



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

BOTO COR-DE-ROSA: UMA NARRATIVA SOBRE GÊNERO, RAÇA E VIOLÊNCIA

AQUÉSIA MACIEL GÓES

Foz do Iguaçu
2018



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

BOTO COR-DE-ROSA: UMA NARRATIVA SOBRE GÊNERO, RAÇA E VIOLÊNCIA

AQUÉSIA MACIEL GÓES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientador: Dr. Leonardo Name

Coorientador: Dr. Andrea Ciacchi

Foz do Iguaçu
2018

AQUÉSIA MACIEL GÓES

BOTO COR-DE-ROSA: UMA NARRATIVA SOBRE GÊNERO, RAÇA E VIOLÊNCIA

Proposta de dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

BANCA DE DEFESA

Orientador: Prof. Dr. Leonardo dos Passos Miranda Name
UNILA

Coorientador: Prof. Dr. Andrea Ciacchi
UNILA

Prof. Dr. Antônio Rediver Guizzo
UNILA

Prof^a. Dra. Bianca Stella Pinheiro de Freire Medeiros
USP

Foz do Iguaçu, _____ de _____ de ____

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação da Biblioteca Latino-Americana
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA

A656

Goes, Aquesia Maciel.

Boto Cor-de-Rosa: uma narrativa sobre gênero, raça e violência / Aquesia Maciel Goes. - Foz do Iguaçu-PR, 2018.

100 f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História. Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada. Foz do Iguaçu-PR, 2018.

Orientador: Leonardo dos Passos Miranda Name.

Coorientador: Andrea Ciacchi.

1. Boto Cor-de-Rosa. 2. Amazônia - aspectos culturais. 3. Literatura comparada. 4. Identidade de gênero na literatura. 5. Mulheres e literatura. I. Name, Leonardo dos Passos Miranda. II. Ciacchi, Andrea. III. Universidade Federal da Integração Latino-Americana. IV. Título.

CDU 82-992.091(292.88)

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Leonardo Name, quem me conduziu, com muita responsabilidade, dedicação, profissionalismo e, sobretudo, respeito, por diversos caminhos me fazendo perceber o meu objeto de pesquisa em diferentes ângulos com os quais eu me identifiquei e desenvolvi na presente dissertação.

Ao meu coorientador Andrea Ciacchi, pelos diálogos enriquecedores e as sugestões pertinentes.

Ao Programa de Bolsa de Demanda Social da UNILA, sem o qual, provavelmente não teria sido possível chegar até aqui.

Aos membros da Banca de Qualificação, professor Dr. Antônio Guizzo e professora Dra. Josebel Akel Fares, por suas contribuições e críticas que auxiliaram enormemente para melhorar esta dissertação.

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada – PPGLC. E ao Ignácio, o secretário do Programa que, sempre solícito, trata de resolver tudo da melhor maneira possível.

Aos meus pais, Adauto Maciel e Joana Maria Góes por todo o apoio e amor, mesmo a distância.

Às minhas irmãs, Eunice Maciel e Hulda Maciel – pelas quais tenho um apreço e admiração incomensuráveis, pelo apoio incondicional e os cuidados com a minha filha enquanto eu estava dedicada a estes estudos.

À professora Simone Lima e à professora Francemilda Lopes da UFAC, pelo enorme apoio e incentivo de sempre.

Às minhas amigas Heide Genifer, Sâmia Reis, Vanessa Napiame, Jaycelene Brasil e ao meu amigo Miguel Mauri, por sempre estarem do meu lado nos momentos que mais precisei, fosse de conselhos, colo, críticas ou teto.

Ao meu companheiro, Jamim Vitor, por sua força e compreensão, nos momentos mais complicados da pesquisa, assim como em diversas outras situações em que precisei de seu apoio durante esses dois anos de estudos.

Aos colegas do PPGLC com quem troquei muitas ideias, que me deram sugestões bastante relevantes e que compartilhamos tanto risos e abraços calorosos, quanto lágrimas e angústias, partes indissociáveis do processo.

À Ana Claudia Salomão pelas sugestões que vieram em momento preciso; e ao meu amigo Regis Albuquerque pelos salves com a internet e diálogos construtivos.

“Gracias totales”

Dedicada à

Sofia Jimena Maciel Córdova, minha Erê,
minha filha, meu sol. Quem sempre me faz
perceber o mundo através de seus olhinhos
cintilantes, cheios de encanto e personagens
míticos, sempre criando narrativas
fantásticas que me inundam a alma.

RESUMO

Esta dissertação é um estudo comparatista entre músicas, texto escrito e produções audiovisuais, inspiradas na narrativa oral amazônica do boto cor-de-rosa, com recorte de gênero, raça e classe. Para tal estudo, utilizo métodos de análise disponibilizados pela Literatura Comparada. Por considerar que a narrativa do boto transita pelo imaginário dos povos amazônicos, alheio aos limites dos estados ou países que compõem a região amazônica, o classifico, conforme Name (2007), como um *personagem geográfico* que representa o espaço no qual é narrado. Analiso produções midiáticas que têm o boto como protagonista, tendo em vista a noção de *reproduzibilidade técnica* proposta por Walter Benjamin ([1936] 2003) em que a reprodução técnica da narrativa do boto, no caso deste trabalho, ultrapassa as fronteiras amazônicas e conduz a narrativa ao conhecimento massivo através de textos escritos, músicas e vídeos. Destaco nestas produções, sobretudo a representação da mulher amazônica. Discorro primeiramente sobre como essas mulheres são descritas na estrutura mais recorrente em que a narrativa é tratada como uma história de amor que escamoteia a violência, para em seguida analisar trechos de outras produções que explicitam a violência implícita na narrativa, objetivando destacar a imagem que se cria sobre tais mulheres. Discuto em termos teóricos o contexto histórico da Amazônia, a noção geográfica de fronteira, a interseccionalidade entre gênero, raça e classe como advindas de colonialidades refletidas em diversos tipos de violência do corpo feminino.

Palavras - chave: Boto cor-de-rosa. Mídias. Gênero, raça e classe. Violência.

RESUMEN

Esta tesis es un estudio comparatista entre músicas, texto escrito y producciones audiovisuales, inspiradas en la narrativa amazónica del bufeo colorado, con recorte de género, raza y clase. Para tal estudio utilizo métodos de análisis proporcionados por la Literatura Comparada. Considerando que la narrativa del bufeo transita por el imaginario de los pueblos amazónicos, ajeno a los límites de los estados o países que componen la región amazónica, lo clasifico, de acuerdo con Name (2007), como un *personaje geográfico* que representa el espacio en el que es narrado. Analizo producciones mediáticas que traen el bufeo como protagonista, teniendo en cuenta la noción de *reproductibilidad técnica* propuesta por Walter Benjamin ([1936] 2003) en que la reproducción técnica, en el caso de este trabajo, de la narrativa oral, ultrapasa las fronteras amazónicas y lleva la narrativa al conocimiento masivo a través de textos escritos, músicas y videos. Destaco en estas producciones, sobretudo, la representación de la mujer amazónica. Discurro primeramente sobre cómo esas mujeres son descritas en la estructura más común en que la narrativa es tratada como una historia de amor que oculta la violencia, para enseguida analizar fragmentos de otras producciones que explicitan la violencia implícita en la narrativa, con el objetivo de destacar la imagen que se crea sobre esas mujeres. Son discutidos en términos teóricos el contexto histórico de la Amazonia, la noción geográfica de frontera, la interseccionalidad entre género, raza y clase como advenidas de colonialidades reflejadas en diversos tipos de violencia del cuerpo femenino.

Palabras-clave: Bufeo colorado; Medias; Género, raza y clase; Violencia.

ABSTRACT

This essay is a comparative study between music, written text and audiovisual productions, inspired by the Amazonian oral narrative of the pink river dolphin, with a mention of gender, race and class. For this study, I use methods of analysis provided by Comparative Literature. Considering that the narrative of the pink river dolphin transits the imaginary of the Amazonian peoples, together to the limits of the states or countries that make up the Amazon region, I classify it, according to Name (2007), as a geographical character that represents the space in which it is narrated. I analyze media productions that have the key as protagonist, in view of the notion of technical reproducibility proposed by Walter Benjamin ([1936] 2003) in which the technical reproduction of the pink river dolphin narrative, in the case of this work, surpasses the Amazon borders and leads to narrative to massive knowledge through written texts, music and videos. I emphasize in these productions, especially the representation of the Amazon woman. I first discuss how these women are described in the most recurrent structure in which the narrative is treated as a love story that escapes violence, and then analyzes excerpts from other productions that explain the violence implied in the narrative, in order to highlight the image that creates about such women. I discuss in theoretical terms the historical context of the Amazon, the geographical notion of frontier, the intersectionality between gender, race and class as coming from colonialities reflected in various types of violence of the female body.

Keywords: Pink river dolphin; Media; Gender, race and class; Violence.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mulher amazônica e as colonialidades.....	31
Figura 2 – Cartaz de divulgação internacional do filme, <i>Ele, o boto</i> ,	61
Figura 3 – Cartaz de divulgação do filme <i>Ele, o boto</i> no Brasil	62
Figura 4 – Cena de voyeurismo no filme <i>Ele, o boto</i>	65
Figura 5 – Cena do boto, em sua forma humana, como estrangeiro, no filme <i>Ele, o boto</i>	66
Figura 6 – Cena do curta-metragem peruano <i>El Bufe Colorado</i>	75
Figura 7 –Cenas do curta-metragem <i>El Bufe Colorado</i> , em que o boto leva a menina para o rio onde desaparecem.....	76

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
1.1 O objeto e o espaço	17
1.1.1 Um rio de botos: versões reproduzidas tecnicamente através de diversos meios em diferentes tempos.....	17
1.1.2 Cosmovisão amazônica: intercâmbios culturais comandados por águas e matas	19
2 REFERENCIAL TEÓRICO.....	26
2.1 Colonialidade de gênero na narrativa do boto cor-de-rosa.....	26
2.1.1 comparatismo na Amazônia: o boto cor-de-rosa como <i>personagem geográfico</i> transfronteiriço.....	28
2.1.2 Boto cor-de-rosa como uma <i>hipernarrativa</i> para além da comarca amazônica.....	38
2.1.3 A interseccionalidade entre gênero, raça e classe na narrativa do boto.....	43
3 ANÁLISE DOS OBJETOS SELECIONADOS: Breve navegação pelos rios dos multimeios entre Brasil e Peru	46
3.1 A PRESENÇA DO AMOR ROMÂNTICO EM ALGUMAS VERSÕES DA NARRATIVA	46
3.1.1 O boto em canções de Waldemar Henrique (1933); e Tom Jobim (1976): a cosmovisão amazônica em discursos musicais análogos.....	48
3.1.2 A reafirmação, através de elementos narrativos, do lugar social destinado à mulher segundo a cultura patriarcal	54
3.1.3 <i>Ele, o boto</i> : tropicalidade e exotismo no longa-metragem protagonizado pelo golfinho amazônico	57
3.1.4 <i>A força do querer</i> : o passado romântico representado pelo boto versus o presente em busca de liberdade feminina vivido pela sereia	68
3.2 DES-ROMANTIZAÇÃO E EXPLICITAÇÃO DA VIOLÊNCIA EM VERSÕES CONTEMPORÂNEAS DA NARRATIVA AMAZÔNICA	72
3.2.1 Curta-metragem <i>El Bufe Colorado</i> : a representação do boto na imagem do colonizador do passado ao turista de hoje	72
3.2.2 Denúncia de violência de gênero a través da música regional <i>O boto da banda Os Tucumanus</i>	77

3.2.3 O gênero horror encena a violência implícita na narrativa do boto	81
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
REFERÊNCIAS.....	90
FILMOGRAFIA	96
ANEXO	97

1 INTRODUÇÃO

A Amazônia é um espaço fértil: além de suas riquezas e belezas naturais – as quais já conhecemos, graças a diversos escritores que a exotizaram e/ou enalteceram¹, ora classificada como edênica ora como hostil – , conflitos e problemas sociais, temos dela uma diversidade simbólica e imagética. É de um fragmento desta imensa diversidade que trato aqui.

A região amazônica – ou *comarca* cultural amazônica, para usar o termo proposto pelo escritor uruguaio Àngel Rama ([1982] 2006) – possui um contexto plural e heterogêneo, com fronteiras porosas, por onde atravessam e transitam narrativas diversas. Para pensar a Amazônia no que concerne à sua cultura, portanto, há que se considerar os demais países que a compõem, não se restringindo à sua parte brasileira. A saber, a floresta amazônica abarca o território de oito² países. Nesta dissertação trato especificamente da fronteira entre Brasil e Peru. Elegi tais países por compartilharem diversas narrativas sobre a Amazônia, seus povos e sua natureza, dentre as quais estão as do boto cor-de-rosa, denominado *bufeo colorado* ou *delfín rosado*, no Peru.

Há diversas versões da narrativa do boto cor-de-rosa, tanto no espaço amazônico quanto fora dele, conduzidas para outros contextos através das diferentes mídias. O enfoque, aqui, está centrado nas narrativas recontadas, inspiradas na literatura oral e reproduzidas em músicas, livros e filmes. As narrativas selecionadas são: uma canção de Waldemar Henrique *Foi boto Sinhá* (1933); e outra de Tom Jobim *O Boto* (1976); o filme *Ele, o Boto* de Walter Lima Jr. (1987); conto *Rosa y el Bufe Colorado* de Guzmán Valles (2017), fragmentos da telenovela *A Força do Querer* de Glória Perez (2017); Curta *El Bufe Colorado*, disponibilizado na plataforma Youtube (2015); música *O Boto* (2014), da banda amazonense Os Tucumanus e curta-metragem *Boto* de Bruno Esposti (2016).

Para analisar as produções supracitadas me embaso nos aportes teóricos da literatura comparada; em argumentos que relacionam a literatura e a geografia, para destacar a Amazônia como um grande e heterogêneo campo cultural; e em teorias decoloniais, com vistas a cumprir o principal objetivo deste estudo: verificar como a

¹São exemplos: *La Voragine*, 1924, do colombiano José Eustasio Rivera; *Um Paraíso Perdido: Reunião de Ensaios Amazônicos*, 2000, do brasileiro Euclides da Cunha; e *Pantaleão e as Visitadoras*, 1973, do peruano Mario Vargas Llosa.

²Os países são: Colômbia, Peru, Venezuela, Equador, Bolívia, Suriname, Brasil e as Guianas.

mulher amazônica, ribeirinha de fenótipo ascendência indígena é representada nessas releituras da narrativa do boto cor-de-rosa no tocante a gênero, raça e violência. A violência física é quase sempre escondida, camuflada através da romantização das narrativas. No decorrer do texto, referir-me-ei a essa mulher como *mulher amazônica*, assim, estou incluindo a mulher indígena e ribeirinha, por entender que essas mulheres são subjugadas por sua "cor" e pela exotização do espaço no qual vivem. Para elucidar a violência presente na narrativa, recorro aos materiais midiáticos supracitados. Analiso-os comparativamente, com especial destaque para as questões relacionadas à colonialidade do corpo feminino.

A violência de gênero, raça e classe, que não pode ser vista separadamente – senão de maneira interseccional – ao tratar sobre mulheres não brancas, ocorre de inúmeras formas. Entretanto, o meu destaque, aqui, é, sobretudo, em relação à violência simbólica, no que concerne aos estereótipos que erotizam e exotizam essas mulheres; à violência física, relacionada a práticas sexuais abusivas, que não se encontram desvinculada da simbólica, ambas as formas de violência são escamoteadas por estruturas patriarcais.

Entendo a narrativa, em certa medida, como um álibi para as mulheres que subvertem a moral que rege a nossa sociedade. O fato de ter que se justificar ou se esconder detrás de uma lenda é uma forma de violência simbólica. E a sua parte mais desumana é a que envolve a violência física dos corpos, que se encontram em contextos de vulnerabilidade: incesto, estupro e pedofilia são algumas formas de violência que sofrem, com maior incidência, as mulheres e que na Amazônia algumas vezes podem ser “justificadas” ou ocultadas pela narrativa do boto.

Penso que o *personagem geográfico* boto, tanto na narrativa oral quanto em transposições midiáticas, representa o comportamento que socialmente é tratado com naturalidade para um sexo e abominado para o outro. Por esse personagem se pode perceber uma metáfora da idealização do ser feminino pela cultura patriarcal, que dita regras morais e comportamentais assimétricas. Isso permite que mulheres sejam tratadas como objetos a serem cuidados de maneira que restrinja sua liberdade, limitando-a apenas ao convívio em certos espaços, entretanto este cuidado não se aplica com tanta veemência à mulher “de cor” geo-historicamente sexualizada, portanto de violência autorizada. Tanto no Brasil quanto no Peru, em muitas narrativas, a festa de São João/San Juan figura como uma das celebrações em que aparecem “botos”. Nesses dias festivos ocorre o encontro interracial, em que

o forâneo abusa de sua posição para dispor a sua maneira desses corpos amazônicos erotizados.

Compreendo o boto, como a representação de uma relação de violência escamoteada e silenciada, que acompanha a história da Amazônia e de suas mulheres ribeirinhas, desde as primeiras expedições a essas terras, antes ignotas para o Velho Mundo e, por muito tempo, até mesmo para as outras regiões dos próprios países que albergam parte desta floresta em seu território. Segundo Pizarro (2012, p. 19) “Trata-se de uma área que é vista como a mais distante do desenvolvimento, apesar de ter sido uma das primeiras da América Latina a se modernizar, durante o período da borracha”.

Partindo de uma perspectiva decolonial, dita narrativa pode configurar o encontro violento entre os dois mundos. O ato de desbravar (tirar a braveza) a floresta, ou seja, dominar um espaço e modificá-lo de acordo com os princípios civilizatórios ocidentais, além da conseqüente dominação dos povos autóctones, constitui violência. Penso que as comunidades ribeirinhas, ao buscar enquadrarem-se nos conceitos ditos civilizatórios, comportamentais e moralistas ocidentais, pautados na diferença de gênero e raça, tiveram que adaptar narrativas para justificar violências de gênero que poderiam vir a ocorrer. Para justificar uma relação sexual antes do casamento, – condenada pelos princípios do cristianismo – uma gravidez, um filho de paternidade desconhecida ou até mesmo um estupro, usa-se a metáfora do cetáceo que se metamorfoseia em homem. O boto pode ser, neste contexto, uma retórica amortizadora que mascara a violência de gênero.

Não venho, contudo, vitimizar a mulher, mas expor que de maneira subjetiva se alimenta e se reproduzem comportamentos sexistas que mantêm, há séculos, as mulheres na mesma posição subjugada, pois não é interessante para os homens mudar as estruturas básicas do patriarcado que lhes favorecem.

Tanto nas narrativas orais – inclusive nas versões romantizadas para o público infantil – como em outras mídias, a assimetria de poder em relação ao gênero feminino é latente. A imagem masculina, presente na maioria das versões, denota duas importantes informações: fenotipicamente, tem-se um homem que se encaixa em um padrão de beleza eurocêntrico; além disso, suas vestimentas normalmente se distinguem completamente daquela dos moradores das comunidades ribeirinhas. Seu poder está encarnado em sua pele e em sua aparência: trata-se de um burguês, branco, um estranho da "civilização" que chega à

"selva" envolto em uma aura de mistério; e que envolve as mulheres, conduzindo-as a destinos nada favoráveis a elas.

1.1 O objeto e o espaço

A Amazônia, apesar de já estar imersa em um contexto tecnológico, mantém suas memórias através das histórias orais. Cotidianamente é possível ouvir referências às narrativas amazônicas, pois essas persistem em releituras escritas e/ou audiovisuais e voltam com outros elementos e estruturas para a oralidade.

Realizo uma abordagem qualitativa, tendo em vista a análise de expressões subjetivas, desenvolvidas com o intuito de expor certa cosmovisão ou entreter determinado público. Os/as artistas e escritores/as, como quaisquer pessoas, costumam construir seu imaginário a partir de determinado contexto sociocultural, econômico e ou geográfico – tendo vivido em tal espaço ou não. Quando ali não vivem, idealizam-no a partir de informações que acessam de diversas maneiras sobre o espaço que se quer representar. Segundo Ana Pizarro

A Amazônia é uma região cujo traço mais geral é o de ter sido construída por um pensamento externo a ela. Ela tem sido pensada, em nível internacional, através de imagens transmitidas pelo ideário ocidental, europeu, sobre o que eles entendem ser sua natureza, ou, em outras palavras, sobre o lugar que a Amazônia ocupou na sua experiência, imagem que foi ratificada em diferentes textos (PIZARRO, 2012, p. 31).

Este estudo justifica-se pela necessidade de destacar a forma como as mulheres são representadas em distintos discursos narrativos. Entendo que ao contribuir com tal debate abrem-se possibilidades ao acesso a outras perspectivas e novas discussões em relação às hierarquias de gênero, raça e classe que, interseccionadas, permeiam a subjetividade da nossa sociedade.

1.1.1 Um rio de botos: versões reproduzidas tecnicamente através de diversos meios em diferentes tempos

As obras, expostas no quadro abaixo, são de diferentes épocas, algumas antigas e outras contemporâneas, essa seleção não se deu aleatoriamente. A intenção ao selecionar obras próximas e distantes do nosso tempo é tratar de demonstrar que assim como existe uma perspectiva que objetiva desconstruir

determinados discursos sobre as mulheres amazônicas, há outras que ratificam tais discursos com a pretensão de mantê-los vivos, conseguindo reforçá-los através de diversas mídias.

Obras	Objetivos
Canções brasileiras: <i>Foi boto, sinhá!</i> (1933) de Waldemar Henrique e <i>O Boto</i> de Tom Jobim, do álbum <i>Urubu</i> (1976).	Analisar as canções inspiradas na narrativa oral amazônica intencionando verificar a reafirmação da estrutura dessa forma narrativa, que romantiza e naturaliza o encontro da mulher ribeirinha com o boto, assim como a utilização das lendas amazônicas como elemento de reafirmação da cultura nacional.
Longa-metragem brasileiro <i>Ele, o Boto</i> (1987), dirigido por Walter Lima Jr.	Analisar a exotização, erotização e inferiorização da mulher amazônica representada nesta obra fílmica e como esta contrasta com a representação do personagem de sexo masculino, o boto.
Conto peruano <i>Rosa y el bufeo colorado</i> , do livro <i>El Desalojo</i> , do escritor Guzmán Valles (2017).	Destacar o lugar social designado à mulher na cultura patriarcal e questões relacionadas à idealização do amor romântico e à violência que essa estrutura social pode acarretar, geralmente ligadas à passividade e submissão.
Capítulos da telenovela brasileira de Glória Perez, <i>A Força do querer</i> (exibida pela Rede Globo de Televisão em 2017), dirigida por Rogério Gomes.	Discutir o alcance da narrativa, pautada na noção de reprodutibilidade técnica de Walter Benjamin ([1936] 2003). Assim como, analisar a narrativa do boto e de seu alter ego, a sereia, em relação ao exotismo. Verificar a romantização do boto e a ruptura do romantismo na personagem sereia.
Curta-metragem peruano <i>El bufeo colorado</i> (2015)	Verificar como é exposta a figura do turista, fazendo uma analogia ao colonizador do passado. Discutir as noções de colonialidade para elucidar a violência de gênero, raça e classe apresentada nesta narrativa contemporânea.
Música brasileira <i>O Boto</i> da banda Os Tucumanus (2014), presente no álbum <i>Rumo à Via Láctea</i> (2014).	Analisar a música como uma denúncia de violência “protagonizada” pelo personagem amazônico.
Curta-metragem brasileiro <i>Boto</i> (2016), um dos capítulos da web-série <i>Imaginário</i> (2016), dirigido por Bruno Esposti.	Demonstrar como o repertório narrativo e audiovisual do horror é capaz de exibir a violência de gênero presente nas entrelinhas da narrativa do boto.

1.1.2 Cosmovisão amazônica: intercâmbios culturais comandados por águas e matas

“Os mapas da alma não têm fronteiras”.

Eduardo Galeano (2008)

De modo geral, são bastante problemáticas as questões relacionadas aos limites estabelecidos pelos Estados nacionais, objetivando marcar sua soberania territorial. Estes limites envolvem relações complexas de poder, ligadas, sobretudo, ao sistema capitalista. Os limites, segundo a geógrafa Lia Osório Machado (1998), são rígidos e fixos, e são estabelecidos pelos Estados no intento de proteger sua economia, submetendo os povos limítrofes às suas leis e regras. Já as fronteiras são porosas, móveis e fluidas:

O *limite* não está ligado a presença de gente, sendo uma abstração, generalizada na lei nacional, sujeita às leis internacionais, mas distante, freqüentemente, dos desejos e aspirações dos habitantes da fronteira. Por isso mesmo, a fronteira é objeto permanente da preocupação dos estados no sentido de controle e vinculação. Por outro lado, enquanto a *fronteira* pode ser um fator de integração, na medida que for uma zona de interpenetração mútua e de constante manipulação de estruturas sociais, políticas e culturais distintas, o *limite* é um fator de separação, pois separa unidades políticas soberanas e permanece como um obstáculo fixo, não importando a presença de certos fatores comuns, físico-geográficos ou culturais (MACHADO, 1998, p. 2, grifos da autora).

As fronteiras Amazônicas, separadas, algumas vezes, apenas por rios, mantêm trocas legais e ilegais, num fluxo contínuo de ir e vir de pessoas e objetos, principalmente por causa das possibilidades de lucros, tendo em vista a variação dos câmbios monetários de cada país. “O limite estimula a ideia sobre a distância e a separação, enquanto a fronteira movimenta a reflexão sobre o contato e a integração” (HISSA, 2002, p. 34). Nesse vai-e-vem entre cidades ocorrem, também, inevitáveis intercâmbios culturais. A historiadora Pesavento (2006, p. 10-11), afirma que:

Embora a dimensão geopolítica seja importante, pois trabalha com os jogos de poder, com as negociações diplomáticas e com as guerras de fronteira, importa pensar o conceito de forma mais ampla: fronteira como margem em permanente contato, como passagem a proporcionar mescla, interpenetração, troca e diálogo, que se traduzem em produtos culturais. Assim, as fronteiras remetem à vivência, às socialidades, às formas de

pensar intercambiáveis, aos *ethos*, valores, significados contidos nas coisas, palavras, gestos, ritos, comportamentos e ideias.

