loreley, na hibridização da Iara justifica as suas primeiras recriações. Um exemplo disso pode ser visto no poema "A mãe d'água", escrito por Gonçalves Dias em 1851:

“Minha mãe, olha aqui dentro,
 Olha a bela criatura,
 Que dentro d’água se vê!
 São de ouro os longos cabelos,
 Gentil a doce figura,
 Airosa, leve a estatura;
 Olha, vê no fundo d’água
 Que bela moça não é”.
 (DIAS, 2019, p. 73)

Em outra estrofe, vemos ainda um trecho em que a própria Iara fala e convida o homem a entrar no rio:

“Pulsando a harpa dourada:
 - Sou boa, não faço mal,
 Vem ver meus belos palácios,
 Meus domínios dilatados,
 Meus tesouros encantados
 No meu reino de cristal”.
 (DIAS, 2019, p. 78)

Este trecho enfatiza a sedução que a Iara exerce sobre os homens e destaca as suas características físicas que já percebemos serem resíduos das sereias europeias, como a Loreley, com seus cabelos loiros e olhos claros. Ao mesmo tempo, Gonçalves Dias também ressalta o perigo e mistério da mulher, sendo representada como uma criatura sedutora que convida o homem a entrar em seu palácio sob as águas com a promessa de tesouros e palácios.

Em *As Uiaras*, de Melo Morais Filho, ele a descreve como criaturas “alvas, mais alvas que dentes das antas, / Mais louras que a pele das onças... são belas!”, José de Alencar em *O Tronco do Ipê* diz sobre a personagem: “Era moça de formosura arrebatadora; tinha os cabelos verdes, os olhos celestes e um sorriso que enchia a alma de contentamento.” Um pouco mais à frente, Alencar ainda ressalta outras características, indo levemente na contramão dos autores anteriores:

A mãe d’água a chamava; e ela teve desejos de atirar-se em seus braços. Mas a fada estava no fundo do lago; sua mão podia chorar; as outras pessoas, sabendo, ficariam com medo. Ela não, não tinha medo. A moça lhe sorria com tanta doçura e bondade! Em vez de querer-lhe mal, havia de fazer-lhe tantos carinhos, contar-lhe coisas muito bonitas do reino das fadas e dar-lhe talvez algum condão que a protegesse [...]. (ALENCAR, 2013, p. 59)

Ainda que seja descrita aqui tão branca e europeia quanto a Iara de Gonçalves Dias e a de Melo Morais Filho, na obra de José de Alencar ele destaca Iara com cabelos verdes. No entanto, o ponto que mais chama a atenção, é ser a pessoa enfeitiçada uma mulher. Se em outras obras, temos somente a figura do homem perdido nessa tentação, nesta representação, aparentemente, a criatura não faz distinção de gênero. Da mesma forma escreve Joaquim Sôsândrade, quando diz: “Contemplo os limos verdes, bela trança / D’Uiara, a encantadora, que embalança / Da selva à sombra, ondeando águas sonoras”.

É curioso perceber que até o momento nenhuma das obras citadas destaca o canto da Iara como um aspecto relevante para a sedução. Nos exemplos apresentados, percebemos a beleza e, especialmente, o sorriso como os principais fatores que tornam a Iara tão provocante. Este traço só comporá a lenda na literatura a partir da obra de Juvenal Galeno, em *O Amor Fatal*:

E porque triste cismava
 Manoel, o pescador?
 É que fora um dia às vagas,
 De terra levando amor,
 E nas vagas o perdera
 Com pesar, com dissabor...
 Que vira um rosto de fada...
 Lindo rosto encantador...
 E também ouvira um canto,
 Nenhum mais fascinador,
 Que lhe falava dos gozos
 Do mais terno e doce amor:

— Meus palácios cristalinos,
 Meus jardins de bela flor,
 Meus olhares, meus sorrisos,
 Cada qual de mais ardor,
 Os meus beijos deleitosos,
 De meu seio o puro odor...
 Tudo dou-te e sete dias
 Para voltando dispor... —
 E os sete dias passavam...
 Ai, triste do pescador!
 Devia deixar as praias
 Para sempre... oh, quanta dor!
 Mas, que fazer se viera
 Das ondas louco de amor?!
 (GALENO, 2010, p. 56)

Neste poema, vemos a Iara ainda sendo retratada como a figura mítica sedutora que atrai os homens para as águas com a sua beleza, mas, desta vez, notamos o canto como parte desta sedução. Além do mais, assim como em José de Alencar, Juvenal Galeno também destaca aqui que a personagem, além de encantar o homem, também oferece palácios no fundo das águas.

Além destes, Mário de Andrade também descreve a Iara, em *Macunaíma*. O que difere das descrições apresentadas nas obras do mesmo período, é que, desta vez, a Iara, ou Uiara, surge como uma mulher indígena:

E a Uiara vinha chegando outra vez com muitas danças. Que boniteza que ela era! Morena e coradinha que nem a cara do dia e feito o dia que vive cercado de noite, ela enrolava a cara nos cabelos curtos negros como as asas da graúna. Tinha no perfil duro um narizinho tão mimoso que nem servia pra respirar. Porém como ela só se mostrava de frente e afastava sem virar, Macunaíma não via o buraco no cangote por onde a pérfida respirava. (ANDRADE, 2019 p. 136)

A diferença é que, em *Macunaíma*, Mário de Andrade usa a Iara como uma maneira de abordar a sensualidade da mulher, com uma visão mais crítica e questionadora. Correlativamente, Machado de Assis também traz a Iara, em seu poema *Sabina*, com descrições distintas das outras obras. Diferente dos demais, aqui ela é uma mucama da fazenda, mas representada como a mãe d'água:

Mãe d'água fora,
 Talvez, se a cor de seus quebrados olhos
 Imitasse a do céu; se a tez morena,
 Morena como a esposa dos Cantares,

Alva tivesse; e raios de ouro fossem
Os cabelos da cor da noite escura.

Que ali soltos e úmidos lhe caem,
Como um véu sobre o colo. Trigueirinha,
Cabelos negro, os largos olhos brandos
Cor de jabuticaba, quem seria,
Quem, senão a mucama da fazenda.
(ASSIS, 2009, p. 87)

Aqui, Iara é trazida como referência e não como o personagem principal. A descrição física da figura feminina é associada à figura mítica como uma maneira de recordar algo misterioso e encantado. Os seus cabelos são descritos como sendo da "cor da noite escura" e caem sobre o colo como um véu, o que reforça a imagem de uma figura misteriosa. Apesar de não estarmos observando a personagem Iara em si, é válido destacar que esta é, também, uma outra obra que não destaca a figura como loira e de olhos claros, afinal é uma mulher negra que faz o personagem do poema se recordar da mãe d'água.

Na literatura infantil, também podemos perceber a presença da Iara. Em *O Saci*, de Monteiro Lobato, ela surge de forma muito parecida com a Iara de José de Alencar:

Essa rainha das águas costuma aparecer sobre as pedras nas noites de lua. É muito possível que possamos surpreendê-la a pentear os seus lindos cabelos verdes com o pente de ouro que usa. [...] Todo o cuidado é pouco. A beleza da Iara dói tanto na vista dos homens que os cega e os puxa para o fundo d'água. A Iara tem a mesma beleza venenosa das sereias. [...] Ao galgar uma pedra mais alta do que as outras, viu, a cinqüenta metros de distância, uma ninfa de deslumbrante beleza, em repouso numa pedra verde de limo, a pentear com um pente de ouro os longos cabelos verdes cor do mar. Mirava-se no espelho das águas, que naquele ponto formava uma bacia de superfície parada. Em torno dela, centenas de vaga-lumes descreviam círculos no ar que eram a coroa viva da rainha das águas. Jóia bela assim, pensou Pedrinho, nenhuma rainha da terra jamais possuiu. A tonteira que a vista de Iara causa nos mortais tomou conta dele (LOBATO, 2005, p. 71-72)

A Iara de Monteiro Lobato também possui cabelos verdes, mas o autor não deixa claro se a figura é clara, com características europeias, ou se ela é indígena. A pista que temos dessa influência está, provavelmente, no trecho em que ele a chama de ninfa deslumbrante ou sereia, como uma provável referência a estas figuras europeias.

Percebe-se que nenhuma destas obras citam Iara como uma figura híbrida metade mulher metade peixe. Na verdade, a Iara de Lobato é descrita como uma sereia, mas a

informação fica implícita e ela pode ou não ter esta característica. Afinal de contas, de acordo com Cascudo (2012) as sereias eram mulheres-aves e não mulheres-peixe. É o que também afirma Junito de Souza Brandão (2014) quando diz que elas possuíam a cabeça e o tronco de mulher, mas eram pássaros da cintura para baixo. Quando falamos da Iara, ela surge como uma figura metade-mulher e metade-peixe em *A Iara*, um poema de Guimarães Rosa, que diz:

Iara de olhos verdes de muiraquitã,
cintura pra cima cunhantã,
cintura pra baixo tucunaré...
que veio, dormindo, Purus abaixo,
filha do filho do rei dos peixes
com uma índia branca Cachinauá...
(ROSA, 1997, n.p.)

Neste poema temos a Iara em um contexto brasileiro e, especialmente, amazônico. Ela possui olhos verdes como muiraquitã, que são pequenos amuletos de uma pedra verde chamada amazonita, referenciando não somente a cor dos olhos e novamente a influência europeia, mas também a beleza e a capacidade de encantar os homens, como as pedras preciosas o fazem. Além do mais, neste poema também temos a Iara com metade do corpo feito de peixe, mais precisamente de um tucunaré, um peixe que vive principalmente na região do Amazonas, no Norte do Brasil. O Purus, citado no quarto verso, se trata de um rio na mesma região e sugere o local onde a Iara habita, fechando assim todas as referências que tornam esta versão da Iara uma figura mítica exclusiva da região norte, com alusões indígenas, explorando o nacionalismo e a identidade cultural brasileira, mas ainda mantendo certas características europeias, como os olhos claros e a cor de pele branca.

Na literatura contemporânea, a Iara continua sendo fonte de inspiração para escritores e artistas de todas as áreas, que exploram as múltiplas facetas e significados da narrativa em suas obras. De romances a contos infantis, de quadrinhos a poemas, a figura permanece viva, mantendo ativa a tradição oral e literária do imaginário brasileiro.

Na atualidade, podemos destacar a obra da autora brasileira Aline Valek, intitulada *As águas-vivas não sabem de si*, a qual se trata de uma aventura distópica onde o mundo está submerso em água. A protagonista tem um encontro com uma sereia, que possui certas características, como os cabelos verdes, que lembram a maneira como a Iara foi descrita em algumas obras do século XIX e XX.

Por um breve momento até pensou que fosse sua dupla, até perceber que tinha uma cauda, muito lisa e azul, que seria bastante parecida com a dos golfinhos se não terminasse em uma enorme nadadeira caudal. A mulher chegou perto, os cabelos verdes de algas quase enrolando nos braços e no pescoço de Corina, e chegou tão perto que ela conseguiu ver que aqueles olhos tinham a mesma cor dos seus. [...] “É perigoso dar ouvidos às sereias!”, gritou Arraia, e os outros se lembraram das histórias sobre um canto sedutor que atraía as pessoas para as profundezas, onde encontravam a asfixia e o fim. O que aquele grupo ouvia era um chamado tão poderoso que, no final das contas, as lendas sobre sereias cantoras devem ter algo de verdadeiro: era um som que não conseguiam deixar de ouvir, nem se tapasse os ouvidos, um som que os chamava para o fundo com a promessa de revelar um segredo, de mostrar algo que eles precisavam entender [...]. (VALEK, 2019, n.p)

O trecho sugere uma aproximação entre a mulher e a figura mítica, trazendo elementos que são comuns nas narrativas da Iara. A menção ao canto, ao perigo e ao destino trágico, além das características físicas, também são outros pontos que se assemelham à Iara, porém com aspectos diferentes e em um contexto contemporâneo.

O mesmo ocorre no livro *Contos fantásticos do folclore brasileiro*, do autor Junior Salvador, mais precisamente no conto “O mar em uma noite de lua cheia”, no qual encontramos uma versão da Iara moderna e com novas características. Aqui a vemos como uma personagem diferente da mãe d’água, tal qual ocorre na maioria das representações. Neste conto, Iara era uma indígena que, por inveja, foi morta pelos irmãos, mas retorna como uma filha da mãe d’água e tem o dever de viver no Rio Solimões, atraindo pescadores e levando-os ao fundo do rio, para que a mãe d’água os devore e absorva a sua juventude. Neste contexto apresentado, não temos informações sobre quem é ou como é a mãe d’água. Temos somente a presença da Iara, que, em uma dessas noites, decide ir embora e descobre que, fora d’água, o seu canto não tem o poder de enfeitiçar os homens. Portanto, ela passa a usar o seu dom para trabalhar como cantora em um navio.

Nesta versão, encontramos elementos remanescentes de outras versões da narrativa na literatura, como o pente dourado usado para pentear os longos cabelos negros, tom de pele morena e, especialmente, o canto sedutor.

A voz de Iara tomou todo o navio em segundos e, por um instante, foi como se estivessem todos à deriva. Não havia mais nada na mente de qualquer pessoa além do som da voz dela, invadindo os

sentimentos mais íntimos de cada espectador. Apesar de seu poder como entidade dos rios não mais se manifestar, sua voz era tão bela que todos ficaram praticamente hipnotizados. Ela caminhou outra vez pelo palco, fazendo com que seus cabelos negros balançassem, espalhando uma fragância que invadia as narinas de todos os presentes na embarcação, transportando-os para outros lugar. Para um mundo de pensamentos luxuriosos e indecentes. (SALVADOR, 2017, p. 63)

Nesta versão de Júnior Salvador, percebemos uma Iara mais moderna e sem as características que a tornavam quase um ser selvagem durante a literatura romântica. Aqui a personagem tem vontade própria e não age somente por meio de instinto. Ainda que mantenham os aspectos que a tornam sedutora e hipnotizante, ela não age com o mesmo propósito das Iaras de versões anteriores, atraindo e levando homens ao delírio e, posteriormente, à perdição. Nesta obra, a Iara é um ser mítico com o desejo de viver de uma vida comum, entre os humanos. Encontramos uma nova versão de Iara também em outra obra, de autoria de G.G. Diniz, intitulado *As águas do rio*, na qual encontramos um grupo de jovens que vão acampar na floresta e um garoto e uma garota acabam encontrando a Iara no rio próximo ao acampamento. O curioso nesta versão é que a Iara seduz a garota, e não o garoto, como acontece em quase todas as versões contadas da narrativa, e se alimenta da sua carne, uma característica que não acontece em nenhuma outra versão.

A mulher afastou o cabelo de Cecília, expondo a carne suave da nuca e beijando-a no ombro, depois na curva do pescoço. [...] Então um som gutural rompeu o silêncio, e logo depois veio um grito capaz de quebrar uma taça. [...] Cecília se debatia, mandando água para todos os lados, enquanto a mulher estava sobre ela, tentando segurar seus pulsos, a boca ainda em sua orelha. [...] As mãos da mulher de repente eram garras. Os gritos aterrorizados de Cecília abafaram quase por completo o ruído da carne rasgando, quando a mulher - não, o monstro - puxou de uma vez sua orelha. [...] O que quer que tenha machucado Cecília levantou o rosto para encará-lo. Tinha o rosto de uma mulher, ainda, muito embora os olhos fossem amarelos e maliciosos, e a abertura da boca ia muito além de onde terminavam os lábios, expondo múltiplos dentes pontiagudos. Sangue negro escorria pelo seu queixo e pingava no rosto da vítima. (DINIZ, 2018, p. 14)

Aqui temos a Iara dos tempos modernos, muito mais grotesca e assustadora. As outras versões da lenda são sombrias, mas com características fantásticas e poéticas,

enquanto esta é um tanto cruel e perturbadora, com o propósito de causar horror e não apenas um medo do desconhecido, como ocorre na maioria das versões contadas anteriormente. O mesmo ocorre em “Senhora do Rancor”, de Celly Monteiro (2016), que traz uma Iara perversa e vingativa, sempre usando seu corpo e voz provocante para matar.

Desperta de seu langor, moveu seu corpo escamado como o de uma serpente esgueirando o limo que forrava as pedras que beiravam as margens. Silenciosamente, deixou emergir a cabeça até a superfície. Seus olhos de um negro luzidio perscrutaram o verde intenso da floresta. [...] Um riso perverso riscou de vermelho a face morena. [...] O rosto masculino seduzido, enganado por promessas de extremo deleite, inclinou-se até ela. Sem se fazer de rogada estendeu sua boca até ele. Seus dentes serrilhados perfuraram com gana a face ofertada. A pele delicada cedeu com facilidade sob o amolado de suas presas, desprendendo-se sem reservas da face humana, deixando-o desfigurado. Um beijo, um gorgolejar vigoroso de sangue fluindo depressa para junto da corrente do Solimões, um tolo desejo masculino saciado, sua sede de sangue aplacada? Não... Possessivos, seus braços enlaçaram o talhe de sua mais nova aquisição e, finalmente, o arrastou para abaixo das águas. (MONTEIRO, 2016, p. 2-3 e p. 7)

Nestas duas versões, notamos que a Iara é apresentada de maneira mais complexa e trágica, geralmente tornando-se sereia por conta de uma traição, mal entendido ou alguma injustiça e, por isso, passando a atuar com um propósito vingativo. Ela se torna uma figura menos fantástica e muito mais próxima da realidade, com motivações humanas e reais.

Por outro lado, na versão de Sarah Libardi (2019), em *Iara: Um conto sobre a sereia brasileira*, encontramos uma personagem com características completamente indígenas, representada de maneira bondosa, como um ser que protege os rios.

Em *O canto da sereia*, de Pedro Dias (2021), Iara é uma jovem talentosa de uma comunidade indígena chamada Aimara, que foi morta pelo próprio pai por ter matado os irmãos, o que, na verdade, se tratava de um engano. Aqui temos também uma Iara bondosa e que, apesar de ter sofrido uma injustiça, se sente no dever de proteger o seu lar, custe o que custar, principalmente após ter se tornado uma sereia.

Na literatura infantil, como nos quadrinhos da Turma da Mônica, de Maurício de Sousa (2018), a Iara também é conhecida como uma entidade protetora do rio e da pesca, que vive no rio e usa o seu canto para atrair os pescadores e outros homens, pois detesta ficar sozinha. Nestas versões, principalmente quando ligadas ao público infantil, a Iara é representada com uma personagem do bem e protetora da natureza, ficando implícitas as

características ligadas à sedução e perdição. No trecho a seguir, por exemplo, a Iara hipnotiza, mas não causa medo, enquanto as imagens que acompanham a história são sempre coloridas e com personagens sorridentes.

Hipnotizado pelo canto da linda sereia, o índio não conseguiu se afastar. Foi nadando em sua direção e impressionado, ainda pôde ver que as aves, os peixes e todos os animais à sua volta também estavam paralisados com o canto da Iara. Por um momento, o jovem ainda tentou resistir, agarrando-se ao tronco de uma árvore que estava na margem, mas não adiantou: ele logo foi parar nos braços da linda sereia. E afundou com ela, desaparecendo para sempre nas águas do rio. (SOUSA, 2018, p. 15)

Desse modo, o caminho percorrido nos mostra um emaranhado significativo de influências nas diversas versões apresentadas da narrativa da Iara, independentemente do gênero textual escolhido pelos autores. A narrativa adotou, com o passar das décadas, os valores e a cultura de cada época em que era reescrita, assumindo um caráter híbrido, com diferentes elementos e significados. São estes elementos, portanto, que nos ajudarão a identificar e mapear os resíduos responsáveis pelo desenvolvimento da história, para que seja possível compreender o que mudou e o que permaneceu durante este processo de hibridação e cristalização.

A partir do registro das várias versões aqui referidas, entendemos que embora a Iara apresente diferentes adaptações e recriações, com alterações da sua personalidade, das características físicas ou mesmo das motivações dos enredos que envolve a personagem, tudo isso ainda é apresentado com resíduos de outras épocas, ainda que os próprios autores não tenham consciência disso. Portanto, falar da narrativa da Iara, em um contexto contemporâneo, é também abordar fragmentos de narrativas do passado que resistiram ao tempo e se cristalizaram nos novos aspectos da personagem viva e pulsante das águas distantes e tiveram que correr nas histórias de ficção oral e escrita.

4 SOBRE A TEORIA DA RESIDUALIDADE

A Teoria da Residualidade tem a proposta de investigar os resíduos que permanecem na atualidade, seja em obras literárias ou em outros objetos culturais, e analisar estes vestígios que são remanejados e transformados ao longo dos tempos, criando novas obras e influenciando outras culturas, mas ainda mantendo traços remanescentes do passado. Sendo assim, “a residualidade se caracteriza por aquilo que resta de um tempo em outro, podendo significar a presença de atitudes mentais arraigadas no passado próximo ou distante, e também diz respeito aos resíduos indicadores de futuro” (MARTINS, 2003, p. 518). Em outras palavras, o que temos aqui é uma contínua transferência de resíduos de uma cultura para outra, sendo estes constantemente adaptados, modificados e renovados, mas preservando uma única característica durante este processo constante: a sobrevivência ao tempo. É, por outra forma, a percepção de que não existe nada original na literatura e na cultura e, portanto, os resíduos são sedimentos que viajam ao longo do tempo para se incorporar em novas culturas e sociedades, e criar novas obras.

Para que este conceito fique claro, Roberto Pontes explica que, na perspectiva da Teoria da Residualidade, o resíduo é:

[...] o que resta, o que remanesce de um tempo em outro, seja do passado para o presente, seja por antecipação do futuro, de modo que a “cultura consistente numa contínua transfusão de resíduos indispensáveis ao recorte próprio da identidade nacional, qualquer que seja esta”. E porque os resíduos são “elementos culturais que sobreviveram a mudanças com as quais estão em contradição”, não há outro meio de conceber a cultura senão através de uma percepção heraclitiana: “A única certeza palpável é a mudança”, assertiva retomada por Henry David Thoreau em *Walden* (1854), do seguinte modo: “Toda mudança é um milagre a contemplar, mas esse milagre está ocorrendo a cada instante” (THOREAU, 2016, p. 24). Assim, não há forma cultural originária. Daí deriva o axioma fundamental da Teoria da Residualidade: “Na cultura e na literatura nada há de original; tudo é remanescência, logo, tudo é residual.” (PONTES, 2018, p.13)

Isto posto, vale destacar que estas mudanças ocorrem por meio da hibridação cultural, afinal os resíduos se transformam e se movem de uma cultura para outra, interagindo com outros resíduos e criando novas obras e culturas e influenciando as novas civilizações. Há uma mistura de influências quando os resíduos interagem e, como

resultado, acontece a hibridação cultural. A respeito deste conceito, Roberto Pontes (2006) diz:

Hibridação cultural é a expressão usada para explicar que as culturas não andam cada qual por um caminho, sem contato com as outras. Ou seja, não percorrem veredas que vão numa única direção. São rumos convergentes. São caminhos que se encontram, se fecundam, se multiplicam, proliferam (PONTES, 2006), p. 05-06).

Em outras palavras, não existe um único caminho quando se trata de estudar os resíduos de uma obra literária ou cultural. São diversas vias entrelaçadas, com pontos de partidas diferentes e atrelados a diferentes povos e civilizações em um emaranhado de convergências e influências. Em suma, uma mesma obra se constitui de uma combinação de diversas vozes. Câmara Cascudo (2006) afirma que há poucos anos era possível apontar a origem de um determinado costume ou história, mas atualmente isso é impossível e ninguém se atreve a fazê-lo. O autor também diz:

A comparação das fontes impressas do tradicionalismo oral, a informação das raças mais distantes dos contatos influenciadores, perturbam o fácil sentenciar de outrora. Estuda-se a procedência pela mentalidade determinante, mas é preciso prever que essa “mentalidade” já tenha sido adquirida pela proximidade com elementos de outra civilização, elementos humanos, traficantes, fugitivos, peregrinos, ou culturais, impressões através de outros povos mais vizinhos e contaminados pelo grau de progresso, de progresso diverso, da zona nacional. O típico, o autóctone, continua tão difícil quanto a indicação definitiva dos tipos antropológicos como constantes num determinado país. (CASCUDO, 2006, p. 28)

É, portanto, neste sentido que o autor explica que tudo pode ser provado ou contestado, especialmente quando a documentação acerca das origens dos resíduos de uma obra é tão ampla e difusa e, a cada ano, novos resíduos continuam a surgir e confrontar os objetos atuais. Logo, uma obra africana pode muito bem ter resíduos de textos gregos, um detalhe de uma história egípcia pode ter resíduos de séculos antes, ou quem sabe uma piada contemporânea pode também ter sido contada pelo próprio Noé (CASCUDO, 2006). Em outras palavras, nada é original e, portanto, a Teoria da Residualidade se propõe trazer luz sobre estes resíduos formadores de obras literárias e culturais, destacando e analisando as suas influências, mas nunca focando em investigar as suas origens.

Dito isso, se sabemos que a hibridação cultural tem força suficiente para transformar os resíduos, é válido pensar que ela também é capaz de reconstruir e transformar a mentalidade de uma época, enquanto os resíduos se movem entre as civilizações, povos e períodos. Em outras palavras, os resíduos transformam a cultura dos povos e, exatamente por isso, eles são necessários para entender a mentalidade destes homens, bem como as suas tradições e cultura. Para isso, é necessário centrar o nosso foco no entendimento de mentalidade antes de seguir adiante.

De acordo com Júnior (2016):

[...] podemos entender por Mentalidade, grosso modo, disposições ligadas ao comportamento, às atitudes de um indivíduo ou de uma coletividade que, por infíndos motivos, acabam por perenizar-se ao longo dos tempos, indo de um lugar a outro (país ou região), instalando-se aos poucos e até definitivamente no cotidiano daquela nova sociedade, chegando mesmo a caracterizá-lo numa perspectiva sociocultural. (JÚNIOR, 2016, p. 100)

O termo mentalidade se refere a um conjunto de imagens que se referem aos membros de um mesmo grupo. Neste sentido, se cada sociedade possui o seu modo de pensar, então todas as imagens e certezas que moldam esses comportamentos fazem parte da mentalidade sobre a qual um pesquisador usará para desvendar os aspectos de uma determinada época. Trata-se de um “resíduo psicológico estável composto de julgamentos, conceitos e crenças a que aderem, no fundo, todos os indivíduos de uma mesma sociedade” (PONTES, 1999) Neste sentido, podemos compreender que somos todos o resultado de um conjunto de resíduos herdados de diversos costumes, tradições, línguas e povos que permanecem vivos no presente, pois a mentalidade nunca morre, permanece viva e em movimento.

Imediatamente, também podemos entender, com base nestas definições, como ocorre a Residualidade e de qual maneira esse processo afeta a literatura e a cultura. Ou seja, como um povo herda resíduos da mentalidade de outros povos ou de que forma acontece essa mistura de mentalidades. Sumariamente, de acordo com Júnior (2016, p. 101), a presença dos resíduos na arte, na literatura e na sociedade como um todo é algo constante. É, de fato, como se uma cultura nunca pudesse morrer, pois ela apenas é transferida. Ela se move, se une às outras culturas, se adapta e se modifica. Não há um início e também não há um fim, mas há a constante interação e nunca há o desaparecimento completo desses resíduos, “como se um dia devêssemos reconhecer que

de alguma forma todos os povos terão em comum um ponto de interseção cultural” (JÚNIOR, 2016, p. 101).

Neste sentido, deparamo-nos com Georges Duby que diz:

Partíamos com a certeza que no seio de uma mesma sociedade não existe apenas um resíduo. [...] Transpor o limiar onde esbarra o estudo das sociedades do passado quando se limita a considerar os factores materiais, a produção, as técnicas, a população, as trocas. Nós sentíamos a urgência de avançar para lá dele, até essas forças cuja sede não é nas coisas, mas na ideia que delas se faz, e que na verdade comandam de forma imperativa a organização e o destino dos grupos humanos (DUBY, 1992, p. 80-81).

Percebemos então que, em relação à literatura, por exemplo, mesmo que um autor escreva uma obra original e expresse ideias que pertencem ao tempo no qual ele reside, ainda é possível identificar ali características e sedimentos culturais de outras épocas, que aparecem de forma inconsciente na contemporaneidade. Esse contato entre as culturas e as influências que ocorrem por conta da hibridação cultural, levando o objeto cultural a um processo de transformação até se transformar em algo sólido e atual. Isto posto, este processo final chama-se cristalização. O emprego deste termo indica a lapidação de um cristal, que na natureza transforma-se por conta das interferências externas, mas, tratando-se de um bem cultural, ele se modifica por contato com outros elementos culturais.

A Cristalização é um dos termos operacionais que fazem parte da Teoria da Residualidade e também é o conceito que será utilizado como ponto de partida principal para as análises realizadas do corpus literário nos tópicos seguintes. No entanto, vale compreender o que é a cristalização, qual é a sua definição e aplicação dentro da teoria e, é claro, como ela será utilizada neste trabalho. Portanto, em síntese, a cristalização refere-se a um polimento. A sua principal utilidade seria “dar novo brilho ao encanto estético e proveitoso, de origem, nos sucessivos textos literários.” (PONTES, 2015, p. 115) Neste caso, podemos entender que a cristalização funciona aqui como uma lapidação, transformando uma pedra bruta em uma obra prima. Isso é o que ocorre na literatura e na cultura e, ao contrário do que se pode pensar, este conceito não corresponde uma petrificação, mas sim uma mobilidade e dinâmica. Cristalizar, neste caso, não é manter uma obra imóvel como um fóssil, mas sim proporcionar uma metamorfose. Isso é discutido por Roberto Pontes (2015), que diz:

O fósil é matéria chegada ao estágio máximo de petrificação; o resíduo literário, de natureza cultural, é matéria dotada de vigor, aproveitável a qualquer momento pela força criativa, em razão da faculdade que lhe é inerente, de vir a ser nova obra. A melhor imagem para traduzir a força do resíduo a ser cristalizado é a da brasa acesa e oculta sob cinzas, à qual basta um sopro para voltar a ser chama. (PONTES, 2015, p. 113)

Com base no que foi abordado no tópico anterior, já sabemos que uma obra literária sempre permite o surgimento de outras. Isso ocorre por meio dos resíduos que restam desta obra, que se movem ao longo do tempo e que, portanto, carregam os sedimentos de uma obra, cultura ou tradição para tempos posteriores, criando uma reação em massa, que, ao final, gerará uma nova obra. E isso ocorre repetidas e infinitas vezes. Durante este movimento, a cristalização surge como um brilho dado ao material antigo, ao transformá-lo em novo. É nada mais do que uma evolução constante que, assim como os resíduos e a hibridação cultural, permanece continuamente em movimento.

Neste sentido, a cristalização consiste:

no aproveitamento estético de resíduos literários e culturais realizados por artistas, entre os quais, os escritores. É um processo de polimento, de recriação, reaproveitamento de resíduo, que por ser matéria viva, eivada de possibilidades, dá à cristalização um caráter de infinitude. Ao modo da fênix mitológica, o resíduo, por ser algo que se mantém através da mentalidade e do imaginário dos povos, torna a cristalização um processo plural e também dinâmico tal qual a essência residual. (MARTINS, 2015, p. 34)

Logo, entendemos que o processo de cristalização reformula e reinventa memórias e tradições em novos contextos, abrindo novas possibilidades criativas. “Cristalizar é retirar do comum e do tradicional, da memória do povo, sinais que serão redivivos na obra de arte acabada.” (MARTINS, 2015, p. 238) E este, obviamente, nunca é o fim, afinal esta obra adota novos significados que, posteriormente, passarão novamente por toda uma nova evolução para se tornarem obras diferentes. No mais, é um processo de transformação que vem em consequência da hibridação cultural. Um material gerado pelo povo, transforma-se em uma obra de nível culto ou uma obra é construída com as raízes fixadas na memória coletiva nacional. (PONTES, 2017)

Dito isso, examinaremos os resíduos cristalizados e ainda presentes na narrativa da Iara, tendo como base um *corpus* literário composto de 4 obras em formatos diferentes, sendo estas: A lenda da Iara ou os mistérios da mãe d’água, um cordel de Evaristo Geraldo da Silva; A Iara: Uma lenda indígena em quadrinhos, de Silvino; O

mistério das águas do Norte, de Elijah Enes; e História que eu vivi e gosto de contar, de Daniel Munduruku. Neste sentido, no tópico seguinte nos debruçamos neste *corpus* e investigaremos a narrativa da Iara, bem como os seus resíduos.

4.1 RESÍDUOS DA IARA NA LITERATURA

No contexto da ampla gama de obras que referenciam ou adaptam o mito da Iara, é notável a presença e persistência da cristalização narrativa nessa mitologia. A cristalização se manifesta como uma capacidade dessa narrativa de transcender o tempo e o espaço, perpetuando-se por meio de inúmeras obras que continuamente reinterpretem e metamorfoseiam seus elementos essenciais. Recorrendo a essa análise, busca-se compreender quais são esses elementos centrais que se cristalizaram ao longo do tempo e como eles foram abordados em quatro obras selecionadas como parte do *corpus* literário desta pesquisa.

A primeira obra em análise é intitulada *A Lenda da Iara ou os Mistérios da Mãe d'Água*, escrita pelo autor Evaristo Geraldo da Silva, no ano de 2005, na cidade de Fortaleza, no estado do Ceará. Este autor nasceu em 1968 e é poeta e cordelista, com diversas obras publicadas e premiadas. Em 2006, seu cordel intitulado "A Incrível História da Imperatriz Porcina" foi adotado pela Secretaria da Educação do Estado do Ceará - SEDUC, para a educação de jovens e adultos. Em 2008, seu livro infanto-juvenil "João e Maria" (cordel ilustrado, Editora IMEPH) foi selecionado pelo Programa de Alfabetização na Idade Certa - PAIC.

O cordel escolhido para ser analisado neste trabalho trata-se de uma obra que se desdobra ao longo de 16 páginas, detalhando minuciosamente a narrativa da Iara. A história contada gira em torno de Jaguarari, um jovem caçador indígena de grande talento e respeito em sua comunidade. Ele parte em uma jornada de caça em busca de provisões, devido à escassez em sua terra natal. Durante essa jornada, ele se depara com um lago cristalino, situado em meio a uma densa floresta, onde encontra a Iara. A partir de então, a narrativa descreve como a Iara o convida a entrar no lago por meio de um cântico hipnótico, exercendo uma atração irracional sobre Jaguarari. Ele é imediatamente seduzido pela beleza sobrenatural e mítica da criatura aquática. Ao longo da história, o jovem protagonista luta para resistir ao encanto da Iara e fugir de sua influência, mas, inevitavelmente, ele é consumido pelo sofrimento, uma vez que não consegue se entregar às águas do lago. Eventualmente, dias após o encontro inicial, enquanto vagueia

novamente pelos rios, a Iara reaparece e, finalmente, Jaguarari cede ao seu apelo e se entrega, afundando nas profundezas das águas.

É importante notar que, na narrativa de Evaristo Geraldo da Silva, não são fornecidas descrições físicas detalhadas da aparência de Iara. Em vez disso, a ênfase recai sobre o poder hipnótico de seu canto e sua capacidade de exercer controle sobre os sentidos e a mente de Jaguarari. A beleza da Iara é apresentada como algo sobrenatural e misterioso, que transcende a mera aparência física e age como uma força sedutora e irresistível. Essa obra serve como um exemplo inicial da cristalização da narrativa da Iara, em que elementos essenciais, como a atração fatal da personagem sobre os homens, são reafirmados. Nesse contexto, o canto hipnótico da Iara emerge como um traço fundamental da sua caracterização, reforçando o poder da sedução que ela exerce sobre suas vítimas. A ausência de descrições físicas detalhadas da Iara na obra de Silva (2005) destaca ainda mais a natureza enigmática e sobrenatural da personagem, enfatizando seu aspecto hipnótico e transcendental.

Desta forma, essa análise preliminar da primeira obra revela a persistência e a versatilidade da narrativa da Iara, que continua a evoluir e se adaptar em diferentes contextos literários, ao mesmo tempo em que mantém seus elementos centrais e sua capacidade de cativar a imaginação do público.

A segunda obra em análise tem como título *A Iara: Uma Lenda Indígena em Quadrinhos* e foi redigida por Silvino no ano de 2014. Este autor, ilustrador e quadrinista, nasceu em Recife, formou-se em Geografia, onde teve os primeiros contatos com a antropologia brasileira e estudos sobre tribos indígenas do país e levou os seus conhecimentos para as páginas da obra. Este trabalho se configura como uma história em quadrinhos ocorrida em uma comunidade indígena denominada Mebemokré. O enredo é relatado pelo líder da comunidade, o qual expõe a história da Iara como uma personificação da própria morte. Na trama, a Iara é representada como uma guerreira de grande força, entretanto, invejada por seus irmãos, que almejam a sua morte. Iara acaba por eliminar os seus próprios irmãos para se proteger, mas é castigada por seu pai, que a atira no grande rio com a intenção de que ela pereça. Não obstante, a lua cheia transforma Iara na Mãe d'água, e desde então, ela habita no encontro de dois igarapés, entoando uma melodia suave sempre que um homem se aproxima do rio.

Ao longo da narrativa, acompanhamos a história de dois jovens indígenas decididos a visitar o rio ao entardecer. Eles se deparam com a criatura Iara e, sob o efeito de sua presença hipnotizante, caem em um estado de loucura e são levados a travar uma

luta até a morte pelo amor da Iara. A Iara é evidenciada nesta narrativa como uma figura cruel e vingativa, mantendo as suas características de beleza estonteante e cuja música exerce um poder hipnotizante. Essa abordagem da Iara acrescenta uma nova dimensão à sua caracterização, pois destaca a formosura da personagem, enquanto também apresenta a sua capacidade de causar destruição e discórdia entre os homens. Esse viés interpretativo ilustra como a narrativa pode ser adaptada e enriquecida ao longo do tempo, mantendo a sua essência, mas permitindo diferentes abordagens e explorações de sua complexa natureza mitológica.

A terceira obra em análise, intitulada *O Mistério das Águas do Norte*, é da autoria de Elijah Enes e foi publicada em 2021. Este autor é um entusiasta das artes criativas e novato no universo editorial, tendo nascido em 2000 em Curitiba, dirigido um documentário que ganhou o Prêmio Pesquisa da XIX Semana de Ética da PUCPR e se aventurado no âmbito audiovisual, ele publicou o primeiro romance autoral focado na narrativa da Iara, cuja trama se concentra em uma jornalista chamada Helena, que se muda para a cidade de Manaus com o objetivo de trabalhar como fotógrafa em um projeto na região amazônica. O enredo principal da história aborda questões relacionadas à exploração da floresta, invasão de terras indígenas e a corrupção havida em projetos socioambientais na Amazônia. Nesta narrativa, a figura da Iara é reinterpretada como Uiara e se apresenta como uma personagem mítica frequentemente mal compreendida, segundo a perspectiva dos seres humanos na história. No entanto, a sua verdadeira natureza é a de uma guardiã protetora da floresta e dos rios, agindo contra os males ameaçadores da região, incluindo a poluição e o desmatamento. A história explora o relacionamento improvável entre a jornalista Helena e Uiara, à medida que elas se unem para enfrentar os desafios ambientais mencionados. Neste contexto, a Uiara mantém as características comuns associadas à Iara em outras narrativas, como a beleza arrebatadora. Ela é descrita como tendo cabelos negros, olhos castanhos, pele imaculada e macia, além de uma presença suave, doce, calma e madura. Ao mesmo tempo, é retratada como uma mãe feroz protetora de sua terra e seu habitat. Nesse contexto, Uiara não hesita em tomar medidas drásticas, incluindo a eliminação de indivíduos perturbadores do ambiente natural.

Essa abordagem contrasta com outras histórias nas quais a Iara aparece como uma criatura que mata especialmente os homens por prazer. Essa interpretação de Uiara como uma guardiã da natureza, em vez de uma figura puramente sedutora e vingativa, acrescenta uma nova camada de complexidade à sua mitologia. A obra destaca a

dualidade da natureza da personagem, na qual a beleza e a ferocidade coexistem, ficando ressaltada a capacidade de proteger os recursos naturais da Amazônia e punir aqueles que os ameaçam.

A quarta e última obra em análise, intitulada *Histórias que eu vivi e gosto de contar*, é de autoria do escritor indígena Daniel Munduruku e foi publicada em 2010, em São Paulo. Daniel é escritor, professor, ator e ativista indígena brasileiro originário do Povo Munduruku, um povo de tradição guerreira que dominava culturalmente a região do Vale do Tapajós durante o século XIX, mas que, atualmente, estão situados em regiões diferentes, como alguns estados do Pará, tais como Santarém, Itaituba e Jacareacanga, e também Amazonas e Mato Grosso.

O autor Daniel Munduruku graduou-se em Filosofia, História e Psicologia pelo Centro Universitário Salesiano de São Paulo, finalizou o seu mestrado em Antropologia Social e doutorado em Educação pela Universidade de São Paulo e, por fim, pós-doutorado em Linguística pela Universidade Federal de São Carlos. Sozinho ele publicou mais de 60 livros, sempre direcionando as suas obras para o público infantil e juvenil e abordando a diversidade cultural indígena nas obras. Além da carreira literária, ele também atua como um defensor ativo dos direitos dos povos originários desde os anos 90 e tem trabalhado para promover a Literatura Indígena e a conscientização sobre a importância das culturas indígenas no Brasil, por meio da política e da arte; Foi fundador do Instituto Indígena Brasileiro para Propriedade Intelectual; E também foi um dos criadores do Encontro Nacional de Escritores e Artistas Indígenas; Além de ser diretor-presidente do Instituto Uk'a - Casa dos Saberes Ancestrais na cidade de Lorena. Desta coletânea publicada, um capítulo específico denominado *Meu encontro com a mãe d'água* destaca-se, por ser um relato do autor sobre seu encontro com a Iara, durante a adolescência, diferenciando-se das obras anteriores do *corpus* literário, por se tratarem de histórias ficcionais, enquanto a presente narrativa é texto oriundo de um testemunho pessoal.

No capítulo em questão, Munduruku descreve uma experiência por ele vivida na juventude em um momento de retorno, em uma canoa, da casa de um amigo tarde da noite. O autor relata ter avistado uma silhueta humana no rio, por ele descrita como uma mulher de longos cabelos, a entoar uma canção encantadora. Enfeitiçado pelo som da música e movido pela curiosidade, Munduruku decide se aproximar. A mulher, posteriormente identificada como a Iara, o convida a segui-la até o fundo do rio. Quando o autor se recusa a fazê-lo, a criatura fica furiosa, para de cantar e se transforma em uma

figura gigantesca, flutuando sobre as águas, lançando-se sobre a canoa e mergulhando nas profundezas do rio. Munduruku relata, após esse episódio, não ter clareza de como conseguiu retornar à aldeia, mas chegou em segurança. Desde então, ele evita sair sozinho pelos rios próximos.

Diferentemente das outras obras analisadas, este relato fornece uma perspectiva única, por ser ele um registro real, narrado a partir da perspectiva um indígena. Embora não haja uma descrição detalhada das características físicas da Iara na história, os atributos comuns associados à Iara, como a beleza sobrenatural e a capacidade de encantar e seduzir, são preservados. Além disso, o capítulo apresenta ilustrações complementares à narrativa, oferecendo uma representação visual enriquecedora da experiência vivida por Munduruku.

Nesse contexto, a análise das quatro obras do *corpus* literário sob a perspectiva de seis categorias previamente definidas visa aprofundar a nossa compreensão da extensão e complexidade da narrativa da Iara ao longo dos tempos, identificando os resíduos componentes dessa teia de histórias. O exame das categorias explorará a relação entre a natureza e a cultura, o real e o imaginário, e como a beleza e a sedução da Iara, a ligação com a água, o poder de hipnotizar e metamorfosear, bem como o canto, são elementos recorrentes nas adaptações literárias da narrativa. Cada categoria proporcionará interpretações distintas, considerando os diversos contextos dos textos do *corpus* literário, com o objetivo de esclarecer e enriquecer nossa compreensão acerca da figura mitológica da Iara.

4.1.1 Beleza

A presença marcante da beleza na personagem Iara é um elemento distintivo recorrente nas diversas obras que exploram a sua narrativa. Embora as descrições da personagem possam variar de uma adaptação para outra, é notável o quanto as referências à sua beleza se mantêm constantes, enfatizando consistentemente este atributo como quase intocado e, em muitos casos, capaz de induzir a um estado de hipnose ou insanidade em quem a contempla. Este matiz transcende a mera aparência física da Iara, funcionando como um ímã emocional atrativo e sedutor e, ao mesmo tempo, sinalizador de um perigo iminente. A beleza da Iara não é descrita de forma casual, mas sim de maneira arrebatadora, demonstrando um poder quase mágico sobre aqueles cujos têm o privilégio de vislumbrá-la. As representações dessa característica são traduzidas por meio de descrições vívidas, destacando a luminosidade de sua pele, a suavidade de seus

cabelos, o qual brilha como a noite ou reluz como ouro sob a luz da lua, a depender da adaptação, além de seus olhos enigmáticos, os quais ora parecem claros como a pureza de uma fonte cristalina, ora tão escuros quanto a noite mais profunda, conforme a interpretação artística. Essa descrição meticulosa e sensorial cria uma imagem poderosa e cativante da personagem, evocando sensações intensas e uma conexão profunda com a beleza sobrenatural e a natureza terrena, que permeiam sua figura. Desta forma, essa beleza transcende as limitações da percepção humana comum, funcionando como um elo unificador do sobrenatural e do mundano. Ela não apenas encanta, mas também intriga, compelindo quem a encontrar a explorar os mistérios envolvendo a sua existência. Portanto, enxergamos aqui essa característica não apenas como parte da estética da personagem, mas também simbólica, representando a dualidade entre a sedução e o perigo, entre o mágico e o real, incorporador na personagem.

Dito isso, a beleza atribuída à Iara carrega consigo uma profunda ambiguidade, uma vez que, apesar da aparência sedutora, a personagem é comumente representada como detentora de uma natureza provocadora, perigosa e cruel, mesclando elementos de desejo e ameaça. Nesse contexto, Umberto Eco (2004) destaca a existência de uma beleza cruel e tenebrosa, associada à Iara, caracterizada por sua sofisticação e cultura, porém ocultando um âmago sedento de vingança, crueldade e malícia. Esta concepção, em geral, constitui o paradigma da beleza maligna frequentemente associada à Iara, mesmo nas narrativas nas quais a sua índole não é mostrada como totalmente perversa. Portanto, independentemente da interpretação da narrativa da Iara, seja como uma protetora das águas ou como um ser maligno, a beleza permanece como uma ferramenta influente. Este fenômeno é evidenciado na primeira obra do *corpus* literário deste trabalho, *Os Mistérios das Águas do Norte*, no qual encontramos uma ilustração da ambiguidade quando a personagem principal é submersa no rio e é levada a um encontro com a Iara. Encontramos, portanto, neste texto, a dualidade intrínseca à beleza da personagem se revelando de forma impactante, pois encanta e, simultaneamente, ameaça e ainda mantém o leitor imerso em uma tensão constante entre a atração e o perigo presentes nesta criatura.