Pensando na fluidez e nas trocas materiais e simbólicas que ocorrem nas áreas fronteiriças, é que defino o espaço desta pesquisa: a fronteira entre Brasil e Peru, em plena relação com a *hipernarrativa* do boto-cor-de-rosa, isto é, a recriação da história oral no suporte de diversas outras mídias e ultrapassando o contexto dessa fronteira. Tal espaço apresenta este intercâmbio intenso, em que pese a existência tanto de diálogos como de conflitos, harmonia e discrepância, hostilidade e amabilidade – dualidades presentes em todas as fronteiras, que fazem delas um espaço tão fascinante, principalmente para os estudos literários e linguísticos. A fronteira entre Brasil e Peru também compartilha as mesmas águas dos curvos e turvos rios amazônicos, fato que leva a pensar que há mais similitudes que diferenças entre esses povos, pois, tomando as palavras de Leandro Tocantins (2000), “o rio comanda a vida”. Outro dado relevante é que a maioria dos rios compartilhados pelas fronteiras amazônicas são habitats naturais da espécie mamífera *Inia Geoffrensis* (boto cor-de-rosa).

Analiso as narrativas que se manifestam na Amazônia, já transcritas e/ou encenadas, assim como a sua difusão massiva, que ocorre a partir de sua *reproduzibilidade técnica*. Segundo Benjamin ([1936] 2003, p. 61), “nunca antes las obras de arte pudieron ser reproducidas tecnicamente en una medida tan grande y con un alcance tan amplio como pueden serlo hoy”. Portanto, para falar de literatura amazônica e sua reproduzibilidade, para além deste espaço, é preciso relacioná-la com a geografia objetivando a compreensão da cosmovisão amazônica narrada em diversas mídias.

De meados do século XX em diante, a relação entre literatura e geografia começou a ganhar legitimidade no meio científico e cultural. Nos anos 70 essa relação se destacou entre os geógrafos estadunidenses. Ocorreram diversos eventos acadêmicos nos quais se discutiram os romances regionais, as paisagens na literatura e as relações gerais entre a geografia e a literatura. Na França, esses estudos tiveram início mais tardio, os primeiros estudos relevantes foram realizados nos anos 90.

Na utilização de romances regionais em pesquisas geográficas “questionava-se a capacidade que o autor teria de reproduzir objetivamente as paisagens e os lugares” (BROSSEAU, 2007, p. 23). Os romances antigos, objeto de estudo de

alguns geógrafos, retratavam os espaços, as topografias, as cidades, as economias, os modos de vida de determinada região.

Brosseau (2007) analisa as obras de alguns autores que tratam sobre a relação entre a geografia e a literatura. Segundo o autor, a grande questão se encontrava no conflito entre ciência e arte, ou seja, a utilização de um objeto artístico, a literatura, como base científica. A geografia daquela época buscava na literatura fatos que poderiam ser comprovados em relação a determinado espaço. Porém, uns geógrafos deixavam “de considerar as mediações complexas que o discurso e a escritura fazem intervir” (ibid, p. 43).

O autor também trata sobre algumas correntes da geografia que defendiam opiniões divergentes sobre a literatura. Havia, por um lado, os geógrafos humanistas, que se depararam com a “‘nova geografia’ que havia feito do homem um objeto reduzido a suas características quantificáveis” (ibid, p. 44); e, por outro, a geografia radical (ou crítica) baseada nas ideias marxistas ortodoxas, que reduziam o homem às relações de classe. Os geógrafos radicais buscavam na literatura o enfoque na classe social, defendiam também que a classe do autor interferia na sua maneira de ver e descrever o espaço. “A maioria dos trabalhos revela uma nítida preferência pela literatura realista. Quer as pesquisas se inscrevam na tradição regional, na corrente humanista ou na corrente crítica, nelas encontramos a mesma predileção pelo realismo” (ibid, p. 58).

O que os geógrafos apresentavam em comum, entre as diversas correntes analisadas por Brosseau (2007, p. 61), era a busca por realismo na literatura. Esse realismo é bastante difícil de verificar, pois a literatura, por ser uma arte, insere-se na subjetividade humana. Não é um banco de dados quantitativo. Pode fornecer algumas informações, porém estas não têm o compromisso de ser científicas, pois não são criadas para este fim. Os geógrafos buscavam aspectos específicos na literatura, e acabavam encontrando, porém eles “não pesquisaram suficientemente aquilo que pode haver de particular, de perturbador, de gerador de questões no romance, e sim, sobretudo, aquilo que ele pode oferecer de segurança, de aprovação ou de aglutinação de respostas”. Apesar dessa busca da maioria dos geógrafos por realismo na literatura, houve uns poucos, que se debruçaram sobre a análise de aspectos estéticos dos textos literários.

O crítico literário Ángel Rama, assim como Brosseau, refere-se aos romances regionais que trazem aspectos específicos de um espaço, momento sócio-

econômico, político e histórico. E ao tratar sobre as comarcas culturais, também estabelece essa relação da geografia com a literatura. De acordo com Rama ([1982] 2008), a estética de diversas obras, em especial dos romances regionais, representa ficcionalmente o espaço onde elas foram concebidas. Essas comarcas independem dos limites políticos que delimitam os países que as compõem. As relações nelas desenvolvidas contribuem para uma geografia social e cultural.

Levanto a discussão sobre geografia e literatura para conduzir o leitor a uma melhor compreensão do objeto de pesquisa. Considero a narrativa do boto como uma narrativa geograficamente transfronteiriça, em relação ao espaço amazônico onde ela se manifesta e transita, assim como artisticamente transfronteiriça por seu potencial narrativo em diferentes meios massivos. Então, em termos geográficos, para além das cartografias físicas que definem e delimitam territórios, podemos pensar em mapas culturais, nas manifestações artísticas e literárias que se apresentam no espaço amazônico e, através de releituras, fora dele.

Segundo o crítico literário Franco Moretti, “a geografia não é um recipiente inerte, não é uma caixa onde a história cultural 'ocorre', mas uma força ativa, que impregna o campo literário e o conforma em profundidade” (MORETTI, 2003, p. 13). Moretti faz essa afirmação ao descrever como se elaboram os mapas culturais. Defendendo que as características de um determinado espaço influenciam diretamente no imaginário do autor, ele nos faz pensar que os mapas culturais se assemelham à ideia das comarcas de Ángel Rama. Então, tratando como mapas culturais ou comarcas culturais, o que mais importa ressaltar desses autores é o pensamento que rompe os limites que delimitam os países para expor uma cultura que os perpassa e se desenvolve alheia a eles, partindo de características de um espaço que inspira as produções tanto orais e literárias quanto fílmicas e musicais. Não se conhece um rio sem navegá-lo, e a fluidez do rio desconhece os limites fronteiriços, assim como as manifestações culturais que se desenvolvem em suas margens, em “coletividades humanas cujo perfil, sociabilidade e cultura se constituíram na relação com a natureza” (PIZARRO, 2012, p. 25).

A narrativa em questão é um dos bens simbólicos que transita livremente pelos diversos estados amazônicos brasileiros e países fronteiriços. “Tudo o que pode ser compreendido como próprio dos domínios da natureza desconhece o limite e a sua própria existência” (HISSA, 2002, p. 21). Ou seja, as narrativas orais são tão fluidas e incontroláveis pelos homens, como a densa floresta que as abriga e as

águas dos rios pelos quais navegam. Ángel Rama, ao enumerar os *dez problemas do novelista latino-americano*, destaca os intercâmbios que se realizam entre escritores que vivem em comarcas que possuem características análogas, ainda que em diferentes países. De acordo com o autor:

Estas comarcas – no sólo naturales sino también culturales – son desfiguradas por la balcanización política, pero sin embargo deben reconocerse en ellas elementos de suyo tan poderosos como para que hayan sobrevivido, otorgándoles *unidad característica*, en este siglo y medio de vida independiente, dividida, de América Latina. Más aún: *si han continuado siendo notorias y notables las aproximaciones de un país con otro dentro de la misma comarca, ello se debe en primer término a la literatura, sobre todo aquella – novela o poesía – más embebida en las fuentes populares* (RAMA, [1982] 2006, p. 22, grifos meus).

Tal *unidad característica* tende a transmutar-se e fortalecer-se ao longo dos anos. Rama se refere às novelas latino-americanas, entretanto, como ele mesmo expõe, as aproximações literárias entre os países são mais notórias quando “embebidas nas fontes populares”. Por essa razão, utilizo seu argumento para tratar sobre tais aproximações – porém, não entre novelas, mas entre as diversas obras com base em diferentes suportes midiáticos e inspiradas nas literaturas orais. Compreendo que a comarca cultural amazônica se caracteriza, e se entrelaça poeticamente, justamente pelo que ela tem em comum. Primeiro por questões geográficas, em que seus povos compartilham as mesmas densas florestas e caudalosos rios; segundo por suas narrativas engendradas nesse espaço. Trata-se de um espaço fecundo para o surgimento e o transitar de acontecimentos que muitas vezes são traduzidos pelo imaginário popular na forma de lendas.

Tais lendas fazem parte do cotidiano dos povos amazônicos, não sendo narradas como poderiam ter sido outrora, mas como referência à *hipernarrativa* do boto. Por exemplo, muitos costumam dizer, ao se referir a crianças cuja paternidade se desconhece, que ela “é filho (ou filha) de boto”, isso demonstra a popularização da narrativa e sua presença no convívio diário dos povos desse espaço.

Considero que o boto cor-de-rosa, personagem que transita no imaginário da comarca amazônica, é um *personagem geográfico*. Este personagem representa um espaço no imaginário popular do qual não pode se ver desvinculado. Tratando do conceito também em situação de análise de obras audiovisuais, Name (2003; 2013a; 2007, p.03) afirma que “o *personagem geográfico* é, em si mesmo, uma forma de

representação espacial, pois a ele se associa um ou mais espaços cuja singularidade se revela a partir de sua constante relação com o(s) mesmo(s).”

A escolha por este *personagem geográfico* se deu por considerar que suas diferentes narrativas auxiliam uma análise sobre a interseccionalidade entre gênero, raça e classe. Neste contar e recontar, interessam-me as perguntas: como é narrada e o que essas narrativas transmitem? Sobre que eventos concernentes a dinâmicas socioculturais amazônicas as narrativas do boto cor-de-rosa servem de comentário? Afirmam ou não certa exotização e erotização de tais mulheres? De que maneira as releituras contemporâneas expõem as violências que envolvem a narrativa?

Assim como toda a América Latina, a Amazônia se caracteriza em grande parte pelas suas manifestações culturais, tendo bastante relevância a oralidade. Por mais que atualmente vivamos em uma cultura ocidental letrada e midiática, tendo acesso a textos canônicos e a distintas formas de narrar nossas histórias, não perdemos essa marcante característica que advém da tradição oral. De acordo com Pizarro (2012, p.18), as narrativas que fazem parte do grande imaginário da cultura amazônica

São textualidades que repousam sobre o decurso, que se desdobram em uma infinidade de furos, igarapés, lagoas, afluentes tributários, numa geografia de águas que, quando não invade tudo, se faz pressentir a sua volta, em sua permanência, em seu ritmo. São os discursos de uma nação de águas. Nação no sentido figurado, de uma área cultural formada por oito países que compartilham referentes comuns, tendo como centro o rio e a selva. Tal área sustenta uma relação comum e intensa com a natureza e o meio ambiente, participando de uma comunidade imaginária que denomina de diferentes modos os mesmos fenômenos.

Viso a compreender a Amazônia em seu contexto imagético, em uma perspectiva que abranja uma parte da diversidade cultural desta região, no que concerne à narrativa do boto que, no Peru, é conhecido como *bufeo colorado*, porém trata-se do mesmo fenômeno cultural. Dirijo um olhar para o fluxo narrativo na Amazônia e sua reverberação pelos países que a compõe. Claro que diante da complexidade e multiplicidade de narrativas que circulam pela Amazônia, é necessário fazer um recorte que tratará especificamente da representação da mulher amazônica numa perspectiva interseccional. O pilar deste estudo são os conceitos de interseccionalidade entre gênero e raça, desenvolvidos teoricamente pela afro-americana Kimberlé Crenshaw em sua tese de doutorado em 1989 (RIBEIRO, 2016,p. 101). Posteriormente utilizado por feministas latino-americanas

para tratar sobre a subalternização das mulheres nas Américas pós-coloniais, e os estudos decoloniais com recorte de gênero e raça, propostos pela filósofa argentina María Lugones, inspirada em outros autores decoloniais.

Trato de demonstrar que na América Latina – composta por países ditos terceiro-mundistas, ex-colônias européias que são tratados como espaços, além de subdesenvolvidos, exóticos – as mulheres são as que mais sofrem com as colonialidades, relacionadas a gênero, raça e classe, que se estabeleceram a partir dos momentos violentos de invasão das Américas, que perduram até a atualidade. Nesse contexto sociocultural, a mulher é representada de forma hipersexualizada nas mídias, tanto latinas como euro-norte-americanas.

Ao longo deste estudo objetivo responder algumas inquietações que surgiram: Como é representada a mulher nas narrativas selecionadas? Como alguns fatos que ocorrem às mulheres amazônicas podem ser “justificados” ou explicados pela narrativa do boto? Como é criada a imagem da mulher amazônica nas narrativas escritas e fílmicas? Como essas imagens midiáticas afirmam ou negam/ocultam? Como a narrativa do boto mascara a violência de gênero?

Tendo como referência os questionamentos acima, objetivo verificar as representações que dizem respeito à mulher amazônica na narrativa do boto cor-de-rosa, com base na interseccionalidade entre gênero e raça, nos diferentes suportes escritos e audiovisuais. Assim como, destacar os elementos estéticos narrativos utilizados para a criação de tais representações. Realizo o estudo nesta perspectiva, pois pretendo verificar a hipótese de que a narrativa do boto, ao ser contada como uma história romântica, mascara a violência e desumaniza essas mulheres. Penso também que tal narrativa está estritamente ligada à hierarquização racial, já que a narrativa trata de um encontro inter-racial entre o homem branco, normalmente estrangeiro ou forasteiro, e a mulher de ascendência indígena.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 Colonialidade de gênero na narrativa do boto cor-de-rosa

A Amazônia inspira e instiga a imaginação, o que possibilita a elaboração de uma infinidade de obras que levam a sociedade que as acessa a assimilar e difundir estereótipos sobre esta floresta tropical. Desde os primeiros relatos, narrativas de viagem a partir do século XVI, e adaptação de lendas europeias para o contexto dos Trópicos. Dos mais fabulosos que se relacionam com o tema dessa dissertação, no que concerne ao estereótipo da mulher amazônica, certamente são os relatos sobre As Amazonas, grandes mulheres guerreiras que habitariam esta floresta e que, segundo os relatos de frei Gaspar de Carvajal, Francisco de Orellana entre outros exploradores que navegaram os serpenteantes rios amazônicos, possuiriam algumas características semelhantes às das mulheres europeias. Porém, Pizarro (2012, p. 71), em leitura das narrativas de frei Gaspar de Carvajal, afirma que os viajantes, “ficam perturbados com os perfis humanos dotados de um sexo volumoso na região do umbigo, seres hermafroditas, mulheres sensuais, guerreiras, andróginas.”

As Amazonas são descritas como mulheres muito fortes, que sempre apresentavam alguma anomalia, fosse um seio apenas ou seios tão grandes que eram jogados para trás para amamentar suas filhas. Não haveria homens entre As Amazonas, pois quando nasciam crianças de sexo masculino seriam mortas (CASCUDO, 1972). Desde essas primeiras narrativas, portanto, as mulheres da floresta já eram descritas ora como anômalas, ora como pessoas de índole duvidosa, considerando o contexto moral e social do qual provinham tais narradores. A lenda das Amazonas também nomeia o espaço, “ela é a Amazônia, representação tecida a partir de corpos femininos imaginados monstruosamente” (LIMA, 2014, p. 157).

O lugar social ocupado pelas mulheres européias, na sociedade patriarcal, submetidas às leis cristãs que as reduziam ao espaço privado, que obviamente se distinguia da cultura encontrada nas Américas, também intrigava esses exploradores. Pois, por mais que também existiam formas de dominação masculina, estabeleciam-se relações muito mais colaborativas, não de submissão e subjugação. Segundo Lugones (2008, p. 86), “como el capitalismo eurocentrado

global se constituyó a través de la colonización, esto introdujo diferencias de género donde, anteriormente, no existía ninguna.”

A imagem feminina transmitida através das narrativas sobre As Amazonas e outros relatos tão fantásticos quanto essas, alimentavam o imaginário e estabeleciam estereótipos sobre os povos desse espaço longínquo, compreendido como exótico – e que, como procuro demonstrar, cinco séculos depois ainda são reproduzidos. Importa dizer que se por um lado o etnocentrismo e os reducionismos são próprios de inúmeras representações, sempre visando a caracterização de determinados grupos e de modo a marcar suas diferenças em relação a outros, por outro lado há representações muito mais reproduzidas que outras, devido a assimetrias de poder que lhes são anteriores. Sendo assim, o uso de determinados estereótipos tende a reduzir todo um grupo em razão de determinadas características que o subalternizam e desumanizam. Os aspectos normalmente utilizados para caracterizar certos grupos são pejorativos, preconceituosos, racistas, sexistas, classistas – estereótipos de um grupo sobre o outro, ou de uma nação sobre a outra, ou ainda uma cultura sobre outra, mas que sempre se estabelecem de maneira negativa.

Aníbal Quijano (2005), em *Colonialidade do Poder, Eurocentrismo e América Latina*, centra sua crítica sobre a racialização dos povos colonizados e suas drásticas consequências. A partir da racialização dos povos das então colônias europeias se implantou o discurso de inferiorização racial e a consequente subjugação e escravização de ditos povos. O sociólogo faz perceber as consequências desses discursos em relação ao sistema capitalista, demonstrando que a retórica da inferiorização racial implantada pelos europeus impregnou na cultura hierarquias que são reproduzidas e naturalizadas até a atualidade. A filósofa María Lugones (2008), em *Colonialidad y Género*, inspirada no texto de Quijano, auxilia na compreensão para o debate em relação à colonização do corpo feminino – principalmente no que concerne à raça, conceito central na teoria decolonial. Trato as narrativas do boto como representações em que podem ser compreendidas questões relacionadas à violência de gênero, tendo em conta o papel designado à mulher na sociedade patriarcal. E à raça, pois na maioria das narrativas o homem descrito possui traços do homem caucasiano, característica que o distingue dos membros da comunidade.

2.1.1 Comparatismo na Amazônia: o boto cor-de-rosa como *personagem geográfico* transfronteiriço

Para realizar a análise dos objetos selecionados de maneira comparatista, utilizo como base a Literatura Comparada. Os estudos comparatistas surgiram na Alemanha, na segunda metade do século XIX, objetivando, sobretudo, a análise de fontes e influências de textos canônicos no eixo Europa e América do Norte. Tais estudos foram desenvolvidos teoricamente na denominada “Escola Francesa”. Joseph Texte, fundador da Escola Francesa de Literatura Comparada, foi o primeiro francês a fazer uso do método comparatista e a defender a expansão dos estudos comparatistas para além do território nacional. Texte ([1893] 2011, p. 44), afirma que “assim como um organismo animal, uma literatura ou uma nação não crescem isoladas das nações e das literaturas vizinhas.” Apesar do ano de publicação de seu artigo e de estar se referindo ao contexto literário europeu, suas palavras, no que diz respeito ao comparatismo para além das fronteiras, ainda são válidas.

Na “Escola Americana” os pensadores estadunidenses também refletiam sobre o comparatismo além dos limites nacionais e viam as relações numa perspectiva menos ortodoxa que a francesa. O alemão Betz ([1973] 2011, p. 54) postulou que “toda pesquisa literária que se considere erudita tem de ser comparativa. Já que nenhuma literatura europeia, à exceção da literatura da Grécia Antiga, desenvolveu-se em bases exclusivamente nacionais”.

Os intelectuais dessas escolas definiam os cânones literários a serem estudados, assim como os métodos de abordagem para o estudo de ditas literaturas. De acordo com a coletânea de ensaios, intitulada *Literatura Comparada – Textos Fundadores*, organizada por Eduardo F. Coutinho e Tania Franco Carvalhal³ ([1994] 2011), as escolas mencionadas tinham pontos confluentes, mas também divergentes, principalmente em relação às “fontes e influências”, às literaturas estrangeiras; a relação da Literatura Comparada com a Literatura Geral e a Literatura Comparada relacionada a outras áreas do conhecimento. O ensaio de Werner Friederich, fruto de uma conferência proferida num congresso de literatura na Austrália em 1964, enfatiza essas questões.

³ Eduardo F. Coutinho e Tania Franco Carvalhal fundaram no Brasil em 1986 a Associação Brasileira de Literatura Comparada - ABRALIC.

De acordo com Remak ([1961] 2011), os franceses resistiam à possibilidade de estudos comparatistas entre a literatura e outras áreas, enquanto que os estadunidenses, no caso do próprio autor, – ele era britânico, mas pertencente à “Escola Americana”, – já estavam cogitando essa relação. A Literatura Comparada emerge da necessidade de transpassar os contextos literários nacionais por meio, a princípio, da comparação de influências entre clássicos literários, porém trazendo “como marca fundamental, desde a sua constituição como disciplina acadêmica, a noção da transversalidade, seja com relação às fronteiras entre nações ou idiomas, seja no que concerne aos limites entre áreas do conhecimento” (COUTINHO, 2011, p. 7).

Com o passar dos anos, já no século XX, percebe-se que tais literaturas também podem e devem ser comparadas a outras expressões artísticas. O defensor mais representativo dessa perspectiva foi Henry H. H. Remak ([1961] 2011). Segundo esse autor, “a literatura comparada, pelo menos em teoria, pode comparar qualquer coisa que seja comparável, não importa o quanto as obras sejam antigas ou recentes” (Remak, [1961] 2011 p.197). Em seu texto intitulado *Literatura Comparada: definição e função*, ao propor uma transdisciplinaridade e interdisciplinaridade, Remak sofreu críticas de intelectuais como René Wellek ([1970] 2011). Apesar de concordar com Remak em diversos aspectos como a não separação da Literatura Comparada e Literatura Geral, considerando que uma área colabora significativamente para o estudo da outra e condenando o estudo pautado, sobretudo em fontes e influências, Wellek sugeriu que a ideia do crítico é apenas uma forma de justificar outros estudos que não se atenham totalmente ao literário. Entretanto, para o contexto de América Latina, o estudo comparatista não seria tão atrativo se não tivesse tal abrangência, considerando a diversidade do subcontinente, suas fronteiras porosas e o trânsito cultural de literaturas, tanto escritas quanto orais, e outras expressões artísticas. Assim, a partir da iniciativa teórica de Remak, além de ultrapassar as fronteiras nacionais, como já se trabalhava desde os primórdios dos estudos comparatistas, também se ultrapassou a barreira que limitava os objetos de estudos, abrangendo uma gama de expressões artísticas e enriquecendo ainda mais os estudos comparatistas.

A Literatura Comparada em suas primeiras manifestações sobre a produção literária do continente atuou como mais um elemento ratificador do discurso da dependência cultural. Mais tarde, contudo, graças à própria evolução da

disciplina e ao questionamento desenvolvido na América Latina em torno de suas diferenças culturais, o comparatismo mudou completamente seu eixo de atuação e é hoje um dos focos de maior efervescência nos estudos latino-americanos (COUTINHO, 2011, p. 12).

Tendo entendido que os limites territoriais não conseguem bloquear os intercâmbios culturais que se realizam entre os indivíduos, principalmente em áreas fronteiriças, e que nenhuma literatura se constrói sem as influências externas, sem o contato com as produções artísticas de outras culturas, fazem-se imprescindíveis os estudos comparatistas na América Latina. Além disso, a transdisciplinaridade nos possibilita o comparatismo que aqui realizo, entre uma literatura que surge na oralidade e inspira obras escritas e audiovisuais.

Considero que as imagens reproduzidas, muitas vezes, são construídas a partir de um imaginário social que cria estereótipos, e os meios de comunicação se encarregam de reproduzi-los e dimensioná-los. León (2012, p. 116), ao analisar a colonialidade a partir do audiovisual, afirma que:

los dispositivos audiovisuales se han convertido en una red de mediaciones que actualizan la colonialidad del ver en un momento caracterizado por el capitalismo cognitivo, la era de las comunicaciones, las tecnologías de la imagen, la cultura visual, las industrias culturales y la incorporación occidental del otro en el contexto de la globalización.

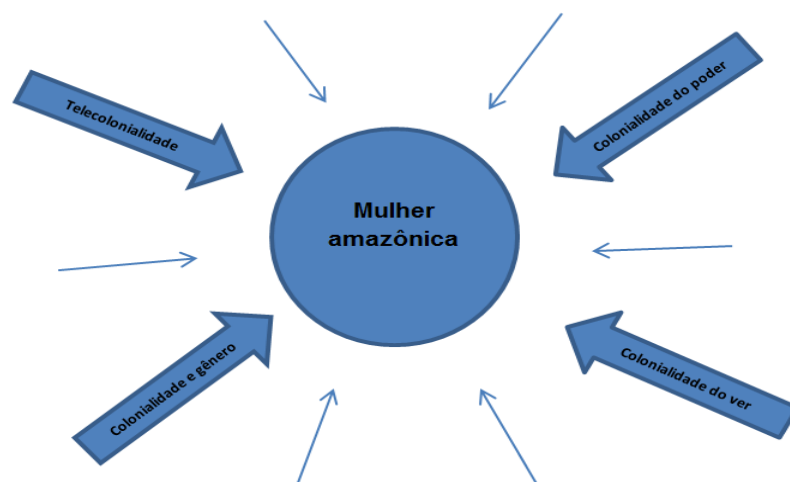
Ao criar uma obra, o artista/escritor/cineasta elabora um discurso, a partir de seu conhecimento sociocultural em que representa os povos amazônicos, por exemplo, a partir de um olhar colonizado, ou através de *imágenes-archivo* que, segundo Barriendos (2011, p. 27), “son entonces imágenes formadas por múltiples representaciones sedimentadas unas sobre las otras, a partir de las cuales, se conforma una cierta integridad hermenéutica y una unidad icónica.” Barriendos (2011), ao discorrer sobre as imagens que os colonizadores criaram sobre os povos do “Novo Mundo”, formula o conceito de colonialidade do ver que deriva da colonialidade do poder de Quijano (2005). O autor chama atenção para a retórica do canibalismo nas Américas e como esse discurso foi utilizado para inferiorizar e desumanizar os povos ameríndios. Assim como Quijano, Barriendos também trata a racialização do indivíduo ameríndio como constitutivo do discurso colonial, como uma das estratégias para justificar a submissão e escravização de ditos povos. Barriendos ressalta em seu texto que essas “imagens-arquivo” do indivíduo

inferiorizado a partir do conceito de raça não se perderam com a independência dos países, antes submetidos aos domínios europeus:

Para nosotros resulta claro que, como si de una espiral ontológica se tratara, aquellas formas antropófagas de observación (di) gestión de la alteridad aparecidas en el siglo XVI persisten en nuestros imaginarios económicos y culturales globales en la actual retórica sobre la independencia geopolítica y en las negociaciones comerciales, corporativas y patrimoniales de la “era poscolonial” (BARRIENDOS, 2011, p. 23).

A partir do conceito de colonialidade do poder, (Quijano, 2005); colonialidade e gênero, (Lugones, 2008); colonialidade do ver, (Barriendos, (2011), e telecolonialidade (León, 2012), trabalho na hipótese de que a narrativa do boto cor-de-rosa, tanto na oralidade quanto nas produções midiáticas, cumpre a função de narrar a violência, principalmente, considerando o contexto de colonialidade em que ela surge, reafirmando a situação de colonialidade da mulher amazônica (Figura 1). Os teóricos supracitados percebem a América Latina desde uma perspectiva do pensamento decolonial. Em acordo com esses autores, parto do pressuposto de que a racialização e subalternização dos povos ditos terceiro-mundistas, determinados a partir do olhar eurocentrado e masculino, devem ser questionadas e não naturalizadas e/ou assimiladas de maneira acrítica.

Figura 1
Mulher amazônica e as colonialidades



Com as produções midiáticas, o olhar subjuguante direcionado aos latino-americanos ganha outras proporções e é reproduzido também pelos próprios latino-

americanos que, muitas vezes, ao buscar a inspiração nas fontes monopolizadoras e controladoras das produções cinematográficas, acabam assimilando estereótipos criados pelo cinema euro-norte-americano e reproduzindo-os no cinema latino-americano.

Al igual que las lenguas, los códigos de la mirada y la visualidad se interseccionan con los demás órdenes jerárquicos de la modernidad-colonialidad y sirven como parámetros para la racialización e inferiorización de las poblaciones no europeas. (LEÓN, 2012, p. 115).

Os estudos decoloniais trazem uma perspectiva crítica em relação a essa assimilação, capaz de provocar a reflexão sobre o que fazemos com a antropofagia cinematográfica. León (2012, p.114) destaca que os estudos decoloniais:

están abriendo nuevas rutas para pensar la relación entre visualidad, poder y conocimiento en el contexto de la matriz colonial de dominación inaugurada con la primera modernidad. Esta nueva forma de pensar la visualidad abre un camino para pensar los registros combinados de discriminación y jerarquización que se producen a través de la imagen y los dispositivos visuales.

Tomando-os como base para as análises, é possível perceber, então, a representação exotizada a partir da racialização da mulher amazônica, pois além do espaço amazônico já constituir uma grande parcela de exotismo nas representações midiáticas, ao expor a “mulher de cor” contrastando com o homem branco/europeu, continua validando o discurso de inferiorização racial implantado em tempos coloniais e atualizado pela telecolonialidade. Porém, tais elementos são camuflados pela romantização da narrativa.

A Literatura Comparada nos fornece os métodos necessários para fazermos a análise das narrativas orais comparadas a outras expressões artísticas. Henry H. H. Remak, como mencionado anteriormente, em 1961, já respaldava o comparatismo entre a literatura e outras artes. O autor afirma que:

A literatura comparada é o estudo da literatura além das fronteiras de um país específico e o estudo das relações entre, por um lado, a literatura, e, por outro, diferentes áreas do conhecimento e da crença, tais como as artes (por exemplo, a pintura, a escultura, a arquitetura, a música), a filosofia, a história, as ciências sociais (por exemplo, a política, a economia, a sociologia), as ciências, a religião etc. em suma, é a comparação de uma literatura com outra ou outras e a *comparação da literatura com outras esferas da expressão humana*. (REMAK, [1961] 2011, p. 189, grifo meu).

O debate levantado por Remak ([1961] 2011) possibilita pensar em outros comparatismos que não se limitem apenas a obras literárias canônicas. O contexto de América Latina, afinal, requer um comparatismo mais heterogêneo, abrangente e plural. Só através dessa abertura na Literatura Comparada, que se deu a partir do século XX, é que podemos nos utilizar plenamente de tal método para olhar as produções artísticas e as manifestações culturais latino-americanas.

A amplitude proposta por Remak não é descontextualizada, pois em 1936, Walter Benjamin, em seus ensaios, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* e *O narrador*, já prenunciava, por um lado o surgimento de diversas expressões artísticas e, conseqüentemente, de múltiplos narradores, e por outro a “morte” ou desuso de outras, como o caso da narrativa: “o primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno” (Benjamin, [1936] 1994, p. 201). Essa morte a que Benjamin se refere, entendo como a “morte” da narrativa como ensinamento, transmissora de conhecimento e conselho, através do narrador. Ou seja, neste momento o narrador funcionava como uma espécie de sábio que guardava a memória da comunidade e a transmitia. Além disso, cumpria a função de proporcionar coesão à comunidade a partir de suas narrativas, para que se formasse um imaginário social compartilhado por todos os membros da mesma. Isso caracterizaria, sobretudo, as culturas ágrafas. Segundo o autor, a outra causa da “morte do narrador” ocorreria pela mudança na forma do trabalho e a celeridade do mundo moderno. Assim, a narrativa oral derivada e inspirada na *cultura popular*, definharia, com o surgimento do romance e a imprensa, sua maior aliada: “a difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa.” (ibidem).

Entendo *cultura popular* como a forma de expressão das vivências de uma comunidade, de um grupo que conserva e/ou desenvolve saberes, narrativas, rituais e muitas outras manifestações coletivas. Se, por um lado, a cultura popular se difere da cultura de massa em alguns aspectos, por outro lado, as duas se emaranham de maneira praticamente inseparável em outros.

Uma das diferenças mais significativas entre a cultura popular e a de massa é que a primeira expressa memórias conservadas, destacando-se a oralidade como forma de preservação e garantia de sua continuidade, por grupos que possuem vivências em comum – e isso os leva a se manifestarem de diferentes formas. Já a segunda, oriunda do sistema capitalista, também cria uma grande comunidade, bem

como se apropria de elementos da cultura popular para conseguir abranger o maior público possível, pois é uma cultura voltada, sobretudo, para o consumismo (CANCLINI, 1997).

A cultura popular também pode se apoiar em atividades lucrativas, porém não surge com esse objetivo, nem sobrevive apenas disso, apesar de muitas vezes se adaptar a esse sistema. Embora essa dissertação, de certa forma, fazer o percurso do popular ao massivo, no sentido de olhar o popular quando esse se torna objeto de um produto feito para as massas, ou a influência do elemento popular “devolvido” pela cultura de massa às comunidades, há que considerar que

É extremamente importante repensar o processo de formação de toda essa cultura que viveu e ainda vive sob o limiar da escrita. Certa vertente culta, ocidentalizante, de fundo colonizador, estigmatiza a cultura popular como fóssil correspondente a estados de primitivismo, atraso, demora, subdesenvolvimento (BOSI, 1992, não p.).

Sabemos que as culturas, na contemporaneidade, se encontram profundamente imbricadas, todavia devemos estar conscientes da hierarquização das culturas; e das sobreposições, de acordo com o discurso, geralmente ocidental e colonizador, que define se uma manifestação cultural é ou não digna de ser preservada, destacada e/ou estudada.

Segundo Canclini ([19??] p. 8), a cultura popular e a cultura de massa – a última entendida em um amplo campo que não se restringe apenas às mídias – se mesclam. Por isso, esse amálgama de culturas se deve compreender como “ni exclusivamente folclórico ni únicamente masivo, lo popular es hoy un espacio fértil para repensar la estructura compleja de los procesos culturales”.

De acordo com Walter Benjamin, o amplo alcance massivo das novas formas de narrar, incluindo-se o livro e as narrativas fílmicas, só se fazem possíveis através da reprodutibilidade técnica. Primeiro com a xilografia, seguida da litografia, logo com a imprensa, a fotografia, o cinema e atualmente, mas o autor não viveu para ver, a internet e as mídias digitais.

Considerar que os textos de Benjamin foram escritos 25 anos antes do de Remak nos leva a pensar que as discussões sobre as relações entre literatura e outras narrativas já vinham acontecendo há muito tempo, pois ao tratar sobre formas de narrar tão próximas, o comparatismo polivalente torna-se imprescindível no estudo da literatura e outras artes.

Em relação à narrativa, tal como expõe Benjamin ([1936] 1994), essa realmente sofreu mudanças nos tempos industriais, mas não chegou a definir até a morte como previa o autor. Porém, atualmente, tomam empréstimos das outras formas de narrar. Por exemplo, o narrador/ribeirinho pode utilizar-se de elementos cinematográficos para oralmente falar sobre o boto, pois aquele tem acesso a esse e outros meios. Mas, por mais que existam as mídias e ele tenha acesso a elas, ele não deixa de narrar, pois a comunicação oral aproxima pessoas e culturas. É inerente ao povo a necessidade de contar e recontar, ou seja, transmitir o que ouviu, principalmente ao se tratar de uma narrativa fantástica. Sigo o raciocínio de Georg Otte que, ao analisar criticamente os ensaios acima citados, de Walter Benjamin, advoga que:

O fato de a narrativa não ser materialmente fixada e de o narrador poder deixar nela suas “marcas” que são as marcas do momento, faz com que ela, mesmo sendo representada de determinadas constantes antropológicas, passe por um processo permanente de reatualização. Se a narrativa é “expressão” de um “passado coletivo”, o fato dela passar de pessoa a pessoa nos termos do “uso artesanal” lhe confere um dinamismo que impede que caia em “desuso” (OTTE, 1994, p. 136).

Compreende-se, então, que a narrativa oral no contexto contemporâneo sobrevive graças ao seu inerente potencial de reatualização. Ao realizar essa reatualização, o narrador consegue prender a atenção de seus ouvintes tornando sua narrativa muito mais atrativa. Assim, assegura sua futura reprodução, pois cada ouvinte é um narrador em potencial. Essas narrativas orais que se mantêm no tempo e no espaço reciclando-se e sendo reproduzidas cotidianamente e artesanalmente, através de seus narradores, podem ser comparadas a outras narrativas reproduzidas tecnicamente.

Um dos teóricos latino-americanos que, atualmente, viabiliza a utilização do método comparatista para a realização deste estudo é Eduardo F. Coutinho, que reflete sobre novos horizontes direcionados para as complexas expressões artísticas da América Latina:

Este espaço móvel e plural latino-americano, sem um eixo fixo, definido, requer, evidentemente, métodos de leitura novos e estratégias de interpretação, de produção de sentido, distintas das que propõem os cânones acadêmicos habituais. E nesse sentido é que o papel da Literatura Comparada se torna mais uma vez fundamental; não a Literatura Comparada tradicional, que encarava essas relações pela perspectiva da cultura europeia erigida como modelo, mas um comparatismo que permita o

contraste entre distintas práticas sociais e discursivas procedentes de culturas diferentes que convivem em um mesmo espaço-tempo (COUTINHO, 2016, p. 189).

Compreendemos este *mesmo espaço-tempo* do qual trata Coutinho (2016) como as fronteiras que compartilhamos com os demais países latino-americanos, porém de idioma hispânico. Fato que torna as relações complexas, mas que não interfere nas trocas culturais, de modo que dificultem o diálogo, ao contrário, o enriquecem. Entretanto, apesar desse compartilhar cultural, e da circulação de narrativas que rompem fronteiras, é necessário destacar a hierarquização que existe, entre uma obra em detrimento de outras. Classificação pautada em conceitos eurocêntricos e/ou excludentes, que levam os intelectuais a definirem quais obras merecem um lugar de destaque e quais não, – tomando como único conceito, a ser seguido, o conhecimento cultural erudito, desmerecendo qualquer outra forma de expressão na qual não seja visível sua influência eurocêntrica. É o que Santiago (2000, p.10) define como o “conflito eterno entre o civilizado e o bárbaro, entre o colonialista e o colonizado.” Porém, o autor advoga que:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão - ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali se realiza o ritual antropológico da literatura latino-americana (SANTIAGO, 2000, p. 26).

Apesar da insistência ainda existente em destacar fontes e influências europeias como forma de validar as produções intelectuais latino-americanas, há uma crescente na conscientização direcionada à contestação dos modelos eurocêntricos. A partir de uma tentativa de descolonização do saber, e conseqüentemente uma valorização da estética latino-americana, intenciona-se mudar o quadro da história intelectual única.

A colonialidade do saber nos revela, ainda, que, para além do legado de desigualdade e injustiça sociais profundos do colonialismo e do imperialismo, já assinalados pela teoria da dependência e outras, há um legado epistemológico do eurocentrismo que nos impede de compreender o mundo a partir do próprio mundo em que vivemos e das epistemes que lhes são próprias. Como nos disse Walter Mignolo, o fato de os gregos terem inventado o pensamento filosófico, não quer dizer que tenham inventado O Pensamento. O pensamento está em todos os lugares onde os diferentes povos e suas culturas se desenvolveram e, assim, são múltiplas as epistemes com seus muitos mundos de vida. Há, assim, uma diversidade epistêmica que comporta todo o patrimônio da humanidade acerca da vida,

das águas, da terra, do fogo, do ar, dos homens (PORTO-GONÇALVES, 2005, p.03).

Ao considerar a perspectiva decolonial do saber, os intelectuais latino-americanos devem ter em conta os conhecimentos adquiridos, claro, mas não passivamente. Entretanto, o pensamento decolonial não está pautado em radicalismos, mas busca demonstrar como funcionam as estruturas de poder neocoloniais e imperialistas, que vão desde fenótipos, – caracterizando a inferiorização racial – a geopolíticos. Trazem à tona as relações de poder assimétricas, que envolvem a separação nitidamente subjugante entre euro-norte-americanos e demais grupos não ocidentais. No caso das Américas, desde o século XVI até a atualidade de diferentes formas. Os ocidentais (cidades centrais europeias e EUA) são considerados os detentores de toda a produção de conhecimento intelectual, que são impostos como saberes absolutos, ou seja, dissemina-se “a ideia de uma identidade europeia superior a todos os povos e culturas não europeus.” (SAID, 2007, p. 34). Porém:

A história é feita por homens e mulheres, e do mesmo modo ela também pode ser desfeita e reescrita, sempre com vários silêncios e elisões, sempre com formas impostas e desfiguramentos tolerados, de modo que o nosso “Leste”, o “nosso” Oriente possa ser dirigido e possuído por nós (SAID, 2007, p. 14).

Pensando em “dirigir e possuir” em nosso caso “o nosso ‘Sul’”, embasada no pensamento decolonial, é que direciono este estudo comparatista para a representação racializada da *mujer de color*. O conjunto de possibilidades proporcionado pelos aportes teóricos de diferentes intelectuais, que expandiram o olhar sobre o que é o estudo comparatista, permite observar as relações unívocas e as relações recíprocas, assim como as relações ambíguas e heterogêneas entre os países que compõem a Amazônia e perceber que nenhuma cultura ou sociedade pode ser representada a não ser por meio das imagens que se constroem sobre elas. Sejam imagens positivas ou negativas, a depender da cultura e das relações de alteridade, hierarquia e subalternidade que envolvem o exercício deste olhar sobre o Outro. Segundo Cosgrove (2002, p. 72) “Las conexiones entre la visión y la imaginación sugieren nuevas complejidades culturales añadidas al sentido de la vista y al acto de ver.”

“A América Latina e seus povos, cartograficamente localizados no Ocidente, em muitas representações são tratados de forma tão exótica que acabam por se situar à margem, num Oriente (conceitual e cultural) distante”, Name (2013, p. 42). Assim, no pensamento europeu, como povos das ex-colônias, somos considerados e estereotipados como “orientais” no que concerne à representação de exotismo. “O Oriente era praticamente uma invenção europeia e fora desde a Antiguidade um lugar de episódios romanescos, seres exóticos, lembranças e paisagens encantadas, experiências extraordinárias” (SAID, 2007, p. 27). Tal como no Oriente a história se repetiu com a invasão das Américas e a consequente invenção da alteridade ameríndia tal qual a oriental.

A imagem que se tem da mulher amazônica se constituiu a partir do olhar do colonizador europeu que, de acordo com o argumento de Barriendos (2011, p. 15), trata-se da colonialidade do ver “que subyace a todo régimen visual basado en la polarización e inferiorización entre el sujeto que observa y su objeto (o sujeto observado”. Portanto, acredito que se representam mulheres hipersexualizadas, tanto nos discursos orais, quanto nas produções escritas e audiovisuais, aqui analisadas.

2.1.2 Boto cor-de-rosa como uma *hipernarrativa* para além da comarca amazônica

Trato como *hipernarrativa* a narração do boto cor-de-rosa porque ela está presente em distintos suportes e de diversas formas, direcionados tanto para o público infantil quanto para o adulto. Cada forma de narrar traz um olhar particular. Porém, as abordadas nessa dissertação se tratam de versões que ajudam a elucidar a discussão sobre a reprodutibilidade de uma narrativa que apresenta relações de colonialidade, interseccionada à violência de gênero e raça.

O conceito de *hipernarrativa* foi inspirado na noção de reprodutibilidade técnica cunhada por Walter Benjamin, em 1936. Tal termo foi pensado, primeiramente, por conta da própria etimologia do prefixo da palavra, do grego *hypér*, que traz a ideia de algo de grande proporção/dimensão. Assim, *hipernarrativa* significa, neste contexto de análise, o grande poder de reprodutibilidade, circulação e, portanto, exposição da narrativa do boto, tanto dentro quanto fora do contexto em que ela surge. Ou seja, o termo *hiper narrativa*, aqui, está sendo utilizado para tratar especificamente das narrativas de grande alcance

massivo sobre o boto. A literatura oral sobre esse transita pelo espaço amazônico e “reproduz uma determinada realidade” ocasionando tanto uma “reprodução ‘vertical’”, como também horizontal, reverberando para fora deste contexto, repetida de diversas formas, através de distintos meios, graças à reprodutibilidade oral e técnica (OTTE, 2001, p. 288).

Entendo, tal como Pizarro (2012), que os materiais reproduzidos tecnicamente são outra forma de sobrevivência da cosmovisão amazônica – sua reprodução os conserva para além da memória dos que narram oralmente, além de poder transcender ao espaço no qual surgem:

As “culturas da selva tropical”, como são conhecidas, compartilham formas de relação com o mundo. É o caso, por exemplo, de personagens tão vivos como o Curupira, o Boto, a Boiuba, a Cobra Grande, o Lobisomem, que são encontrados em várias línguas e em versões diferentes entre diversos grupos, não apenas indígenas, mas também caboclos, afrodescendentes e outros. Esse universo mítico foi incorporado à literatura ilustrada, entrando num processo de modernização que lhes outorgou outra forma de sobrevivência (PIZARRO, 2012, p. 26).

Ao partirmos de uma narração, em que se estabelece uma relação sincrônica entre o espaço, a voz e a corporeidade do narrador e ouvinte, mantêm-se características da oralidade, que não podem ser vividas ao fazer a leitura de um romance, por exemplo. Pois, segundo Walter Benjamin ([1936] 1994, p. 213): “quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia. Mas o leitor de um romance é solitário”.

Na oralidade, um mito pode ser narrado pelo mesmo narrador ou por diferentes narradores diversas vezes, mas em ambos os casos a narração jamais será igual. Apesar de sua efemeridade, as narrações conseguem se conservar na memória de seus ouvintes que as difundirão, à sua maneira, posteriormente.

O texto escrito, por sua vez, traz elementos capazes de proporcionar outras sensações e prazeres estéticos ao leitor, os quais diferem da oralidade, que não podem deixar de ser considerados e que podem ser reproduzidos serialmente – processos que também estão relacionados às imagens. Não se pode desconsiderar, portanto, a distinção entre a literatura oral, mais fluida, livre, mutável e despreendida de um suporte físico, e as narrativas presentes em outras mídias que cristalizam o texto/imagem em um suporte físico-material (sejam o livro, o folheto, o jornal e a

folha de papel ou o quadro, a fotografia e o filme, por exemplo), e que podem ser copiadas, ou seja, reproduzidas tecnicamente (BENJAMIN, [1936] 2003).

Não é intenção deste estudo valorizar uma forma de narrar em detrimento de outras. Abordarei as narrativas intencionando demonstrar seu potencial de reprodutibilidade no mundo contemporâneo e midiático, sem, contudo, deixar de referenciar sua origem. Afinal, “nunca antes las obras de arte pudieron ser reproducidas técnicamente en una medida tan grande y con un alcance tan amplio como puede serlo hoy” (BENJAMIN, [1936] 2003, p. 61). Segundo o antropólogo argentino Colombres:

La oralidad y la escritura son dos sistemas independientes, y que resulta estéril considerar a uno superior al otro en una escala evolutiva o por sus cualidades. Ambos tienen virtudes y limitaciones, que juegan de un modo diferente según los casos. De nada sirve entender la oralidad como una carencia de escritura, como mero analfabetismo. La actitud científica es indagar las características propias de cada sistema y la forma en que se complementan (COLOMBRES, 1998, p.18).

Escrevendo no contexto da metrópole europeia e presenciando a popularização da arte a partir de obras reprodutíveis mecanicamente, Benjamin ([1936] 1994) afirmou acreditar que o narrador comunitário, encarregado de passar os ensinamentos de uma comunidade através de suas narrativas orais, como dito acima, tenderia a “morrer” com a modernização e, conseqüentemente, com as novas formas de narração. Meu argumento é divergente: no mundo contemporâneo, tal narrador não morre, mas se torna multifacetado. Em outras palavras, ainda pode estar presente em contextos comunitários, porém se adapta: se hoje se vive em um mundo acelerado, a narrativa quiçá não será mais contada ao redor de uma fogueira, tal como são imaginadas e ilustradas por alguns com certo saudosismo, mas podem ser narradas em meio a uma conversa na beira do rio ou enquanto o ribeirinho escoia sua produção rio afora. A mudança na forma de narrar, – inclusive a apropriação de elementos de narrativas outras, como as audiovisuais – não implica o seu desaparecimento, senão a sua adaptação à contemporaneidade. Pizarro indica que:

Esse universo mítico amazônico tem se enfrentado com a modernização, promovida por diferentes instituições e em diferentes períodos, de distintas maneiras. Alguma coisa está ocorrendo na atualidade e mudando a situação, pois existe uma diferença entre a memória de ontem e a de hoje. Porém os “encantados” seguem ocupando um lugar importante na vida das

comunidades que defrontam com a modernização, transformando-se através de outros tipos de elaborações discursivas (PIZARRO, 2012, p. 193).

As tecnologias permitem que tais narrativas sejam representadas também de outras maneiras, criando novas formas de narrar, muitas vezes, assimétricas em relação ao aumento do alcance do narrador que se encontra nas comunidades ribeirinhas; possibilitando, porém, através das mídias que suas narrativas sejam representadas de distintas formas, promovendo releituras com outros elementos estéticos. Uma *hipernarrativa* recontada em distintos meios se fazendo conhecer para além do espaço onde surge. Um exemplo atual e significativo é a telenovela *A força do querer* (2017), escrita por Glória Perez e dirigida por Rogério Gomes, exibida entre abril e outubro de 2017, na Rede Globo de Televisão. Dadas a abrangência e a influência desta emissora de televisão na vida dos cidadãos brasileiros, a narrativa sobre o boto alcançou definitivamente todas as regiões do país.

Benjamin ([1936] 2003) observa que a obra de arte, no contexto de uma reprodução que a multiplica serial e mimeticamente, tende a perder a sua *aura*. Para o autor, a *aura* seria a singularidade e excepcionalidade da obra de arte burguesa, ligadas a sua história, seus contextos ritualísticos de produção e exibição, fato que ao mesmo tempo em que lhe conferem caráter único, afasta-lhe de uma apreciação coletiva pelas massas. Entretanto, com a possibilidade de reprodutibilidade técnica, Benjamin passa a acreditar em certo declínio da arte burguesa e ver o surgimento de uma nova obra de arte, desprendida de tradições artísticas burguesas e que, por isso, deixaria de ser um objeto de culto/ritual em lugares específicos (um museu, por exemplo) para tornar-se um objeto de exibição massivo – e que, no caso do cinema, inclusive, é criado e apreciado coletivamente. Em outras palavras, a obra de arte tornar-se-ia um produto para o povo: a perda da *aura*, então, é vista como uma condição necessária para que ela se torne acessível, mais democrática.

Lo que se marchita de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica es su *aura*. Es un proceso sintomático; su importancia apunta más allá del ámbito del arte. La técnica de reproducción, se puede formular en general, separa a lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar sus reproducciones, pone en lugar de su aparición única, su aparición masiva. Y al permitir que la reproducción se aproxime al receptor en su situación singular actualiza lo reproducido (BENJAMIN, [1936] 2003, p. 44-45).

Benjamin observa a perda da *aura* como um acontecimento positivo para a difusão da arte. O autor argumenta que “por primera vez en la historia del mundo la reproductibilidad técnica de la obra de arte libera a ésta de su existencia parasitaria dentro del ritual” (BENJAMIN, [1936] 2003, p. 51). A partir dessa liberação e/ou ruptura com a *aura* que envolvia a obra de arte, podemos pensar as múltiplas narrativas – orais ou não – a respeito do boto cor-de-rosa e seu potencial reprodutível.

Entretanto, Benjamin talvez tenha se enganado: a massificação não necessariamente é positiva e nem necessariamente destrói a *aura* – ao contrário, pode agigantá-la devido à multiplicidade de cópias e à diversidade de mídias as quais uma mesma narrativa é contemplada. Porém, de acordo com Otte (1994), a narrativa oral já surge sem *aura*, pois essa não conserva uma distância entre o narrador e o seu ouvinte de maneira ritualística, mas aproxima, criando uma relação sem barreiras auráticas.