Enquanto cerrava os olhos provavelmente pela última vez em sua vida, sentiu escamas encostando em sua pele, e ela olhou para baixo, vendo uma enorme cauda furta-cor. Antes de ceder à inconsciência, encarou o rosto da mulher acima de seu ombro, apenas para ter certeza de que a parte superior do corpo dela não ganharia também uma boca de peixe além da nadadeira, mas

ainda era a mesma mulher de olhos escuros, pele perfeita e cabelos negros. Duas criaturas diferentes unidas pela cintura. A mesma criatura violenta e bela de ontem. (ENES, 2021, p. 64)

Em um trecho subsequente na mesma obra, nos deparamos com a concepção de uma Iara moralmente indefinida, caracterizando-a como não estritamente benigna nem maligna, mas sim detentora de um temperamento ambíguo.

Ela não mata porque gosta. Ela não é assassina. Não é simples assim. Iara faz isso para proteger quem ama, que nem uma mãe protege um filho. Por isso a gente chama ela de mãe d'água, porque é isso o que ela é. [...] Não desrespeite o espaço dela. Não mate peixe à toa. Não fica zombando dela, sujando esse rio aqui, e tome muito cuidado quando estiver na água, porque existe uma protetora: a Uiara. (ENES, 2021, p. 125)

Assim, neste exemplo específico, torna-se evidente a interseção entre os aspectos da bondade e da maldade presentes na figura da Iara. A despeito de ter um propósito subjacente para suas ações, a personagem ainda se vale da beleza como um recurso marcante de ataque, particularmente direcionado àqueles cujos adentram em seu espaço pessoal e o profanam. Esta particularidade é comumente descrita como uma beleza vingativa. Como observado por Umberto Eco (2004):

A crueldade coincide, portanto, com a natureza humana, o sofrimento é o meio para alcançar o prazer, único fim em um mundo iluminado pela luz violenta de uma razão sem limites que povoa o mundo com seus pesadelos. A beleza dos corpos não tem mais nenhuma conotação espiritual, exprime apenas o prazer cruel do carníface ou o suplício da vítima, sem nenhum adorno moral: é o triunfo do reino do mal no mundo. (ECO, 2004, p. 269)

Nas demais obras pertencentes ao *corpus literário* objeto de análise neste estudo, igualmente nos deparamos com a representação da beleza cruel associada à Iara. Em *A Iara: Uma lenda indígena em quadrinhos*, de autoria de Silvino, a personagem é caracterizada como a personificação da própria morte. Em um determinado ponto da narrativa, um dos personagens expressa tal concepção ao afirmar: "Errados são os que acham que a morte tem a forma feia. A morte é bonita e tem a forma de uma mulher. A morte tem um nome, e esse nome é Iara." (SILVINO, 2014, p. 6). É notável o quanto esta abordagem, ao considerar a morte como algo belo e personificá-la na figura da Iara, estabelece uma conexão intrigante com a visão de Chevalier (2022), o qual descreve a

morte não como um fim, mas como uma porta de acesso ao reino dos espíritos e como um meio de avaliar transgressões. Nesse contexto, a morte é vista como uma revelação e introdução a um novo estado de existência. Portanto, na obra *A Iara: Uma lenda indígena em quadrinhos* (2014), somos confrontados com a história da transformação da Iara em um ser maligno, reforçando a ambiguidade moral desta figura, no qual a sua beleza cruamente sedutora se entrelaça com a representação da morte e da punição, apresentando-nos uma narrativa exploradora das nuances complexas da personagem e as diferentes interpretações atribuídas a ela.

Figura 1 — Transformação da Iara



Fonte: Silvino, 2014

De acordo com a narrativa apresentada, a Iara é inicialmente apresentada como uma destemida guerreira de sua comunidade, porém, devido às ameaças de seus irmãos invejosos, ela se vê forçada a defender-se, resultando na morte destes. Tal ação culminou

em uma punição imposta por seu pai, lançando-a nas águas do rio. A salvação da Iara ocorreu pelos peixes e a sua transformação em uma bela sereia foi concretizada sob a luz da lua cheia. A partir desse momento, ela se converteu em um presságio da morte, permanecendo nas profundezas do rio e conduzindo homens ao seu trágico destino nas águas. É intrigante observar como, tanto nesta adaptação quanto na obra anterior mencionada neste capítulo, a Iara emerge como uma personificação da própria morte, ou uma figura análoga ao Ceifador, uma entidade que, conforme destacado por Chevalier (2014), simboliza eventos cruciais, como o luto, metamorfoses de seres e objetos, mudanças, e uma fatalidade irreversível. Ela realiza esta tarefa atraindo as suas vítimas por meio da beleza, somente para, em seguida, aplicar o castigo da morte. Assim, a beleza associada à Iara assume um caráter trágico e com diversas dualidades, tão intrigante quanto a própria morte e frequentemente tangenciando o grotesco.

Conforme observado por Eco (2004), o grotesco ou o feio não representa uma negação da beleza, mas, ao contrário, constitui a outra face da mesma moeda. Isso significa que mesmo os eventos mortais provocados pela Iara não são apenas trágicos, mas, paradoxalmente, também exibem uma beleza intrínseca. Nesse contexto, a beleza e a morte convergem de maneira complexa na figura da Iara, criando uma atmosfera narrativa rica em simbolismo e ambiguidade.

Figura 2 — Beleza da Iara



Fonte: Silvino, 2014

Portanto, como claramente demonstrado neste trecho extraído de *A Iara: Uma lenda indígena em quadrinhos*, a figura da Iara emerge como um exemplar notável da interseção entre o horror e a beleza, especialmente quando ela emprega esta beleza como um atrativo para incutir temor nos homens. Esta beleza transcende os limites do estético e adentra o trágico.

Ademais, a mesma aplicação do conceito é perceptível na obra *A lenda da Iara ou os mistérios da mãe d'água*, um cordel de autoria de Evaristo Geraldo da Silva. A beleza emerge como uma característica presente na narrativa, quando o personagem principal, o jovem indígena Jaguarari, encontra a Iara em um lago cristalino:

Logo é atraído por
Uma movimentação
Que afluía do lago

Numa belíssima visão
Era um vulto fascinante
Que prendeu sua atenção.

O vulto era uma mulher
De beleza sem igual
O jovem Jaguarari
Sente uma atração fatal
Porque ela tinha um canto
Místico e sobrenatural.
(SILVA, 2005, p. 08)

Diferentemente de outras obras, esta narrativa não oferece uma descrição detalhada das características físicas da Iara, apenas menciona uma mulher de beleza notável. Ainda assim, essa brevidade na descrição física da Iara realça ainda mais o poder da beleza, pois deixa espaço para a imaginação do leitor, enfatizando o aspecto hipnótico e enigmático de sua presença. Mais uma vez, a beleza da Iara se revela como um elemento que transcende as palavras e evoca uma complexa interação entre a fascinação e o temor, ampliando a compreensão da personagem dentro do contexto mítico no qual está inserida.

Por fim, na obra *Histórias que eu vivi e gosto de contar*, escrita pelo autor indígena Daniel Munduruku, nos deparamos com um relato pessoal do encontro do escritor com a Mãe d'água:

Segui remando distraído. Pensava apenas nas palavras doces que meu amor dissera pra mim. No caminho, ouvi um estranho barulho vindo de algum lugar do meio do rio. Apurei os ouvidos com a intenção de identificar o ruído, ao mesmo tempo que eu parava de remar. Deixei minha canoa deslizar tranquila. Lá na frente, descortinei uma silhueta humana. Parecia uma mulher de cabelos muito longos. Estava de costas para mim e entoava uma canção muito bonita e encantadora. Curioso, fui me aproximando lentamente, meio enfeitiçado por esse som mágico. [...] Fiquei atônito, enfeitiçado, congelado, enquanto minha canoa singrava em direção à mulher, que a essa altura eu já sabia que se tratava da mãe d'água. (MUNDURUKU, 2010, p. 18-20)

Ao contrário das primeiras duas obras discutidas, neste relato, não encontramos uma descrição clara das características físicas da Iara, apenas uma menção a uma mulher de notável beleza. No entanto, o autor compartilha as suas sensações ao descrever o encontro como fascinante, expressando um sentimento de confusão, enfeitiçado e congelado ao vê-la. Nesta e na obra anterior mencionada, percebe-se, mesmo na ausência

de descrições físicas detalhadas da Iara, o apelo de sua beleza continua sendo um elemento de destaque na narrativa. Isso revela a maneira como essa característica é utilizada como um instrumento de manipulação e armadilha para atrair os homens para suas águas, corroborando a ideia da beleza da Iara é uma ferramenta poderosa, capaz de exercer influência sobre aqueles cujos a testemunha. Esses relatos reforçam a complexidade da figura da Iara como uma personagem mitológica a qual se vale da beleza como um meio de atrair, fascinar e, em última análise, envolver os homens em seu mundo misterioso e perigoso nas profundezas das águas.

Neste contexto, torna-se evidente uma clara congruência entre as diversas obras analisadas: a Iara é caracterizada por uma atração fatal exercida sobre os homens, provocando e enfeitiçando-os. Essa representação da Iara encontra paralelos nas narrativas das sereias gregas, visto as diversas obras que descrevem a Iara como a sereia brasileira. A literatura frequentemente destaca a beleza das sereias como um traço marcante, coexistindo com a crueldade inerente a essas criaturas. No entanto, é importante ressaltar que essa visão não é um consenso entre os estudiosos do tema. Junito de Souza Brandão (2014) apresenta variantes das narrativas das sereias, incluindo a ideia destas criaturas serem originalmente belas, mas terem sido enfeitiçadas por Afrodite, lhes retirando a beleza e as transformando neste ser híbrido como castigo por terem recusado os prazeres do amor. Como resultado, elas se tornaram seres solitários, vaidosos e desejando o prazer, mas incapazes de desfrutá-lo, então "atraíam e prendiam os homens para devorá-los" (BRANDÃO, 2014, p. 563). Por outro lado, as sereias da "Odisseia" eram descritas como serenas e atraentes, embora tenham tentado, sem sucesso, encantar Ulisses. Também existiam sereias notavelmente desprovidas do mesmo encanto e beleza das sereias de Afrodite e de Ulisses, como as Harpias, as quais eram terrivelmente assustadoras, com garras nas mãos e pés, corpo de ave de rapina e rosto e seios de mulher. Junito Brandão (2014) descreveu estas criaturas:

Ávidas de sangue e sexo, aguardam o momento de beber o sangue do herói que tombou na refrega. [...] Não é fácil, por vezes, a não ser nas intenções, distingui-las das Sereias, enquanto estas não surgiram nas pinturas com os pés palmitiformes. Como os demais deuses alados e raptos, as três damas-aves aladas têm por objetivo a união íntima com aqueles que arrebatavam. Mais tarde, sobretudo à época clássica, as Harpias transformaram-se em monstros horríveis: possuíam o rosto de mulher idosa, corpo semelhante ao do abutre, garras aduncas e seios pendentes. [...] São parcelas diabólicas das energias cósmicas, as abastecedoras

do Hades com mortes súbitas. Traduzem as paixões desregradas; as torturas obsedantes, carreadas pelos desejos e o remorso que se segue à satisfação das mesmas. (BRANDÃO, 2014, p. 284)

E, além disso, Cascudo (2012) também menciona as sereias do tempo de Homero, cujas “eram três aves e não peixes” (CASCUDO, 2012, p. 644). Na mitologia alemã, há também a Lorelei, uma outra versão de uma sereia residente do rio Reno e possuidora de uma beleza e voz encantadora, além de ser conhecida por atrair pescadores e navegadores para as águas traiçoeiras do rio. Chevalier (2022) a descreveu:

Análogo germânico das sereias na mitologia grega. Encarapitada sobre os rochedos do Reno, ela atraía os marinheiros contra os recifes, seduzindo-os com seus cantos. Esta ondina simboliza o encantamento pernicioso dos sentidos, que, suplantando a razão, leva o homem à perdição. (CHEVALIER, 2022, p. 626)

Conforme delineado anteriormente, assim como nas histórias das sereias, a Iara também pode ser interpretada como uma personificação da própria morte. Esta perspectiva, destacada por Chevalier (2022), identifica tais criaturas como gênios perversos e divindades infernais, embora o elemento predominante na imaginação tradicional seja o simbolismo da sedução mortal. Essa mesma característica é evidenciada na figura da Iara, a qual é concebida como uma representação de um desejo indecoroso, apresentando-se não como algo concreto e palpável, mas como um sonho irreal capaz de levar os homens à perdição. Portanto, a Iara personifica a dualidade entre uma beleza irresistível e uma ameaça mortal, uma característica que a conecta profundamente ao vasto repertório de mitos e narrativas, explorando a intersecção entre a atração e o perigo. Essa análise ressalta a complexidade e a riqueza da figura da Iara como uma personagem que transcende as fronteiras culturais e geográficas, perdurando como um ícone de ambiguidade e fascinação.

Além das sereias, é interessante observar a figura da Iara em comparação com as Ninfas, as quais são amplamente conhecidas como divindades associadas às águas claras, fontes e nascentes, bem como a locais úmidos, proporcionando aspectos tanto benignos quanto temíveis à estas deidades, e também relacionando-as à morte, conforme destacado por Chevalier (2022). As Ninfas são frequentemente consideradas expressões dos aspectos femininos do inconsciente, representando divindades do nascimento e da eterna juventude, ao mesmo tempo em que tendem a perturbar o espírito dos homens. De acordo com Junio Brandão (2014), essas criaturas podem ser descritas como belas, graciosas e

eternamente jovens. As Nereidas, por exemplo, são um tipo de Ninfa e divindades marinhas frequentemente descritas por poetas como criaturas residentes do fundo do mar, eternamente sentadas em tronos de ouro ou exibindo seus longos cabelos nas águas, enquanto nadam entre os tritões. Essas características se assemelham de maneira notável à representação da Iara, especialmente na obra *Os Mistérios das Águas do Norte*, na qual a Iara possui tesouros, tronos e um palácio de ouro sob o rio onde ela habita.

Enquanto afundava na água, sentia que estava realmente flutuando. Após pouquíssimo tempo, Helena foi avistando, com certa dificuldade, uma estrutura reluzente. Eram grandes pilhas de pedras de ouro, de todos os tamanhos possíveis. Como se todo o tesouro do mundo tivesse se perdido ali, naquele rio. Helena fitou Iara, imaginando como deveria ser morar num lugar feito de ouro quando o ouro nada significa em sua vida. (ENES, 2021, p. 158-159)

Em outro trecho, também descobrimos que a personagem nesta Iara é caçada por conta do seu ouro.

Ela avistou Iara. Ela estava encolhida na beira da água, solta, mas com um olhar mortal sobre Rafael. Ao lado dela, alguns equipamentos do barco, que ele provavelmente usara para mergulhar.

— Bem, sua amiguinha se recusou a me mostrar o ouro. Gananciosa! — ele disse, encarando a sereia. Ao ver sua falta de reação, continuou: — Pois eu sugiro um novo plano. A Iara vai ter três minutos para trazer para mim pelo menos um bom punhado de ouro. E se ela não fizer isso em exatos cento e oitenta segundos, eu vou executar você, Helena, aqui mesmo. (ENES, 2021, p. 190)

Evidentemente, ao nos debruçarmos sobre a influência da mitologia grega na forja do mito da Iara, deparamo-nos com resíduos que vão além das Ninfas. Nesse contexto, a figura da deusa Afrodite, por exemplo, emerge como um arquétipo notório. Reconhecida na mitologia grega como a mais bela entre as deusas, Afrodite personifica, adicionalmente, um "amor etéreo, sublime e intangível, por intermédio do qual se almeja o amor supremo" (BRANDÃO, 2014, p. 25). Todavia, é imperativo ressaltar os surtos de cólera desta divindade, visto a capacidade de proferir maldições, conforme atentamente enfatizado por Junito Brandão (2014), ou até mesmo a sua capacidade de fazer até mesmo Zeus perder a razão, de acordo com Chevalier (2022).

A conexão entre a Iara e Afrodite, ambas combinando os traços de divindades sedutoras e igualmente capazes de punição, lança uma luz intrigante sobre os matizes complexos da beleza e da dualidade presentes nesse contexto mitológico. À medida que exploramos essa associação, é preciso considerar a vasta gama de elementos presentes nestas figuras mitológicas, desde a simbologia da sua estética até a influência desses arquétipos sobre as narrativas culturais as quais perduram ao longo do tempo. A interseção entre a beleza deslumbrante e a capacidade de infligir malevolência revela-se como um ângulo multifacetado. O autor explica:

Quando se trata de satisfazer a seus caprichos ou vingar-se de uma ofensa, fazia do amor uma arma e um veneno mortal. Pelo simples fato de Eos ter-se enamorado de Ares, a deusa fê-la apaixonar-se violentamente pelo gigante Oríon, a ponto de arrebatá-lo e escondê-lo, com grande desgostos dos deuses, uma vez que o gigante, como Hércules, limpava os campos e as cidades de feras e monstros. O jovem Hipólito, que lhe desprezava o culto, por ter-se dedicado a Ártemis, foi terrivelmente castigado. Inspirou a Fedra, sua madrasta, uma paixão incontrolável pelo enteado. Repelida por este, Fedra se matou, mas deixou uma mensagem mentirosa a Teseu, seu marido, e pai de Hipólito, acusando a este último de tentar violentá-la, o que lhe explicava o suicídio. Desconhecendo a inocência do filho, Teseu expulsou-o de casa e invocou a cólera de Poseidon. O deus enviou contra Hipólito um monstro marinho que lhe espantou os cavalos da veloz carruagem e o jovem, tendo caído, foi arrastado e morreu despedaçado. (BRANDÃO, 2014, p. 28)

É viável multiplicar os diversos exemplos capazes de ilustrar os infortúnios causados pela influência e ira de Afrodite. Contudo, esses exemplos adicionais ressaltam com maior clareza as afinidades existentes entre a deusa grega e a figura da Iara, sobretudo quando ambas empregam o amor como uma arma, manifestando-o também em um contexto estritamente físico, fundamentado no desejo e no prazer, elevando-o a patamares que transcendem a experiência humana. Essa semelhança inegável entre as duas entidades mitológicas desvela um matiz fascinante e complexo acerca da relação entre a beleza, a sedução e os efeitos por vezes avassaladores os quais essas divindades são capazes de infligir aos indivíduos que cruzam seus caminhos.

Progressivamente, identificamos a utilização da beleza como uma estratégia de manipulação ou sendo utilizada como uma arma em diversas narrativas. No épico homérico *A Odisseia*, a figura de Circe, a feiticeira, serve como um exemplo notório

desse fenômeno. Circe emprega a sua notável beleza para atrair os marinheiros de Ulisses, conduzindo-os à sua ilha. Nesse cenário, ela os submete a uma transformação, metamorfoseando-os em porcos, enquanto orquestra um intento de envenenar Ulisses por meio de uma poção de malevolência inescapável (BRANDÃO, 2014). Comparativamente, a Circe e a Iara exploram a beleza como uma ferramenta de sedução e manipulação, atraindo quem as encontram para situações adversas ou perigosas. Nesse contexto, a dualidade subjacente entre a atração irresistível e a ameaça subjacente é um elemento intrínseco a ambas as histórias, demonstrando como a beleza pode ser empregada como um instrumento de poder e controle em narrativas mitológicas e literárias.

Também observamos um paralelo interessante entre a beleza apresentada como arma na mitologia da Iara e as figuras presentes na cultura judaico-cristã, notadamente a figura de Lilith. Lilith é tradicionalmente considerada uma personagem demoníaca, pois, de acordo com algumas tradições, teria sido a primeira mulher criada na terra. No entanto, ela se rebelou contra sua submissão a Adão e fugiu proferindo o nome de Deus, iniciando assim uma carreira demoníaca. Lilith é frequentemente associada à sedução e à tentação, mantendo residência nas profundezas do mar. (CHEVALIER, 2022) Ambas as figuras - Lilith e Iara - personificam os elementos de sensualidade e tentação, usando a sua aparência deslumbrante para atrair e, em muitos casos, prejudicar quem se aproximar delas. De acordo com Sicuteri (1985), “Lilith é analisada como significado arquetípico da alma dividida, reconduzida internamente ao mais originário arquétipo da Grande Mãe urobórica bivalente, que reflete a repressão parcial dos instintos e a censura das pulsões sexuais”. (SICUTERI, 1985, p. 140) Ambas as personagens apresentam uma dualidade natural, ou seja, incorporam aspectos tanto da criação e nutrição, quanto de destruição e domínio. Portanto, estas figuras abraçam tanto a vida, quanto a morte.

Novamente na mitologia grega, há a personagem Medusa. Segundo Brandão (2014), ela era uma jovem lindíssima e muito orgulhosa da sua cabeleira, mas foi amaldiçoada em uma Górgona quando ousou competir a sua beleza com Atená. Desde então, quem via a cabeça de Medusa ficava petrificado. Essa metamorfose drástica em uma Górgona revela um paralelo intrigante com a mitologia da Iara. Tanto Medusa quanto Iara eram inicialmente caracterizadas por sua beleza notável, tornando-as figuras encantadoras. No entanto, essa beleza se transforma em uma ferramenta de poder e perigo, com efeitos prejudiciais para quem as encontra. Enquanto Medusa petrifica

aqueles que olham em seus olhos, a Iara usa a sua beleza para atrair homens para as profundezas das águas.

Na cultura europeia, também encontramos a Melusina, uma personagem feminina dos romances de cavalaria, também possuidora de notável beleza, mas às vezes se transformava em uma serpente. De acordo com Chevalier (2022):

Um romance do séc. XV popularizou a lenda: uma fada de beleza maravilhosa promete a Raimondin fazer dele o primeiro figurão do reino se ele aceitar desposá-la e jamais vê-la aos sábados. O casamento é concluído, a fortuna e os filhos coroam a união dos dois. Mas o ciúme se apodera de Raimondin, a quem fazem acreditar que sua mulher o enganava, e este, através de um buraco na parede, vigia Melusina, que, em um sábado, se havia retirado para o seu quarto. Ela toma um banho e ele descobre que ela é metade mulher e metade serpente, assim como as sereias eram metade peixe e metade pássaro. Raimondin se acaba de dor, Melusina, traída, voa, sem deixar de clamar o seu pesar em gritos aterradores, na torre do castelo. (CHEVALIER, 2022, p. 676-677)

A personagem Melusina, assim como as figuras previamente abordadas, é delineada por sua beleza notável, a qual lhe confere um magnetismo e apelo irresistível, ocupando um papel central na narrativa. É digno de nota que a dualidade de sua natureza é uma característica proeminente compartilhada com outras figuras mitológicas, mas especialmente com a Iara. A capacidade de Melusina de ser sedutora e encantadora, enquanto também carrega consigo uma ameaça e perigo subjacentes, exemplifica a complexidade das representações mitológicas da beleza. Essa dualidade está no cerne das narrativas, oscilando entre a atração irresistível proporcionada por sua beleza e o terror absoluto evocado pelo grotesco. Ela, assim como a Iara, representa essa interseção intrigante entre a atração e o temor, a sedução e o terror.

Ao analisar a presença e a influência da beleza como um elemento central nas narrativas mitológicas e literárias, podemos identificar paralelos marcantes entre a figura da Iara e outras personagens mitológicas e literárias de diferentes culturas. A beleza vai além da estética física e desempenha um papel fundamental na atração e manipulação de personagens, muitas vezes com consequências fatais. Recorrendo aos exemplos apresentados, como a Afrodite na mitologia grega, Circe na *Odisseia* de Homero, Lilith na tradição judaico-cristã e figuras como Medusa e Melusina, fica evidente como a beleza é frequentemente usada como uma arma para atrair, seduzir e, em alguns casos, punir

quem é cativado por ela. Essas personagens compartilham a dualidade intrínseca entre a sedução irresistível e a ameaça mortal.

A figura da Iara, muitas vezes comparada às sereias gregas, também personifica essa ambiguidade, usando sua beleza para atrair os homens para as águas e envolvê-los em seu mundo misterioso e perigoso. Essas narrativas destacam como a beleza pode ser uma ferramenta poderosa de manipulação e armadilha, explorando os matizes complexos da atração e do temor. No entanto, é importante observar que as representações da beleza nas histórias variam amplamente, desde a visão das sereias de Afrodite, originalmente belas, mas punidas por sua recusa ao amor, até as criaturas grotescas como as Harpias. A beleza é, portanto, um conceito multifacetado, podendo ser usado de maneiras diversas nas narrativas mitológicas e literárias. Portanto, compreendemos esta beleza, sendo usada como uma arma ou elemento de fascinação, como um tema recorrente nas histórias mitológicas e literárias de diferentes culturas, e a Iara herda esses traços de outras figuras icônicas, enriquecendo a compreensão das complexas interações entre a beleza, a sedução e o perigo na narrativa mitológica e literária.

4.1.2 Erotismo

O erotismo na literatura é uma temática abrangente a qual pode ser categorizada e compreendida de maneira diferenciada ao longo da história literária. Notavelmente, existem distinções marcantes entre o erotismo presente na literatura pagã em comparação com aquele nas literaturas posteriores, sobretudo na literatura moderna. A análise dessa diferenciação pode lançar luzes sobre as perspectivas e abordagens literárias em relação à sexualidade e à sensualidade. Na literatura pagã, o erotismo frequentemente se caracteriza pela representação de uma inocência desprovida das nuances da moral cristã. Nesse contexto, o erotismo se manifesta em sua forma mais crua, exibindo uma natureza que não reconhece o conceito cristão de pecado e não direciona tais impulsos contra si mesma. Em vez disso, ele é apresentado como uma expressão natural e selvagem da sexualidade humana, a qual não é controlada ou inibida por normas religiosas. Por outro lado, na literatura moderna, o erotismo é frequentemente influenciado pela experiência cristã, refletindo uma consciência mais aguda em relação ao pecado e à moralidade. Os escritores modernos muitas vezes exploram o erotismo considerando as implicações morais e psicológicas das experiências sexuais e sensuais. A partir dessa perspectiva, o estudo do erotismo não pode deixar de reconhecer a herança cultural e religiosa, as quais

moldaram a visão da sociedade ocidental em relação ao sexo e ao desejo. (MORAVIA, 1961)

Para uma explicação mais didática, podemos entender essa distinção da seguinte forma: na literatura pagã, o erotismo é apresentado de forma mais direta e sem as complexidades e preocupações morais as quais surgiriam mais tarde na literatura moderna, refletindo uma compreensão mais influenciada pela ética cristã. Logo, o erotismo na literatura moderna geralmente explora temas como culpa, desejo reprimido e conflitos morais relacionados à sexualidade, enquanto na literatura pagã, o foco está na representação da sexualidade como parte integrante da natureza humana, sem a camada de moralidade cristã. Portanto, como disse George Bataille (2004), falar de erotismo é um ato necessariamente envergonhado, afinal é controlado por regras e restrições. Por outro lado, de acordo com o autor, essa proibição contribui para o aumento do desejo, portanto criando um paradoxo, pois o erotismo é um fenômeno intrinsecamente humano e envolve uma série de dualidades. Ele celebra a vida e a vitalidade, mas, simultaneamente, revela uma fascinação pela morte. Além disso, o erotismo distingue o humano do animal devido à imposição de regras e normas sociais, enquanto, paradoxalmente, também aproxima o ser humano do mundo animal, uma vez originado a partir dos impulsos naturais inerentes à nossa biologia. Adicionalmente, o erotismo é frequentemente associado tanto à proibição quanto à culpa, refletindo as restrições sociais e morais frequentemente impostas à sexualidade. Por fim, o erotismo é um território que abarca elementos sagrados e profanos.

Segundo Bataille (2021), a religião cristã exerceu a função de condenar o erotismo, limitando o significado de sagrado e divino à imagem de Deus, bem como as diferenças entre o bem e o mal. Neste sentido, “o mal que há no mundo profano se uniu à parte diabólica do sagrado, e o bem à parte divina. O bem, qualquer que fosse seu sentido de obra prática, recolheu a luz da santidade” (BATAILLE, p. 80, 2021) Portanto, para o autor, houve uma profanação do sagrado dentro da religião cristã, levando à criação de limites formais. Chega-se, portanto, um momento no qual o erotismo é considerado profano e objeto de condenação, sendo sempre relacionado à impureza e ao pecado.

Por outro lado, Bataille (2021) também considera o erotismo como uma intersecção entre o erótico e uma experiência mística, derivando da significativa ênfase atribuída à obscenidade na representação das imagens-chave associadas à atividade sexual. Esse enfoque, por sua vez, resultou na distinção entre o misticismo religioso e o erotismo. Portanto, é precisamente devido a essa ênfase na obscenidade a qual se

estabeleceu uma marcante divisão entre o amor espiritual e o amor carnal. O autor também explica esta correlação como um estado de êxtase e arrebatamento, descritos em diversas tradições religiosas, no qual todas as pessoas buscam um desapego em relação à existência terrena. Nesse contexto, é pertinente conceber o erotismo como uma constante dualidade intrincada, a qual oscila habilmente entre os domínios do amor carnal e do amor espiritual. Portanto, o erotismo não é meramente a expressão do desejo sexual, mas também uma busca pela transcendência, uma tentativa de elevar a experiência sensorial e carnal a um reino espiritual. Isso sugere que o erotismo, ao ser abordado sob essa perspectiva, transcende as fronteiras tradicionais da sexualidade e se torna uma exploração da conexão entre o físico e o metafísico. (BATAILLE, 2021)

Neste contexto, o erotismo emerge como um dos elementos intrínsecos nas diversas adaptações do mito da Iara, desempenhando papéis significativos ao longo da narrativa, ao caracterizá-la como uma entidade de beleza sobrenatural e hipnotizante, cujo poder de sedução transcende as fronteiras humanas, exercendo um domínio irresistível sobre os homens. Esse erotismo, enquanto temática, se desdobra na narrativa da Iara por meio da fusão de sua beleza visual avassaladora e de seu canto hipnotizante, criando um efeito inelutável sobre aqueles que têm a fortuna (ou infortúnio) de encontrá-la. Este atributo sedutor, em grande parte, constitui o cerne do mito, pois, por meio desta habilidade, a Iara atrai as suas vítimas para as profundezas do rio, onde estas, inexoravelmente, enfrentam um destino trágico.

A narrativa da Iara muitas vezes explora o erótico, não apenas na representação de sua beleza avassaladora e poder de sedução, mas também na maneira como as histórias relacionadas a ela frequentemente envolvem a atração sexual, a entrega dos homens às suas encantadoras artimanhas, o arrebatamento e a loucura divina, mas também a culpa, o pecado e a morte. Essa fusão cria um ambiente carregado de erotismo, no qual os homens se veem enredados em um jogo de desejo e perdição. A atração irresistível exercida sobre eles muitas vezes leva a encontros passionais, que, por sua vez, aumentam a tensão erótica na narrativa. Nesse sentido, a figura mitológica de Iara se revela não apenas como um símbolo de sedução, mas também como um catalisador das complexidades da experiência humana, explorando os limites da paixão e da tentação. Diante disso, faz sentido afirmar: o erotismo presente na narrativa da Iara se revela sob o signo da diferença que, de acordo com Alberoni (1990), é uma diferença “dramática, violenta, exagerada e misteriosa” (ALBERONI, 1990, p. 9).

Neste contexto, é possível identificar a presença desse erotismo na obra *A Iara: Uma lenda indígena em quadrinhos*, no qual o personagem principal é sucumbido a uma atração irresistível pela Iara e encontra-se dominado pela sua presença. O sentimento pode ser descrito como avassalador e intenso, sendo capaz de infligir uma espécie de êxtase divino, que extrapola os limites da experiência humana, no homem que se encontra arrebatado por ela. Nesta adaptação, encontramos uma experiência quase espiritual, destacando a Iara não apenas como uma mulher sedutora, mas como uma figura divina que arrebatou o seu objeto de desejo até a morte.

Figura 3 — Erotismo e sedução da Iara



33

Fonte: Silvino, 2014

Mircea Eliade (2002) aborda a complexa relação entre espiritualidade e erotismo. Sobre a conexão, o autor destaca, como exemplo, a tradição do Tantra, frequentemente interpretado como um meio teórico e prático que utiliza a sexualidade como um caminho

para a busca da libertação espiritual. Esta abordagem do Tantra ressoa com a ideia do erotismo como canalizador para uma dimensão espiritual mais elevada. Por sua vez, o pesquisador Nishok (2015) oferece *insights*⁶ adicionais ao explorar como algumas civilizações antigas, como os egípcios, incorporaram a sexualidade em seus ritos religiosos. Essa prática reflete a concepção de que o erotismo, quando integrado à espiritualidade, pode servir como uma via para a conexão com o divino e a compreensão mais profunda da existência humana. Além disso, o autor Alberoni (1990) expande o escopo dessa discussão ao relacionar a mística ocidental ao amor apaixonado. Ele destaca a paixão amorosa como um fenômeno que sobrepuja o mundo secular e se conecta a uma dimensão espiritual, desencadeando transformações significativas na psicologia e na experiência humanas.

Isto posto, compreendemos essa adaptação da Iara como uma representação clara do profano e do sagrado, destacando a capacidade do erotismo de ser uma via para a transcendência e a iluminação. O personagem se vê encantado pelo erotismo causado pela criatura e sente-se digno da sua presença, ao ponto de se entregar à morte para estar com ela. A Iara, de certa forma, serve como uma ponte entre o erotismo terreno e uma experiência aproximada do divino. Essa transcendência do erótico para o divino pode ser vista como uma reflexão da ideia do Tantra mencionada por Mircea Eliade (2002), onde o erotismo é utilizado como um caminho para a libertação espiritual. Ao mesmo tempo, a Iara também incorpora elementos de perdição, culpa e morte em suas histórias, alinhando-se com essa dualidade do erotismo. Ela representa tanto a tentação erótica quanto as consequências sombrias de sucumbir a essa tentação, evocando a complexa relação entre o divino e o pecaminoso.

Assim como nessa obra, encontramos estes mesmos sentimentos em *A lenda da Iara ou os mistérios da mãe d'água*.

O jovem índio sentiu-se
Ali igualmente um mago
E o seu primeiro impulso
Foi de se atirar no lago
Para abraçar a mulher,
Beijar-lhe, fazer afago.
(SILVA, 2005, p. 08)

⁶ Se refere a compreensões profundas e esclarecedoras obtidas por meio da análise. São revelações que oferecem uma visão mais aguçada sobre um tema específico, proporcionando uma compreensão mais clara e perspicaz.

Há também, em *O mistério das águas do norte* (ENES, 2021), algumas menções à sedução da Iara. Acontece quando a narradora da história, a personagem Helena, descreve a beleza física da Iara, as suas escamas, os cabelos e a voz, sentindo-se oprimida pela aparência da criatura ou ainda ao narrar a atração pela Iara. Nesse contexto literário, Iara é representada como uma figura protetora da natureza e não como uma criatura totalmente maligna, no entanto ela ainda emana um magnetismo e um erotismo irresistíveis, capazes de induzir um estado quase catatônico nos indivíduos que a veem.

Agora ela estava um pouco mais acima da água. Helena teve um breve vislumbre do restante de seu corpo. Ela encarou seu busto descoberto e desceu o olhar até seus quadris, onde uma camada de escamas iniciava. No escuro não eram tão brilhantes e reluzentes, mas ainda podia-se notar que eram coloridas. E, enfim, desviou o olhar, corada. [...] (ENES, 2021, p. 90)

Antes que ela continuasse, Iara avançou na direção dela e apoiou as mãos na pedra, uma de cada lado de seus quadris, cercanda-a, erguendo-se até ficar à sua altura. Helena gaguejou trinta coisas diferentes e se calou, completamente vermelha, fitando a mulher à sua frente. Era a primeira vez que a via bem de perto. Bem, pelo menos com consciência o suficiente para não deduzir que aquilo era mais um fruto de seus sonhos ou alucinações. (ENES, 2021, p. 119)

Depois de alguns minutos, Helena sentia que podia ficar ali embaixo para sempre. Em determinado momento, ela soltou um riso animado, e quando inspirou o ar, acabou se afogando. Iara olhou para cima. Estavam um pouco longe da superfície. Helena começou a se desesperar, agitada, lutando para subir sem a ajuda de Iara, porém a sereia a segurou no lugar. Assustada, Helena a encarou, e Iara avançou pressionando seus lábios levemente nos dela. (ENES, 2021, p. 158)

Os exemplos referidos convergem para a mesma representação da Iara como arquétipo da sedução e do erotismo. Entretanto, é pertinente observar a obra *Histórias que eu vivi e gosto de contar*, de Daniel Munduruku, o encontro do autor com a Iara não enfatiza de forma tão pronunciada os elementos de cunho erótico, em contraste com as obras anteriormente mencionadas. Nesse contexto, Munduruku, ao descrever o seu encontro com a Mãe D'água, apenas menciona sentimentos de estar "atônito, enfeitiçado e congelado" (MUNDURUKU, 2010, p. 20) em sua presença. Apesar da ausência de uma representação explícita da sedução erótica, o autor ainda destaca o impacto avassalador da experiência ao aludir a esses estados de espírito. Nesse sentido, a

descrição de Munduruku insere-se na complexidade da representação da Iara ao evidenciar a presença da Mãe D'água como provocadora de reações intensas, ainda que o erotismo neste contexto não obtenha destaque na história.

Neste contexto, é possível identificar uma clara manifestação do elemento erótico nas diversas adaptações e representações da figura da Iara. A presença constante do elemento erótico é intrinsecamente ligada à dualidade previamente mencionada, na qual a Iara emerge como uma personificação da sedução, do erotismo e da divindade, mas igualmente como um símbolo de culpa e morte. Estas diferentes narrativas destacam a irresistível capacidade de sedução da Iara, a beleza avassaladora e o poder de atração, entretanto, ao lado dessa aura de sedução e divindade, a Iara também é associada a aspectos sombrios e perigosos, também levando a encontros frequentemente ligados à culpa e à morte.

Dito isso, retornamos às sereias como fortes resíduos na construção do mito da Iara, visto as suas semelhanças. Especialmente se tratando do erotismo, assim como a Iara, as sereias “seduziam os navegadores pela beleza de seu rosto e pela melodia de seu canto para, em seguida, arrastá-los para o mar e devorá-los” (CHEVALIER, 2022, p. 892). Além disso, conforme delineado pelo mesmo autor, as sereias ostentam uma representação da destruição inerente ao desejo humano. Elas se manifestam como projeções do inconsciente, criando sonhos que evocam simultaneamente fascínio e terror. Sob essa perspectiva, as sereias emergem como uma expressão às pulsões sombrias e primordiais arraigadas no homem. Elas transcendem a sua representação convencional como meras entidades de sedução, expandindo-se para encarnar reflexões mais profundas e misteriosas acerca da natureza humana. Ao assim fazer, elas evocam um magnetismo irresistível, entrelaçado com o potencial de induzir à decadência, evidenciando assim a complexidade inerente e as ambiguidades que permeiam as motivações e os desejos humanos, algo também presente em algumas das adaptações da Iara, revelando mais uma vez como a sereia brasileira se aproxima das sereias europeias.

No corpus literário deste trabalho, este resíduo das sereias é apresentado de diferentes formas. Em *A Lenda da Iara ou os mistério da mãe d'água*, o personagem Jaguarari se encontra seduzido ao ponto de delirar:

Jaguarari foi tomado
Por visões irregulares
Viajou seu pensamento
Feito pássaro pelos ares.

Pensou que as árvores fossem
Índios com belos colares.

O jovem sentiu-se como
Fosse um daqueles também
E se pôs a meditar
Em coisas que não convém
Porque era ilusão
Ali não tinha ninguém.
(SILVA, 2005, p. 06)

Em *O Mistério das Águas do Norte*, a Uiara também seduz, tornando o objeto da sedução arrebatado:

Um belo canto feminino, sem letra, apenas vocalizado, soava no meio da noite. A voz encantadora que vinha do meio da água, provavelmente para além do rio, chegou aos ouvidos do homem novamente. [...] Quando girou para o outro lado, avistou uma cabeça no meio da água. Uma mulher de olhos castanhos e amendoados, pele perfeita, longos cabelos negros. [...] Vagarosamente, ela voltou a cantar. Primeiro murmurando, e então com vogais bem abertas. O homem estava com os olhos arregalados, sentindo a consciência se distanciar cada vez mais. Nem percebeu a sereia segurando suas roupas, pronta para arrastá-lo até o rio. (ENES, 2021, p. 07-08)

Por outro lado, em *Histórias que eu vivi e gosto de contar*, Daniel Munduruku se sente brevemente seduzido, mas não apresenta as mesmas características de arrebatamento que encontramos nas obras anteriores:

[...] enquanto minha canoa singrava em direção à mulher, que a essa altura eu já sabia que se tratava da mãe d'água. Lembro somente que respondi:
— Não, minha mãe, não posso ir com você, pois meu coração já tem rainha. (MUNDURUKU, 2010, p. 20)

A ideia do arrebatamento por meio do erotismo, ou ainda a interseção entre erotismo, espiritualidade e mitologia, é recorrente em culturas e narrativas de outros povos, acrescentando o argumento de que a Iara é um ser híbrido em sua constituição e, portanto, criada e desenvolvida a partir de milhares de partículas culturais oriundas de culturas diversas.

Na literatura gótica, a abordagem de elementos relacionados ao erotismo e à sexualidade frequentemente ocorre de maneira subtextual e submersa na narrativa. Um exemplo paradigmático dessa abordagem é encontrado na obra *Carmilla* (1872), de

autoria de Joseph Sheridan Le Fanu, na qual a protagonista, uma vampira, desafia as normas sociais vigentes à época ao encarnar uma personagem desviante e transgressora, caracterizada por causar desejo e horror na mesma medida. Este contexto literário também propicia uma compreensão mais profunda do papel dos vampiros como elementos relacionados ao erotismo e sua contribuição para a mitologia associada à Iara. Nessa perspectiva, os vampiros são concebidos como símbolos de medo e horror, cujo desejo sexual é saciado por meio da mordida e da ingestão de sangue, tornando os que são atacados catalisadores para o cometimento de atos vampírescos subsequentes (SILVA; FERREIRA, 1992 apud FERREIRA, 2019). Esse desejo insaciável de morder uma pessoa é motivado pelo prazer ao qual o vampiro obtém ao fazê-lo, estabelecendo uma interconexão entre a satisfação erótica e o ato violento da mordida. Paralelamente ao mito do vampiro, a figura da sereia também emerge como um elemento incorporador do medo e do horror em algumas adaptações literárias. A Iara, por sua vez, se vale da sedução e erotismo para atrair as pessoas, geralmente homens, e levá-los à perdição e à morte. Em consonância com o mito dos vampiros, a Iara representa, assim, uma complexa interseção entre a atração sexual e a fatalidade, explorando as interações intrincadas entre o desejo humano, a luxúria e os elementos do terror mitológico e literário.

Para além do âmbito da literatura gótica, é pertinente mencionar a figura de Lâmia, que tem origem na mitologia grega e representa uma entidade feminina que se alimentava do sangue de jovens e raptava e devorava crianças. De acordo com a análise de Junito Brandão (2014), Lâmia era dotada de uma beleza extraordinária, tendo, por isso, conquistado o amor de Zeus. No entanto, movida por um sentimento de ciúme avassalador, Hera, a esposa de Zeus, decidiu se vingar da amante. Com medo, Lâmia se refugiou em uma caverna e desenvolveu um profundo ressentimento contra Hera, fazendo-a abominar todas as mães e crianças. Desde então, Lâmia sai da caverna somente durante as noites em busca de saciar tanto seus desejos sexuais quanto seu apetite por carne infantil. Brandão (2014) esclarece que, em um estágio posterior, Lâmia transformou-se na figura conhecida como vampiro.

A análise desses personagens míticos revela uma série de paralelos com o mito da Iara. Ambas as figuras compartilham os atributos da beleza avassaladora, o poder de suscitar desejo e erotismo, bem como encerram uma ligação intrínseca com temas de culpa e morte. Além disso, ambas são caracterizadas pela solidão, pois, embora sejam

possuidoras de beleza inigualável e desejos insaciáveis, encontram-se isoladas e rejeitadas.

No tocante à sedução, há também Vênus, importante referência mitológica para uma relação de aproximação com a figura da Iara. Conhecida como a deusa do amor, Chevalier (2021) também a descreve como rainha dos prazeres ou “aquela que ama o gozo e a alegria”. O culto dedicado à deusa Vênus é associado a todas as manifestações de feminilidade, como o luxo, a moda e os enfeites.

Esse mundo venusiano do ser humano agrupa uma sinergia afetiva de sensações, de sentimentos e sensualidade, a atração simpática pelo objeto, a embriaguez, o sorriso, a sedução, o impulso de prazer, de diversão, de alegria, de festa na afinidade e na harmonia da troca, da comunhão afetiva, assim como os estados emocionais que transmitem encanto, beleza e graça. Sob seu símbolo, reina no ser humano a alegria de viver, na festa primaveril da embriaguez dos sentidos e no mais refinado e espiritualizado prazer da estética. Seu reino é o da ternura e das carícias, do desejo amoroso e da fusão sensual, da admiração feliz, da doçura, da bondade, do prazer e da beleza. (CHEVALIER, 2021, p. 1024)

Nesse sentido, é possível afirmar que a deusa Vênus, venerada como a divindade do amor e dos prazeres, exerce um papel fundamental em uma complexa sinergia afetiva, englobando as sensações, sentimentos e a dimensão da sensualidade na experiência humana. De acordo com Chevalier (2021), a divindade é intrinsecamente associada à beleza e busca incansavelmente pelo prazer, tornando-a uma figura preeminente de satisfação e alegria para os indivíduos. Adicionalmente, a citação em análise sublinha a relevância das relações interpessoais e da comunhão afetiva no contexto do culto a Vênus. A deusa é apresentada como a suprema governante da ternura, do desejo amoroso e da fusão sensual, revelando, assim, a importância das conexões emocionais e das experiências relacionais e, conseqüentemente, na compreensão da própria condição humana em relação à afetividade.