Pessoas ribeirinhas contam histórias sobre o boto pela necessidade de narrar suas vivências na floresta, para divertir ou ensinar. Ao ser reproduzida tecnicamente em outras mídias e suportes, tal narrativa se torna um produto massivo, perdendo o seu vínculo com a tradição oral, que dura o momento da narração, “o aqui e agora”, alcançando um grande público. Através dessa massificação da narrativa diversos discursos são transmitidos, e é por meio da reprodutibilidade técnica que se alcança todos os estratos sociais, contribuindo na formação de um imaginário massivo sobre determinado aspecto social e/ou cultural. Otte, ao analisar os textos de Benjamin, afirma que:

A narrativa artesanal não carrega mais a marca da distância. [aurática] Sendo uma obra ‘oralmente reprodutível’ e sendo independente de qualquer base material a não ser a voz do narrador, a narrativa não tem como formar uma *aura* em torno de si, criando barreiras que a separem dos seus ouvintes. (1994, p. 129).

A narrativa “oralmente reprodutível” passa a ser tecnicamente reprodutível, mas desde o seu surgimento essa já apresenta características da reprodutibilidade. Primeiro artesanal, em que surge, reproduzindo-se através de seus diversos narradores orais, logo técnica por onde se difunde, tornando-se uma *hipernarrativa*. “Não se percebeu devidamente até agora que a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado. Para o ouvinte

imparcial, o importante é assegurar a possibilidade da reprodução” (BENJAMIN, [1936] 1994, p. 210).

2.1.3 A interseccionalidade entre gênero, raça e classe na narrativa do boto

Na América do Norte, a escritora/advogada feminista afro-americana Kimberlé Crenshaw cunhou, a partir dos anos 80, o termo *interseccionalidade*. Sua intenção era compreender a situação vivida pela mulher negra na sociedade americana, por entender que tais mulheres sofriam opressões distintas em relação às mulheres brancas. Em seu debate, ela também considera que as discussões feministas do início do século XX não incluíam as mulheres negras: eram baseadas em demandas específicas das brancas europeias, como a luta por participação política e equidade, ao passo que as mulheres negras ainda estavam em trabalhos subalternos e insalubres; sofrendo diversas formas de opressão, impossibilitadas de acederem a outros espaços por questões ligadas, não apenas a gênero, mas também à raça.

Segundo Crenshaw

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento (2002, p. 177).

Ainda que questões de gênero venham sendo debatidas já há alguns anos na América Latina, o debate interseccional é mais recente, tendo sido largamente ignorado seu potencial explicativo para a região. Como destaca Lugones (2008), não se pode ver a *mujer de color* fora da intersecção entre gênero, raça e classe, pois tais questões se encontram estritamente ligadas à colonialidade do poder, do ver, de gênero e da telecolonialidade. Por isso, o silêncio, e a naturalização de determinadas práticas são mantidas e reforçadas caso não haja um olhar interseccional nos debates feministas latino-americanos contemporâneos. Entendo que a *mujer de color* só será protagonista em seu contexto a partir de uma abordagem mais específica, em vista à tripla opressão que tais mulheres sofrem, vivendo em uma sociedade sexista, racista e classista.

A mulher amazônica, afinal, é essa mulher “de cor” que precisa ser lida e interpretada de maneira interseccional. E tanto as narrativas midiáticas quanto as orais, muitas vezes, contribuem para que tais mulheres continuem sendo silenciadas e estereotipadas.

O sexismo e as desigualdades de gênero são produtos histórico-culturais da política de ocupação da Região Norte do país, produzindo ao longo das décadas impactos significativos para o acometimento da violência sexual contra mulheres e crianças nortistas (VIEIRA; OLIVEIRA; SÓKORA, 2017, p. 148).

Para compreender a narrativa do boto cor-de-rosa de maneira interseccional, podemos nos remeter ao primeiro ciclo da borracha, que compreende o final do século XIX e início do XX, momento em que ocorreu um dos primeiros e maiores fluxos migratórios para a Amazônia. Em busca do ouro elástico, intensificou-se a migração, sobretudo de homens, em direção à Amazônia. Geralmente eram brasileiros – nordestinos – sob o comando de estrangeiros ou mestiços que mantinham tais homens em regime de semi-escavidão, em meio ao *inferno verde*, conforme descreve Alberto Rangel (1908) em sua antologia de contos sobre a floresta amazônica.

Ao chegarem à floresta, os seringalistas encontraram comunidades indígenas, dizimaram e escravizaram muitas delas. Como parte desse processo, também violentavam as mulheres indígenas sendo elas o grupo mais vulnerável em questão. (cf. PIZARRO, 2012). Parto do princípio de que, a partir desse fluxo migratório e da presença constante de estrangeiros na região, principalmente europeus, possa ter surgido a narrativa do boto cor-de-rosa – ainda que seja impossível de definir com exatidão sua origem. Penso desta maneira, pois, segundo Cascudo (1972, p. 182-183), a figura sedutora do boto somente passa a fazer parte das narrativas de viajantes a partir do século XIX, em relatos como os de Henry Walter Bates (1848-59); Couto de Magalhães (1876); Stradelli (1929), entre outros. Além disso, seus elementos narrativos parecem mesclar a cosmovisão ocidental à indígena, o que reforça a impressão sobre seu surgimento na zona de contato conflitiva e num contexto de violência, tanto física quanto simbólica, entre locais e forasteiros.

Na Amazônia peruana e colombiana também foram as comunidades indígenas as que sofreram com os trabalhos forçados e a violência. Muitas

atrocidades foram cometidas sob as ordens de Fitzcarraldo, entre outros barões do caucho que exploravam a floresta e seus habitantes no auge do ouro elástico.

Os brancos obrigavam todo mundo a trabalhar como animais e depois largavam. Todos trabalhavam. Não traziam muito quilo. Eles em cavalo aí. Me diz, Pedro, quantos quilos você trouxe? E era pouco. Batiam. Colocavam em calabouços. [...] As mulheres trabalhavam com meninos nas costas. Minha mãe com seu dedo quebrado morreu, porque não queria homem. Elas eram dadas a qualquer homem. E os homens pegavam qualquer menina que quisessem (PIZARRO, [2005] 2012, p. 150-151. Entrevista realizada pela autora à Virginia, 60 anos, mulher huitoto da comunidade Puca Urquillo - Peru).

A cor do boto (animal) adulto, em especial a espécie *Inia geoffrensis*, também é relevante para pensarmos em uma narrativa transcultural. Sua cor especial, rosada, que alude à “cor” do estranho, não indígena, que chegava às comunidades ribeirinhas – “branco”, mas queimado de sol. Assim, a narrativa oral do boto cor-de-rosa aponta em primeiro lugar uma relação sexista, pois a mulher é seduzida pelo “encantado” em uma festa e geralmente se encontra desacompanhada. Ou seja, visto pela cultura patriarcal, na qual estamos inseridos, essa mulher está transgredindo regras sociais e isso lhe traz consequências desfavoráveis, geralmente uma gravidez indesejada ou o seu desaparecimento. Segundo, em tais narrativas, normalmente, essa mulher é indígena ou ribeirinha e esse homem que a seduz é branco o que nos remete às violências sofridas por mulheres indígenas a partir da colonialidade. Por último, trata-se de uma relação também de poder, pois em se tratando de um “estrangeiro” caracterizado na narrativa como alguém muito bem vestido, que nos faz imaginar um indivíduo de uma classe social superior à dos cidadãos, que nesta narrativa fantástica é metaforizada pelo boto.

3 ANÁLISE DOS OBJETOS SELECIONADOS – Breve navegação pelos rios dos multimeios entre Brasil e Peru

Analiso a seguir, brevemente, seis narrativas brasileiras e duas peruanas. Das narrativas brasileiras as canções: *Foi Boto, Sinhá!* de Waldemar Henrique; *O Boto* de Tom Jobim, e o filme *Ele, O Boto* de Walter Lima Jr., apresentam a narrativa romantizada, em que idealizam a imagem feminina ou a expõem de maneira exótica. Mantêm-se elementos-chave que fazem perceber tais aspectos. Já a telenovela *A Força do Querer*, de Glória Perez, traz primeiramente a romantização da narrativa do boto, mas logo rompe com ela, destacando o empoderamento feminino a partir da personagem Ritinha (a sereia, protagonista, vivida pela atriz Ísis Valverde).

No entanto, a canção *O Boto*, da banda Os Tucumanus, e o curta-metragem *Boto*, de Bruno Esposti, registram com outro olhar suas versões. Fazem emergir a violência escamoteada pela estética romântica.

As narrativas peruanas são: o conto *Rosa y El Bufeo Colorado* de Hugo Guzmán Valles e o curta-metragem *El Bufeo Colorado*. O conto peruano, assim como as três primeiras narrativas brasileiras, reafirma o sexismo intrínseco à cultura patriarcal. Já o curta apresenta a narrativa em forma de alerta contra os estrangeiros que aparecem na comunidade, também destaca, não explicitamente, o desaparecimento de pessoas na Amazônia; bem como possibilita a leitura de abuso sexual contra crianças e adolescentes através da disposição das imagens dos personagens no curta.

Com essas análises busco direcionar o olhar para a não naturalização de narrativas que desenham a violência em forma de amor romântico. Pois, existem estruturas enraizadas que edificam e alimentam o imaginário social. Essas estruturas se não eliminadas devem ser minimamente questionadas.

3.1 A PRESENÇA DO AMOR ROMÂNTICO EM ALGUMAS VERSÕES DA NARRATIVA AMAZÔNICA

O amor romântico se manifesta de maneira desigual entre homens e mulheres. Por isso constitui uma forma de dominação pautada em características atribuídas culturalmente às mulheres, sobre como essas devem atuar em relação aos que estão ao seu redor. O mito do amor romântico se potencializa com o

aumento das obras literárias desse gênero a partir do século XIX, e que se difunde por todo mundo com a criação da imprensa, que possibilitaria a reprodutibilidade e a consequente popularização destas obras.

El romanticismo patriarcal que impregna las estructuras amorosas occidentales de la actualidad es una construcción cultural creada a través de los relatos y las teorías legitimadoras que reifican un sistema amoroso basado en la dualidad, la heterosexualidad, la monogamia y el fin reproductivo (GÓMEZ, 2011, p. 79).

Esse amor idealizado impõe relações monogâmicas e heterossexuais, e é embasado em pressupostos principalmente religiosos, excluindo outras formas possíveis de amor. Além disso, coloca a mulher em uma posição de opressão subjetiva construída socialmente. Dela depende o sucesso ou o fracasso desse amor. Bosch e Ferrer (2013, p.114) esclarecem que,

Si para las mujeres es espera, pasividad, cuidado, renuncia, entrega, sacrificio,... para los hombres tiene mucho más que ver con ser el héroe y el conquistador, el que logra alcanzar imposibles, seducir, quebrar las normas y resistencias, el que protege, salva, domina y recibe. Por tanto se esperará de ellas que den, que ofrezcan al amor su vida (y que encuentren al amor de su vida), serán para otro, y se deberán a ese otro, obedientes y sumisas.

Essa forma de amor potencializa a virilidade e a liberdade masculinas e restringe a autonomia e liberdade femininas, reservando à mulher a condição de frágil e desprotegida, que só será plenamente feliz com a presença de um homem que a proteja e com a maternidade. Fatores que contribuem negativamente para uma eterna busca, pois se sabe que esse amor ideal inexistente. Por ser visto e vivido de maneira distinta e desigual entre homens e mulheres, é impossível de se realizar. Desigualdade que pressupõe e condiciona espaços e atitudes de acordo com diferenças de gênero, sob os quais as mulheres são induzidas a se manter ao idealizarem tal amor.

Entretanto, tal fragilidade feminina se refere, sobretudo, à mulher branca, burguesa. A mulher de “cor” é considerada, nesse imaginário, um corpo acessível e disponível para proporcionar prazer ao homem branco, burguês, mas não para constituir esse ideal de família pautado no mito do amor romântico. Segundo Lugones (2008, p. 83),

La libertad sexual de los varones y la fidelidad de las mujeres fue, en todo el mundo eurocentrado, la contrapartida del << libre >> – esto es, no pagado como en la prostitución, más antigua en la historia – acceso sexual de los varones << blancos >> a las mujeres << negras >> e << indias >> en América, << negra >> en África, y de los otros <<colores >> en el resto del mundo sometido.

Apesar desse olhar do homem branco em relação à mulher “de cor”, ela também idealiza esse amor romântico, por estar inserida nessa estrutura patriarcal ocidental. Assim, enquanto essa mulher é induzida a idealizar um romance, o homem a desumaniza e dispõe desse corpo racializado que, para ele, é historicamente (re) conhecido como “de cor”, por isso sinônimo de corpo disponível.

O amor romântico se mantém e subsiste, sobretudo, apoiado em assimetrias de gênero. É retroalimentado pelos distintos meios de comunicação, tornando-se, de certa forma, um *produto* consumível, que alimenta uma eterna busca e sua consequente e contínua frustração. Segundo Lauretis (1987, p. 228),

A construção do gênero ocorre hoje através das várias tecnologias do gênero (p. ex., o cinema) e discursos institucionais (p. ex., a teoria) com poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e “implantar” representações de gênero.

Essas representações de gênero costumam reproduzir os discursos que permeiam a subjetividade dos indivíduos das sociedades ocidentais, muitas vezes reafirmando ordenamentos sociais ultrapassados que se pretende preservar.

Por outro lado, de acordo com Gómez (2011), o homem também se encontra prisioneiro desse sistema, pois cabe a ele a obrigatoriedade e pressão do sucesso em sua vida profissional/pública, assim como dureza e a repressão de sua sensibilidade humana, que fica destinada à mulher (GÓMEZ, 2011).

Nas versões subsequentes da narrativa do boto cor-de-rosa, é possível perceber essa idealização do amor por parte da mulher. Paixões exacerbadas, amores frustrados em que a mulher, de uma ou outra forma, será mais afetada que o homem. Seja desaparecida, louca e grávida, ou como alguém que precisa sacrificar sua vida em prol desse amor.

3.1.1 O boto em canções de Waldemar Henrique (1933); e Tom Jobim (1976): a cosmovisão amazônica em discursos musicais análogos

No Brasil, a busca por demonstrar a identidade cultural nacional desencadeou uma série de produções, inicialmente literárias, que perpassa pelas mais diversas paisagens e espaços. Com a chegada do rádio (1923), durante a Primeira República, não tardaram produções musicais, reproduzidas tecnicamente. Que também buscavam mostrar manifestações culturais de todas as regiões do país, com maior difusão a partir dos anos de 1930 com o Governo Vargas e as políticas do Estado Novo (ABREU, 2011). “Nesta época fervilhavam as idéias nacionalistas. Dentre elas as de Mário de Andrade, de busca da identidade musical nacional que, segundo ele, seria construída pela busca de elementos musicais na música popular” (BARROS, 2005, p. 10).

Com a crescente popularização do rádio e, posteriormente, da televisão, a busca por uma identidade nacional ganha novos representantes. No século XX, denominado por Luiz Tatit (2004) como o “século da canção”, é quando o Brasil volta seu olhar para a Amazônia. Muitas pessoas foram induzidas a migrar para esse espaço em busca de enriquecimento rápido com o “ouro elástico” – no primeiro ciclo da borracha – e por meio do discurso de servir à pátria como “soldados da borracha” – no segundo ciclo, durante a Segunda Guerra Mundial, sobretudo, induzidas por propagandas do governo de Getúlio Vargas (PIZARRO 2012, p. 123). Assim, artistas e intelectuais do país também buscam se inspirar na floresta amazônica, antes já idealizada pelo europeu.

Nesse contexto, Waldemar Henrique da Costa Pereira (1905-1995), grande musicista, *amazônida*⁴, paraense, direcionou seus ouvidos e sua sensibilidade para os sons da floresta, transitando entre o erudito e as expressões culturais amazônicas. Segundo Silva (2017, p. 36), “foi um dos compositores que transitou entre as duas vertentes, rompendo a linha tênue, que as divide. Suas canções foram e ainda são executadas tanto por cantores profissionais, quanto por diletantes.” Compôs diversas melodias inspiradas na cultura amazônica, em especial a ribeirinha.

Dentre essas composições melódicas se encontra a canção *Foi Boto, Sinhá!* (1933) – que décadas mais tarde seria utilizada na trilha sonora do filme *Ele, o Boto*

⁴ Waldemar Henrique se auto-intitulava assim. (BARROS, 2005).

(1987), – que forma parte de uma série nomeada pelo artista como *Lendas Amazônicas*⁵. Coletânea composta por

onze canções originalmente escritas para canto e piano e que mostram a exuberância da Amazônia na letra e na música. Os elementos musicais, como as síncopas e as escolhas melódicas e harmônicas, amalgamados ao texto, ambientam as obras, representando um universo popular e nacionalista (SANTOS, 2009, p. 06).

Waldemar Henrique viveu boa parte de sua vida e estudou em Portugal, “embora fosse um compositor de formação erudita, sua criação e o retorno ao ambiente amazônico fizeram com que ele tivesse uma forte ligação com o folclore e a música em sua língua, o português do Brasil” (Ibidem, p. 13).

A canção *Foi Boto, Sinhá!* juntamente com as demais da série que tem como cenário o imaginário mítico amazônico, já foi objeto de diversos estudos, sobretudo de dissertações⁶ de mestrandos/as das áreas de Música e História (ALIVERTI, 2003; BARROS, 2005; DIAS, 2009; SANTOS, 2009; SILVA, 2017). O poema – *Foi Boto, Sinhá!* – musicado por Waldemar Henrique, foi escrito pelo poeta, também paraense, Antônio Tavernard. Segue a letra:

1. Tajá-Panema chorou no terreiro,/ 2. E a virgem morena fugiu no costeiro. (bis)/ 3. Foi Bôto, Sinhá.../ 4. Foi Bôto, Sinhô!/ 5. Que veio tentá/ 6. E a moça levou/ 7. No tardansará,/ 8. Aquele doutô,/ 9. Foi Bôto, Sinhá.../ 10. Foi Bôto, Sinhô!/ Tajá-Panema se poz a chorá./ 11. Quem tem filha moça é bom vigiá! (bis)/ 12. O Bôto não dorme/ 13. No fundo do rio/ 14. Seu dom é enorme/ 15. Quem quer que o viu/ 16. Que diga, que informe/ 17. Se lhe resistiu/ 18. O Bôto não dorme/ 19. No fundo do rio... (TAVERNARD apud ALIVERTI, 2005, p. 283-284)⁷

⁵ “compreende as canções: *Foi Bôto, Sinhá, Cobra Grande, Tamba-Tajá, Matintaperêra, Uirapuru, Curupira, Manha-Núngara, Nayá, Japiim, Pahy-Tuna e Uirara*, sendo as duas últimas inexistentes na atualidade, por conta de problemas com edição.” (Silva, 2017, p. 40-41).

⁶ - Marcia Jorge Aliverti. Dissertação de mestrado intitulada: Uma Visão sobre a Interpretação das Canções Amazônicas de Waldemar Henrique. USP, 2003.

- Maria de Fátima Estelita Barros. Dissertação de mestrado intitulada: Waldemar Henrique Folclore, Texto e Música num único projeto – a Canção. UNICAMP, 2005.

- Isabela de Figueiredo Santos. *Lendas Amazônicas de Waldemar Henrique: um estudo interpretativo*. UFMG, 2009.

- Luciana Pereira da Costa e Silva. Dissertação intitulada: Estudo analítico e interpretativo de 10 canções para canto e piano de Waldemar Henrique compostas entre 1930 e 1937. UEA, 2017.

- Robert Madeiro Dias. *Em águas e lendas da Amazônia: outros brasis de Waldemar Henrique e Mario de Andrade (1922-1937)*. UFPA, 2009.

⁷ **Tajá-Panema** (verso 1): tajá: planta de folhas grandes e sem flor, muito comum e variada na Amazônia; panema: palavra indígena para tristeza. O Tajá-Panema é uma variedade de Tajá que "chora", pois expele gotas de líquido de suas folhas. Segundo o povo da região, esse fenômeno dá-se como prenúncio de uma desgraça ou acontecimento triste.

Costeiro (verso 2): barco que percorre a orla dos rios.

Tar (verso 7): tal. Escrito com R no final para imitar a maneira "cabôca" de falar. É comum a troca do L pelo R no final de palavras.

No verso 8, vale salientar que a forma de tratamento *aquela doutô* é bastante comum nas comunidades mais afastadas de grandes centros, quando alguém é tratado como doutor, a pessoa que o trata dessa maneira considera que ele tenha uma posição social superior à dela. Ou seja, é exatamente essa imagem que o estrangeiro – principalmente o europeu – costuma passar ao visitar os países outrora colonizados.

Chamam a atenção também os versos 11, 15, 16 e 17. O verso 11 traz uma advertência, *quem tem filha moça é bom vigiá!* Ou seja, as moças devem ser constantemente vigiadas para não fugirem, como exposto no segundo verso. Os versos 15,16 e 17 expõem, sobretudo, a magia ou encantamento presentes em tal narrativa, pedindo para que seja informado se quem viu o boto conseguiu resistir ao seu encantamento ou efeito hipnótico. Dias (2009, p. 16) afirma que “magiando, mundiando, enfeitando as virgens ribeirinhas, o boto é o anti-herói amazônico de Waldemar Henrique; ele 'destronou os demais', afirma o pianista”.

Os últimos versos complementam o décimo primeiro, pois se *o boto não dorme no fundo do rio*, ele sai para procurar as moças que não estejam sendo vigiadas ou protegidas. Essa “proteção” parece sugerir certa restrição da liberdade feminina. Restrição que define subjetivamente o que é certo ou errado em determinadas sociedades e contextos.

No caso amazônico em particular, assim como na América Latina em geral, essas subjetividades começaram a se estabelecer a partir da imposição do cristianismo com as missões jesuítas e franciscanas, que condenavam, rechaçavam e reprimiam as práticas dos povos originários e impunham sua visão de mundo como sendo a única acertada e possível. Neste contexto impositivo começa a ser atribuída à mulher a posição de inferioridade em relação ao homem, baseado nas histórias bíblicas. Este pode ser considerado o marco inicial da colonialidade de gênero, que se manifesta das mais diversas formas cotidianamente e reflete nas produções artísticas. “Todo control del sexo, la subjetividad, la autoridad, y el trabajo, están expresados en conexión con la colonialidad” (LUGONES, 2008, p. 79).

Dansará (verso 7): dançaral, local descampado, reservado às festas ribeirinhas. É onde o Boto costuma aparecer para seduzir as moças.

Dom (verso 14): referente ao poder de encantamento do Boto e/ ou ao membro viril. (ALIVERTI, 2005, p. 284).

Outro artista que dedicou parte do seu trabalho à natureza e suas lendas foi Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim (1927-1994), ou simplesmente Tom Jobim, que gravou, em Nova Iorque, um álbum que a princípio se chamaria *O Boto*, mas que logo foi definido como *Urubu* (1976). Tom Jobim, nascido no Rio de Janeiro, demonstrou-se preocupado com a natureza, tendo seu interesse manifestado em discurso ecológico com *Águas de março* do disco *Matita Perê* (1973) – sobre as chuvas torrenciais de verão na capital fluminense; na adesão mítica, com *O Boto*, no álbum *Urubu*; e numa mistura mítica, ecológica e política, com *Matita Perê* – canção presente em álbum homônimo (1973). Por conta disso, sua obra “foi fundamental para a modernização da música popular brasileira, ressaltando a questão da brasilidade, da preservação das florestas, das águas, do mar e da paisagem brasileira” (SUZIGAN, 2011, p. 120). Nessa perspectiva, pode-se pensar também na valorização da cultura oral amazônica. Ter a difusão desses mitos na voz de tão renomado artista certamente lhes coloca em um patamar de reconhecimento nacional, antes quiçá desconhecido.

A canção *O Boto*⁸ abarca uma mistura de sons de diferentes instrumentos afro-brasileiros com outros oriundos da música erudita, o que confere um tom de mistério à narrativa amazônica do boto. Tom Jobim também incorporou em sua canção o refrão da música *Do Pilá* (1938) composta pelo nordestino José Luiz Rodrigues Calazans, (1986-1977) – mais conhecido como Jararaca. Segue a primeira estrofe:

Na praia de dentro tem areia
 Na praia de fora tem o mar
 Um bôto casado com sereia
 Navega num rio pelo mar. [...] (TOM JOBIM e JARARACA, 1976).⁹

Na primeira estrofe Tom Jobim apresenta o boto em uma posição ainda mais mítica, casando-o com uma sereia, seu alter ego.– narrativas de boto e sereia sedutores são representadas na telenovela *A Força do Querer*, que analiso em seguida.

É possível observar o culto à natureza, típico do momento em que se vivia a brasilidade e a busca por destaque da cultura nacional. *O Boto* de Tom Jobim se distingue da música *Foi Boto, Sinhá!* por expor de maneira mais romantizada esse

⁸ Ver letra completa transcrita no anexo II desta dissertação.

⁹ Para ouvir a canção acesse: <https://bit.ly/2IVCONI>

“dândi das águas amazônicas” (FARES, 1996, p. 47). No poema musicado por Waldemar Henrique, a história é narrada de maneira mais dramática: *Tajá-panema* chora e a virgem foge, em uma melodia densa, que se complementa com o drama expresso na letra.

A música *O Boto* traz arranjos orquestrados – tal como a canção *Foi Boto, Sinhá!* – o que nos leva a perceber a intencionalidade de representar a cultura brasileira, dado que tal harmonia se constrói no ritmo baião incrementado com o berimbau, instrumento que se faz presente na Amazônia, mas provém da cultura afro-brasileira; criam-se sons que remetem à natureza, mas baseados no refinamento erudito. “Tom Jobim fundiu elementos da cultura musical brasileira urbana e rural com a tradição clássica europeia, da cultura erudita com as produções populares” (STARLING, 2010, p. 118). Essa fusão se deve ao olhar que o cantor direciona à cultura a partir do movimento Modernista no qual se insere. Para Pizarro (2012, p. 26) “os modernistas “descobrem” a natureza brasileira ao vê-la com os novos olhos da modernidade tecnológica e de fora do continente”.