Uma vez mais, é plausível estabelecer uma relação entre a figura da deusa Vênus e o mito da Iara, particularmente no que diz respeito à interconexão de temas como sensualidade e erotismo. Vênus e Iara compartilham semelhanças ao serem comumente concebidas como figuras sedutoras, dotadas de beleza irresistível e hipnotizante. Chevalier (2021) realça a propensão de Vênus em buscar o prazer como uma fonte de alegria, ao passo que a Iara promete prazeres intensos e efêmeros àqueles que sucumbem

aos seus encantos. Vênus também se destaca nas relações interpessoais e o desejo amoroso como elementos preponderantes, e a Iara frequentemente está associada à criação de desejos amorosos intensos, resultando em uma manifestação obsessiva dos sentimentos. Ambas as figuras mitológicas exploram como os anseios, a sensualidade e a busca pelo prazer podem influenciar as ações humanas, frequentemente culminando em experiências de êxtase, mas também suscitando dilemas morais e questões existenciais. Ademais, ambas as figuras mitológicas ressaltam a natureza ambivalente da beleza, exercendo um poder cativante e, ao mesmo tempo, ocultando perigos intrínsecos. Essa dualidade da beleza é central tanto para a compreensão da deusa Vênus quanto para a narrativa da Iara, evidenciando como o erotismo e o desejo desempenham papéis complexos nas vidas humanas e nas narrativas mitológicas.

Esta dualidade se apresenta em *O Mistério das Águas do Norte* quando a Uiaira se apresenta como uma criatura bela, doce e inocente, mas ao mesmo tempo cruel, animalesca e implacável. Percebemos essa diferença em dois trechos:

Uma mulher surgiu. Emergiu da água, aparecendo na outra extremidade do barco e imediatamente se movimentando para dentro dele, pronta para atacar Helena, e antes que pudesse vê-la com atenção, ela puxou o gatilho duas, três, todas as vezes possíveis, ouvindo os estouros da arma. O monstro recuou guinando para trás, dando um grito doloroso. Sua voz tinha um aspecto animalesco. Marinho. Definitivamente não humano. (ENES, 2021, p. 42)

Iara recuou dentro da água e afundou. [...] Helena resmungou e foi avançando para dentro da água, sentindo o nível subir até suas coxas, até sua cintura, até seu tórax, e quando estava pensando em desistir, Iara emergiu à frente dela. Ela se virou de costas para Helena.

Sem pensar duas vezes, Helena a agarrou, envolvendo seus braços e pernas no tórax e cintura dela. Seu corpo quente contrastava com a temperatura restante da água.

E então, Iara começou a nadar, sempre ciente de que estava com Helena nas costas. Ciente até demais, considerando a calma que ela tinha em seguir em frente. Iara apenas sorriu e segurou os braços dela firmemente contra seu corpo, nadando para o fundo depois de ouvir a Martins prender a respiração. (ENES, 2021, p. 157-158)

Em *A Lenda da Iara ou os Mistérios da Mãe d'água* esta dualidade se apresenta quando o personagem Jaguarari percebe a beleza da Iara e, logo em seguida, se vê aterrorizado:

O vulto era uma mulher
De beleza sem igual
O jovem Jaguarari
Sente uma atração fatal
Porque ela tinha um canto
Místico e sobrenatural.
(SILVA, 2005, p. 08)

Mas logo de imediato
Chegou-lhe um pressentimento
Sentiu que era preciso
Fugir sem acanhamento
Pois tinha que resistir
A tamanho encantamento.
(SILVA, 2005, p. 09)

Em *A Iara: Uma lenda indígena em quadrinhos*, essa dualidade se apresenta de maneira parecida com a obra anterior. A Iara surge como uma deusa encantadora, os dois personagens se veem imediatamente seduzidos e, apesar de um deles falar que está caminhando para a morte, o erotismo é forte o suficiente para fazê-los ignorar os medos. No entanto, a beleza se transforma em horror, quando o indígena se joga nas águas.

Figura 4 — Sedução da Iara



28

Fonte: Silvino, 2014

Figura 5 — Morte do personagem



53

Fonte: Silvino, 2014

Essas características também podem ser identificadas na narrativa bíblica, especificamente no episódio no qual Salomé solicita a decapitação de João Batista durante um banquete. A protagonista realiza uma dança perante Herodes Antipas, o governador da Galiléia, o qual mantinha João Batista detido e sob custódia, mas ainda não havia determinado sua sentença. No contexto do aniversário de Antipas, Herodiade, sua esposa, e Salomé, sua filha, estão presentes no evento. Durante o banquete, Salomé apresenta uma performance de dança frenética diante dos convidados, incorporando movimentos sensuais, inclinações do corpo e a exposição de seu flanco ou seios aos

espectadores. Nesse contexto, a personagem assume um caráter sedutor e fatal. Ao término da dança, como um gesto de agradecimento, Antipas oferece a Salomé a concessão de qualquer desejo, chegando ao ponto de prometer-lhe metade de seu reino. Salomé, portanto, faz a demanda pela cabeça de João Batista, o qual, posteriormente, é apresentada em uma bandeja. Esse episódio, registrado em fontes como o relato de Stuck (2021), exemplifica a presença de elementos de sensualidade, erotismo e atração na narrativa bíblica, bem como a complexidade das motivações e interações entre os personagens envolvidos. Entretanto, o aspecto central a ser destacado reside na representação de uma mulher simultaneamente bela, sensual e autoconfiante, demonstrando habilidade em empregar seu poder de erotismo para causar a morte de um inocente e, posteriormente, ostentar sua cabeça ensanguentada como um troféu de sua conquista. Nesse contexto, ocorre a fusão entre elementos de erotismo e crueldade. Gustave Flaubert (1877) descreve Salomé como uma personagem encarnada de dualidade, provocadora da atenção e do temor na mesma medida, o qual são reações suscitadas pelo poder sedutor que ela detém.

A relação entre a narrativa bíblica de Salomé e a narrativa da Iara enfoca elementos comuns relacionados à sensualidade, erotismo e sedução e a complexidade destas motivações com a personagem vitimada. Em ambos os casos, Salomé e a Iara são apresentadas como figuras que usam a beleza e sensualidade para alcançar os seus objetivos. Além disso, ambas as narrativas destacam a dualidade das reações provocadas por essas personagens. Tanto Salomé quanto Iara despertam atração e, ao mesmo tempo, geram terror devido ao poder exercido pela sedução.

Dito isso, é relevante levar em consideração a influência da Igreja Católica na formação e interpretação do mito da Iara, particularmente quando se trata de abordar a dimensão da moralidade e do pecado. A presença desses elementos na narrativa da Iara pode ser interpretada como um veículo para a transmissão dos valores morais da sociedade, bem como para evocar a ideia de que a luxúria e a tentação são pecados que podem conduzir à perdição. Esse contexto sugere uma possível relação entre o erotismo e o pecado, como observado por Bataille (2004), e a figura da Iara, a qual pode ser vista como uma personificação do desejo e da luxúria. A Igreja Católica desempenhou um papel significativo na colonização e cristianização do Brasil, introduzindo suas doutrinas e valores morais nas comunidades indígenas e influenciando as narrativas locais. Nesse sentido, a representação da Iara como uma figura que seduz e atrai os homens para as

águas, onde podem encontrar prazeres proibidos, pode ser interpretada como uma expressão do conflito entre os valores católicos e as crenças e tradições indígenas.

Em *A Iara: Uma lenda indígena em quadrinhos* somos confrontados com essa ideia logo no início da história, quando o narrador compara a mulher com o perigo. Ela é apresentada como um pecado, algo a ser temido e evitado:

Figura 6 — Perigo da mulher



Fonte: Silvino, 2014

Em *A Lenda da Iara ou os Mistérios da Mãe d'água*, quando o personagem Jaguarari tem o seu primeiro encontro com a Iara, ele se vê em um estado hipnótico e depressivo, no qual seus familiares dizem que ele foi enfeitado. Novamente, somos confrontados com a ideia da Iara como a fonte do pecado e, portanto, vê-la significa perder o prazer de viver ou literalmente perder a vida:

Mas o índio não consegue
Cumprir a sua promessa.
Pelo labutar diário
Ele não mais se interessa;
Nunca mais Jaguarari
Voltou à vida pregressa.

Todo dia aquele jovem
Tinha por itinerário
Postar-se à beira do lago
Tal qual um visionário
Tentando rever Iara
Cumprindo um triste calvário.

Por muitos dias durou
Todo aquele sofrimento.
Olhando perdidamente
Pro lago a todo o momento
Sem tirar um só instante
A Iara do pensamento.
(SILVA, 2005, p. 12)

Em *Histórias que eu vivi e gosto de contar*, por outro lado, Daniel Munduruku consegue resistir aos encantos da Iara, mas compreende somente depois o que ocorreu e, portanto, somos apresentados novamente à ideia da Iara como a personificação da luxúria e do pecado:

Tive que contar toda a história para essa gente. Conteí detalhes e não escondi nada. [...] No final de minha fala, o velho pajé disse com muita simplicidade que tive sorte nesse meu encontro com a mãe d'água, pois ela costuma levar para o fundo do rio os homens que encanta. Lá, ela os afoga com o seu amor. (MUNDURUKU, 2010, p. 21)

Ademais, a associação entre erotismo, desejo e pecado, presente tanto na religião católica quanto nas interpretações da narrativa da Iara, lança luz sobre a complexidade da relação entre a moralidade religiosa e as expressões da sexualidade. Além disso, é crucial considerar que a Iara, em sua origem indígena, possuía uma rica simbologia, relacionada

à relação do homem com a natureza e os rios, bem como à compreensão dos aspectos da vida e da morte.

4.1.3 Água

Conforme afirmado por Chevalier (2021), a água detém uma profunda e multifacetada riqueza simbólica que pode ser resumida em três aspectos fundamentais: uma fonte de vida, um meio de purificação e um epicentro de regeneração. Nesse contexto, o mesmo autor destacou a água como uma entidade que representa paradoxalmente a "fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora" (CHEVALIER, 2021, p. 61). Essa dualidade simbólica se manifesta de modo particular principalmente nas tradições judaicas e cristãs, nas quais a água assume conotações distintas. Na língua hebraica, por exemplo, a água é definida como a mãe primordial, a matriz e a fonte primária de todas as coisas, enquanto no cristianismo, a água é emblemática do renascimento, notadamente no contexto do batismo, que visa à purificação dos pecados, ao aniquilamento do eu anterior e à abertura de caminho para uma nova identidade. Assim, emerge uma dualidade intrínseca e significativa que situa a água como simultaneamente um símbolo de regeneração e destruição, mas que também transcende as fronteiras das tradições judaicas e cristãs, encontrando expressão em diversas culturas ao redor do mundo. No entanto, nos muitos mitos e rituais, a água prevalece como um elemento essencial que desempenha um papel ambivalente, representando tanto a força criativa que dá origem à vida quanto a potencial ameaça de destruição que pode ceifá-la.

Por exemplo, em culturas antigas, como a grega, a água era personificada em divindades como Poseidon, o deus dos mares, cuja ira podia desencadear tempestades catastróficas, mas cuja benevolência podia proporcionar fertilidade e riqueza através das águas. (BRANDÃO, 2014) Essa dualidade também se manifesta em mitos relacionados a dilúvios, como a história de Noé na tradição judaico-cristã, nas quais a água é instrumento tanto de purificação como de aniquilamento, “porque este simboliza uma desapareição, uma destruição: uma era se aniquila, outra surge” (CHEVALIER, 2021, p. 63). Afinal, é significativo perceber que, na Bíblia, o dilúvio surge como um meio de destruição dos seres humanos, mas também de purificação da terra.

Na região asiática, a simbologia associada à água assume um papel significativo, representando uma variedade de conceitos e valores, os quais compreendem, mas não se limitam, à origem da vida, à regeneração do corpo e do espírito, à fertilidade, à pureza, à sabedoria, à graça e à virtude. (CHEVALIER, 2021) Estas interpretações multifacetadas

da água desempenham um papel fundamental nas culturas asiáticas, permeando as crenças religiosas, rituais, mitologia, filosofia e arte. Como fonte primordial da vida, a água pode ser explicada como um elemento que nutre e dá origem a todas as formas de vida. Além disso, é um símbolo de purificação e renovação espiritual; associada à fertilidade, já que a abundância de água é essencial para o florescimento da vegetação e o sustento das populações; é vista como um símbolo da sabedoria e da graça, refletindo a ideia da fluidez da água, contornando obstáculos e adaptando-se às condições, inspirando e buscando por sabedoria e equilíbrio nas vidas das pessoas; e, por fim, a associação da água com a virtude também é uma interpretação relevante, uma vez que a capacidade da água de sustentar a vida e de servir como recurso vital é vista como uma metáfora para a generosidade, a compaixão e a benevolência. (CHEVALIER, 2021)

Nos textos hindus, por outro lado, a água é vista como matéria-prima e os povos entendem que a água é tudo e tudo é água (BRUNI, 1993). Na história do ovo do mundo, o *Brahmanda*, ele foi chocado sob as águas, e é emblemático na crença da água como a matriz da criação e a profunda ligação entre a água e a gênese do mundo, uma concepção compartilhada com diversas culturas ao longo da história. Na Bíblia, em Gênesis, o Espírito de Deus pairava sobre as águas, evocando a imagem da água como um componente fundamental no ato divino da criação. Para os chineses, a água é *Wu-ki*, o caos, a indistinção primeira. Esse conceito posiciona a água como símbolo da condição caótica e indiferenciada, antecipando a ordem e a diferenciação no universo. A água é entendida como a substância primordial da qual todas as coisas emergem.

A água também desempenha um papel proeminente em diversos rituais culturais e religiosos, manifestando-se como um elemento simbólico fundamental em uma variedade de tradições. Na cultura tibetana, por exemplo, a água é emblemática dos votos e é empregada em cerimônias de compromisso, enfatizando seu papel como elemento de consagração e compromisso religioso. Do Islã ao Japão, a água assume uma função em rituais de purificação, sendo utilizada como instrumento para a remoção de impurezas espirituais e a busca da limpeza ritual. Na Índia e no Sudeste Asiático, a água também é concebida como um símbolo multifacetado, representando purificação, regeneração e a via para alcançar a pureza do espírito. Nesses contextos, ela é frequentemente associada a rituais, os quais visam a renovação do indivíduo. Em contrapartida, na Palestina, a água é percebida como tendo origem divina e é simbólica da fertilização, representando um elo entre a divindade e a fertilidade da terra. Essa interpretação liga a água não apenas à purificação, mas também ao sustento da vida e à criação. Na Grécia, a água foi

considerada o primeiro dos elementos e a fonte da vida. Além disso, a Bíblia, por sua vez, atribui à água uma significância destacada, considerando-a como um sinal de bênção, cura, bonança e purificação. A água é frequentemente empregada em rituais religiosos, especialmente no batismo, refletindo o seu poder de renovação ou renascimento espiritual e o contentamento de Deus, mas que também indica a ira divina. (CHEVALIER, 2021)

Nesse contexto, a água se manifesta como um símbolo tanto a vida quanto a morte e exemplifica a dualidade inerente a seu significado. A água, por sua natureza fluida e mutável, encarna a noção de equilíbrio, ao mesmo tempo em que evoca a indistinção e o caos que precedem a formação do universo. Uma ilustração dessa ambivalência simbólica pode ser encontrada na mitologia grega, especificamente no inferno de Hades, onde as almas, antes da reencarnação na Terra, têm a sua jornada conduzida pelas águas de um rio. As almas são compelidas a cruzar o Rio do Esquecimento, o qual as separa do domínio dos vivos, onde saciam sua sede nas águas do rio, e conseqüentemente, perdem a memória de suas existências anteriores (BRANDÃO, 2014). É, portanto, uma representação da ideia de renovação do espírito, limpeza dos pecados e destruição do eu anterior. A perspectiva de Bachelard (1998) acrescenta uma dimensão filosófica à relação entre o ser humano e a água. Ele sugere que os seres humanos compartilham o destino da água, caracterizado por sua transitoriedade e constante metamorfose. Assim, a água é percebida como um elemento fugaz e incessante, em constante processo de dissolução e renovação. A associação do ser humano com o destino da água denota a fragilidade e efemeridade da existência humana, evocando a ideia de que, assim como a água, o indivíduo está em um estado de contínua transformação e, de certa forma, morre a cada minuto.

Sobre isso, Chevalier (2021) afirma que:

A água pode destruir e engolir, as borrascas destroem as vinhas em flor. Assim, a água também comporta um poder maléfico. Nesse caso, ela pune os pecadores, mas não atinge os justos: estes nada têm a temer das grandes águas. Às águas da morte concernem apenas os pecadores e os transformam em águas de vida para os justos. Como o fogo, a água pode servir de ordálio. Os objetos nela lançados se julgam, a água não profere sentença. (CHEVALIER, 2021, p. 63)

Portanto, é notável como a água, um símbolo universal de vida e purificação, ainda é percebida aqui como capaz de destruir, lembrando-nos de que a natureza pode ser implacável e, em certos contextos, desencadear desastres naturais avassaladores. O

contraste entre os justos e os pecadores em relação à água destaca a ideia de que, para alguns, a água pode ser um meio de punição, enquanto para outros, ela é um recurso benigno. Isso sugere a presença de um elemento de justiça divina, onde os "pecadores" são submetidos à água como uma força de purificação e renovação, enquanto os "justos" estão a salvo das consequências negativas da água.

Conforme anteriormente mencionado, na mitologia grega, diversos elementos relacionados à água desempenham papéis simbólicos associados à morte e à transição para o submundo. Entre esses elementos, destaca-se o Rio Estige, um dos rios do submundo, cujas águas eram intrinsecamente ligadas à morte. De acordo com a crença, os mortos consumiam as águas do Rio Estige para apagar suas memórias de vidas anteriores antes de reencarnar. Similarmente, a Fonte do Esquecimento, conhecida como Lete, tinha um propósito análogo, pois os mortos também bebiam de suas águas para esquecer suas existências terrenas. Por outro lado, existe o contraponto simbólico da Fonte do Esquecimento, a Fonte da Memória, personificada pela figura de *Mnemosyne*. Nesse contexto, as almas recém-falecidas bebiam das águas da Fonte da Memória para renunciar ao profano e preservar o que era considerado sagrado em suas experiências. Portanto, mais um exemplo do uso do simbolismo do pecado e purificação. Ademais, no tocante à travessia para o submundo, o Rio Aqueronte ocupava uma posição de destaque. Neste cenário mitológico, as almas utilizavam a barca de Caronte para cruzar as águas do Rio Aqueronte, visando chegar ao reino do Hades. As águas do Aqueronte eram representadas como calmas e paradas, com margens adornadas por caniços. (BRANDÃO, 2014) Esses elementos mitológicos envolvendo a água na cultura grega expressam uma concepção complexa e simbólica da morte, transição e renascimento, com a água desempenhando um papel significativo na jornada das almas após a vida terrena.

Analisando a intrínseca relação da água com a purificação, renovação e a morte, é perceptível em *A Iara: Uma lenda indígena em quadrinhos*, no qual a personagem Iara é submetida a uma punição ao ser lançada nas águas por seu próprio pai como resultado do assassinato de seus irmãos. Nesse contexto, a água desempenha um papel duplo, funcionando como um meio de expiação dos pecados cometidos pela personagem e, simultaneamente, como o local onde se efetiva a sua sentença de morte. Contudo, em um desdobramento narrativo, a Iara ressurge para a vida com a assistência dos peixes, esse renascimento resulta na sua transformação como uma entidade. Este exemplo utiliza a água como um elemento simbólico para ilustrar a dualidade da vida e da morte. A água se apresenta como um agente de punição, purificação e renovação na trajetória da

personagem, refletindo o papel multifacetado desse elemento na mitologia e na cultura, e evidenciando a crença na capacidade da água de conceder transformações profundas e oportunidades de renascimento e de purificação dos pecados, tal qual ocorre no batismo na cultura Cristã; no mergulho no rio Ganges na cultura Hindu; ou mesmo em rituais de purificação do corpo e da mente, como ocorre na cultura Islâmica, Japonesa, Maori, Budista, entre outras.

Figura 7 — Castigo da Iara



Fonte: Silvino, 2014

No contexto da obra *O Mistério das Águas do Norte*, a relação da personagem Iara com a água apresenta distinções notáveis em comparação com a narrativa anteriormente mencionada. Por um lado, ainda se mantém a temática da renovação e do

renascimento, paralela à história da personagem previamente citada, por outro lado, há algumas distinções.

Iara era uma jovem moça, filha favorita, porque caçava e pescava melhor do que os seus irmãos, Lídia pensava, fechando os olhos como se estivesse tentando lembrar das falas memorizadas de um teatro da escola. Ela levantou o rosto com o olhar distante. É isso? Foi morta por homens... não. Não. Foi morta pelos irmãos. Graças a Tupã por sua piedade. Graças a Tupã por tê-la transformado em deusa. Senão, o que seriam os rios sem ela? (ENES, 2021, p. 126)

Portanto, a personagem Iara assume o papel de guardiã das águas do rio, manifestando-se como uma divindade protetora. É notável observar que, na mitologia grega, as Dríades constituíam divindades da terra, com características distintas que incluíam longos cabelos e a defesa das florestas mediante o uso de um machado. Intrigantemente, apesar da sua vinculação principal com a terra, as Dríades mantinham uma estreita conexão com as águas, aproximando-se das características da Iara, especialmente nesta última adaptação.

Em *A lenda da Iara ou os Mistérios da Mãe D'água*, a personagem da Iara é apresentada como uma ninfa das águas, cujas características e atributos, apesar do título, evocam uma conexão tanto com os elementos terrestres quanto aquáticos.

Assim em certa manhã
Pega o índio a sua igara
E desce o rio pensando
Em encontrar cara a cara
A bela ninfa das águas
Conhecida por Iara
(SILVA, 2005, p. 13)

Esta dualidade guarda semelhanças notáveis com as Dríades, entidades da terra e da água. Neste caso, ambas as figuras mitológicas agem em períodos bem definidos, notadamente, o horário ao meio-dia é o momento de mais perigo. Durante esse intervalo, é aconselhável evitar a proximidade de fontes e nascentes, uma vez que as belas e graciosas ninfas têm o potencial de provocar um estado de delírio divino (BRANDÃO, 2014). A similaridade entre o modo de ação da Iara e a manifestação das Ninfas é bem grande nesse aspecto da hora do perigo. Conforme a perspectiva de Cascudo (2005), a hora da Iara se estabelece quando "o sol já se encobre atrás das embaubeiras da longínqua margem do Amazonas" (CASCUDO, 2005, p. 15). Em comparação à hora das Ninfas, a

qual se estabelece ao meio-dia, esse é o momento no qual a Iara emerge das águas, o qual Cascudo (2005) indica ocorrer durante o pôr-do-sol. Portanto, é recomendável evitar se aventurar nas águas do rio durante esse período, a fim de prevenir possíveis encontros com essa criatura. No entanto, a hora da Iara tem destaque somente em *Histórias que eu vivi e gosto de contar*, quando o personagem cita que “é noite da mãe d’água” (MUNDURUKU, 2010, p. 24) Nas outras obras do corpus, por outro lado, não há esse destaque para um horário específico de aparecimento da personagem.

Novamente em *Histórias que eu vivi e gosto de contar*, lê-se igualmente a peculiaridade de que a Iara tem o poder de atrair os homens para o interior do rio. No entanto, uma diferença substancial em relação a outras representações da Iara é destacada, uma vez que, neste contexto, a Iara convida o homem a visitar o seu palácio subaquático. Em contrapartida, quando tal convite é recusado, a Iara, movida pela ira, mergulha nas águas do rio (MUNDURUKU, 2010).

De acordo com Garcia (2007), existe uma relação intrínseca entre a água e o poder feminino, a qual se torna aparente ao examinarmos as adaptações da narrativa da Iara. Nas diferentes representações da Iara, a personagem é frequentemente associada à água, especificamente como uma figura mítica que habita as águas de rios e lagos. Além disso, a Iara muitas vezes é apresentada como uma figura detentora do controle sobre estas águas, capaz de conferir vida ou morte aos homens, dependendo de sua vontade e das ações daqueles que se aventuram em seu domínio aquático. Essa capacidade de controlar as águas e exercer influência sobre a vida e a morte é um aspecto importante da relação entre a água e o poder feminino na narrativa.

A presença dessas características encontra paralelos na mitologia nórdica, notadamente no contexto das *Walkírias*. Nas narrativas nórdicas, elas eram consideradas figuras divinas que desempenhavam um papel crucial na coleta e purificação das almas dos guerreiros mortos em batalha. Essas almas eram recolhidas como gotas de água, assemelhando-se ao simbolismo da água, a qual representava a pureza e a transição. O propósito das *Walkírias* era levar essas almas recém-falecidas ao *Valhala*, uma das moradas dos deuses nórdicos, onde os bravos guerreiros desfrutavam da vida eterna. No entanto, a escolha das almas que seriam conduzidas ao *Valhala* estava relacionada ao coração corajoso e livre do guerreiro, e o som das chamas que queimavam em seus corações desempenhava um papel importante nessa seleção. (GARCIA, 2007) Portanto, as semelhanças com a narrativa da Iara são evidentes, já que tanto as *Walkírias* quanto a Iara estão associadas à água e à morte. Ambas desempenham um papel purificador,

selecionando as almas com base em características específicas e conduzindo-as a um destino pós-morte de acordo com essas características. Esses paralelos destacam como a água é um símbolo recorrente de transição, purificação e renascimento.

A água desempenha um papel de destaque na história de Dânae, heroína da mitologia grega, cuja narrativa apresenta notáveis semelhanças com adaptações da história da Iara. De acordo com Brandão (2014), a história de Dânae é marcada por uma profecia proferida pelo Oráculo de Delfos, o qual previu a morte do rei Acrísio pelo seu neto, filho de Dânae. Com essa profecia em mente, o rei Acrísio tomou medidas para ocultar a filha do mundo, trancando-a em uma câmara subterrânea. No entanto, o deus Zeus, apaixonado por Dânae, conseguiu acesso à câmara e, da paixão por Dânae, acabou gerando Perseu. Posteriormente, o rei Acrísio tomou conhecimento da existência de seu neto e, movido pela profecia, lançou Dânae e Perseu ao mar dentro de um cofre. Este ato culmina na chegada do cofre à Ilha de Serifos, onde Dânae e Perseu encontram refúgio. A água desempenha um papel essencial nessa parte da história, pois é o meio de transporte que leva Dânae e Perseu ao seu destino e, simultaneamente, ao início de uma nova fase em suas vidas. Além disso, a narrativa de Dânae ilustra como a água é utilizada para simbolizar a proteção, a intervenção divina e a transição, paralelamente às representações da Iara nas quais a água também assume o mesmo significado, tal qual ocorre em *Os Mistérios das Águas do Norte*, quando a personagem Helena explica que a Iara foi “morta e atirada ao rio, e aí renasceu. Renasceu porque foi salva” (ENES, 2021, p. 126), colocando em questão a ideia da água como um fonte de intervenção divina, purificação dos pecados e renascimento.

Ademais, é importante destacar que tanto a personagem de Dânae quanto a da Iara compartilham a experiência de terem sido submetidas a castigos severos por parte de seus pais, dos quais envolviam o ato de lançá-las nas águas. Enquanto, na narrativa de Dânae o rei Acrísio tomou a decisão de lançar a sua filha e o seu neto Perseu em um cofre ao mar devido à profecia do Oráculo de Delfos, por sua vez, em uma das adaptações da Iara, a personagem é jogada ao mar pelo seu pai como castigo por ter matado os seus irmãos, como citado anteriormente em *A Iara: Uma lenda indígena em quadrinhos*, ou, como ocorre em *Os Mistérios das Águas do Norte*, a Iara “foi morta por homens... não. Não. Foi morta pelos irmãos” (ENES, 2021, p. 126). Independentemente de quem foi o algoz da personagem, a utilização da água como escolha de pagamento dos pecados se repete e destaca o simbolismo dessa escolha como fonte de purificação.

Na mitologia oriental a água e seus cursos naturais também são motivo de devoção, onde a força mágica das águas desempenha um papel central em práticas culturais. Essas práticas envolvem rituais que incluem beber e banhar-se nas águas como parte integrante da adoração a divindades associadas a esses elementos; Na cultura Yorubá, por exemplo, destacam-se Nanã, reconhecida como a senhora das águas paradas, e Yemanjá, considerada a mãe das águas salgadas, bem como Oxum, que é reverenciada como a jovem mãe das águas doces. Essas divindades são consideradas guardiãs e entidades sagradas que presidem sobre as águas e os elementos aquáticos em suas respectivas formas; Entre os esquimós, a deusa-foca Sedna ocupa um lugar de destaque na mitologia, no qual as águas são fundamentais para a sobrevivência e o sustento dessas comunidades do Ártico. Sedna é venerada como a protetora das criaturas marinhas e desempenha um papel significativo nas narrativas culturais relacionadas à caça e à pesca.; E novamente na mitologia grega, as Níades, divindades associadas às fontes, riachos e ribeiros, personificam as águas doces e os cursos d'água. (BRANDÃO, 2014)

Na mitologia grega também encontramos a presença da água na história de Narciso, filho do deus-rio Cefiso e da ninfa Liríope, ele tinha uma beleza mortal fora do comum. Por conta disso, frequentemente ninfas e moças se apaixonaram perdidamente por ele, mas eram tratadas com indiferença. Eco, uma ninfa, caiu de amores por Narciso, que a tratou friamente e, por consequência, ela se deixou definhando e transformou-se em um rochedo. As demais ninfas, furiosas, pediram para que Nêmesis, a personificação da justiça, tomasse uma atitude. Portanto, tendo amaldiçoado Narciso a amar um amor impossível, o belo homem vê o seu reflexo em uma fonte límpida e se apaixona por si mesmo. Não podendo mais sair dali, Narciso morre olhando para a própria imagem. (BRANDÃO, 2014) Paralelamente com Iara, temos a figura bela e mortal de Narciso, é claro, mas também há água como espelho e fonte de renascimento. É lá onde Narciso morre e renasce, afinal diz-se também que o seu corpo sumiu, apenas para ser substituído por uma única flor na beira da água. Era a flor narciso. Portanto, assim como Iara morre na água e se transforma, Narciso também morre para renascer.

O elemento da água é frequentemente associado ao caráter feminino devido às suas características percebidas de passividade e adaptabilidade, como proposto por Garcia (2007). No entanto, é fundamental notar a força inerente da água, manifestada na forma de persistência, benevolência, purificação e na capacidade de envolver de maneira única. A partir de sua essência na natureza, a água é capaz de proporcionar sensações intensas,

revelando-se como um elemento de significativo valor e versatilidade na mitologia e na cultura em geral.

Dito isso, a Iara personifica essas qualidades ao atrair e envolver os homens que se aproximam das águas, muitas vezes seduzindo-os. Sua aparência, muitas vezes descrita como irresistivelmente bela, reflete a ideia de passividade e sedução associada ao elemento aquático. Além disso, a água desempenha um papel purificador e regenerador na mitologia da Iara. Em algumas versões da Iara, ela é vista como capaz de oferecer renascimento, atraindo os homens para as profundezas das águas. Esse aspecto de purificação e renovação da água é uma característica comum em muitas tradições. Portanto, a relação entre a água, representada por meio da personagem da Iara, e as qualidades femininas associadas a esse elemento, como adaptabilidade, sedução, purificação e renovação, destaca como essa narrativa incorpora resíduos semelhantes aos encontrados em outras culturas e mitologias ao redor do mundo, apesar das diferenças culturais e geográficas.

4.1.4 Hipnose e loucura divina

Na abordagem da narrativa da Iara, pode-se analisar a hipnose como uma manifestação da loucura divina causada por esta personagem. Nesse contexto, a Iara exerce a sua influência sobre as vítimas, resultando na formação de um vínculo de dependência. Caso o indivíduo não consiga escapar desse influxo, ele experimenta um estado de intenso entusiasmo, culminando em seu subsequente lançamento no rio. No entanto, caso o sujeito consiga se libertar da atração da Iara, ele é acometido por um estado de desequilíbrio, comparável a uma espécie de loucura, até o momento em que ele opte por retornar ao rio para se entregar à Iara. Essa loucura divina, contudo, apresenta ocorrências notáveis, particularmente nos dramas trágicos da Grécia Antiga. Conforme discutido por Araújo (2011), as narrativas clássicas abordam o intrincado vínculo entre a esfera humana e a divina, permeado por sentimentos de piedade e veneração aos deuses, com o intuito de obter favores. Caso os indivíduos negligenciem os seus compromissos ou falhem em manter a sua palavra, os deuses impõem uma loucura divina temporária, evidenciando, assim, o papel da loucura como um instrumento de intervenção divina na ordem humana. O autor explica:

É na alternância da consciência com a loucura que, no Agamêmnon, de Ésquilo, Cassandra expressa sua loucura enviada por Apolo; que no Ajax, de Sófocles, a deusa Atena envergonha o

herói homônimo fazendo-o louco; e, por fim, que no Hércules e nas Bacantes, de Eurípides, a loucura é um “bem” que vem de fora, enviado por um deus (ARAÚJO, 2011, p. 44).

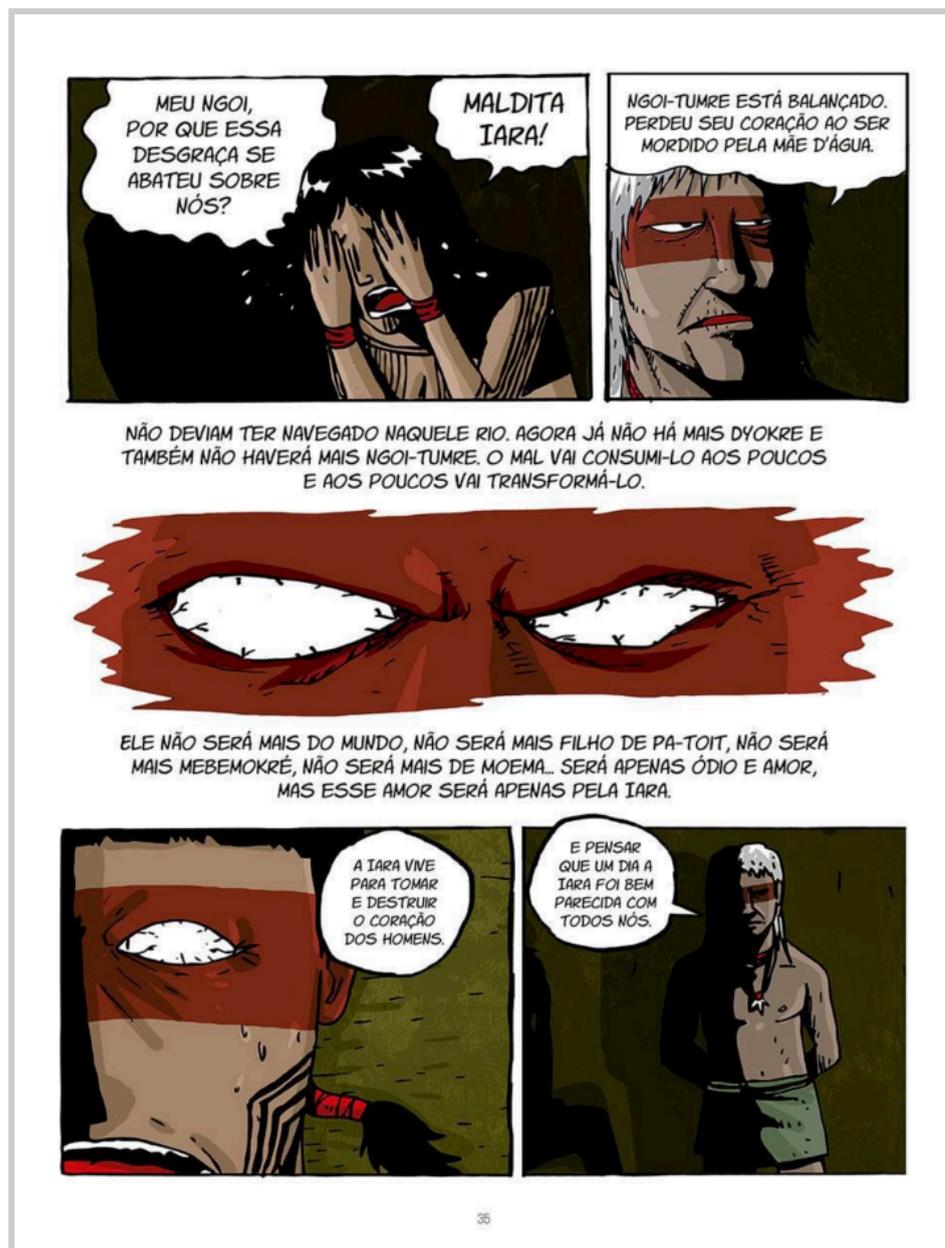
Dito isso, é relevante observar que a loucura divina pode ser interpretada tanto como uma punição dos deuses quanto como um estado de delírio ou êxtase místico. Ao estabelecer uma conexão com a Iara, torna-se evidente a presença de diversos resíduos que ecoam as temáticas típicas das tragédias gregas, especialmente no que diz respeito à representação da loucura divina e à influência hipnótica exercida por essa figura sobre os indivíduos. Percebemos isso na obra *A Iara: Uma lenda indígena em quadrinhos*, no qual o personagem principal entra em contato com a Iara, consegue fugir dos seus encantos, mas passa o resto dos dias preso em um distúrbio mental.

Figura 8 — Loucura divina da Iara



Fonte: Silvino, 2014

Figura 9 — Loucura divina da Iara, parte II



Fonte: Silvino, 2014

Preso nesse estado de insanidade, o protagonista manifesta um comportamento que diverge significativamente de sua natureza usual. Sob a influência hipnótica da Iara, ele se entrega a um ato extremo, jogando-se nas águas do rio, o que resulta em sua trágica morte. Essa adaptação narrativa evoca reminiscências de eventos encontrados nas tragédias gregas, notadamente em um episódio em que Hera exerce o seu encanto sobre Hércules, provocando nele uma intensa cólera, furor e um estado de loucura divina que o leva a matar os seus próprios filhos (Brandão, 2014). Acontece o mesmo em *As Bacantes*,

quando o deus Dioniso enlouqueceu as mulheres tebanas e as atraiu para as montanhas, onde elas puderam se deleitar em seu frenesi.

Como diz Dodds:

O que aconteceu no monte Citeron foi pura histeria, o perigoso baquismo que desce como um castigo sobre os homens respeitáveis e os devasta contra suas vontades. [...] Resistir a Dioniso é reprimir o que há de elementar na nossa própria natureza, e o castigo é o repentino e completo colapso das represas internas, quando o elementar rompe a compulsão fazendo desaparecer a civilização. (DODDS, 2002, p. 274)

Portanto, as vítimas, especialmente as mulheres neste caso, entravam em um estado de loucura, fúria e uma selvageria comum entre quem celebra os ritos a Dioniso. O texto sugere que resistir a Dioniso é reprimir a natureza elementar humana, resultando em um colapso quando o aspecto elementar irrompe e anula a civilização. Portanto, em relação à Iara, podemos observar uma semelhança, pois, assim como as vítimas de Dioniso entram em um estado de loucura devido à influência do deus, os indivíduos sob o domínio de Iara também experimentam um estado de loucura e êxtase, tornando-se dependentes dela e agindo de maneira irracional.

Vemos o mesmo acontecer na obra *A lenda da Iara ou os Mistérios da Mãe D'água*. Depois de conhecer a Iara em um lago e resistir aos seus encantos, o personagem também passa os dias seguintes imersos em um delírio, até ceder à hipnose e enfrentar a Iara:

Todo dia aquele jovem
Tinha por itinerário
Postar-se à beira do lago
Tal qual um visionário
Tentando rever Iara
Cumprindo um triste calvário.

Por muitos dias durou
Todo aquele sofrimento.
Olhando perdidamente
Pro lago a todo momento
Sem tirar um só instante
A Iara do pensamento.

Assim em certa manhã
Pega o índio a sua igara
E desce o rio pensando
Em encontrar cara a cara

A bela ninfa das águas
Conhecida por Iara!

Alguns índios que estavam
As margens do ribeirão
Viram quando o jovem índio
Parou sua embarcação
E uma mulher deslumbrante
Subiu lhe estendendo a mão.

Aquela mulher tão bela
Era a ninfa feiticeira
Que abraçou Jaguarari
E sumiu na ribanceira
Nunca mais o jovem índio
Voltou àquela ribeira.

Por causa da obsessão
Jaguarari se perdeu.
Partiu pro fundo do rio
E jamais apareceu.
Foi ser marido da Iara
Gozar eterno himeneu!
(SILVA, 2013, p. 12-13)

Nesta obra, encontramos novamente o conceito de loucura divina causado pela Iara, envolvendo uma tristeza e saudade profunda que o personagem sente em relação à criatura das águas. Essa loucura divina é frequentemente associada a uma atração irracional e obsessiva, portanto pode levar a comportamentos extremos e a uma perda da realidade. Essa obsessão é o resíduo principal da narrativa e pode ser facilmente relacionado com outros mitos em diversas culturas, além daqueles já citados aqui anteriormente. Além disso, outra característica comum às narrativas é o desfecho da história, pois refletem a ideia de que a loucura divina pode levar a uma transformação profunda na vida do indivíduo, na qual se entrega totalmente à entidade divina, muitas vezes resultando em um desfecho trágico, característica também repetida em outras histórias.

Na obra *Histórias que eu vivi e gosto de contar*, por outro lado, não encontramos esta característica na adaptação do mito da Iara. Enquanto na obra *O Mistério das Águas do Norte*, vemos uma breve passagem onde a Iara canta e seduz um homem e em seguida o leva para o fundo do rio. Em nenhuma destas duas últimas obras citadas, encontramos a presença da loucura divina causada pela Iara, portanto no *corpus* literário deste trabalho,

em relação à hipnose e loucura, esta é uma característica presente ocasionalmente nas adaptações e recriações.

4.1.5 Canto

O canto desempenha um papel proeminente nas adaptações e recriações literárias da Iara. Essa personagem, frequentemente utiliza o canto como uma de suas principais ferramentas para atrair os desavisados e levá-los à perdição nas águas dos rios. Em sua essência, o canto simboliza a dimensão hipnótica e perigosa associada à figura mitológica. Por meio das suas melodias envolventes e mágicas, ela exerce influência sobre a psique dos indivíduos, os quais têm o infortúnio de escutá-la, envolvendo-os em uma teia de ilusão e desejos que muitas vezes culmina em tragédia, afogamento e morte.

De acordo com Chevalier (2021), o canto é:

o símbolo da palavra que une a potência criadora à sua criação, no momento em que esta última reconhece sua dependência de criatura, exprimindo-a na alegria, na adoração ou na imploração. É o sopro da criatura a responder ao sopro criador. (CHEVALIER, 2021, p. 226)

O canto desempenha um papel crucial como expressão simbólica dos desejos comunicativos. Ele cria uma ligação entre o autor da canção e o receptor da mensagem, funcionando como uma ponte que conecta ambos. Quando o canto é percebido, surge uma sensação de dependência entre o receptor e o autor. Nesse momento, o receptor reconhece que as suas emoções, seja alegria, admiração ou solicitação, estão intimamente ligadas à obra do autor. Segundo Chevalier (2021), o canto é como um sopro que representa a manifestação do autor e dá origem à sua criação. Dessa forma, o canto simboliza essa conexão que abrange a relação entre o criador e a influência que sua criação exerce sobre o público. Nesse contexto, o canto emerge como uma forma de comunicação e de expressão.

Esse entendimento do canto como uma representação simbólica que estabelece uma conexão entre o autor e sua criação pode ser, portanto, relacionado à Iara. A relação entre a Iara e seu canto é semelhante àquilo que foi exposto anteriormente. Ela utiliza o seu canto como uma ferramenta de sedução, uma forma de comunicação a qual busca atrair os homens para sua presença. Da mesma forma que o canto simboliza a expressão e comunicação, o canto da Iara representa a sua capacidade de influenciar e atrair quem a ouve. Assim como Chevalier (2021) explica que o canto é usado para estabelecer uma

conexão com o público, a Iara utiliza o seu canto para criar uma relação hipnótica e sedutora com os homens atraídos por sua melodia. Além disso, a dependência emocional mencionada no contexto do canto também é observada nas narrativas relacionadas à Iara. Homens que sucumbem ao seu canto muitas vezes se tornam dependentes de sua presença e são levados às profundezas das águas, onde enfrentam seu destino trágico, ou ficam loucos, caso consigam escapar da presença imediata da criatura.

Na análise do canto como um ato de sedução, podemos destacar a obra *A Iara: Uma lenda indígena em quadrinhos*, no qual a personagem Iara utiliza o canto como uma ferramenta hipnótica para seduzir os seus alvos. O canto da Iara, muitas vezes descrito como melodioso e irresistível, serve como um meio de atração.

Figura 10 — O canto da Iara



Com o intuito de contrapor os potenciais efeitos maléficos da maldição imposta pelo canto da Iara, o protagonista da narrativa toma a decisão de quebrar o seu remo ao meio e inseri-lo nos ouvidos. Essa ação visa impossibilitá-lo de ouvir o canto hipnótico, impedindo, assim, a sedução musical exercida pela voz encantadora e a influência desta sobre ele, para manter-se a salvo dos seus efeitos. Um episódio análogo ocorreu na *Odisseia*. Na trama, após o encontro de Ulisses com a feiticeira Circe, na Ilha de Eeia, este é prevenido sobre o perigo representado pelas sereias em seu caminho. Determinado a enfrentar as criaturas traiçoeiras, o herói foi orientado a agir de modo a não ouvir o canto inebriante das sereias. O trecho abaixo demonstra que a personagem dos quadrinhos recorreu a um recurso equivalente ao da epopéia homérica. Leiamos a passagem do clássico grego:

Circe preveniu bem o herói de que as sereias antropófagas tentariam encantá-lo com sua voz maviosa e irresistível: atirá-lo-iam nos recifes, despedaçando-lhe a nau e devorariam todos os seus ocupantes. Para evitar a tentação e a morte, ele e seus companheiros deveriam tapar os ouvidos com cera. Se, todavia, o herói desejasse ouvir-lhes o canto perigoso, teria que ordenar a seus nautas que o amarrassem ao mastro do navio e, em hipótese alguma, o libertassem das cordas. Quando a nau ligeira se aproximou do sítio fatídico, diz Homero, a ponto de se ouvir um grito, as sereias iniciam seu cântico funesto e seu convite falaz. (BRANDÃO, 2014, p. 620)

Portanto, ao modo de Ulisses, o personagem Ngoi de *A Iara: Uma lenda indígena em quadrinhos* opta por perder a audição, a fim de evitar ouvir o canto da Iara. Curiosamente, as narrativas em questão convergem na apresentação de um personagem, o qual adota uma estratégia defensiva ao obstruir sua audição como meio de resguardar-se dos efeitos perigosos e hipnóticos de uma voz encantatória, capaz de levá-los à perdição.