Além da lenda do boto, na canção *O Boto* vale destacar outras narrativas populares citadas por Tom Jobim. A letra cita diversas lendas de outras regiões do país, unindo vários brasis em um só Brasil, em busca de uma expressão da identidade nacional. A saber: na quinta estrofe, Jobim fala da Jandaia – “*Papagaio discute com jandaia, se o homem foi feito pra voar*” – que é uma ave, um tipo de periquito, mas também diz respeito a uma lenda sobre o surgimento da cidade de Jandaia do Sul, município do Paraná; na sétima estrofe, aparece o Inhambu, – no verso “*Inhambu cantou lá na floresta, o velho jereba fez-se ao ar*” – pássaro encontrado em diversas regiões do país, sobre o qual diz-se que o poder de seu canto, ao entardecer, faz vir a noite; outra lenda relacionada a um pássaro, citada na canção, é a do Urutau – “*Urutau cantando num lamento, pra lua redonda navegar*”, faz referência ao canto de um pássaro noturno que, segundo a lenda, trata-se de uma mulher encantada que perdera seu amor; e, finalmente, está o urubu, que também protagoniza narrativas amazônicas: “*O Camiranga urubu mestre do vento, urubu caçador mestre do ar*”.

Atualmente, há muitas outras produções musicais que aqui não analiso. Uma delas é a música *Boto Namorador*, da paraense Dona Onete¹⁰, que fez parte da trilha sonora da telenovela das nove, *A Força do Querer*, de Glória Perez.

3.1.2 A reafirmação, através de elementos narrativos, do lugar social destinado à mulher segundo a cultura patriarcal

O conto *Rosa y El Bufeo Colorado* se encontra no livro *El desalojo*, de 2017, em meio a uma pequena antologia de contos amazônicos escrita pelo peruano Hugo Guzmán Valles.

Baseado na narrativa oral do boto cor-de-rosa, no Peru *bufeo colorado*, o conto, que inicia na página 87 da antologia supracitada, representa e enfatiza traços da cultura patriarcal no que concerne ao lugar social designado à mulher, apesar de ser um texto contemporâneo. No desdobramento da narrativa se percebe semelhanças com a estrutura dos clássicos contos de fadas: elementos sobrenaturais; uma donzela indefesa; um elegante, valente, rico e poderoso cavaleiro que “salva” a donzela e a leva consigo, o típico desfecho do final feliz, imprescindível nas narrativas românticas.

Ambientado no contexto amazônico, o conto narra a história de Rosita, uma moça ribeirinha de quinze anos, que “se dedicaba en cuerpo y alma a los quehaceres de la casa”. Essa dedicação se estabelece a partir de uma construção social patriarcal, reafirmada, sobretudo, após a instituição do Estado e da propriedade privada, seguida do sistema capitalista; e deste lado da linha do Equador se institui tal como a conhecemos hoje, pós-invasão colonial. Em que se estabelecem diferenças de gênero, estritamente ligadas ao poder do homem sobre a mulher, essa entendida como sua propriedade.

El poder del patriarcado en el terreno emocional perpetúa la dependencia mutua entre hombres y mujeres, pero también el modo de organizarnos social, económica, política y afectivamente, porque permite que todo siga como está, y porque impide los cambios y avances en la lucha por igualdad (GÓMEZ, 2014, p. 94).

¹⁰Dona Onete é um ícone da música regional paraense. Seus álbuns são todos voltados à valorização da cultura amazônica. Em 2017, teve a oportunidade de que outras regiões do Brasil conhecessem seu trabalho através de sua música *Boto Namorador* que formou parte da trilha sonora da telenovela da Rede Globo, assim como sua participação na telenovela cantando sua música, no último capítulo.

Dentro dessa lógica, a mulher é, primeiramente, propriedade do pai, antes de casar-se, servindo a sua família “lavando las ropas de sus padres y hermanos”. Logo, se torna propriedade do marido ao casar-se. Uma lógica de posse, instaurada na idade média, mas que até a atualidade é possível de ser identificada. Segundo Ilop (2009, p.233),

O patriarcado instaura a inferioridade da mulher no grupo social, sua capacidade de participar ativamente nas funções do grupo é colocada em dúvida pelo poder masculino, sendo essa relegada, então, ao espaço privado, passando a ser incluída subjetivamente como propriedade do homem.

Rosa se encontra com o boto em uma festa típica da comunidade, fato comum à maioria das versões. Ou seja, a festa é o lugar em que ela está de certa forma rompendo com sua rotina de dedicação à família e aos afazeres domésticos. Está ocupando um espaço que não é naturalmente designado a ela. A moça que – segundo o moralismo que permeia a cultura patriarcal – frequenta bailes e festas não serve para contrair matrimônio.

Tratamos em uma dimensão extrema e de certa forma antiquada de olhar a mulher, se considerarmos que hoje ela goza de certa liberdade e uma, muito questionável, igualdade de direitos. Atualmente essas relações são mais complexas. Muitos aspectos da cultura patriarcal mudaram com a ascensão do sistema capitalista e a necessidade de aumento de produtividade a baixos custos, em que entra a mão de obra feminina, barateada. O que lhe deu certa liberdade, mas que por outro lado lhe sobrecarregou com tarefas do espaço público e do privado. Entretanto, apesar da mulher estar ocupando diversos espaços e em constante e ascendente conquista de seus direitos, pouco mudou no que concerne ao espaço que corresponde ou não a determinados “tipos” de mulheres, de acordo com a moralidade dessa cultura.

Inserida nesse contexto social, Rosita devia estar constantemente vigiada, porém isso não aconteceu e ela acaba cedendo à sedução do “encantado”. Após esse encontro, o “encantado” desaparece prometendo voltar, e ela abnegada se dedica a pensá-lo e esperá-lo. Essa espera pelo homem amado é típica do amor romântico, em que a vida da mulher começa a girar em torno desse homem amado e idealizado, enquanto o homem reconhecido dentro dessa lógica como de natureza

viril, busca suas conquistas pessoais e materiais que constituem suas maiores prioridades, pois o amor se reserva prioritariamente à mulher. A segurança dessa espera incondicional concede plena liberdade ao homem e condiciona a mulher a orbitar a seu entorno.

O homem que aparece para Rosita na festa de *San Juan* é descrito como: “un hermoso joven, de excepcional beleza, cuerpo atlético y ojos azules”. Aqui se enfatiza a provável distinção entre o forasteiro e os moradores locais com destaque para a cor dos olhos do boto e sua beleza excepcional em uma clara hierarquização de beleza pautada em raça. O boto aqui representa um olhar colonizado que tende a definir como belo um padrão de beleza eurocêntrico, e a reproduzi-lo muitas vezes irrefletidamente. Esse padrão pode ser lido como uma *Colonialidade do Ver*, imposto a partir da colonização e, ainda, reafirmado atualmente através das mídias. Segundo Name (2013, p. 31-32),

As representações, enfim, dependem do tempo e do lugar em que foram construídas, mas, ao existirem, passam a ser continuamente reproduzidas ao longo do tempo e difundidas em vários espaços. E, ainda que se alterem, provavelmente guardarão e perpetuarão parte do discurso original que as fez surgir.

Além da representação do boto em uma posição de superioridade a partir de sua cor, também é possível observar nesse conto a relação de classe social, já que Rosita é uma moça ribeirinha que, pelo contexto, pode-se perceber sua posição de inferioridade econômica em relação ao homem/boto. O boto chega com essa aparência caucasiana, predominante nos turistas estrangeiros, e “Le dijo entonces: – Rosita, yo soy el bufeo colorado, *el hombre más rico* de la poza-maman de este río. Vamos a mi casa y me conocerás tal como soy”. Ao dizer que é o homem mais rico ele pressupõe a aceitação da mulher já que essa se encontra em uma situação econômica desfavorável. É notável a desumanização da mulher e o seu consequente tratamento como um corpo disponível, que tem um preço e que ele pode pagar.

Rosa, em seguida, relaciona-se intimamente com esse homem/boto, e o autor destaca novamente a pureza da menina e de seu corpo virginal, enfatizando mais um ponto do sistema patriarcal, pautado no moralismo. Pois, apesar de Rosa não ter poder econômico ela teria sua virgindade que, para a nossa cultura, assim como para muitas outras, ainda é tratada como uma prova de amor romântica, se entregar

por primeira vez a um homem, preferivelmente após um casamento; segundo como dominação do homem sobre a mulher, tratando-a como sua propriedade desde a sua primeira relação.

Essa questão da castidade também tem a ver com um controle da sexualidade da mulher. Sabemos que os homens sempre foram instruídos a viverem plenamente seus desejos, ao contrário da mulher que foi historicamente reprimida, através de diversos mitos e tabus que vão desde a religião à ciência com o intuito de controlar seus desejos e conseqüentemente submetê-las ao poder masculino, condicionando-a à passividade e submissão.

Rosa, após entregar-se, esperá-lo e reencontrá-lo, desaparece: “todo el pueblo lloró la desaparición temprana, extraña, de la chiquilla”. Porém possui um final feliz, típico dos contos de fada, que vem em forma de carta, na qual Rosa aconselha sua mãe a não sofrer por ela e afirma: “estoy en un lugar maravilloso, aquí no hay hambre, no hay odio ni egoísmo, aquí todo es amor, justicia, felicidad.” Esses elementos narrativos que descrevem o lugar onde Rosa se encontra, são utilizados com o intuito de expor um final em que se concretiza o amor romântico idealizado. Entretanto sabemos que esse lugar tal como descrito na narrativa é impossível, apenas sonhável. Ou seja, ao contar dessa forma, ao se utilizar desses recursos linguísticos, reafirmam uma fantasia calcada em paradigmas patriarcais que reduzem a mulher à condição passiva e totalmente dependente do homem.

La ley patriarcal castiga a las mujeres que pretenden romper las normas morales y sexuales de su sociedad; sin embargo, cuanto más oprimida está la mujer en su cultura, más se exagera la fantasía romántica o pasional en el imaginario colectivo (GOMEZ, 2011, p. 93).

Existe um forte movimento de luta pela desconstrução desse sistema opressor, porém, apesar de seu potencial sucesso, ainda caminha a passos lentos se comparados às manifestações que reproduzem e retroalimentam o sexismo.

3.1.3 *Ele, o boto*: tropicalidade e exotismo no longa-metragem protagonizado pelo golfinho amazônico

A narrativa sobre o boto cor-de-rosa no longa-metragem intitulado *Ele, o boto*, dirigido por Walter Lima Jr. e lançado em 1987, transcorre em um povoado onde,

com a chegada dos “botos” – que na verdade são golfinhos, já que a trama se desenrola junto ao mar –, os pescadores não conseguem mais exercer suas atividades de pesca, pois esses animais comem ou afastam todos os peixes. Além disso, existe no imaginário desse povoado a crença de que esses cetáceos se transformam em homens e seduzem as mulheres, geralmente as engravidando. A trama tem como foco central a personagem Tereza (Cassia Kiss) e sua irmã Corina (Dira Paes¹¹). Ambas têm um encontro íntimo com o boto (Carlos Alberto Riccelli) em sua forma humana.

Aqui me ateno a algumas partes específicas do filme e seus cartazes de divulgação internacional e nacional, levantando hipóteses tanto sobre o deslocamento do *personagem geográfico* da Amazônia para o litoral, como sobre o uso, no filme, de alguns elementos paisagísticos – que, trato de demonstrar, remetem à invenção da tropicalidade (ARNOLD, 2000). Relaciono tais elementos fílmicos com a representação da mulher amazônica.

Os cartazes de divulgação e trechos do filme são analisados no intuito de esclarecer e comparar características que sejam semelhantes ou dissonantes daquelas encontradas na narrativa oral; destacar a colonialidade do corpo feminino na interseção entre gênero e raça, que se estabelecem a partir das imagens escolhidas para promoção da obra fílmica.

Na transposição fílmica baseada na narrativa oral do boto, o diretor Walter Lima Jr. ambienta tal produção no litoral brasileiro. Tendo entendido que o boto é um *personagem geográfico*, e como tal, referência de um determinado espaço, ao ser exibido, ainda que ficcionalmente, em outro lugar que não seja o que constitui o imaginário popular, causa um estranhamento aos que conhecem a narrativa oral, e sempre associam o personagem à Amazônia. Percebemos que o deslocamento desse *personagem geográfico* na obra fílmica, da região amazônica para uma orla marítima, não é irrefletido, levando em consideração que as paisagens de praia são também recorrentemente reproduzidas no cinema nacional, como as da Amazônia.

Trato desse assunto a partir da ideia dos Trópicos e da tropicalidade como uma invenção europeia, proposta por David Arnold (2000). Ele nos fala do conjunto de práticas, representações e repertórios relacionados aos Trópicos – a bem da

¹¹ A Atriz, paraense, Dira Paez, também atuou no filme *A Floresta de Esmeraldas* (1984) e no curta: *Lendas Amazônicas: O boto* (1998), relacionados à Amazônia. Além disso, escreveu o livro infantil *Menina Flor e o Boto* (2008).

verdade, linhas imaginárias que têm origem astronômica – inventados sincronicamente junto aos processos do colonialismo e, sobretudo, do imperialismo em África, Ásia e nas Américas: pinturas, crônicas e romances, como a obra *Robinson Crusoé*, de Daniel Defoe. Foram elementos construídos ao longo do tempo que reforçaram a imagem dos Trópicos ora positiva e edênica, ora hostil, insalubre e infernal, sempre comparada à “normalidade” encontrada nas zonas temperadas europeias. (ARNOLD, [1996] 2000, p. 130-153; NAME, 2013, p. 45-55). Nas palavras de Arnold (op. cit. p. 130), o significado da tropicalidade

reside en su profunda ambivalencia. En parte sueño fascinante de opulencia y exuberancia – islas paradisíacas en mares resplandecientes –, los trópicos significaron al mismo tiempo un mundo extraño de crueldad y enfermedad, de opresión y esclavitud.

Dos relatos e pinturas dos viajantes aos filmes contemporâneos, inclusive brasileiros, a maioria das representações ilustra os Trópicos e seus habitantes – o Outro, o selvagem – como algo necessariamente exótico e invariavelmente classificado como inferior. Segundo Name (2013, p. 52) – em análise de obra que tinha como tema os Trópicos – para o europeu “O traço comum dessa imensa extensão do globo seria o perigo iminente, o atraso, o primitivismo e a selvageria, calcados em uma imponente natureza”.

Em *Ele, o boto*, a tropicalidade está explicitada na paisagem escolhida para narrar a história. Ao analisar o conceito de paisagem, Name (2010, p.179), destaca que

Sua produção, seu ordenamento, sua manutenção e transformação podem se converter em discurso ideológico, assim como sua reprodutibilidade nas mais diversas mídias se converter em massificação que faz com que um maior número de pessoas seja atingido pelo discurso pretendido.

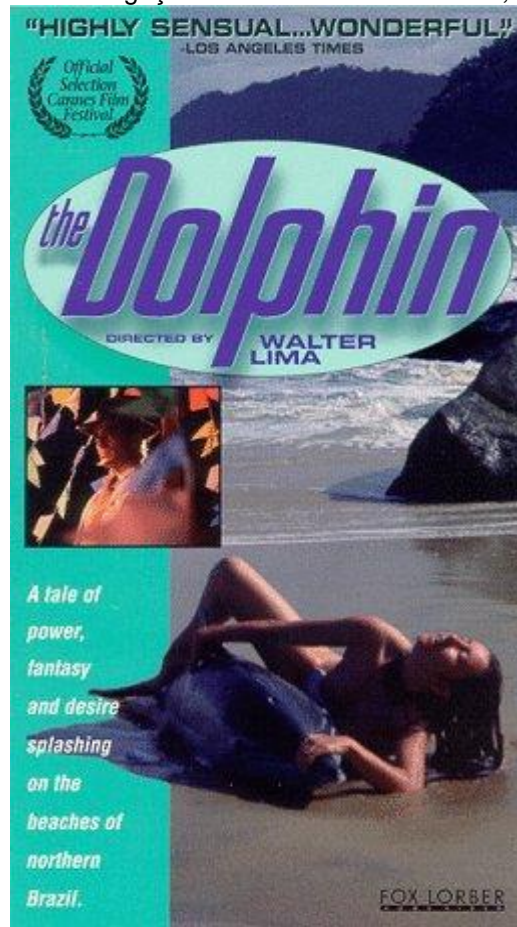
O filme exhibe praias paradisíacas e conduz o espectador a um imaginário mítico já instituído. Para o teórico da geografia cultural anglo-americana James Duncan (2004, p. 106, os itálicos são meus), “a paisagem é um dos elementos centrais num sistema cultural, pois, como um conjunto ordenado de objetos, *um texto*, age como um sistema de criação de signos através do qual um sistema social é transmitido, reproduzido, experimentado e explorado”. Nesse sentido, ainda que uma análise da genealogia do conceito de paisagem não permita reduzi-la a tão somente “àquilo que é visto” (cf. NAME, 2010), imagem e paisagem de fato

inúmeras vezes são intercambiáveis. Paisagens se apresentam também na reprodutibilidade técnica das imagens, e ambas são elementos de certo ocularcentrismo moderno-colonial (cf. NAME, FREIRE-MEDEIROS, 2017).

As imagens são apreendidas através do olhar, que obviamente está conectado às faculdades sensoriais e cognitivas, portanto esse olhar nunca é neutro. Os debates levantados por Barriendos (2011) e León (2012) se interligam auxiliando na compreensão do ocularcentrismo, direcionado aos povos das ex-colônias. Segundo Barriendos (2011, p. 23), “las mutaciones heterárquicas de la colonialidad del ver podrían ser rastreadas entonces a través de los diferentes repliegues de la modernidad/colonialidad, desde la “invención” del “Nuevo Mundo” hasta nuestros días”. León (2012, p. 116), complementa o raciocínio de Barriendos ao afirmar que “La colonialidad del ver se presenta así como una articulación geopolítica de la mirada y lo mirado en un juego de doble antropofagia”. Ambos os autores tratam sobre como a colonialidade subjuguante se constitui e é reforçada a partir do olhar, primeiro com a retórica do canibal, estratégia utilizada para destacar um selvagerismo em prol de diferentes objetivos coloniais. Logo, a partir do século XX, essa retórica passa para os dispositivos audiovisuais, entretanto cumprem função semelhante à do canibal, de manter estruturas hierárquicas de poder, reforçando os mesmos discursos de outrora em relação à raça. Além de raça, também se implantou nas colônias as diferenças de gênero sexistas que atualmente são intensificados pela telecolonialidade.

Uma análise mais atenta do cartaz de divulgação do filme para o mercado estrangeiro (Figura 2) nos dá pistas sobre o porquê de o litoral ter sido o espaço escolhido como cenário do filme de Walter Lima Jr. Nele podemos perceber um corpo feminino desnudo – é a atriz Cássia Kiss – junto a um animal em situação erótica. Esta imagem é acompanhada da frase “*Highly sensual... Wonderful*” (“Altamente sensual... maravilhoso”) e, por isso, nos leva a destacar a desumanização da mulher, ao expô-la hipersensualizada em uma praia: seria ela um elemento intrínseco dessa natureza exótica?

Figura 2
Cartaz de divulgação internacional do filme *Ele, o boto*



Fonte: <http://www.imdb.com/title/tt0092907/mediaviewer/rm3147930624>

O corpo feminino consoante com a paisagem é exibido de maneira a reafirmar a noção de colonialidade dos corpos através da tropicalidade e do exotismo. Colonialidade e tropicalidade são termos que neste contexto se encontram imbricados, pois se trata de discursos que inferiorizam o indivíduo a partir de estereótipos relacionados ao espaço – neste caso os Trópicos – à cor e a práticas culturais de pessoas tidas como exóticas. De acordo com Arnold (2000, p. 130),

A los paisajes y a otros aspectos del medio físico, como el clima y la enfermedad, se les dotó de gran significación moral. Se creía en general que el ambiente sobre las culturas: el salvajismo, como la civilización, estaba asociado a ciertos rasgos climáticos o geográficos.

O corpo representado no cartaz alude à mulher indígena/ribeirinha, porém a atriz presente no cartaz, a despeito de possíveis racialidades em sua ascendência, no Brasil é considerada “branca”. Entretanto, a junção dos elementos paisagísticos – mar, areia, sol – e do corpo seminu favorecem a imaginação tropical, e a relação ao

exotismo da mulher amazônica. Tal representação reafirma a construção imagética do estrangeiro sobre a sua ideia de país exótico e tropical com todos os estereótipos que possam carregar ambos os termos. Isso faz com que o estrangeiro melhor hierarquize suas origens (cf. NAME, 2007, p. 90), em detrimento do país representado, legitimando e naturalizando, uma superioridade étnico-racial pré-estabelecida.

O cartaz de divulgação do filme para o mercado do Brasil (Figura 3) com a frase: “em noite de lua cheia o inesperado acontece” instiga a nossa imaginação, já que muitas narrativas que fazem parte do nosso repertório imagético apresentam a lua cheia como artifício para representar um cenário no qual ocorrem manifestações misteriosas que desafiam a razão. Nele, a imagem apresentada não é dessa vez a de uma mulher, mas de um homem seminu, submerso no mar – o ator Carlos Alberto Riccelli, que interpreta o boto na obra audiovisual. Trata-se de uma opção mais estratégica de representação sensual, na medida em que se pode imaginar que o público brasileiro estivesse mais familiarizado com a narrativa oral do boto, muito conhecida no Brasil.

Figura 3
Cartaz de divulgação do filme *Ele, o boto*, no Brasil



Fonte: <http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/ele-o-boto/>

Um chapéu é a única peça de vestuário que ele, o boto, porta no cartaz. Faz lembrar a figura do malandro já consolidada no imaginário popular, principalmente

do litoral brasileiro, relacionada ao boêmio sambista, ou o estrangeiro que viaja para os trópicos e o utiliza para proteger-se do sol, ou mesmo o pescador. Porém, para além dessa visão superficial, o chapéu traz consigo um signo de poder: “o primeiro chapéu nasceu simplesmente para cobrir a cabeça do frio, mas, logo depois, foi usado propriamente como *status symbol*. Representa, também, prestígio e poder, como se pode ver no símbolo de uma coroa” (LENZI, 2015, p. 44). “Desta maneira, guardadas as devidas proporções históricas, o boto assemelha-se aos *conquistadores dos descobrimentos* que pareciam, sob o olhar dos nativos como o 'novo e, se quisermos, moderno’” (HELENO, 1999, p. 135, grifo meu). Embora não concorde com os termos “conquistadores dos descobrimentos” usados por Heleno, ele traz a percepção que o autóctone tem do forâneo, vendo-o como novo ou moderno – ou diria, também, estranho. Em certa medida, o boto representa dita civilidade ocidental, que a despeito de seus supostos valores elevados, invariavelmente comete violências.

Comparando-se os cartazes, vemos primeiramente a perspectiva de como estão dispostos os corpos. A mulher está deitada no chão com um animal, não há distinção em relação ao animal ou qualquer indício de civilidade. Em relação à exposição do corpo feminino desta maneira, Lugones (2008, p. 94) ressalta que “es importante notar que el reducir a las mujeres a la naturaleza o lo natural es colaborar, confabular, con esta reducción racista de las mujeres colonizadas”.

O homem, apesar de, na narrativa, representar o boto (animal) e estar submerso, seu corpo é disposto ereto – leveza e postura trazem um ar de descontração. Assim, a disposição dos corpos e os recursos utilizados demonstram uma hierarquia, traduzida em corpos, paisagens e imagens que é ilustrativa da hierarquia intrínseca à sexualidade e aos gêneros, própria de nossa sociedade, e que permeia toda a trama.

Gubernikoff (2009, p. 73) tratando sobre a representação feminina no cinema clássico hollywoodiano afirma que “se há alguma ruptura em seu papel durante o desenvolvimento do filme, no fim ela voltará sempre para seu devido lugar social e familiar. Caso isso não aconteça, no transcorrer do enredo, será castigada por sua transgressão.” Como se sabe, o cinema hollywoodiano serve como modelo de narrativa às produções cinematográficas de outros países, e o cinema nacional, em grande parte, inspira-se nessas grandes produções.

Ao refletir sobre a representação da mulher no cinema, Mulvey (1975, p. 5) afirma que: “tradicionalmente, la mujer exhibida ha funcionado en dos niveles: como objeto erótico para los personajes de la historia que se desarrolla en la pantalla, y como objeto erótico para el espectador en la sala.” Ou seja, essa mulher exposta é tratada meramente como um objeto de desejo na ficção onde está atuando e sendo objeto de observação, desejo de possessão ou subordinação do personagem, e simultaneamente proporcionando o voyeurismo também para o espectador que compactua com a cena ao ver, através do olhar do personagem, reproduzido o seu desejo oculto. Esse se identifica com o homem-personagem de modo conivente, pois similarmente sente prazer ao observar o corpo exposto de maneira erótica.

Esse voyeurismo pode ser percebido na cena em que o homem/boto observa escondido entre as árvores, um grupo de meninas que se banham em uma cachoeira. A cena expõe os corpos de maneira altamente sensual, requerendo e intensificando o pacto entre o espectador e o observador/personagem. Nessa cena, o voyeurismo é praticado mutuamente pelo personagem e pelo espectador – que se encontra imerso na narrativa na escura sala de cinema – através do foco da câmera este é levado a acompanhar o *voyeur* e participar da cena, deleitando-se através do olhar. A cena que ocorre sob a tênue luz da lua, propicia o cenário ideal para a prática do voyeurismo ligada à satisfação masculina de observar, sem que seja percebido, o corpo feminino desnudo. Segundo Lauretis (1987, p. 221), teóricas feministas na área do cinema a partir dos anos 70 “vinham desenvolvendo não só uma descrição, mas também uma crítica dos discursos psicossocial, estético e filosófico, subjacentes à representação do corpo feminino como *locus* primário da sexualidade e do prazer visual”.

Figura 4
Cena de voyeurismo no filme *Ele, o boto*.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=U66uFZ4KpO0>

Esse olhar nos leva a pensar num olhar “colonizador” sobre o corpo feminino. Segundo Cosgrove (2002, p. 66), “la vista humana es individualmente deliberada y está culturalmente condicionada”. A Colonialidade do Poder de Quijano (2005) que trata sobre o poder de dominação de uma raça (branca) sobre a outra a partir da colonização, tendo como principal argumento para tal atitude a inferiorização racial – “ A ideia de raça, em seu sentido moderno não tem história conhecida antes da América” Quijano (2005, p. 117). – que submeteu os povos ameríndios a partir primeiramente da força, segundo do domínio de conhecimentos ocidentais em detrimento do conhecimento autóctone. Esta noção inspira o raciocínio de Lugones (2008, p.93) em *Colonialidad y Género*, em que a autora explica que a exploração do corpo feminino acontece de maneira distinta em relação à cor de sua pele. Argumenta também que “el sistema de género moderno, colonial no puede existir sin la colonialidad del poder, ya que la clasificación de la población en términos de raza es una condición necesaria para su posibilidad”.