O canto da Iara também se destaca na obra *A lenda da Iara ou os Mistérios da Mãe D'água*.

O autor descreve:

Se aproxima ela cantando
Sua canção hipnótica [...]
Porém se intensificou
Aquele canto envolvente
Jaguarari se esforçou
Pra resistir firmemente
E abraçou-se a uma árvore

Que estava em sua frente.
 Aumenta o poder da música,
 Sentindo grande aflição,
 Feito louco o índio corre
 Em busca de proteção
 Porque não mais aguenta
 Aquela alucinação.
 (SILVA, 2013, p. 08-09)

De maneira semelhante às ações adotadas tanto por Ulisses na *Odisseia* quanto pelo personagem Ngoi retratado na obra *A Iara: Uma lenda indígena em quadrinhos*, o protagonista Jaguarari também se esforça para contrapor os efeitos hipnóticos provocados pelo canto da Iara. Em seu caso, ele abraça-se a uma árvore como meio de resistir à influência sedutora da criatura. Essa atitude guarda notável intertextualidade com o episódio em de Ulisses, conforme se leu, além de inserir cera nos ouvidos, mas também se amarra ao mastro do navio com o propósito de se proteger dos atrativos das sereias. Em *Histórias que eu vivi e gosto de contar*, é revelado novamente a utilização do canto pela figura da Iara como uma ferramenta de sedução. No trecho em questão, a Iara entoava melodicamente as palavras, "Preciso de um príncipe para habitar o meu palácio. Você vem?" (MUNDURUKU, 2010, p. 20), demonstrando a sua intenção de atrair o pretendente para as águas. No entanto, o destinatário desse convite, já apaixonado por outra pessoa, recusa a oferta, resultando na manifestação da ira da Iara. Esse episódio ilustra mais uma vez o canto como um instrumento empregado pela Iara para hipnotizar e seduzir as suas potenciais vítimas.

Por fim, em *O Mistério das Águas do Norte*, o canto da Iara também surge como parte das suas características, mas se difere quanto ao seu uso. A criatura é capaz de controlar a intenção por trás da canção. Neste trecho, por exemplo, a Iara utiliza o canto para controlar um homem, além de seduzi-lo. Apesar desta sutil diferença, ela ainda o atrai para as águas e o leva para a morte no fundo do rio:

Após avançar um pouco, ele achou ouvir algum outro bicho, mas bastou prestar um pouco mais de atenção para perceber que não estava enganado. Um belo canto feminino, sem letra, apenas vocalizado, soava no meio da noite. A voz encantadora que vinha do meio da água, provavelmente para além do rio, chegou aos ouvidos do homem novamente. E dessa vez ele sorriu maliciosamente. [...] Vagarosamente, ela voltou a cantar. Primeiro murmurando, e então com vogais bem abertas. O homem estava com os olhos arregalados, sentindo a consciência se distanciar

cada vez mais. Nem percebeu a sereia segurando suas roupas, pronta para arrastá-lo até o rio. (ENES, 2021, p. 07-08)

Por outro lado, em um trecho diferente, observa-se uma situação em que a Iara se encontra em um estado de distração e utiliza a sua canção de forma aparentemente pessoal. No contexto, a personagem principal da narrativa é atraída pela melodia da Iara, mas, entretanto, não manifesta quaisquer sinais de êxtase ou loucura divina. A observação nesse sentido assemelha-se à citação de Enes (2021), que descreve o canto da Iara como "Notas claras, afinadas e suaves começaram a vir de Iara através de um murmúrio simples, sem sílabas. Apenas o cantarolar de uma entidade. Não era uma melodia que Helena conhecesse, mas a canção não deixava de ser encantadora" (ENES, 2021, p. 155).

Independentemente da adaptação, encontramos a canção como uma característica importante na construção do mito da Iara. Além das sereias, ao longo da história encontramos diversos outros mitos que também utilizam o canto para transmitir uma mensagem, geralmente atrelado à sedução. As musas, por exemplo, eram filhas de Zeus que foram criadas para cantar a vitória dos Olímpicos, após a derrota dos Titãs (BRANDÃO, 2014). Eram nove as mulheres consideradas cantoras divinas e a sua música alegrava o coração dos imortais.

Além delas, Câmara Cascudo (2014) cita outras criaturas que tinham o canto como característica proeminente:

Há, espalhadamente, a sereia, meia mulher e tendo o apêndice caudal dos peixes, por todos os mares e rios da Europa, desde as Rusalkas eslavas às Nixes fluviais do Reno. [...] A Loreley do Reno canta, mas o namorado morre, porque o barco arrebentará nas pedras, na fórmula clássica das sereias homéricas. [...] Na África sudanesa há Iemanjá, deusa marinha, sem personalização, mas tendo o fetiche da água-marinha, e entre os bantos angolezes vivem duas water-genius, Kianda em Loanda e Kiximbi em Mbka. (CASCUDO, 2014, p. 413)

No México também há a narrativa popular da *La Llorona*, ou a Mulher que Chora. Segundo Garcia (2015), é uma senhora vestida de branco, rosto pálido, a flutuar pela cidade chorando e cantando, enquanto atrai e rouba crianças para compensar a falta das dela, pois, de acordo com a história, a mesma as afogou em um rio. (GARCIA; GARCIA, 2015) Na cultura filipina, encontramos as *Aswang*, um tipo de besta meio vampira e meio bruxa, canibal e devoradora de mortos. Ela caça à noite, se transforma em uma mulher

durante o dia e usa a beleza e o canto para atrair as suas vítimas (RAMOS, 1969). E há também as Mouras Encantadas,. Sobre estas diz Câmara Cascudo (2002):

Eram filhas de Reis ou de príncipes mouros, reféns de soberanos cristão, deixadas na terra portuguesa para vigiar tesouros escondidos até que voltassem a dominar. Cantavam as Mouras nas ameias sinistras dos castelos em ruínas, e, em sua maioria, nas fontes tímidas, nos rios e nos regatos, pedindo que um homem de coragem lhes quebrasse o encanto secular. Animais terríveis guardam-nas. Quem vencesse, teria fortunas incríveis e a Moura, tornada mulher, seria a esposa doce e fiel. O canto das Mouras era uma longa alusão ao ouro, pedrarias e armas espelhantes que dormiam dentro de rochas ou de torreões esborcinados. As Mouras dormiam encantadas ou estavam sob formas apavorantes. Quase sempre serpentes enormes. [...] Uma vez por ano deixavam a forma de animais ferozes e cantavam, oferecendo tudo para quem as libertasse da magia. (CASCUDO, 2002, p. 149)

Dito isso, é fácil identificar o elemento comum entre essas entidades míticas: o uso do canto como um meio de atrair indivíduos, muitas vezes com intenções maléficas. O canto, nesses contextos, representa uma ferramenta de sedução e atração que encerra perigo e tragédia para aqueles que sucumbem a ele. As narrativas frequentemente incluem elementos opostos, na qual as entidades míticas podem assumir uma forma tanto sedutora quanto aterrorizante.

A narrativa da Iara evidencia uma rica tapeçaria de influências, resíduos e ressonâncias mitológicas podendo ser rastreadas em várias culturas ao redor do mundo. Particularmente, o canto sedutor da Iara e sua capacidade de atrair os incautos para as águas profundas compartilham elementos comuns com narrativas mitológicas de sedução por meio do canto. Como observou Câmara Cascudo (2002), essas histórias têm paralelos notáveis em outras culturas e mitologias, abrangendo diferentes regiões geográficas. A exemplo das Sirenas da Espanha, as Herrych no Sudão, a Zar dos abissínios, a Misfirkr na Irlanda e a Loreley na Alemanha, entre outras, também são outras representações de entidades míticas as quais empregam o canto como uma ferramenta de sedução, semelhante à Iara. Nas narrativas gregas, as Nereidas também possuem um papel análogo. Todos esses exemplos ilustram o canto como um artifício utilizado para atrair e seduzir. Essa ampla gama de narrativas mitológicas demonstra a constante recorrência do tema da sedução por meio da música, ressaltando a importância das canções, da melodia e da voz como elementos significativos na criação de histórias míticas em todo o mundo. A narrativa da Iara, enraizada na cultura brasileira, pode ser vista como parte desse

panorama global de narrativas as quais exploram a irresistibilidade do canto e seus perigos, reforçando o papel fundamental do mito como um veículo para a expressão de ideias culturais e humanas universais. Portanto, a Iara, com suas conexões temáticas a mitos semelhantes, enriquece a tradição mitológica global, contribuindo para a compreensão mais ampla da influência e da universalidade dos temas mitológicos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer do século XIX, acadêmicos e pesquisadores enfrentaram o desafio de conceber e desenvolver uma identidade nacional no contexto brasileiro. Este propósito revelou-se complexo devido à profunda ligação de influências culturais diversas, a hibridização de elementos culturais e a cristalização de mitos nacionais. O processo envolveu também a reelaboração de componentes culturais na literatura erudita, que, por sua vez, passou a ser percebida como uma representação da nacionalidade. Diante desse contexto, surge a indagação sobre como se deve abordar o estudo de um mito e como identificar os resíduos que contribuíram para sua formação, particularmente quando esses elementos, geralmente de origens diversas, parecem entrelaçados de maneira tão enredada.

Diante destas reflexões, o objetivo deste trabalho foi identificar e mapear os resíduos que contribuíram para a evolução da narrativa de Iara. Isso nos permitiu extrair e analisar as nuances das modificações e transformações na narrativa ao longo do tempo e em diferentes contextos culturais. Recorrendo à análise do processo de cristalização dos elementos que permaneceram inalterados ou sofreram metamorfoses em várias versões do *corpus*, pudemos elucidar os aspectos de hibridização pelos quais os resíduos passaram. Este trabalho buscou responder à questão de como uma narrativa se adapta e é influenciada por diversas culturas, identificando os elementos permanentes na estrutura da narrativa, bem como sua constituição. Além disso, essa análise nos permitiu reconhecer as principais contribuições do mito da Iara para a literatura brasileira e para a construção do imaginário popular. Por fim, conseguimos compreender o processo de cristalização dessa narrativa, no qual o elemento central é o próprio resíduo, enquanto as recriações e os refinamentos estéticos permanecem como parte integrante desse processo.

A revisão teórica apresentou as particularidades da oratura, conceito que pode ser resumido como a palavra viva e é o meio pelo qual tantas culturas ainda mantêm as suas tradições e histórias em pleno conhecimento. No entanto, mesmo tendo tanta importância na preservação cultural, a oratura enfrentou, e ainda enfrenta, uma longa batalha contra a literatura tradicional, escrita no papel, quando na verdade ambas deveriam caminhar juntas na mesma direção, enquanto se complementam. Houve, então, esse momento na história no qual os pesquisadores consideraram a literatura escrita somente a palavra escrita no papel, enquanto a palavra viva, a qual era compartilhada entre gerações de boca a boca, foi marginalizada e obscurecida. O autor Jack Goody (2012) surge então para

afirmar que, em dado momento histórico, a oratura e a literatura passaram a coexistir paralelamente. Por outro lado, mesmo com avanços, a oratura ainda era tida como uma comunicação da população com menos recursos, da sociedade inculta e das pessoas sem alfabetização, afinal, deduzia-se, se um povo precisava da tradição oral para compartilhar a sua cultura, provavelmente eles não tinham educação básica para fazer isso por meio da escrita. Esta lógica falha foi o que levou a construção de uma barreira entre a oratura e a literatura, tornando, em palavras mais simples, a oratura uma literatura dos “incultos” e a literatura pertencente às pessoas “cultas”. No entanto, esta avaliação não apenas é injusta, mas também é de uma simplificação excessiva, afinal de contas a oratura só permanece viva, por ainda ser tão resistente e persistente, mesmo com a evolução da escrita.

Dito isso, este trabalho também se propôs a investigar os conceitos acerca do folclore e da folclorização, destacando o seu desenvolvimento no Brasil, desde os primeiros estudos que surgiram no século XIX até as definições mais recentes, destacando a evolução na compreensão desse campo de estudo. A importância de pesquisadores pioneiros, como Sílvio Romero e Mário de Andrade, foi importante para a consolidação do folclore no Brasil, bem como as mudanças pós-Segunda Guerra Mundial, com o crescente desejo de pesquisadores e artistas em valorizarem a cultura popular. Portanto, foi possível nos aprofundarmos neste assunto para entender a complexidade da cultura popular como um fenômeno no qual abrange uma ampla gama de manifestações e tradições, superando a classe social, algo, até então, sempre marginalizado. Isto posto, entende-se as tradições populares, especialmente a oratura, como um elemento dinâmico e em constante evolução. E ainda que as instituições oficiais, como a polícia, a igreja e a escola, ainda causem pressão sobre elas, a oratura permanece sendo um pilar fundamental que sustenta a cultura popular. Em última análise, enfatizamos a tradição oral como parte ainda integrante da cultura e da identidade da sociedade, especialmente no que diz respeito à preservação das tradições, das crenças e dos valores transmitidos ao longo do tempo.

Dito isto, a migração dos mitos entre culturas também é uma maneira de sobrevivência e de manutenção da cultura, pois ao se recontar uma narrativa, ela não se torna uma história nova, mas sim uma nova versão da mesma história, adaptada às necessidades e à realidade de uma cultura diferente. Assim, essa história continua viva, servindo como um meio de transmissão de crenças e tradições. Portanto, como foi observado, a oratura é uma ferramenta utilizada em diversas culturas ao redor do mundo, mas no Brasil, ela se destaca especialmente na cultura indígena. Afinal, os povos

indígenas têm usado a oratura como meio de transmissão da cultura desde o início dos tempos. Entendemos a literatura indígena, por exemplo, como mais do que um simples gênero literário, é um conjunto de narrativas ancestrais e contemporâneas as quais carregam consigo a cultura, a história e a espiritualidade dos povos originários do Brasil. No entanto, para compreendê-la, é fundamental respeitar as particularidades da oralidade e da tradição indígena, evitando as armadilhas da homogeneização e da estereotipação. A literatura indígena não se encaixa perfeitamente nos moldes da literatura ocidental, e isso é uma riqueza, não uma limitação. Os povos indígenas têm utilizado a escrita como uma ferramenta de resistência e preservação de suas culturas, compartilhando as suas narrativas ancestrais, muitas vezes em línguas indígenas, algo crucial para a manutenção da diversidade linguística do Brasil. No entanto, é essencial que a escrita indígena seja entendida como uma extensão da oralidade, e não como uma tentativa de encaixar narrativas complexas em rótulos literários ocidentais. Portanto, uma abordagem completamente diferente daquela que segrega a oratura e a literatura.

A relação entre mito, narrativa, conto e literatura indígena é complexa e multifacetada, e exige um olhar cuidadoso e respeitoso. Os mitos indígenas desempenham um papel fundamental na transmissão de conhecimentos, crenças e tradições, e muitas vezes não se encaixam perfeitamente nas categorias literárias convencionais. É importante reconhecer a importância dessas narrativas como veículos de sabedoria e identidade cultural. Além disso, a migração dos mitos entre culturas é uma manifestação da vitalidade das narrativas indígenas, à medida que se adaptam às novas realidades e necessidades. A literatura indígena é um campo em constante evolução, e sua compreensão requer uma abordagem que valorize a diversidade e a complexidade das narrativas e tradições indígenas. Afinal, em um mundo cada vez mais globalizado, a preservação e promoção da literatura indígena desempenham um papel crucial na valorização das culturas indígenas e na luta pelos direitos e reconhecimento desses povos. Portanto, é fundamental reconhecer a importância da literatura indígena e se empenhar em compreendê-la em sua riqueza e complexidade. Afinal, esta literatura não é apenas um conjunto de histórias, mas uma janela para a riqueza cultural e espiritual dos povos indígenas, os quais merecem ser ouvidos e respeitados em sua diversidade e autenticidade.

Dito isso, foi possível obter contexto suficiente para entender a importância em analisar a narrativa da Iara. Esta história nos foi contada na infância como uma “lenda indígena” ou um “personagem do folclore” e nada mais, mas ainda apresentava

características tão europeias, como os cabelos loiros, olhos claros e pele branca. A história da Iara, como foi apresentada, é um exemplo fascinante da complexidade das narrativas ancestrais e da maneira como a oratura e a literatura indígena evoluem ao longo do tempo. Mas também nos faz questionar se, de fato, possui as suas origens na literatura indígena ou qual foi o impacto da hibridação cultural na construção desse mito. A comparação de João Barbosa Rodrigues entre a Iara e as sereias europeias destaca como as histórias populares muitas vezes são reinterpretadas para se adequar às perspectivas culturais de diferentes grupos. A tentativa de encontrar um "sentido lógico" para essas narrativas reflete a tendência dos estudiosos em buscar explicações racionais para narrativas consideradas, por natureza, míticas e simbólicas. A análise de registros históricos mencionam entidades semelhantes à Iara, como o Ipupiara e a mãe d'água, e demonstra como as narrativas podem evoluir e se transformar ao longo do tempo e por meio da influência de diferentes culturas. As primeiras descrições não se assemelhavam necessariamente à Iara tal qual conhecemos hoje, ilustrando a capacidade das histórias de se adaptarem e incorporarem elementos de diversas fontes.

Foram estas reflexões que nos levaram a questionar como e por que a narrativa da Iara foi criada e como se desenvolveu ao longo do tempo. Como os mitos evoluem e se adaptam em diferentes contextos culturais e históricos? Qual é o papel das narrativas populares na formação da identidade de uma sociedade e na transmissão de valores e crenças? Como tal, a narrativa da Iara nos leva a questionar não apenas suas origens e transformações, mas também o papel das narrativas na cultura e na compreensão da natureza humana. Ela nos lembra do poder das histórias em nos conectar com nossas raízes culturais, de nos ensinar sobre o mundo e de explorar questões universais, como a relação entre humanos e a natureza, o medo do desconhecido e a busca de sentido nas narrativas criadas por nós.

Neste sentido, podemos considerar a narrativa da Iara um exemplo claro do processo de sincretismo cultural ocorrido no Brasil, no qual elementos das tradições indígenas, africanas e europeias se entrelaçam para criar uma narrativa rica e multifacetada. Ela personifica a figura da mulher sedutora e perigosa, mas também revela aspectos da identidade cultural e da complexa relação do país com suas origens culturais variadas. Por isso, embora tenha as suas raízes na cultura europeia, a Iara encontrou terreno fértil no Brasil, onde se adaptou e transformou ao longo do tempo, incorporando elementos de diferentes culturas e resultando em uma narrativa única e marcante. A Iara é uma figura complexa que representa não apenas a sedução e o perigo, mas também a

influência da colonização e da miscigenação cultural na construção das narrativas e mitos brasileiros. Além disso, a evolução da figura da Iara ao longo do tempo, desde os relatos iniciais de autores como Santana Nery e Gonçalves Dias até as representações mais contemporâneas, reflete as mudanças na sociedade brasileira e sua constante reinterpretação de mitos e narrativas. A Iara se mantém viva no imaginário popular e na literatura brasileira, continuando a desempenhar um papel importante na construção da identidade cultural do país, incorporando elementos de diferentes culturas, como as sereias europeias, enquanto ainda mantém sua identidade brasileira. Ela foi vista como uma figura trágica e romântica durante o Romantismo, como uma guardiã dos rios na literatura infantil, e até como uma personagem de terror em algumas narrativas contemporâneas. Independentemente das variações, a Iara continua sendo uma figura icônica na cultura brasileira, refletindo a capacidade da narrativa de transcender fronteiras culturais e se adaptar a diferentes contextos. A persistência da narrativa da Iara ao longo dos séculos é um testemunho da riqueza e da complexidade das histórias que moldam a nossa identidade cultural e literária. A Iara permanece uma voz polifônica na literatura brasileira, ecoando resíduos do passado e influenciando a criatividade dos autores contemporâneos.

Isto posto, a proposta deste trabalho foi analisar quatro obras que reinterpretem o mito da Iara, revelando a notável cristalização narrativa dessa mitologia ao longo do tempo. A capacidade da narrativa da Iara de transcender limites temporais e espaciais é evidente, enquanto ela continua a se adaptar e evoluir em diferentes contextos literários e mantém os seus elementos centrais e a sua capacidade de cativar a imaginação do público. A primeira obra examinada, *A Lenda da Iara ou os Mistérios da Mãe d'Água* de Evaristo Geraldo da Silva, destaca o poder hipnótico do canto da Iara, enfatizando a sua capacidade de controlar os sentidos e a mente daqueles que a ouvem; A segunda obra, *A Iara: Uma Lenda Indígena em Quadrinhos* de Silvino, acrescenta uma dimensão de crueldade e vingança à caracterização da Iara, mantendo a sua beleza estonteante e seu canto hipnotizante; Na terceira obra, *O Mistério das Águas do Norte* de Elijah Enes, a Iara, agora chamada Uiara, é reinterpretada como uma guardiã protetora da floresta e dos rios, agindo contra os males que ameaçam a região; Por fim, o relato real de Daniel Munduruku em *Histórias que eu vivi e gosto de contar* fornece uma perspectiva única, preservando os atributos comuns associados à Iara, como sua beleza sobrenatural e seu poder de encantar e seduzir.

Observou-se que, por meio das diferentes adaptações, a beleza é uma característica a qual desempenha um papel significativo na construção da imagem da Iara, independentemente de sua índole em ser apresentada como benigna ou maligna na história. A análise comparativa com outras figuras mitológicas, como as sereias gregas, Afrodite, Lilith, Medusa, entre outras, destaca a universalidade da interseção entre a beleza e a tragédia. Afinal de contas, a beleza não aparece aqui apenas como atributo estético, mas como um meio de influência, manipulação e controle sobre quem a testemunha. Entendemos também a beleza da Iara como uma característica simbólica, representando a dualidade entre a sedução e o perigo, o mágico e o real, a capacidade de encantar e amedrontar ao mesmo tempo, extrapolando as limitações da percepção humana comum, desafiando o entendimento convencional de beleza e as suas conotações. Além do mais, o mapeamento comparativo revelou esta característica como uma herança comum entre diversas outras narrativas ao redor do mundo, especialmente nas sereias europeias e na mitologia grega, apresentando, portanto, a Iara como um mito de grande influência europeia.

Adiante, vemos a influência também da Igreja Católica quando analisamos a presença do erotismo na narrativa. Isso porque o erotismo, nesse contexto, foi frequentemente reprimido e associado à imoralidade. A ênfase na importância da castidade e na condenação do desejo sexual como pecaminoso moldou a forma como o erotismo foi abordado na literatura e na cultura ocidental. O mito da Iara, quando reinterpretado e transmitido sob a influência da ética cristã, frequentemente apresenta a sedução da Iara como algo perigoso e pecaminoso, ligado a consequências trágicas e à culpa. Esse enfoque na moralidade cristã influenciou a narrativa. Contudo, como discutido anteriormente, o erotismo não pode ser compreendido de forma unidimensional. Ele abrange uma série de dualidades e complexidades, indo além das restrições morais e religiosas. O erotismo, como elemento intrínseco à experiência humana, evoca uma interseção entre o físico e o metafísico, entre o profano e o sagrado. A figura da Iara, assim como outras representações do erotismo na literatura e na mitologia, representa essa dualidade e ultrapassa as fronteiras tradicionais da sexualidade e se torna uma exploração da conexão entre o desejo humano e o mundo espiritual. Entendemos, portanto, que a Iara é um ser híbrido em sua natureza, dotado de múltiplos resíduos opostos entre si. Ela é esse ser erótico, belo e sensual, mas ao mesmo tempo grotesco, assustador e a própria representação do pecado e da morte. São características que se

opõem, mas, de alguma forma, ainda conseguem se complementar ao serem apresentados na narrativa da Iara.

É possível visualizar a influência católica também na presença da água como símbolo na narrativa da Iara. Notamos a presença da água em diferentes narrativas, culturas e contextos mitológicos e religiosos ao redor do mundo e percebemos a força ambivalente que a água desempenha em seus papéis de vida e morte, purificação e destruição, renascimento e aniquilação. Essa dualidade é notável nas mitologias grega, judaico-cristã, oriental e de muitas outras tradições. No contexto da Iara, a água representa a sedução e a morte, bem como a possibilidade de renovação e transformação. Além disso, a análise das adaptações da Iara em diferentes contextos literários, como nas obras mencionadas, mostra como a narrativa evolui e se adapta para refletir as mudanças nas perspectivas culturais e sociais. Isso ressalta a capacidade das histórias mitológicas de evocar simbolismos universais que continuam a ressoar em diferentes culturas e épocas. Enquanto, ao mesmo tempo, reforça a influência cristã no desenvolvimento do mito da Iara, especialmente quando refletimos sobre a presença da água como meio de castigo e purificação para a personagem, apresentando o conceito básico da religião, ou seja, o castigo, o arrependimento e a morte da vida anterior para se tornar uma nova pessoa. A Iara consegue apresentar esse ciclo e ainda tornar-se a ceifadora dos pecadores, ou seja, aquela capaz de atrair e carregar os homens para a morte na água, o mesmo lugar onde ela mesmo morreu e renasceu.

Além disso, a Iara também apresenta resíduos com origem nas tragédias gregas. Isso é visto quando analisamos a presença da loucura divina na narrativa da Iara. Essa representação da loucura divina encontra eco em narrativas clássicas, especialmente nas tragédias gregas, nas quais a intervenção dos deuses frequentemente se manifesta por meio da imposição de estados de loucura temporária como punição ou como resultado de transgressões. Os exemplos de Cassandra, Ajax e as Bacantes ilustram como os deuses gregos utilizavam a loucura como uma ferramenta de intervenção divina, levando os indivíduos a estados de frenesi e irracionalidade. Da mesma forma, as vítimas da Iara experimentam um estado de loucura ou êxtase místico, quando sob sua influência, resultando em comportamentos irracionais e extremos. Portanto, resistir à atração da Iara equivale a reprimir uma parte fundamental da natureza humana, semelhante ao ocorrido nas histórias envolvendo Dioniso e outros deuses gregos. Sendo assim, encontramos mais uma vez a influência europeia na construção do mito da Iara e mais um resíduo que ajudou a construir a narrativa da Iara tal qual o conhecemos hoje.

Em conclusão, o canto também desempenha um papel de destaque nas adaptações literárias da Iara, servindo como uma ferramenta simbólica que reúne a dimensão hipnótica e perigosa associada a essa figura mitológica. O canto é uma manifestação do poder de influência da Iara, criando uma teia de ilusão e desejos envolvendo aqueles que têm o infortúnio de ouvi-la. Segundo a perspectiva de Chevalier (2021), o canto é símbolo da palavra que liga o criador à sua criação, expressando emoções que variam da alegria à adoração ou à súplica. Essa compreensão do canto pode ser relacionada à Iara, pois a relação entre a Iara e seu canto é semelhante ao entendimento previamente discutido. A Iara utiliza seu canto como uma ferramenta de sedução, uma forma de comunicação visando atrair os homens para sua presença. Além disso, é interessante notar o uso do canto como um meio de sedução e atração apresentado como tema recorrente em mitologias de várias culturas ao redor do mundo. A Iara, enraizada na cultura brasileira, se encaixa nesse panorama global de narrativas que exploram a irresistibilidade do canto e seus perigos. A presença desse tema em uma variedade de culturas ao redor do mundo destaca a importância da música, da melodia e da voz como elementos significativos na criação de histórias míticas.

A Iara, ao se conectar a mitos semelhantes em outras culturas, enriquece a tradição mitológica nacional e contribui para uma compreensão mais ampla da hibridação dos mitos brasileiros e da influência cultural na formação de narrativas míticas. Portanto, a Iara não é apenas uma história singular, mas parte de um rico tapete mitológico composto por resíduos de diferentes culturas, ao ponto de transformar esta criatura em um ser multifacetado, sem origem definida, sem uma personalidade única. A Iara é uma narrativa conjunta, ela é brasileira, mas também é europeia, ela é indígena, mas também tem influência da cultura africana. Além do mais, vale ressaltar a natureza híbrida da Iara como resultado dessa complexa combinação de resíduos, cuja dualidade como entidade metade humana e metade peixe, bem como a sua capacidade de transitar entre a água e a terra, revela esse caráter multifacetado da narrativa e estabelece paralelos vívidos com a riqueza da nossa própria cultura mestiça e heterogênea. Ao explorarmos a dualidade presente na narrativa da Iara, somos instigados a refletir sobre o nosso patrimônio cultural, que se nutre da miscigenação e da convivência entre diversas influências e resíduos.

Portanto, se Iara é esse ser complexo, multifacetado e dotado de diversos elementos, fica o questionamento: o que a Iara é? Inicialmente o objetivo era extrair e analisar as nuances das transformações da narrativa da Iara ao longo do tempo, em

diferentes contextos culturais, enquanto identificamos e mapeamos os resíduos formadores do mito, mas visto tudo o que foi analisado até agora, refletimos sobre a realidade dessa proposta, pois talvez não seja totalmente possível. Entendemos que a Iara é como uma peça de vidro que foi quebrado em milhares de pedaços e depois refeito, mas com fragmentos antigos e novos. Ela existe, mas não é uma peça original e nunca será completamente ela mesma à medida que vai sendo recriada constantemente. Como identificar os resíduos de uma peça que continua se movendo no tempo?

Dito isso, podemos compreender os objetivos deste trabalho como parcialmente atingidos. Por meio da Teoria da Residualidade, conseguimos entender a Iara como apenas o fragmento restante de uma longa série de narrativas diversas que se chocaram em algum momento da história e conseguiram se fundir. Portanto, foi possível entender como uma narrativa é adaptada e influenciada por culturas diversas, bem como o processo de cristalização desse mito. No entanto, identificamos uma barreira no processo de mapeamento dos resíduos da narrativa da Iara, uma vez que este trabalho precisa ser muito mais minucioso e exigente. Portanto, o presente trabalho se conclui apontando para uma continuidade de estudos, pois este já sugere o desafio de ampliar esta pesquisa e realizar um mapeamento profundo desses fragmentos, apresentando um panorama geral das adaptações do mito de maneira cronológica, ajudando a compreender a evolução da narrativa ao longo do tempo.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. **História de cordéis e folhetos**. Campinas: Mercado de Letras, 1999.
- ALBERONI, Francesco. **O erotismo**. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.
- ALBERTI, Verena. **Tradição oral e história oral: proximidades e fronteiras**. Palestra proferida em 18 de maio de 2004 na sessão de abertura do VII Encontro Nacional de História Oral. Disponível em:
<<https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/113/108>>. Acesso em 01 fev. 2023.
- ALENCAR, José. **O tronco do ipê**. 2 ed. São Paulo: Martin Claret, 2013.
- ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. **Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- ANCHIETA, Padre José de. **Carta de São Vicente 1560**. São Paulo: RBMA - Reserva da Biosfera da Mata Atlântica, 1997.
- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**. 2. ed. São Paulo: José Olympio, 2022.
- ARAÚJO, Orlando Luiz de. Enlouquecer para punir: loucura na tragédia grega. **Fragmentos**. Florianópolis. V. 22, nº 02, p. 43-49, jul-dez, 2011. Barcelona: Kairós, 2002.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Americanas**. São Paulo: Martin Claret, 2009.
- BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Tradução de: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- BATES, Henry Walter. **O naturalista no rio Amazonas**. vol. II. Trad. Dr. Cândido de Mello-Leitão. São Paulo: Nacional, 1944.
- BAUDRILLARD, Jean. **Da sedução**. 7. ed. São Paulo: Papyrus, 2004.
- BENEDICT, Ruth. **O crisântemo e a espada**. 3. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009.
- BILAC, Olavo. **Sobre algumas lendas no Brasil (Últimas conferências e discursos)**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- BONVINI, Emilio. “Tradição oral afro-brasileira: as razões de uma vitalidade.” In: **Graines de parole. Puissance du verbe et traditions orales**. Paris, Centre National de la Recherche Scientifique/Inalco, 1989.
- BRAGA, Teófilo. **O povo português nos seus costumes, crenças e tradições**. Vol I. Lisboa: Edições Vercial, 1885.

- BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário Mítico-Etimológico**. Petrópolis: Vozes, 2014.
- BRUNI, José Carlos. A água e a vida. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, São Paulo, vol. 5, p. 53-65, 1993.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Geografia dos Mitos Brasileiros**. Global Editora e Distribuidora Ltda, 2002.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Lendas Brasileiras**. Global Editora e Distribuidora Ltda, 2005.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Global, 2006.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 12. ed. São Paulo: Global, 2012.
- CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 36. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.
- COMISSÃO NACIONAL DE FOLCLORE. **Carta do folclore brasileiro**. Salvador: CNF, 1995. Disponível em: <http://www.museodofolclore.com.br>. Acesso em: 15 jan. 2007. **Cruz**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980
- D'EVREUX, Frei Ivo. **Viagem ao norte do Brasil**. Trad. de Dr. César Augusto Marques. Rio de Janeiro: Typ. do Frias, 1929.
- DANNER, Fernando (org.). **Literatura Indígena Brasileira Contemporânea: criação, crítica e recepção**. Porto Alegre, RS: Fi, 2018. p. 39-44.
- DIAS, Gonçalves. **Últimos cantos**. São Paulo: Martin Claret, 2019.
- DIAS, Pedro. **O Canto da Sereia (Aimara)**. 2021. Disponível em: <https://a.co/d/fghq0Hb>. Acesso em: 11 mar. 2023. (Kindle Unlimited)
- DINIZ, G.G. **As águas do rio**. [recurso eletrônico]. 2018. Disponível em: https://www.amazon.com.br/As-%C3%81guas-Rio-G-G-Diniz-ebook/dp/B07DQP3DVW/ref=sr_1_1?keywords=as+%C3%A1guas+do+rio&qid=1678468469&sr=8-1. Acesso em: 10 mar. 2023. (Kindle Unlimited)
- DODDS, Eric R. **Os gregos e o irracional**. 2. ed. Califórnia: Escuta, 2002.
- DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA; Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (org.). **Literatura Indígena Brasileira Contemporânea: criação, crítica e recepção**. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018.
- DUARTE, Eduardo de Assis. **Por um conceito de literatura afro-brasileira**. Rio de Janeiro: Terceira Margem, 2010.
- DUBY, Georges. Reflexões sobre a história das mentalidades e a arte. In: **Novos Estudos**. Nº 33, julho, 1992. CEBRAP. p. 65-75.

- ECO, Umberto. org. **A história da beleza**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.
- ELIADE, Mircea. **Erotismo místico em la India**. Trad. Miguel Portillo. 2. ed. Barcelona: Kairós SA, 2002.
- ENES, Elijah. **O mistério das águas do norte**. São Paulo: Cartola Editoria, 2021.
- FERNANDES, F. **O folclore em questão**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003
- FERRÉ, Pere. **Romanceiro português da tradição oral moderna**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.
- FERREIRA, Vanessa de Lima. **Carmilla, A vampira de Karnstein: O gótico e a sexualidade desviante na novela de Sheridan Le Fanu**. Orientador: Me. Auricélio Soares de Fernandes. 2019. 30 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Letras Inglês, Centro de Humanidades, Universidade Estadual da Paraíba, Paraíba. 2019. Disponível em: <https://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/123456789/23290>. Acesso em: 14, novembro, 2023
- FILHO, Melo Morais. **Mitos e poemas: nacionalismo**. Rio de Janeiro, 1884.
- FLAUBERT, Gustave. **Herodias**. Kessinger Publishing: Estados Unidos, 1877.
- GARCIA, Loreley Gomes. Água em três movimentos: sobre mitos, imaginário e o papel da mulher no manejo das águas. In: **Gaia Scientia**, v. 1, n. 1, 2007.
- GALENO, Juvenal. **Cenas populares**. Fortaleza: Secult, 2010.
- GÂNDAVO, Pero de Magalhães. **Tratado da Terra do Brasil; História da Província Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos Brasil**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008.
- GARCIA, Alberto Martos; GARCIA, Aitana Martos. **Nuevas Lecturas de La Llorona: Imaginarios, identidad y discurso parabólico**. Universum. Talca. Vol. 30, nº 02, p. 179-195, 2015.
- GOODY, Jack. **O mito, o ritual e o oral**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.
- GREGÓRIO, Irmão José. **Contribuição Indígena ao Brasil**. Vol I.. Brasília: União Brasileira de Educação, 1980.
- HAKYI, Thiago. Literatura indígena - a voz da ancestralidade. In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando [Orgs.]. **Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção**. Porto Alegre, RS: Fi, 2018.
- HAMPATE BA, A. **La tradition vivante**. In: **Histoire générale de l’Afrique. Méthodologie et préhistoire africaine**. Paris, Jeune Afrique/Unesco, 1980.

JOLLES, André. **Formas simples**. Tra. Álvaro de Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

JECUPÉ, Kaká Werá. **A terra dos mil povos**: História Indígena do Brasil contada por um índio. São Paulo: Peirópolis, 1998.

KAMBEBA, Márcia Wayna. Literatura indígena: da oralidade à memória escrita. In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando [Orgs.]. **Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção**. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018.

KERÉNYI, Carl. **Dioniso** – Imagem arquetípica da vida indestrutível. São Paulo: Odysseus. 2002.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KROEBER, K. An Introduction to the Art of Traditional American Indian Narration. In: KROEBER, K. (ed.) **Traditional literatures of the American Indian**: texts and interpretations. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1981

LANCIANI, Giulia. **Os relatos de naufrágios na literatura portuguesa nos séculos XVI e XVII**. Instituto de Cultura Portuguesa, Presidência do Conselho de Ministros, Secretaria de Estado da Cultura, 1979.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: Um conceito antropológico**. 10. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

LARSON, Jennifer. **Greek nymphs: Myth, cult, lore**. USA: Oxford University Press on Demand, 2001.

LE FANU, Joseph Thomas Sheridan (1814-1873). **Carmilla – A vampira de Karstein** (1872). Trad. e notas de Martha Argel e Humberto Moura Neto. São Paulo: Via Leitura, 2018.

LIBARDI, Sarah. **Iara**: Um conto sobre a sereia brasileira. 2019. Disponível em: <https://a.co/d/glqjwS9>. Acesso em: 11 mar. 2023. (Kindle Unlimited)

LOBATO, Monteiro. **O saci**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2019.

LOBO, Luiza. **Crítica sem juízo**. 2 ed. revista. Rio de Janeiro: Garamond, 2007

LODY, Raul. **Kianda**: A sereia de Angola que veio visitar o Brasil. Rio de Janeiro: Pallas Mini, 2020.

LOPES, Antônio. **Presença do romanceiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

LUCIANO, Rosenilda Rodrigues de Freitas; SIMAS, Hellen Cristina Picanço; SILVA, Jefferson Gil da Rocha. A literatura do povo Baniwa na tradição oral. **Revista Eletrônica da Educação**, v.14, p. 1-17, jan./dez. 2020.

- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Americanas**. São Paulo: Martin Claret, 2009.
- MAGALHÃES, Basílio. **O Folclore no Brasil**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1939
- MAGALHÃES, Celso de. **A poesia popular brasileira**. Rio de Janeiro: Divisão de Publicações e Divulgação, 1973.
- MARTINS, Elizabeth Dias. “O caráter afrobrasílico, residual e medieval no Auto da Compadecida.” In: **VAZ, Ângela**. Org. Anais do IV Encontro Internacional de Estudos Medievais. Belo Horizonte: OUC-Minas, 2003. P. 517-522.
- MARTINS, Elizabeth Dias. PONTES, Roberto. “Akpalôs africanos e cantadores nordestinos: remanescências culturais” In: **Regionalismo, modernização e crítica social na literatura brasileira**. São Paulo: Nankin Editorial, 2010, p. 243-252.
- MARTINS, Elizabeth Dias. A cristalização da idade média na literatura brasileira: In: **Revista Graphos**, Paraíba, vol. 17, n. 2, jul./ago. 2015.
- MILLIKEN, Roberta. Sirens and Mermaids. In: MILLIKEN, Roberta. **Ambiguous Locks: An Iconology of Hair in Medieval Art and Literature**. USA: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2012.
- MONTEIRO, Celly. **Senhora do Rancor**. 2016. Disponível em: <https://a.co/d/ero2y8R>. Acesso em 11 mar. 2023. (Kindle Unlimited).
- MORAVIA, Alberto. Sobre o erotismo na literatura. In: **Nuovi Argomenti**. Roma, p. 51-52, 1961.
- MUNDURUKU, Daniel. **Como surgiu mitos indígenas brasileiros**. São Paulo: Callis, 2020.
- MUNDURUKU, Daniel. **Histórias que eu vivi e gosto de contar**. São Paulo: Callis Editora, 2010.
- NERY, F. J. de Santa-Anna. **Folk-lore Brésilien: Poésie populaire - Contes et légends - Fables et mythes - Poésie, musique, danses et croyances des indiens**. Paris: Librairie Académique Didier, 1889.
- NISHOK, Deva. **O Sexo Sagrado**. Como a Terapêutica Tântrica pode ajudar? 2015. Disponível em: <http://www.centrometamorfose.com.br/terapeutica-tantrica/o-sexo-sagrado>. Acesso em: 16. jun. 2023..
- ORTIZ, Renato. **Mundialização da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- PARKATÊJÊ, Comunidade Indígena. **Conhecendo nosso povo: Comunidade Indígena Parkatêjê**. Brasília: Ministério de Educação e Desportos; Belém: Secretaria de Estado de Educação, 1997.

PONTES, Roberto. **Poesia Insubmissa afrobrasílusa**. Rio de Janeiro/Fortaleza: Oficina do Autor/Edições UFC, 1999.

PONTES, Roberto. “Cristalização estética como polimento na literatura e na cultura”. In: PONTES, Roberto; MARTINS, Elizabeth Dias. (orgs). **Residualidade ao alcance de todos**. Fortaleza: Expressão Gráfica & Editora, 2015. p. 111-124.

PONTES, Roberto. A propósito dos conceitos fundamentais da Teoria da Residualidade. In: PONTES, Roberto et all. **Residualidade e Intertemporalidade**. Curitiba: CRV, 2017.p.13-18.

PONTES, Roberto. **Entrevista sobre a Teoria da Residualidade**, com Roberto Pontes, concedida à Rubenita Moreira, em 05/06/2006. Fortaleza (digitado), 2006.

PONTES, Roberto. Lindes disciplinares da teoria da residualidade. In: **Revista Decifrar**, Amazonas: UFAM, vol. 7, n. 14, p. 11-20, junho de 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufam.edu.br/index.php/Decifrar/issue/view/307> Acesso: junho, 2023.

PONTES, Roberto. Mentalidade e Residualidade na Lírica Camoniana. In: **Escritos do Quotidiano: estudos de Literatura e Cultura**. Fortaleza: 7 Sóis, 2003.

PORTELLI, Alessandro. **História oral como arte da escuta**. São Paulo: Letra e Voz, 2016. Publicações e Divulgação, 1973.

RAMOS, Maximo. The aswang syncrasy in Philippine folklore. In: **Western States Folklore Society**. Califórnia, vol. 28, n. 4, p. 238-248, out. 1969.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 1995.

RISÉRIO, Antonio. **Textos e tribos: poéticas extra ocidentais nos trópicos brasileiros**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

RODRIGUES, João Barbosa. “Lendas, Crenças e Superstições”. In: **Revista Brasileira**. Tomo X. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1881, p.37

ROMERO, Sílvio. **Estudo sobre a poesia popular do Brasil**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

ROSA, Guimarães. **Magma**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

SALVADOR, Junior. **Contos fantásticos do folclore brasileiro**. 2ª ed. Maringá, PR: A. R. Publisher Editora, 2017.

SCHADEN, Egon. **A mitologia heróica de tribos indígenas do Brasil: ensaio sociológico**. 3ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

SCHIFFLER, Michele Freire. Literatura, oratura e oralidade na performance do tempo. In: **Revista de Estudos Literários da UEMS**, Mato Grosso do Sul, vol. 2, n. 16, p. 112-134, maio de 2017. Disponível em:

<https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/1556> Acesso: 15 mar. 2023..

SÉBILLOT, Paul. **Littérature orale de la Haute-Bretagne**. Vol. 1. Maisonneuve, 1881.

SICUTERI, Roberto. **Lilith: A lua negra**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

SILVA, Evaristo Geraldo da. **A lenda da Iara ou Os mistérios da Mãe d'água**. Fortaleza: Tupynanquim, 2013.

SILVA, Janice Theodoro da. **Descobrimientos e Colonização**. 2. ed. São Paulo: Ed. Ática, 1989. Série Princípios.

SILVINO. **A Iara, uma lenda indígena em quadrinhos**. São Paulo: Nemo, 2014.

SPIX, F., Johann Baptst Von. **Viagem pelo Brasil (1817-1820) / Spix e Martius**. Trad. Lúcia Furquim Lahmeyer. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2017.

SOUSA, Maurício de. **Turma da Mônica: Lendas Brasileiras - Iara**. São Paulo: Girassol/Maurício de Sousa Editora, 2018.

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes. Uma outra história, a escrita indígena no Brasil. In: DORRICO, Julie; DANNER, Fernando; DANNER, Leno Francisco (org.). **Literatura indígena brasileira contemporânea: autoria, autonomia, ativismo**. Porto Alegre, RS: Fi, 2020. p. 169-180.

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes. Uma outra história, a escrita indígena no Brasil. In: TENGARRINHA, José (org.). **História de Portugal**. 2. ed. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

STUCK, Franz Von. **Salomé: itinerario de una joven desvergonzada**. The conversation, 2021. Disponível em:
<https://theconversation.com/salome-itinerario-de-una-joven-desvergonzada-155659>.
Acesso em: 11, jul. 2023.

THIÉL, Janice Cristine. **Pele silenciosa, pele sonora - A literatura indígena em destaque**. São Paulo: Autêntica, 2012.

TONKIN, Elizabeth. **Narrating our Pasts: The Social Construction of Oral History**. Inglaterra: Cambridge University Press, 1995.

TYLOR, Edward. **Primitive Culture**. EUA: Dover Publications, 2016.

VALEK, Aline. **As águas-vivas não sabem sobre si**. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2018.

VASCONCELOS, J. Leite de. **Tradições populares de Portugal**. Porto, 1882.

VIEIRA, Antônio. Sermão de Santo Antônio aos Peixes. In: VIEIRA, Antônio. Sermões, II. Lisboa, **Centro de Estudos de Filosofia**; Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval.** São Paulo. Companhia das Letras, 1993.