Nesse filme, a mulher representada é a mulher amazônica, portanto seria não branca, nem física, nem socialmente embranquecida, e a atriz que representa tal mulher é, como dito anteriormente, no contexto de Brasil, considerada branca. Lugones (2008), ressalta o fato da *mulher de cor* – neste caso falamos da mulher amazônica – ser triplamente subjugada: primeiro por sexo, segundo por raça e terceiro por classe social. Lugones destaca também que essa colonialidade, não trata apenas da classificação racial, mas de poder de dominação que vai muito além,

abrangendo todas as esferas sociais, tanto objetivas quanto subjetivas, desde a produção de bens intelectuais e materiais às relações de gênero, raça e cultura.

Con la expansión del colonialismo europeo, la clasificación fue impuesta sobre la población del planeta. Desde entonces, ha permeado todas y cada una de las áreas de la existencia social, constituyendo la forma más efectiva de la dominación social tanto material como intersubjetiva. Por lo tanto, «colonialidad» no se refiere solamente a la clasificación racial. Es un fenómeno abarcador, ya que se trata de uno de los ejes del sistema de poder y, como tal, permea todo control del acceso sexual, la autoridad colectiva, el trabajo, y la subjetividad/intersubjetividad, y la producción del conocimiento desde el interior mismo de estas relaciones intersubjetivas (LUGONES, 2008, p. 79).

Tanto na narrativa oral quanto na fílmica se faz perceptível essa colonialidade do corpo feminino. Está intrínseco nas entrelinhas questões que dizem respeito à subjugação da mulher amazônica e a sua vulnerabilidade social. A narrativa cinematográfica evoca diversos elementos que demonstram essa situação da personagem: por exemplo, o casamento de Tereza (Cássia Kiss) com Rufino (Ney Latorraca) – um grande comerciante que vende gasolina e aluga barcos para os pescadores do povoado –, que lhe propõe a união em função de sua situação econômica.

A mulher é narrada em situação desfavorável em relação aos personagens masculinos da trama, porém o ápice dessa assimetria ocorre quando se reproduz uma cena em que se dá a chegada de um “estrangeiro” (figura 4) – o boto, transformado em homem, fingindo ser um turista – desembarcando na cidade.

Figura 5

Cena do boto, em sua forma humana, como estrangeiro, no filme *Ele, o boto*.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=U66uFZ4KpO0>

Esse “estrangeiro” é o estereótipo de um gringo engraçado, divertido e interessado pelas coisas exóticas. O enquadramento do personagem contrastando com o pano de fundo, com uma garrafa de Coca-Cola, um dos maiores símbolos do capitalismo global, pode ser lido como uma representação da assimetria de poder entre a população ribeirinha do filme e o personagem que é um turista em visita aos países da América Latina em busca de diversão, provavelmente incluindo o turismo sexual.

Enquanto construção coletiva do imaginário ribeirinho, compreende-se que por um lado, a adaptação da narrativa para o litoral brasileiro pode deslocar parte de seu potencial simbólico em relação à Amazônia, mas por outro pode potencializar e reforçar a representação estereotipada que se tem sobre o Brasil como país tropical, pois para o estrangeiro, tanto o litoral quanto a Amazônia constituem um todo exótico, indistintamente.

A invenção da tropicalidade contribui significativamente com esses discursos, tendo em vista que ela representa a estereotipização da paisagem e dos habitantes desse espaço. O Brasil não é composto apenas por praias paradisíacas. Há uma densa e úmida Amazônia, um semiárido sertão e um rochoso e frio cerrado, entre outras paisagens e climas. Porém, a imagem que se criou, que se mantém viva, e que é vendida, é a que retrata a tropicalidade e todo o exotismo que a envolve.

O deslocamento do *personagem geográfico* dos rios amazônicos para o litoral brasileiro, independente de ter sido uma decisão planejada ou aleatória, retrata um espaço que pode ter sido escolhido como artifício para chamar a atenção para o exotismo dessa paisagem consoante com a narrativa. Esse espaço dá ênfase aos estereótipos tanto internos quanto externos ao nosso país, considerando que a tropicalidade é um conceito compartilhado. Apesar de a Amazônia ter grande parcela no imaginário estrangeiro, a imagem que se consolidou, e que se reproduz como “cartão postal” do Brasil como país tropical, é a das praias paradisíacas.

Entretanto, o fato de o *personagem geográfico* ter sido deslocado não interfere no que concerne à representação feminina. Independente do espaço, a narrativa seria a mesma, dotada dos mesmos artifícios de subjugação e desumanização da mulher amazônica. Pois estes se encontram emaranhados na subjetividade de tal forma que são reproduzidos de maneira irrefletida tanto em narrativas fílmicas e outros produtos midiáticos quanto no cotidiano, dado que realidade e ficção se espelham mutuamente.

Diante das representações estereotipadas da mulher, presentes nesse filme, é possível questionar o olhar subalternizante direcionado às mulheres ao longo da história. A mídia, e neste caso específico, o cinema, tem a capacidade tanto de reproduzir quanto de criar conceitos e opiniões que serão assimilados e naturalizados pelos cidadãos como sendo um comportamento correto e/ou natural.

3.1.4 A força do querer: o passado romântico representado pelo boto versus o presente em busca de autonomia feminina vivido pela sereia

A Força do querer, telenovela escrita pela acreana Glória Perez e dirigida por Rogério Gomes, foi ao ar pela Rede Globo de Televisão entre abril e outubro de 2017, em horário nobre¹². Tal produção televisiva abordou diversos temas polêmicos como o crime organizado, tráfico de drogas, transexualidade, entre outros assuntos acertados que urgem o chamado para o debate. Entretanto, a autora também insere em sua narrativa o imaginário mítico amazônico, tratando de lendas como a sereia e o boto.

Esta telenovela está sendo exibida em países latino-americanos hispanofalantes, sob o título *Querer sin Limites*, o que reforça a reflexão inicial desta dissertação sobre a *hipernarrativa* do boto. Seguramente outras regiões fronteiriças conhecerão ou reconhecerão a narrativa que forma parte da cultura amazônica. Isso faz com que, apesar da diferença de idiomas e dos limites que nos restringem, percebamos que temos muitas similitudes que em algumas circunstâncias superam as diferenças; e que muitas dessas similitudes se traduzem em narrativas orais que transitam entre as fronteiras líquidas da imaginação de países vizinhos.

Atenho-me, para esta análise, ao segundo e ao último capítulo, especificamente, mas não deixando de fazer referência a outros momentos da obra que sejam essenciais para a linha de raciocínio que sigo.

No início da telenovela, o boto (João Sabiá) aparece em lembranças de Edinalva (Zezé Polessa) como uma memória de um encontro fugaz, vivido

¹²Conforme nos informa Name (2013b), o horário nobre, no Brasil, "é o bloco de programação inserido entre 18h e 0h. No caso da Rede Globo, há décadas esse horário é majoritariamente ocupado por jornalismo e obras de dramaturgia (novelas, séries, minisséries e programas de humor). Desde a década de 1970 há três faixas fixas de novelas, de segunda a sábado". A terceira delas, grupo do qual *A força do querer* fez parte, "exibe os produtos audiovisuais mais caros, com maior esforço de produção e maior expectativa de anunciantes. Apesar de já terem sido chamadas "novelas das oito", têm hoje seu início de exibição por volta das 21h".

intensamente. As lembranças são exibidas entre suspiros e outras expressões comuns utilizadas pela linguagem cinematográfica que constituem o nosso imaginário e nos induzem a pensar no amor romântico e idealizado, não concretizado, mas romantizado tal qual.

A personagem Edinalva, que durante toda a trama mantinha certa intriga com o personagem Abel (Tonico Pereira), ao final, com ele se reconcilia e se casa. No penúltimo capítulo (171), ela o vê no show da paraense Dona Onete e o imagina como o boto em sua forma humana, todo de branco com um dente de ouro e chapéu, e dança com ele ao som de *Boto Namorador*, música tocada a pedido dela. Em seu casamento, ela lhe diz: “você é o meu boto favorito”. Assim culmina em casamento, não com o boto de seus sonhos, mas com outra pessoa.

A autora da telenovela, apesar de abordar a cultura amazônica, não encena a metamorfose dos seres “encantados”, exibindo-os como seres humanos, não como seres híbridos. Apesar de não exibí-los de maneira sobrenatural, Glória Perez não os destitui das características primordiais que os envolvem, segundo as lendas – o boto como galã sedutor autorizado a seduzir e abandonar mulheres sem nenhuma crítica da sociedade sobre tal atitude, que a subentende como “instinto masculino”; e a sereia como mulher envolta em uma aura de sensualidade que atrai os homens e os conduz a destinos indesejáveis. A personagem Ritinha (Isís Valverde), usa uma calda de sereia para trabalhar em um aquário, o boto aparece somente em sua forma humana nos *flashbacks* de Edinalva. Tal personagem, durante toda a trama é apontada sob o estereótipo de mulher perigosa. Diversos personagens reproduzem preconceitos sobre sua índole. Apontando-a como uma mulher sedutora e promíscua, por seus comportamentos que vão de encontro com o moralismo que rege a cultura patriarcal.

Apesar de efêmero, o encontro de Edinalva com o boto resultou na concepção de sua filha, Ritinha – registrada em cartório como filha de Edinalva Ferreira e Boto. Ritinha diz se reconhecer sereia, por sua forte relação com o rio que há em Parazinho, a cidade fictícia, onde nasceu. Conforme se pode perceber no diálogo do segundo capítulo entre ela e Ruy (Fiuk):

Ruy: Ritinha, né?
 Ritinha: como é que tu sabes?
 Ruy: te vi hoje de manhã no rio.
 Ritinha: eu moro lá.
 Ruy: no rio?

Ritinha: hurum, sou filha da mãe d'água.
 Ruy: mesmo?
 Ritinha: por quê? Tu não acreditas, não?
 Ruy: acredito, acredito.
 Ritinha: é que quando tem carimbó, eu guardo minha cauda de peixe, agarro minha saia e venho dançar (A FORÇA DO QUERER, 2017, cap. 2).

A representação da sensualidade do corpo feminino amazônico se exacerba nessa personagem, assim como traços de pensamentos libertários que ao longo da trama são demonstrados como causadores de diversos conflitos entre os personagens masculinos, Ruy e Zeca (Marco Pigossi) – os dois se aproximam e se relacionam afetivamente com ela, ao mesmo tempo, e Ritinha ao longo da trama diz várias vezes não saber qual escolher: ela ama os dois. No capítulo 2, há uma cena em que, simultaneamente, os dois rapazes, encantados observam a personagem Ritinha nadando entre os botos. A cena é marcada com a música *Sereia* de Roberto Carlos, cuja letra harmoniza ainda mais o momento para enfatizar que ambos os personagens se encantam com ela.

O diálogo entre Zeca e seu pai, Abel, faz referência à personalidade de Ritinha como uma mulher que não se deixa controlar. Sendo assim, ela seria alguém imprópria para casar-se, já que a conversa se referia a seu pedido de casamento. Essa informação é dada ao noivo, Zeca, como um alerta de perigo. Segue o diálogo:

Abel: Eu vejo como ela é, eu não sou menino, eu não sou você não rapaz. Essa daí eu vi crescer aqui oh, do lado de casa e desde moleca que eu nunca me enganei com a natureza dela.
 Zeca: e qual é a natureza dela?
 Abel: é como a água Zeca, engana, escapa, a gente oh [o personagem derrama água nas mãos que escorre entre seus dedos], não consegue oh, segurar, tá vendo? (A FORÇA DO QUERER, 2017, cap. 2).

No último capítulo da telenovela, o personagem Abel volta a se referir à Ritinha como uma mulher perigosa de quem o seu filho Zeca deveria ter se mantido distante, como se pode observar no diálogo:

Abel: o índio não avisou tanto que era pra ter medo do que viesse das águas?
 Zeca: e eu não obedeci não, pai? Vida toda que eu fiquei longe d'água, nem em piscina eu entro.
 Abel: ele falou que era pra ter medo do que viesse das águas. Menina que diz que é sereia e é sereia mesmo, num veio das águas, num veio? (A FORÇA DO QUERER, 2017).

Após o desenrolar de toda a trama envolvendo os três personagens (Ritinha, Ruy e Zeca), Ritinha se dirige aos homens que se relacionaram com ela ao longo da narrativa, dizendo: “Eu gosto de vocês dois, mas gosto mais de mim”. Essa fala, a meu ver, pode representar uma perspectiva feminista adotada pela autora, contextualizada com o momento atual em que efervescem debates feministas na América Latina.

Glória Perez, traz uma personagem que rompe, em certa medida, com os padrões tradicionais e moralistas da sociedade, para isso utiliza-se estrategicamente do mito da sereia que representa o desejo e, paradoxalmente, o medo ou rechaço dos homens, em relação à mulher contemporânea que se encontra em um contínuo processo de evolução rumo à autonomia. Ao observar a personagem nessa perspectiva, penso, tal como Lauretis (1987, p. 219), que

Apesar das divergências políticas e pessoais, e da angústia que acompanha os debates feministas dentro e além das linhas raciais, étnicas e sexuais, devemos ser encorajadas pela esperança de que o feminismo continue a desenvolver uma teoria radical e uma prática transformação sociocultural.

Tanto na lenda em si, quanto na versão apresentada na telenovela o personagem masculino, boto, traz as características do galã, namorador, conquistador, características que impossibilitam que as mulheres resistam ao seu encanto. Já a personagem sereia, seu alter ego, apesar de também ser caracterizada como dotada de uma beleza incomum, extremamente atrativa aos olhos de todo homem que a veja, é apresentada envolta em uma aura negativa de maldade e periculosidade, incomparável à carga negativa representada na narrativa do boto.

A breve análise dos dois capítulos dessa telenovela, com enfoque nos personagens míticos boto e sereia, faz perceber a forma como as questões de gênero são abordadas em personagens femininos e masculinos, refletindo e constituindo o imaginário social. O arquétipo da sedução feminina na personagem sereia reforça estereótipos sexistas relacionados a padrões de beleza e comportamentais. Apesar da reafirmação de estereótipos, expõe de maneira positiva a liberdade de escolha feminina, pois no final da telenovela a personagem Ritinha decide ir embora levando consigo seu filho, optando por não permanecer com nenhum dos homens que a queriam. Fato que rompe com a linearidade padrão das

narrativas televisivas pautadas no *final feliz* em que, geralmente, o mocinho e a donzela vencem todas as adversidades e formam o casal perfeito, normalmente culminando na realização de um casamento heterossexual em uma igreja.

3.2 DES-ROMANTIZAÇÃO E EXPLICITAÇÃO DA VIOLÊNCIA EM VERSÕES CONTEMPORÂNEAS DA NARRATIVA AMAZÔNICA

As narrativas contemporâneas, abaixo analisadas, têm em comum a releitura da lenda do boto com recorte de violência, sobretudo de gênero e raça. Algumas trazem essa questão explícita outras implícitas, porém todas narram a violência de gênero. Uma – curta-metragem peruano – o faz através do suspense que evidencia a violência de gênero, raça e classe, por meio de imagens que nos proporcionam uma leitura que a relaciona à pedofilia; a outra – música regional da banda Os Tucumanus – através de denúncia e crítica à utilização da narrativa como forma de escamotear a violência de gênero; e a última através do gênero horror escancara a violência presente nas entrelinhas da narrativa.

3.2.1 Curta-metragem *El Bufeo Colorado*: a representação do boto na imagem do colonizador do passado ao turista de hoje

Aqui me refiro à violência de gênero que tem suas origens na colonização e se perpetua ao longo dos séculos em diversas formas de colonialidades. A imposição de uma cultura primeiro patriarcal, logo patriarcal e capitalista instituiu estruturas de poder que condicionam a mulher a posições inferiores aos homens, possibilitando-lhes a prática de violência simbólica e física, uma dessas estruturas é a idealização do amor romântico, supracitado. Nesta análise intenciono demonstrar como ocorre a violência, sobretudo, simbólica, relacionada à raça e classe.

No entanto, contraditoriamente, esta violência nem sempre está explicitada nas representações – o ideal de amor romântico atravessa as narrativas do boto, camuflando a violência de gênero que ela representa. Apesar de, atualmente, se divulgar de distintas formas muitas informações sobre a Amazônia, ela continua sendo idealizada e exotizada através das diversas mídias existentes. Por conta da presença constante de exploradores, turistas e migrantes, além das diversas mídias, nessa região, é possível perceber a transculturação entre a cultura ocidental e a

ribeirinha, fato que contribui significativamente para o surgimento de diversas narrativas que marcam a presença forânea, e a do boto é uma dessas. Segundo Heleno (1999, p. 135),

O boto contém em si mesmo a natureza e a civilização, conhecedor destes mundos, transita livremente. A sua característica dual permite sua chegada e partida porque viaja e migra através das águas, como ela, transmuta-se segundo o curso. Mas é investido de seu lado civilizado que se apresenta como aquele da cidade, sua roupa branca de “dândi” citadino revela a expressão da sua modernidade. Em muitas narrativas é possível perceber a descrição daquele não-caboclo, de raça pura, branco, olhos glaucos, cabelos claros de um louro germânico e de uma estatura sempre superior a da região amazônica.

Com a presença mais constante e inevitável do forasteiro na Amazônia, sobretudo a partir do primeiro ciclo da borracha, as comunidades ribeirinhas sentem a necessidade de justificar os “misteriosos” casos de gravidezes das mulheres amazônicas. Esses casos, geralmente, não ocorriam de maneira pacífica e consentida, mas como violência desses corpos femininos vulneráveis em meio à floresta. Floresta que, tal como os corpos das mulheres, também precisava ser desbravada, explorada, ocupada, violentada, dominada, por esses invasores ocidentais androcêntricos.

Nos seringais, durante o período de exploração da borracha, era comum a prática de venda ou troca de mulheres indígenas, capturadas nas *correrias*¹³. “Quem ‘pegava’ uma ‘cabocla’ na correria podia ficar com ela para si ou vendê-la para o patrão, que então a revendia para outro seringueiro” (WOLFF, 1999, p. 164). Assim, “Los intercambios sexuales asimétricos son uno de los mecanismos más potentes para la reproducción de las jerarquías étnicas y de género.” (FULLER, 2004, p. 133).

Se antes a violência, nas formas de abuso de poder sob os corpos não brancos, expressas nas práticas de estupro, pedofilia e misoginia estavam ligadas ao colonizador, hoje ela pode estar ligada ao estrangeiro, no contexto de colonialidade em que vivemos. Porém, entendo que a narrativa do boto também se refere à violência que ocorre dentro dos lares por pessoas que são conhecidas, e/ou familiares, concebendo relações incestuosas.

Alguns homens, por sua posição de poder dentro da hierarquia familiar, abusam das mulheres de sua própria família, maiormente impunemente. Ou seja, há

¹³ “As expedições de matança e apresamento de índios eram chamadas de *correrias*.” (WOLFF, 1999, p. 160).

casos em que se fala de um forâneo, entretanto esse nunca foi visto na comunidade, haja vista o isolamento de algumas destas. É uma narrativa que camufla o abuso, no caso familiar, beneficiando o abusador. E também é um discurso “defensivo”, que “protege” a vítima de uma violência quiçá maior. Dizer que a criança da qual não se conhece a paternidade é filho do boto, é uma forma metafórica de dizer que não se deve insistir nesse assunto, que há coisas que não se quer ou não devem ser ditas. Essas mulheres são obrigadas a calar.

O curta-metragem peruano *El Bufe Colorado* tem duração de um pouco mais de quatro minutos. Ele está disponível na plataforma *YouTube*, no canal *Miluzmi Producciones*¹⁴. Este curta lança um olhar dissonante das versões mais recorrentes da narrativa oral, ao menos das que a ilustram de maneira romântica. A história é contada por um narrador, portanto não há diálogos entre os personagens¹⁵. A voz grave do narrador prenuncia a tensão que será desenvolvida no decorrer da narrativa. O curta começa ao som de alegres ritmos populares, característicos das manifestações culturais dos habitantes da Amazônia peruana, orquestrados por tambores e flautas.

As pessoas dançam e bebem com naturalidade, muitos inclusive dançam descalços e com vestimentas nada ostentosas. Destaco esse aspecto porque no curta é nítida essa diferença. Enquanto os membros da comunidade dançam com os pés descalços, o boto, em seu processo metamórfico, tem exibidos enfaticamente seus sapatos e sua vestimenta – “un hombre alto y elegante con un traje blanco”. Todos os participantes da festa não são brancos, com a cor da pele característica dos indígenas do Peru. O homem/boto, no entanto, é branco, tem olhos claros e maior estatura que os habitantes locais (figura 5). Essas características lhe outorgam uma posição de poder que é reproduzida desde a colonização, e os estrangeiros, assim como os colonizadores de outrora, abusam dessa posição de privilégio diretamente ligado à raça e classe para cometerem violências de gênero.

¹⁴ Trata-se de uma gravação amadora e por essa razão não foi possível levantar muitos dados sobre sua ficha técnica. As informações que tenho são as que estão no final do vídeo que indicam: Narração: Luis Acevedo; Imagens: Natura TV; Edição e redação: Luis Acevedo.

Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NCXkvfvPIE>>

¹⁵ Ver narração completa transcrita no anexo II desta dissertação.

Figura 6

Cena do curta-metragem peruano *El bufeo colorado*Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=NCXkvfvfPIE>

Segundo Heleno (1999, p. 136), o boto “perverte a norma do lugar e surge como ruptura nos rituais e festas. Após este aparecimento alterador o boto volta a ser o mesmo, um igual, naturalmente conveniente”. Isto é, a presença física do forasteiro gera estranhamento; e após deixar a comunidade, em sua forma humana, sua presença persiste no imaginário dos ribeirinhos – entretanto na forma do cetáceo que sempre esteve mergulhando pelos rios amazônicos.

Além de exibir as relações desiguais de raça e classe, através das imagens ostensivas do boto, assim como sua cor de pele, que contrasta com o aspecto simples da personagem feminina, e com sua cor de pele, conforme se pode verificar na figura 6. Este curta traz também de maneira implícita, por meio do enquadramento dos personagens, questões como abuso infanto-juvenil e desaparecimento. A chamada *trata de personas* (tráfico de pessoas) que ainda hoje ocorre com certa frequência em todo o Peru, mas se agrava na região amazônica por conta, em parte, dos garimpos ilegais e do isolamento de certas comunidades. Segundo Vieira, Oliveira e Sókora (2017, p. 148), “a mercantilização e objetificação do corpo da mulher e da criança/adolescente são fatores propulsores para a perpetuação da violência sexual nas relações interpessoais.”

As pessoas, vítimas dessas práticas, são forçadas a exercerem trabalho escravo, prostituição, entre outras atividades que ferem violentamente os Direitos Humanos. “En el Perú el 60% de víctimas de trata de personas reportadas por el Ministerio Público son menores de edad, de las cuales el 90% son mujeres” (PROMSEX, 2016, não p.). Esses dados fazem perceber que as pessoas mais

vulneráveis a esse tipo de violência são mulheres e crianças, fato que pode se estender como parâmetro para os demais países da América Latina, pois em uma sociedade sexista e desigual como a nossa, lamentavelmente, não poderia ter dados diferentes.

“Cuando ya todos están mareados por el efecto del alcohol, el bufeo conduce a la chica más bella y tierna del pueblo hasta el río. Llegan al río, se sumergen en el. La chica no volverá nunca más”. Com este fragmento narrativo se encerra o curta-metragem. O seu desaparecimento, na cena final, em que o boto e a menina se submergem nas águas, ficando na superfície apenas a flor de seu cabelo junto ao chapéu do boto, predispõe elementos para a análise do seu desaparecimento tanto físico, quanto em alguma medida, simbólico, para considerar o impacto psicológico desse encontro. Ao enfatizar que “la chica no volverá nunca más”, realmente nos leva a acreditar que independente dela ter desaparecido realmente ou não, ela não voltará nunca mais a ser a mesma pessoa. Alguém que sofre violência, adquire traumas difíceis de lidar, e isso irá repercutir negativamente ao longo de sua vida, que se manifestará de diferentes formas, principalmente em suas relações interpessoais.

Figura 7
Cenas do curta *El Bufe Colorado*
em que o boto leva a menina para o rio, onde desaparecem.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=NCXkvfvfPIE>

Tanto esta narrativa fílmica quanto o conto peruano *Rosa y El Bufe Colorado*, acima analisado, tratam do desaparecimento da mulher após seu fortuito encontro com o boto. Há outras versões que relatam gravidez, como consequência

desse encontro casual, porém são menos frequentes. Característica que difere das narrativas brasileiras em que esse desfecho é constante em diversas versões. Entretanto, o curta se distingue do conto ao expor esse desaparecimento como denúncia, não de forma romantizada como ocorre no conto. No qual a personagem Rosa, desaparece, porém tem um final feliz que pode ser percebido nos dois últimos parágrafos: ela envia uma carta à mãe falando sobre a satisfação de levar uma vida feliz com seu marido no fundo do rio. Ou seja, as perspectivas de cada uma das narrativas – apesar de contemporâneas, e tratarem sobre a mesma lenda no contexto da amazônica peruana – são distintas: uma romantiza, a outra destaca o abuso.

Quanto ao discurso, que em certa medida traz uma conotação xenofóbica – “No se dejen engañar, cualquier desconocido, cualquier extraño, especialmente los extranjeros podrían ser el bufeo colorado” – acredito que trate de formular uma crítica às posturas abusivas de muitos turistas, sobretudo o euro-norte-americano. Por muitos desses ainda manterem em seu imaginário uma hierarquização socioeconômica e cultural que os coloca em uma posição de superioridade, por meio da qual se sentem com poder de cometer certos atos que, provavelmente, em seus países seriam severamente punidos.

Essa curta narrativa fílmica, portanto, em poucos minutos nos bombardeia com problematizações que envolvem o complexo contexto de violência na Amazônia. Tais postulados conduzem à reflexão de como os fatos do cotidiano se mesclam às narrativas e vice-versa. O que proporciona diversas possibilidades de leituras – todas elas ancoradas em aspectos do contexto social no qual circulam.

3.2.2 Denúncia de violência de gênero através da música regional *O Boto* da banda Os Tucumanus

A Amazônia é imensamente plural e heterogênea e, por isso, possui um cenário musical muito diverso. Muitos artistas buscam criar sua identidade musical baseada nas expressões culturais da região. Dessa forma atuam, dentre muitos outros, Dona Onete, no Pará; Patrícia Bastos no Amapá; e Os Tucumanus, no Amazonas. Apoiam-se na música como instrumento para acessar diferentes públicos: afinal, se a música é uma das vozes da cultura que por vezes pode ter a doçura de expressar as belezas da vida ou da natureza, ela também tem o poder de

gritar rebeldia, ser subversiva, denunciar e criticar o mal-estar social. O/a artista, com sua sensibilidade, percebe e faz reverberar esses sentimentos comuns do seu entorno. A música alcança espaços que outras mídias não conseguem – por isso a importância de considerá-la.

A banda amazonense Os Tucumanus tem uma estética pautada em ritmos regionais, como o carimbó, fusionados a estilos internacionais como o rock, o soul e o funk. Suas letras retratam o cotidiano e a realidade dos povos amazônicos. Registram com um olhar sensível, mas ao mesmo tempo crítico, o *modus vivendi* desse espaço. Letras que passeiam pelo *churrasco de gato* do dia a dia do trabalhador ao imaginário das lendas amazônicas. Segue a letra da música *O Boto*¹⁶:

Olha lua olha o luar
 Cuidado minha vizinha
 Que o boto quer emprenhar a sua filha
 Vestido de branco
 Tira o seu chapéu
 Mostra seu encanto
 Vestido de branco
 Tira seu chapéu
 Joga seu encanto
 As estatísticas mostram que a violência sexual infantil
 ocorre na maioria dos casos dentro da própria casa
 As figuras envolvidas geralmente são
 Pais, padrastos, avós, tios, primos, irmãos...
 Não acoberte o incesto isso é apenas uma estória uma estória...
 Vestido de branco
 Tira o seu chapéu
 Mostra seu encanto
 Vestido de branco
 Tira seu chapéu
 Joga seu encanto
 Qualquer vera semelhança com o "modus operandi"
 de um político local não é mera coincidência,
 mas sim pura e cristalina verdade.
 Acredite maninho e maninha é verdade é verdade.

Fonte: <<https://www.musixmatch.com/es/letras/Tucumanus/O-B%C3%B4to>>

Essa canção, composta por Maurício Pardo e musicada por Denilson Novo, forma parte de um álbum com sete canções: *Rumo à Via Láctea*, lançado em 2014. Com uma melodia marcada pelo *soul*, a canção inicia com um alerta nos versos 01 e 02: “cuidado minha vizinha, o boto quer emprenhar sua filha”. Com esses versos

¹⁶ Para ouvir a canção O boto, acesse: <https://bit.ly/2IXDovv>

podemos interpretar como uma forma implícita de dizer que essa narrativa está muito presente no cotidiano, principalmente dos ribeirinhos, pois pode acontecer com a filha da *minha vizinha*, logo faz parte do contexto, em que o sobrenatural – a metamorfose do boto em homem – torna-se algo natural ou tratado desta maneira no discurso da comunidade.

Ou seja, a música inicia como um alerta como acima exposto, logo passeia, em alguns fragmentos, pelo que ao primeiro olhar parece ser a narrativa tradicional do verso 04 ao 09 “vestido de branco, tira seu chapéu, mostra seu encanto [...]”. Porém na narrativa tradicional um dos elementos marcantes é que o boto nunca tira o seu chapéu, pois este serve para ocultar o orifício por onde respira, essa “falha” na metamorfose é uma das maneiras de descobrir sua verdadeira identidade. A canção traz esse fragmento: “tira seu chapéu” (verso 05), para demonstrar que a narrativa aparentemente romântica esconde mais coisas do que se pode imaginar ao ouvir a narrativa. Esse fragmento atua como uma metáfora no sentido de mostrar o “verdadeiro” sentido da lenda do boto, pois ao tirar o chapéu se descobre que esse forâneo é o boto e se evita que ele “encante” as mulheres ribeirinhas.

Em seguida, irrompe com a denúncia explícita acompanhada de um fundo musical mais baixo que o restante da música e uma voz que se assemelha a um manifesto, como saída de um megafone. Assim a canção consegue, além de denunciar a violência, alertar/instruir seus ouvintes a não aceitarem e naturalizarem tal violência, mas perceberem que ela é real e não pode ser justificada por uma lenda amazônica, capaz de ocultar o verdadeiro praticante desta. Para isso, Os Tucumanus afirmam “é apenas uma estória, uma estória” (verso 14).

A banda manauara, para lograr seu objetivo, utiliza como argumento-chave um elemento de conhecimento comum a todos os amazônidas, a lenda do boto. Assim, acessa tanto o público ribeirinho como o cidadão, haja vista a difusão massiva da narrativa. Apoiar-se em elementos narrativos que as pessoas ribeirinhas se utilizam para “justificar” ou ocultar as práticas abusivas de alguns, e devolve ao contexto amazônico uma versão denunciativa, que trata como verdade a violência de gênero escamoteada e romantizada pela lenda.

O destaque da canção para o incesto me leva a pensar que, como se sabe, em muitas dessas histórias que se “justificaram” como sendo atuação do encantado, na verdade, trata-se de violência intrafamiliar. Geralmente esse abuso está estritamente ligado à violência de gênero, pois a maioria dos casos registrados de

incestos são cometidos contra mulheres, por se encontrarem em posição de inferioridade primeiro física, logo hierárquica. Os Tucumanus atentam para esse fato ao afirmar: “as estatísticas mostram que a violência sexual infantil ocorre na maioria dos casos dentro da própria casa. As figuras envolvidas geralmente são pais, padrastos, avós, tios, primos, irmãos” (versos 10 a 13).

Embora a violência sexual, em que as principais vítimas são crianças e adolescentes, esteja presente em todas as classes sociais, pode-se dizer que no contexto amazônico, nortista e ribeirinho, as vítimas se encontram mais frequentemente nos estratos mais vulneráveis, sem acesso às políticas que deveriam zelar pelos seus direitos e proteção (VIEIRA, OLIVEIRA E SÓKORA, 2017). A isso se soma a falta de informação sobre como atuar em casos de violência. Porém, as desigualdades “não se encerram apenas no âmbito socioeconômico, mas dizem respeito às disparidades de gênero e étnico-raciais que desenham as relações na sociedade brasileira” (ibid, p. 138). Além disso, a violação dos direitos humanos

não é uma realidade estrita à região Norte do país, constata-se isso em todo o território brasileiro e mundial, mas quanto mais afastados dos grandes centros urbanos, quanto mais precárias são as políticas sociais e as instituições de defesa dos direitos, mais constantes e invisibilizadas são as violações, que se perpetuam na esteira do esquecimento público (Ibid, p. 143).

Por último, percebe-se na letra uma apelação direta a não naturalização da violência presente nas entrelinhas da narrativa, no intuito de separar lenda de realidade e estimular a denúncia: “Não acoberte o incesto isso é apenas uma estória, uma estória” (verso 14). A canção, em certa medida, apoia a ideia de desconstrução da cultura patriarcal, pois ao denunciar uma violência estritamente ligada a gênero contribui para repensar e reconstruir nossa história em perspectivas diferentes.

A cultura não é estática, mas mutável, maleável, apesar de que as mudanças na cultura ocorram de maneira bastante lenta, não deixam de ocorrer. Por isso urgem releituras sobre a violência como as que vimos neste capítulo, que apresentam o outro lado da narrativa e assim contribuem para a reflexão sobre as estruturas assimétricas, naturalizadas na nossa sociedade.

3.2.3 O gênero horror encena a violência implícita na narrativa do boto

O curta-metragem *Boto* é um dos episódios produzidos para a web-série *Imaginário*. Da produtora Visom Digital, com dez episódios curtos entre três e quatro minutos dirigidos por Bruno Esposti, ela foi lançada dia 31 de outubro de 2016 na plataforma *YouTube* – estrategicamente na data em que se comemora a festa popular norte americana, *Halloween*, celebrada também no Brasil – e traz uma mescla de personagens do folclore nacional e de lendas urbanas com elementos estéticos típicos do gênero horror, sobretudo euro-norte-americano. O episódio *Boto*, narra, em aproximadamente quatro minutos, a lenda amazônica do boto cor-de-rosa, concedendo nova roupagem à narrativa que permeia o imaginário popular: no curta-metragem, o boto, em sua forma humana e masculina, transforma-se em um monstro e devora uma personagem (mulher), contrastando, assim, com as versões romantizadas da narrativa oral e outras mídias. Ao que parece, a web-série utiliza a linguagem do cinema *gore*¹⁷ para problematizar a questão da violência sexual na narrativa do boto.

Discorro aqui sobre o gênero horror no cinema euro-norte-americano e sua presença nas produções brasileiras. Assim como a (não) aceitação de tal gênero no Brasil, tendo em vista nossa grande indústria cinematográfica – entre as três maiores da América - Latina – que ainda olha com desdém para os filmes de horror.

O cinema foi enormemente influenciado pela literatura, portanto muitas das produções cinematográficas do gênero horror e subgêneros dessa categoria são transposições de clássicos. Os romances, *Frankenstein*, escrito por Mary Shelley (1818), e *Drácula*, de Bram Stoker (1897), tiveram adaptações homônimas para o cinema, assim como diversos contos de Edgar Allan Poe e de Stephen King.

Paradoxalmente, o aparecimento do horror gótico, na literatura, remonta ao século XVIII, no auge do iluminismo – ou século das luzes – em que a ciência e a razão começaram a ser enormemente veneradas por intelectuais. (Carroll, 1999).

Nas artes plásticas o horror também teve grande expressão. As gravuras do espanhol Francisco de Goya, no século XIX, ilustram o horror como crítica às

¹⁷A palavra *gore* é de origem inglesa e se traduz como “sangue”. Popularizou-se na linguagem cinematográfica para nomear um subgênero do horror. Caracteriza-se pela forma exagerada de representar cenas de violência, que podem causar asco e náuseas em seu espectador por sua predileção por realismo.

atrocidades cometidas durante a Guerra Peninsular, assim como ao poder e crueldade dos monges da igreja católica em nome da Santa Inquisição.

De acordo com Carroll (1999), o gênero horror começou a cair no gosto dos produtores de cinema, de maneira mais frequente, com a geração do pós-guerra. Na sede de representar os medos e aflições dos sujeitos que se encontravam em uma sociedade política, cultural e socialmente instável, tais produtores levaram às grandes telas uma série de monstros que até hoje são referências para as produções mais recentes.

Hall ([1992] 2015, p. 28), ao tratar sobre as identidades na pós-modernidade, afirma que “o ‘sujeito’ do Iluminismo, visto como tendo uma identidade fixa e estável, foi descentrado, resultando nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas, do sujeito pós-moderno”. Podemos perceber essa fragmentação identitária nas produções cinematográficas, em que os monstros são seres anômalos que poderiam, nesse contexto, representar os medos e os conflitos internos dos sujeitos em relação à preservação de sua cultura, de sua identidade e de seu espaço. Destruir esses monstros seria extinguir possíveis ameaças a um sistema que se quer preservar.

Carroll (1999, p. 40) também nos informa que o gênero do horror artístico é aquele com base na “emoção que as narrativas e imagens de horror intencionam provocar no público” e ao “preço que queremos pagar pela revelação daquilo que é impossível e desconhecido, daquilo que viola nosso esquema conceitual” (ibid, p. 264). Engendrado em contextos conflitivos, teve seu apogeu, no cinema, na década de 1970. Desde então, não cessou de reinventar-se: quando se pensava que havia se repetido até o esgotamento todas as formas de representar o horror em filmes, logo surgia alguma ideia nova proporcionando outra perspectiva para que os cineastas se debruçassem a criar novos monstros, ou releituras de obras já encenadas, porém com outra roupagem.

Para o autor, o horror artístico é a ânsia voluntária de ser induzido, através de elementos cinematográficos, a sentir medo e asco em uma forma de pacto estético narrativo: sabemos que o monstro não existe, entretanto nos assustamos por pensar em como seria se ele existisse; e a repulsa, paradoxalmente, nos leva ao medo prazeroso – prazer a partir de uma estética de desprazer. Para Carroll (1999, p. 270), “os objetos do horror artístico são repugnantes e fascinantes, porque são desajustamentos classificatórios”. Esses desajustamentos nos fazem sentir horror ao

veremos as criaturas idealizadas com esse propósito, pois não se encaixam dentro do nosso esquema de classificação, sendo, portanto, seres impossíveis. Na web-série *Imaginário*, o boto é um monstro, um desses desajustamentos classificatórios, uma anomalia – portanto irreal, capaz de abalar a lógica, ao menos da cultura ocidental.

Embora timidamente, o gênero horror não tardou em chegar ao Brasil nos anos de 1960, antes mesmo de seu ápice no cinema estadunidense. Os filmes de José Mojica Marins, mais conhecido como Zé do Caixão – que incorporou seu personagem à sua vida –, foram os mais destacados do gênero, no Brasil. Seu primeiro longa-metragem: *À meia noite levarei sua alma*, foi lançado em 1963. Mojica é aclamado pelos adeptos do gênero como o maior representante do horror na América Latina.

Mojica iniciou sua produção cinematográfica, criando seu próprio estilo dentro do gênero horror, em que mescla elementos oriundos dos filmes estrangeiros com aspectos da cultura popular brasileira. Nesse sentido, o curta-metragem do qual tratamos aqui se assemelha aos trabalhos de Mojica no que concerne a movimentos transculturais, em que os produtores não procuram apenas mimetizar um gênero, mas ao adotá-lo, recriam suas obras a partir da nossa cultura, com uma estética latino-americana.

À exceção de umas poucas produções na última década, ou as de Mojica, que ficaram conhecidas em nível nacional, o gênero horror, assim como seus monstros, permanecem em espaços periféricos, chegando a passos lentos às grandes produtoras.

Contudo, desde a última década, vemos uma crescente onda de produções voltadas para o gênero de horror no Brasil – mesmo de baixo orçamento –, dentre as quais podemos citar os filmes de Rodrigo Aragão: *Mangue Negro* (2008), um olhar ambientalista e horrorífico sobre o mangue; e *A Noite do Chupacabras* (2011), que se apropria do universo mítico da nossa cultura popular. *As Fábulas Negras* (2015), filme dirigido por Rodrigo Aragão, José Mojica Marins, Peter Baiestorf, Joel Caetano e Marcelo Castanheira, apresenta narrativas oriundas da oralidade, como o Saci e a Sereia lara, e lendas urbanas como a Loira do Banheiro. Os episódios da web-série *Imaginário* têm uma proposta bastante similar, também trazendo essas narrativas na perspectiva do gênero horror.

O olhar sádico e a apropriação de elementos da cultura popular, já são considerados características do estilo de Mojica, associado ao conhecimento dos

novos cineastas, supracitados, que vêm construindo sua história no cenário *underground* do horror. *As fábulas Negras* é uma obra que representa a persistência de Mojica desde os anos 1960, e dos novos cineastas em busca de uma expressão autêntica, apesar da fusão com a cultura estrangeira.

O curta-metragem *Boto* recria a narrativa oral que transita no imaginário popular amazônico na perspectiva do horror artístico. Assim, percebemos a influência clara que outras culturas têm sobre a nossa, muitas vezes, estabelecendo relações assimétricas, considerando a abrangência global da cultura euro-norte-americana. Porém, como expõe Said (2011, p. 19), “em parte devido ao imperialismo, todas as culturas estão mutuamente imbricadas; nenhuma é pura e única, todas são híbridas, heterogêneas, extremamente diferenciadas, sem qualquer monolitismo”. O choque assimétrico que ocorre entre as culturas hegemônicas e a nossa, subalterna, nos impele, inevitavelmente, a recriar nossas expressões culturais: “longe de serem algo unitário, monolítico ou autônomo, as culturas, na verdade, mais adotam elementos ‘estrangeiros’, alteridades e diferenças do que os excluem conscientemente” (SAID, 2011, p. 36).

Partindo do pressuposto de que as narrativas orais são contemporaneamente reinterpretadas em textos escritos, livros, cordéis, quadrinhos, obras audiovisuais e outras mídias; abordo a produção da web-série como uma proposta de transculturação ou uma relação de antropofagia entre o cinema nacional e o hollywoodiano. Seguindo o mesmo movimento do Manifesto Antropófago, realiza-se um processo de “deglutição” do horror artístico, cujos resultados são combinados com a nossa cultura popular: a cultura estrangeira não é apenas “ingerida”, mas assimilada/ “digerida” e transformada.

Em algumas versões da narrativa do boto, diz-se que em noites de festas, aparece um homem muito elegante, geralmente apresentando características bastante distintas dos moradores locais. É descrito como um rapaz alto, loiro, olhos claros, vestido num terno social branco e chapéu – este por sinal um dos elementos invariáveis da narrativa, pois é usado para esconder seu segredo, o orifício por onde respira.

Carroll (1999, p. 54) destaca que:

A geografia das histórias de horror geralmente situam a origem dos monstros em lugares como continentes perdidos ou o espaço sideral. Ou a

criatura vem das profundezas do mar ou da terra. Ou seja, os monstros são originários de lugares fora e/ou desconhecidos do mundo humano.

O boto não sai do mar, mas de um rio de água doce. Mesmo assim, esse fato nos leva a também categorizá-lo como um monstro: no amplo conjunto de representações imagéticas, sejam das populações ribeirinhas, sejam das diferentes mídias. Sempre se trata de um ser mítico, anômalo, mutante e híbrido, ao mesmo tempo cetáceo e homem, transitando entre o rio e a terra, mas não pertencendo a nenhum deles inteiramente.

A narrativa do curta-metragem inicia com um fragmento explicativo: “nas noites de festa junina, um belo homem surge das águas do rio. Sua magia é tão poderosa que nem mesmo você resistiria”. Logo a trama segue com um homem saindo de um rio que, em seguida, olha na direção de uma pequena festa junina. A audiência pode observar que ele não porta chapéu, um dos acessórios mais destacados em todas as versões da narrativa do boto cor-de-rosa – seria um prenúncio de ruptura com as estruturas narrativas mais recorrentes? Alguns personagens são exibidos aleatoriamente para proporcionar uma visão da festa, mas não há diálogos relevantes no desenrolar da trama.

Seguindo a narrativa, o inesperado – ou esperado, já que fomos avisados previamente de que trata tal narrativa – acontece. Através de uma atração ilustrada como uma espécie de hipnose, esse homem/boto seduz, porém não de maneira romântica, a personagem feminina presente na festa para si. Após esse contato e troca de olhares, ela o segue acompanhada por uma trilha sonora que nos leva a perceber certa tensão, que se confirma em seguida. O boto subitamente se transforma em monstro, ao mesmo tempo em que um orifício de aspecto putrefato abre-se em sua cabeça e ele devora a moça hipnotizada, entre esguichos de sangue.

Outra ruptura que se pode perceber em relação à narrativa oral, que geralmente apresenta a forma humana do boto como um homem branco (a cor rosada do animal remete à cor da pele deste homem) é o fato de que o Boto, no curta-metragem, é um homem negro. Tal representação é problemática, pois reafirma o estereótipo de violência historicamente associado ao homem negro. Fato que nos faz reafirmar a colonialidade relacionada à raça. Ao representar a narrativa oral no curta de horror, escolheu-se expor o homem negro como praticante da

violência ao invés do homem branco, assim se reforça o estereótipo consolidado e difundido socialmente do homem negro como violento.

Se na oralidade tem-se a representação do homem branco e na fílmica a do negro, a violência em relação à mulher continua a mesma. No curta a mulher representada também não é mais a indígena, mas assim como o homem/boto, ela é negra, o que não difere da mulher indígena no que concerne ao racismo e sexismo interseccional. Ou seja, essa mulher é desumanizada pela violência praticada tanto pelo homem branco quanto pelo negro, pois ao seu fenótipo se somam as problemáticas relacionadas a gênero.

Em relação à exploração do corpo feminino, a colonialidade afeta de maneira distinta as “mulheres de cor”, tomando outras proporções ao relacioná-la à raça, entendendo que não podem ser tratadas separadamente:

Solo al percibir género y raza como entretramados o fusionados indisolublemente, podemos realmente ver a las mujeres de color. Esto implica que el término «mujer» en sí, sin especificación de la fusión no tiene sentido o tiene un sentido racista, ya que la lógica categorial históricamente ha seleccionado solamente el grupo dominante, las mujeres burguesas blancas heterosexuales y por lo tanto ha escondido la brutalización, el abuso, la deshumanización que la colonialidad del género implica. (LUGONES, 2008, p. 82).

No curta-metragem, a violência de gênero inerente às narrativas do boto finalmente é explicitada, por meio da linguagem *gore*: a mulher é devorada, metáfora da violação sexual e de sua subjugação?

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com essas análises, meu objetivo foi demonstrar como a violência de gênero, raça e classe a partir da colonialidade, é escamoteada, tendo como objeto de estudo a narrativa do boto cor-de-rosa em suas múltiplas e diferentes formas de reprodução. Há diversas versões orais, assim como midiáticas, da narrativa, porém fiz um recorte selecionando as que, a meu ver, melhor elucidam a discussão sobre a representação estereotipada e racializada da mulher amazônica. Assim como as que criticam e rompem, em versões contemporâneas, com a linearidade passiva da narrativa tradicional.

Os debates relacionados aos limites territoriais e fronteiras culturais, assim como as relações de poder que envolvem as diversas formas da colonialidade, constituem pensamentos primordiais neste estudo. O boto, pois, como *personagem geográfico*, transita livremente através das fronteiras amazônicas em uma saturação de narrativas que ora romantizam, ora denunciam a violência.

Graças à noção de reprodutibilidade técnica de Walter Benjamin pude traçar uma compreensão da narrativa em sua saturação e reverberação massiva, o que me levou a olhar essa reprodutibilidade pelo viés da colonialidade do poder, do ver, de gênero e da telecolonialidade.

A partir dos aportes teóricos, principalmente da Literatura Comparada, pude realizar o estudo comparativo dessas diferentes mídias, para demonstrar primeiro a reafirmação ou ocultação da violência nas versões mais populares da narrativa do boto, logo a sua exposição de maneira crítica através de diversos olhares e diferentes linguagens contemporâneas. Releituras que expõem as mulheres amazônicas como sujeitos violentados tanto física como psicologicamente, pois vivermos em uma sociedade marcada por diferenças assimétricas de gênero, que se traduzem nas mais diversas facetas da violência.

A narrativa do boto é apenas uma das muitas narrativas, que através de elementos paisagísticos – com toda a carga imagética que o espaço amazônico representa – associados a aspectos culturais, expõe a mulher amazônica em posições assimétricas em relação ao homem. Muitas das representações reproduzidas tecnicamente têm o intuito mais de reforçar narrativas estandard do que de desconstruir essa maneira de ver tais mulheres.

O corpo feminino amazônico, desde a colonização, sofre diversas formas de colonialidades. Tais colonialidades, apesar de estarem imbricadas, as que mais se sobressaem são a colonialidade de gênero, indissociável da telecolonialidade. Pois o contexto sócio-cultural ocidental é extremamente marcado por imagens que desumanizam as mulheres. Por isso, a importância de trazer discussões sobre aspectos da cultura que são tratados com naturalidade, mas que ocultam violências de gênero. A colonialidade de gênero, juntamente com as demais colonialidades me possibilitaram olhar a narrativa do boto por outros ângulos na interseção entre gênero, raça e classe, que me permitiram enxergar a violência nas entrelinhas das narrativas romantizadas, assim como demonstrar em narrativas que considero decoloniais.

As três últimas narrativas analisadas são por mim consideradas decoloniais, pois a partir de uma perspectiva interseccional, expõem outras possibilidades narrativas que trazem à tona o que outrora foi camuflado por um imaginário ocidental que romantiza violência e desumaniza as “mulheres de cor”.

Podemos considerar que as oito produções aqui analisadas contribuem para potencializar a larga difusão dessa *hipernarrativa* amazônica. Assim como para a percepção de que as diversas mídias exibem de muitas maneiras a violência de gênero, porém as máscaras que as cobre não permitem ver o lado da subjugação feminina com nitidez, entretanto funcionam como fio condutor para o enraizamento de estruturas sociais sexistas.

Nas primeiras cinco narrativas – músicas: *Foi Boto, Sinhá!* de Waldemar Henrique e *O Boto* de Tom Jobim; filme *Ele, O Boto* de Walter Lima Jr.; conto *Rosa y El Bufe Colorado* de Hugo Guzmán Valles; capítulos da telenovela *A Força do Querer* – procurei destacar a colonialidade do corpo da mulher amazônica, principalmente em relação à sua racialização e conseqüente exotização. Um dos elementos que penso contribuir bastante com essa colonialidade é o mito do amor romântico, ponto estruturante das relações afetivas que designam à mulher posição inferior ao homem e faz com que ela acredite que se manter em tal posição é amor.

Já nas últimas três análises – curta-metragem *El Bufe Colorado*; música *O Boto*; e curta de horror *O Boto* – considere narrativas que rompem com os elementos manifestos nas narrativas anteriores que romantizam a relação interracial da mulher amazônica com o boto, expondo-a de maneira exótica/erótica, ou de

maneira que reforça e naturaliza estruturas patriarcais. Essas últimas narrativas exibem outro olhar que revela a violência de gênero.

Nesta dissertação, meu foco de análise foi também verificar a representação da mulher amazônica em diferentes versões da narrativa do boto. Porém, estas versões seguramente trazem outros elementos que marcam assimetrias às quais não caberiam as análises nesta dissertação.

Atrevo-me a afirmar que a Amazônia tão diversa e plural conserva em seu imaginário colonialidades que devem ser questionadas, e desestruturadas gradativamente. Contudo, não venho dizer que narrativas como as do boto cor-de-rosa deixem de ser contadas, pois como manifestação da cultura popular elas seguirão sendo narrada, mas minha intenção/contribuição é que elas sejam contadas não mecanicamente de modo que a violência presente em suas entrelinhas continue mascarada, porém que sejam vistas e expostas de maneira crítica e educativa para que as mulheres percebam que a violência de gênero e o sexismo podem se apresentar inclusive onde antes se via apenas o amor romântico.

Durante o processo de escrita dessa dissertação pude refletir e trocar ideias com diversos professores e pesquisadores, esses diálogos, assim como as leituras para elaborar esse texto, estimularam-me a pensar na continuidade dessa pesquisa. Pretendo seguir pesquisando a narrativa do boto, porém, no intuito de realizar um estudo comparatista entre narrativas orais contadas pelos ribeirinhos com a pretensão de verificar o quanto essas narrativas atualmente são influenciadas pelas releituras feitas pelas mídias que eles acessam. Objetivo também aprofundar as análises sobre os estereótipos, sexismo e violências presentes nas narrativas em relação à mulher amazônica, através de entrevistas com mulheres ribeirinhas que narrem tais histórias.

REFERÊNCIAS

ABREU, Martha. Histórias musicais da Primeira República. In: **ArtCultura**, Uberlândia. v.13.n. 22, p. 71-83, jan. - jun. 2011. Disponível em: <<http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF22/abreu.pdf>> Acesso em: 24 nov. 2017.

ALIVERTI, Márcia Jorge. **Uma visão sobre a interpretação das canções amazônicas de Waldemar Henrique**. Estud. av., São Paulo, v. 19, n. 54, p. 283-313, Aug. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142005000200016&lng=en&nrm=iso> Acesso em: 29 set. 2017.

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Antropófago**. Primeira publicação em Revista de Antropofagia, 1928. Disponível em: <<http://www.tanto.com.br/manifestoantropofago.htm>> Acesso em: 03 out. 2017.

ARNOLD, D. la invención de la tropicalidad. In: **La naturaleza como problema histórico. El medio, la cultura y la expansión de Europa**. Fondo de Cultura y Economía México, 2000.

BARRIENDOS, Joaquin. La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepstémico. In: **Nómadas**. N° 35. p. 13-29. Colombia. 2011.

BARROS, Maria de Fátima Estelita. **Waldemar Henrique. Folclore, texto e Música num único projeto – a canção**. Dissertação (mestrado em música) – Universidade Estadual de Campinas. p. 168. 2005. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284846>> Acesso em: 03 mai. 2018.

BENJAMIN, Walter. **La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica**. 1ª ed. México, D.F. Editorial Itaca, (1936) 2003.

BETZ, Louis Paul. Observações críticas a respeito da natureza, função e significado da história da Literatura Comparada. [1973] In: In: COUTINHO, Eduardo F; CARVALHAL, Tania Franco. (org.) **Literatura Comparada textos fundadores**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. 383 p.

BROSSEAU, Marc. Geografia e literatura. In: **Literatura, música e espaço**. CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). Rio de Janeiro. EdUERJ, 2007.

BOSI, Alfredo. Cultura Brasileira e Culturas Brasileiras. In: **Dialética da colonização**. São Paulo. Companhia das Letras, 1992. p. 308 – 345.

BOSCH, Esperanza Fiol; FERRER, Victoria Pérez. Del amor romántico a la violencia de género. Para una coeducación emocional en la agenda educativa. In: **Profesorado. Revista de Curriculum y Formación de profesorado**. Vol. 17. N° 1. 2013. Universidad de Las Islas Baleares. Disponível em: <<http://www.ugr.es/~recfpro/rev171ART7.pdf>> Acesso em: 28 mar. 2018.

CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas, poderes oblíquos. In: **Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1997.

CANCLINI, Néstor García. **Ni folklórico ni masivo. ¿Qué es lo popular?**. [s.d]. Disponível em: < http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/garcia_canclini1.pdf> Acesso em: 18 mar. 2018.

CARROLL, Noel. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. 1ª ed. São Paulo: Papirus, 1999. 319 p.

CARVALHAL, Tania Franco. (org.) **Literatura Comparada textos fundadores**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. 383 p.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Edições de ouro. Rio de Janeiro: 3ª ed. 1972. Editora Tecnoprint Ltda. 930 p.

COSGROVE, Denis. Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista. In: **Boletín de la A.G.E.** N° 34. 2002. p. 63-89.

COLOMBRES, Adolfo. Oralidad y literatura. p. 15-29 In: **Oralidad lenguas, identidad y memoria de America**, anuário 9. 1998. Disponível em: http://www.lacult.unesco.org/inmaterial/oralidad_09_indice.php?lg=1 > Acesso em: 08 ago.2017.

COUTINHO, Eduardo F. O novo comparatismo e o contexto latino-americano. In: **Alea**, Rio de Janeiro , v. 18, n. 2, p. 181-191, Aug. 2016. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2016000200181&script=sci_abstract&tlng=pt> Acesso em: 15 Jun. 2017.

_____; CARVALHAL, Tania Franco. (org.) **Literatura Comparada textos fundadores**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. 383 p.

CRENSHAW, K. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. In: **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, jan. 2002. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11636.pdf>> Acesso em: 13 jul. 2017.

DIAS, Robert Madeiro. **Em águas e lendas Amazônicas: os outros brasis de Waldemar Henrique e Mario de Andrade (1922-1937)**. Dissertação (mestrado em História Social). Universidade Federal do Pará. 2009. Disponível em: <<http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/4388>> Acesso em: 05 mai. 2018.

DUNCAN,James. A paisagem como Sistema de criação de signos. In: **Paisagens, textos e identidade**. Org. Roberto Lobato Corrêa y Zeny Rosendahl organizadores. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004, 180 pp.

FARES, J.O boto, um Dândi das águas amazônicas. In: **Moara** – rev. Dos cursos de Pós-Grad. Belém, n 5: 47 – 63. Abr/set. 1996. Disponível em:

<<http://www.periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/download/2866/3354>>
Acesso em 03 mar. 2017.

SANTOS, Isabela de Figueiredo. **Lendas Amazônicas de Waldemar Henrique: Um estudo interpretativo**. Dissertação (mestrado em música) – Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais, p. 109. 2009.

FULLER, Norma. Contrastes regionales en las identidades de género en el Perú urbano: El caso de las mujeres de la baja Amazonía. In: **Anthropologica**. Lima, 2004. vol.22, n. 22. p. 119-136. Disponível em: <http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-92122004000100005&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0254-9212.

GALEANO, Eduardo. Os Mapas da Alma não têm Fronteiras. **Carta Maior**, Editorial Internacional, p. 12. 2009.

GUBERNIKOFF, Giselle. A imagem: representação da mulher no cinema. In: **Conexão – Comunicação e Cultura**, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, jan./jun.2009. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/113/104> > Acesso em: 03 de jul. 2017.

GOMÉZ, Coral Herrera. Amor romántico y desigualdad de género. In: **Rev. Casa de la Mujer**. Nº 20. 2011. P. 79-95. Disponível em: <<http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/mujer/article/download/6506/6565>> Acesso em: 12 de mar. de 2018.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 12 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, (1992) 2015. 58 p.

HELENO, Luiz. O boto e a modernidade. In: **Narrativa Oral e Imaginário Amazônico**. Maria do Socorro Simão (org.). Belém: UFPA, 1999, 150 p.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. **A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade**. Belo Horizonte. Editora UFMG. 2002. 316 p.

IOP, Elizandra. Condição da mulher como propriedade em sociedades patriarcais. In: **Visão Global**, Joaçaba. V12, n 2, p. 231-250, jul/dez. 2009. Disponível em: <<https://editora.unoesc.edu.br/index.php/visaoglobal/article/download/623/284>> Acesso em 03 mar. 2018.

LAURETIS, Teresa de. A tecnología do gênero. In: **Technologies of gender**. Indiana University Press. 1987. Disponível em: <<http://marcoareliossc.com.br/cineantropo/lauretis.pdf>> Acesso em: 08 mai. 2018.

LEÓN, Christian. Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales. In: **AISTHESIS**. Nº 51. 2012. p. 109-123.

LIMA, Simone de Souza. **Amazônia babel: línguas, ficção, margens, nomadismo e resíduos utópicos**. Rio de Janeiro. Letra Capital, 2014. 292 p.

LUGONES, María. Colonialidad y género. In: **Tabula Rasa** [enlinea] 2008, (Julio-Diciembre) : Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39600906> ISSN 1794-2489 > Acesso em: 17 ago. 2017.

_____, María. Hacia un feminismo descolonial. In: **La manzana de la discordia**, Julio -Diciembre, Año 2011, Vol. 6, No. 2: 105-119. Disponível em: <<http://www.bdigital.unal.edu.co/48447/1/haciaelfeminismodecolonial.traducci%C3%B3n.pdf> > Acesso em: 08 jul. 2017.

LENZI, Gabriela. P. Simbolismo e Personificação: Uma História entre Chapéus e Ideias. In: **11º Colóquio de Moda**, 2015. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/11-Coloquio-deModa_2015/COMUNICACAO-ORAL/CO-EIXO3-CULTURA/CO-3-SIMBOLISMO-E-PERSONIFICACAO.pdf > Acesso em 10 de set. 2017.

MACHADO, L.O. 2005. Estado, territorialidade, redes. Cidades gêmeas na zona de fronteira sul-americana. In: M.L.Silveira (Org.). **Continente em chamas**. Globalização e território na América Latina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 285-284. Disponível em: < <http://www.retis.igeo.ufrj.br/pesquisa/limites-e-fronteiras-internacionais/estado-territorialidade-redes-cidades-gemeas-na-zona-de-fronteira-sul-americana/#.WZdUuSiGPIV>> Acesso em: 18 ago. 2017.

MORETTI, Franco. **Atlas do romance europeu 1800-1900**. Editorial Boitempo. 2003. 216 p.

MULVEY, Laura. Placer visual y cine narrativo. In: **Revista Screen**, 1975. Vol. 16. Nº 3. Disponível em: < http://www.estudiosonline.net/est_mod/mulvey2.pdf > Acesso em: 05 set. 2017.

NAME, Leonardo. **Geografia pop: o cinema e o outro**. Rio de Janeiro: Apicuri/PUC-Rio, 2013. 192 p.

_____. O conceito de paisagem na geografia e sua relação com o conceito de cultura. In: **Geo Textos**, vol. 6, nº2, p. 163-186, 2010. Disponível em: <https://www.academia.edu/421645/O_conceito_de_paisagem_na_geografia_e_sua_rela%C3%A7%C3%A3o_com_o_conceito_de_cultura > Acesso em 14 nov. 2017.

_____. Personagens geográficos como escala de análise de filmes. In **Conferencia Internacional Aspectos Culturales de las geografias Economicas y Políticas**, 2007. Anales. Buenos Aires, 2007.

_____. Rio for Partiers: como ser um jovem estrangeiro na capital carioca. In: **Cadernos de Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro, 25 (2): 83-100. 2007. Disponível em: <https://www.academia.edu/313845/Rio_for_Partiers_como_ser_um_jovem_estrangeiro_na_capital_carioca > Acesso em: 25 nov. 2017.

_____. e FREIRE-MEDEIROS, B. Teleféricos na paisagem da “favela” latino-americana: mobilidades e colonialidades. In: **Revista de Geografia e Ordenamento**

do Território (GOT), n.º 11, p. 263-282, 2017. Disponível em: <https://www.academia.edu/33717043/Telef%C3%A9ricos_na_paisagem_da_favela_latino-americana_mobilidades_e_colonialidades> Acesso em: 16 nov. 2017.

OTTE, Georg. A reprodutibilidade técnica da obra cinematográfica – Representação ou clonagem? In: **ALETRIA**. p. 289-300. 2001.

_____. O narrador sem aura ou pensando a reprodutibilidade oral em Benjamin. In: **Revista de Estudos de Literatura**. p. 123-136. 1994.

PARDO, Maurício. O boto. In: **Os Tucumanus. Rumo à Via Láctea**. Gravadora: Tucumanus. 2014. Disponível em: <<https://www.bigdiadamusica.com.br/tucumanus>> Acesso em 25 fev. 2018.

PESAVENTO, S.J. Fronteiras culturais em um mundo planetário – paradoxos da(s) identidade(s) sul-latino-americana (s). In: **Revista del CESLA**, num. 8. 2006, p. 9-19. Uniwersytet Warszawski. Varsóvia, Polónia. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/html/2433/243321208002/>> Acesso em: 15 ago. 2017.

PIZARRO, Ana. **Amazônia: as vozes do rio: imaginário e modernização**. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2012. 271 p.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. Apresentação da edição em português. In: **A Colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Edgardo Lander (org). Colección Sur Sur, CLACSO, Argentina. 2005.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**, 2005. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf> Acesso: 21 de nov. 2016.

RAMA, Ángel. **Crítica literária y utopía en América Latina**. In: Editorial Universidad de Antioquia, 2005. Disponível em: <http://www.humanas.unal.edu.co/literatura/index.php/download_file/view/211/> Acesso em: 28 de jan. 2018

RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina**. 2ª ed. – Buenos Aires: Ediciones El Andariego, (1982) 2008.

REMAK, Henry H. H. Literatura comparada: definição e função. [1961]. In: COUTINHO, Eduardo F; CARVALHAL, Tania Franco. (org.) **Literatura Comparada textos fundadores**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. 383 p.

RIBEIRO, Djamila. Feminismo negro para um novo marco civilizatório. In: **SUR - Revista Internacional de Direitos Humanos**. v. 13. n. 24. 99-104. 2016. Disponível em: <<http://sur.conectas.org/wp-content/uploads/2017/02/9-sur-24-por-djamila-ribeiro.pdf>> Acesso em: 21 out. 2017.

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **Orientalismo: O oriente como invenção do Ocidente.** 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos.** 2ª ed. Rio de Janeiro. 2000.

SILVA, Luciana Pereira da Costa e. **Estudo Analítico e interpretativo de 10 canções para canto e piano de Waldemar Henrique compostas entre 1930 e 1937.** Dissertação (mestrado em Letras e Artes). Universidade do Estado do Amazonas. 2017. Disponível em: <<http://tede.uea.edu.br/jspui/handle/tede/253?mode=full>> Acesso em: 28 abr. 2018.

STARLING, H.M.M. Tom e Rosa. In: **Revista USP**, São Paulo, n 87. p. 110 – 123; set/nov 2010. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13834>> Acesso em: 01 out. 2017.

SUZIGAN, Maria Lucia Cruz. **Tom Jobim e a moderna música popular brasileira.** Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de filosofia, letras e ciências humanas da Universidade de São Paulo. 2011. 168 p.

TATIT, Luiz. **O século da canção.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TEXTE, Joseph. Os estudos de literatura comparada no estrangeiro e na França. [1893] In: COUTINHO, Eduardo F; CARVALHAL, Tania Franco. (org.) **Literatura Comparada textos fundadores.** 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. 383 p.

TOCANTINS, Leandro. **O rio comanda a vida – uma interpretação da Amazônia.** 9ª ed. Manaus: Editora Valer/Edições Governo do Estado, 2000.

Tom Jobim e José Luiz Calazans (Jararaca). “Boto”. **LP Antonio Carlos Jobim – Urubu.** Gravadora Warner Bros, 1976. Disponível em: <<https://jornalgggn.com.br/blog/laura-macedo/o-genial-jararaca>> Acesso em: 24 nov.2017.

VALLES, Hugo Guzmán. Rosa y el Bufo. In: **El Desalojo.** Lima-Peru, 2017. p. 81-87.

VIEIRA, Monique Soares; OLIVEIRA, Simone Barros de; SÓKORA, Caroline de Almeida. A violência sexual contra crianças e adolescentes: particularidades da região Norte do Brasil. In: **Revista Intellector.** Vol. XIII, nº 26. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <<http://www.cenegri.org.br/intellector/ojs-2.4.3/index.php/intellector/article/download/126/88>> Acesso em: 03 mai. 2018.

WELLEK, René. A Crise da Literatura Comparada. [1963]. In: COUTINHO, Eduardo F; CARVALHAL, Tania Franco. (org.) **Literatura Comparada textos fundadores.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. 383 p.

WOLFF, Cristina Scheibe. **Mulheres da Floresta: uma história: Alto Juruá, Acre (1890-1945).** São Paulo: Hucitec, 1999. 291 p.

FILMOGRAFIA

A FORÇA DO QUERER. Direção Rogério Gomes. 2017. **Rede Globo de televisão**. Disponível em: < <https://globoplay.globo.com/> > Acesso em 20 mai. 2018.

BOTO. Direção: Bruno Esposti. **Web-série: Imaginário img**. Direção de fotografia: Tamara Barreto e Bruno Galvão. 2016, 04 min. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=beWQa4OzNNE>> Acesso em: 10 de set. 2017.

EL BUFEO COLORADO. Direção: **Luis Acevedo**. 2015. 04 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NCXkvfvfPIE&t=1s>>

ELE, O BOTO. Direção: Walter Lima Jr. Rio de Janeiro: **Embrafilme**, 1987. VHS, 106 min., son., color. Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=U66uFZ4KpO0> > Acesso em: 10 de jul. 2017.

ANEXOS

I. Letra completa da música *O bôto* de Tom Jobim

Na praia de fora tem o mar
Um bôto casado com sereia
Navega num rio pelo mar

O corpo de um bicho deu na praia
E a alma perdida quer voltar
Caranguejo conversa com arraia
Marcando a viagem pelo ar

Ainda ontem vim de lá do Pilar
Ainda ontem vim de lá do Pilar
Já tô com vontade de ir por aí

Ontem vim de lá do Pilar
Ontem vim de lá do Pilar
Com vontade de ir por aí

Na ilha deserta o sol desmaia
Do alto do morro vê-se o mar
Papagaio discute com jandaia
Se o homem foi feito pra voar

Cristina, Cristina
Cristina, Cristina
Desperta, desperta
Desperta, desperta
Vem cá

Inhambu cantou lá na floresta
E o velho jereba fêz-se ao ar
Sapo querendo entrar na festa
Viola pesada pra voar

Ainda ontem vim de lá do Pilar
Ontem vim de lá do Pilar

Camiranga urubu mestre do vento
Urubu caçador mestre do ar
Urutau cantando num lamento
Pra lua redonda navegar

Ainda ontem vim de lá do Pilar
Ontem vim de lá do Pilar

Na enseada negra vista em sonho
Dorme um veleiro sobre o mar

No espelho das águas refletido
Navega um veleiro pelo ar

Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=nCAA2fEHaa4>>

II. Transcrição da narração do curta-metragem peruano *El Bufe Colorado*

Según la creencia de nuestra Amazonía, cuando los pueblos selváticos celebran sus fiestas, la música se escucha en lo más profundo del río. Cuando el bufeo la oye, cuando escucha a los sonidos de la fiesta bajo el agua, se acerca a la orilla.

El bufeo se irá transformando mientras se acerca despacio y en secreto. Primero dos “carachamas”, estos se convertirán en sus zapatos que son parte de la mágica transformación del bufeo. Un hombre emerge de las profundidades del río. Un hombre alto y elegante, con un traje blanco, se trata del bufeo colorado. Los peces transformados en zapatos, calzan a la perfección en sus pies.

Llega buscando a la chica más bella y dulce que pueda encontrar, la fiesta continua y todo el mundo baila, pero el bufeo sigue buscando a esa chica. La magia hace efecto cuando empieza a bailar con esa chica tan especial. Parece tan encantador como cualquier extranjero. No se dejen engañar, cualquier desconocido, cualquier extraño, especialmente los extranjeros, podrían ser el bufeo colorado.

El bufeo colorado cae bien a todos, es encantador, se ríe y bebe con todo el mundo, pero hay una forma de reconocerlo: intenten quitarle el sombrero. No se lo quitará, porque ese sombrero oculta su orificio respiratorio. La fiesta continua, la gente sigue bebiendo, y el bufeo se vuelve cada vez más cautivo, sin embargo nadie sabe que se trata del bufeo colorado y nadie sabe que es mágico.

Cuando ya todos están mareados por el efecto del alcohol, el bufeo conduce a la chica más bella y tierna del pueblo hasta el río. Llegan al río, se sumergen en él. La chica no volverá nunca más.

Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=NCXkvfvfPIE>>

III. Conto Rosa y el Bufe Colorado de Hugo Guzmán Valles

Era una chiquilla muy atractiva de ojitos claros, mirada coquetona y cuerpo curvado. Siempre era renuente y escurridiza a los piropos de los machos. Se

dedicaba en cuerpo y alma a los quehaceres de la casa. Al amanecer de cada día, muy temprano, se dirigía al río a traer agua de tomar en su tinajita de arcilla, y los días martes y viernes se pasaba muchas horas, sola, en una balsita de topa a orillas del río, lavando las ropas de sus padres y hermanos. Estaba próxima a cumplir dieciséis años y era muy querida por sus hermanos y adorada por sus padres.

Un día de hermoso sol radiante, luego que lavó abundante ropa, un sorpresivo e inesperado desmayo la tumbó al suelo y soñó que un anciano de lardo andar y de barbas largas, la enamoraba.

- ¿Quisieras ser mi mujer, Rosita? Yo vivo en la poza de este río, en donde todo es paz, dulzura y amor. Allí no existen los sufrimientos ni las tristezas. Respóndeme, Rosita.

Y cuando la chica iba a rechazar tal requerimiento como siempre lo hacía, el anciano desapareció como un relámpago. Asustada se despertó Rosa y miró por todos lados: no había nada, sólo vio unas pequeñas olas en el río causadas por un grupo de buefos que, de vez en cuando, al parecer, se ponían de acuerdo para saltar al mismo tiempo y avanzar de manera uniforme aguas arriba por el río, saltando periódicamente.

Por esas fechas se acercaba la tradicional fiesta de San Juan. Todo el mundo se alistaba como era costumbre, para pasarlo bien, de lo mejor. Mataban las mejores y más gordas gallinas regionales para preparar los sabrosos juanes y molían el maíz suave para la chicha. Y la familia de Rosa no era ajena a estos menesteres.

Llegado el 24 de junio, a eso de las nueve de la mañana, la gente vestida de multicolores trajes salía de sus casa en tropeles y en diferentes direcciones, llevando consigo lo mismo que todos: juanes y chicha de maíz y unos plásticos para tender bajo la sombra de algún árbol frondoso y comer allí los tradicionales juanes. Rosa, como no podría ser de otra manera, fue con su familia al paseo. Se dirigieron a orillas del Parapapura, allí había música, gente joven y bebida heladita para celebrar.

Nada hizo presagiar a Rosa que, en cuanto saliera a bailar con un primo que estaba con ellos, iba a ver sentado en una topa seca, arrimado en un horcón del improvisado tambo que hacía de local de baile, al anciano que soñara aquella mañana a orillas del río. Estaba vestido tal como lo vio en sueños. Sí, era él mismo, con la misma barba y la misma mirada. Al terminar la pieza musical, el anciano se

acercó a la muchacha y le pidió bailar con ella. En eso, sonó el tradicional <<Ya se a muerto mi abuelo >> de Juaneco y su Combo. ¡Qué rarezas presenta la vida a veces! Para la sorpresa de la adolescente, el anciano se quitó la máscara que llevaba puesta para convertirse en un hermoso joven, de excepcional belleza, cuerpo atlético y ojos azules. Le dijo entonces:

- Rosita, yo soy el bufeo colorado, el hombre más rico de la poza-maman de este río. Vamos a mi casa y me conocerás tal como soy.

Y mientras los fiesteros seguían jaraneándose, no se daban cuenta que Rosa bailaba cada vez más pegado al extraño sanjuanero. Luego, los dos jóvenes se alejaron del bullicio, caminaron casi un kilómetro monte adentro y allí se abrazaron y besaron. Fue el primer beso de amor de Rosa, quien extasiada le pedía al joven que la llevara a vivir con él. Ella quería entregarse ya, quería <<ser mujer>> a partir de ese momento. Bajo la sombra de un frondoso shimbillo a orillas de un barranco, habían juntado las ojas secas y allí disfrutaron del placer, e hicieron sexo. Hecho el amor, el fantástico joven le pidió a la muchacha que le diera plazo de un año para que la llevara a vivir con él.

Terminada la fiesta, las cosas volvieron a su normalidad, pro Rosa quedó inquieta y atormentada; su pensamiento ya no era el mismo, su actuar igualmente había cambiado, ya no era la chica hacendosa de siempre, ni siquiera quería poner el agua para tomar. Su vida había cambiado

Movida por su sexto sentido, la mamá de Rosa intuyó la situación por la que atravesaba su hijita, pero cuando le espetó el asunto a su esposo, este no le dio importancia debida y adujo que ya le pasaría, que no es cosa del otro mundo.

Así transcurrieron los días, las semanas y los meses y, cumplido el año, por esas cosas del destino, como castigo por su mal comportamiento, los padres decidieron que Rosa se quedara ese día, sola en casa, que no iría a la fiesta de San Juan.

Mientras el jolgorio, la bulliciosa parranda sanjuanera se llevaba a cabo por doquier, Rosa, cansada de llorar porque la dejaron sola, vio a lo lejos a su joven prometido, quien venía por el mismo camino por donde ella iba a recoger agua del río. Ella salió a su encuentro y corrió a abrazarlo con todas sus fuerzas. Luego de un prolongado beso de novela, el anómalo joven le dijo:

- He venido a llevarte, Rosa. De ahora en adelante serás mía, serás mi mujer.

- Vamos, mi adorado hombre – respondió la ardiente huambrilla.

De la balsa donde lavaba sus ropas, de allí se lanzaron a las aguas del río, cogidos de la mano, para nunca más volver.

Todo el pueblo lloró la desaparición temprana, extraña, de la bella chiquilla.

A los siete días de sufrimiento, la mamá soñó a su hijita Rosa, quien le decía: << no llores por mí, mamita, estoy en un lugar maravilloso, aquí no hay hambre, no hay odio ni egoísmo, aquí todo es amor, justicia, felicidad. Vivo con mi marido, el bufeo colorado, en la poza-maman del río. Cuando haga de día, rápido, antes que nadie vaya, vete a la cocina y allí hallarás una carta para ti>>.

La carta decía: << Ya no llores más. Yo estoy bien, muy feliz, vivo con gentes que parecen ser demonios pero me tratan de lo mejor. Dile a mi papá que, cada vez que necesite pescado para comer o vender, se vaya a tarrafeear a esta poza, sacará muchísimos peces, lo necesario para que tú y mis hermanos puedan vivir bien. Adiós, mamita >>.

Fonte: VALLES, Hugo Guzmán. Rosa y el Bufeo. In: **El Desalojo**. Lima-Peru, 2017. p. 81-87.