

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

MARINA ALMEIDA SIMÕES DO NASCIMENTO

**Escritores da floresta:  
encontro com seres e mundos em letras e imagens**

*Versão Corrigida*

São Paulo

2024

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

MARINA ALMEIDA SIMÕES DO NASCIMENTO

**Escritores da floresta:  
encontro com seres e mundos em letras e imagens**

*Versão Corrigida*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados em Literaturas de Língua Portuguesa para obtenção do título de Mestre em Letras.

**Área de concentração:** Literatura infantil e juvenil.

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Zilda da Cunha

São Paulo

2024

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

N244e Nascimento, Marina Almeida Simões do  
Escritores da floresta: encontro com seres e mundos em letras e imagens / Marina Almeida Simões do Nascimento; orientadora Maria Zilda da Cunha - São Paulo, 2024.  
232 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

1. Literatura infantojuvenil. 2. Literatura comparada. I. Cunha, Maria Zilda da, orient. II. Título.

## ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

### Termo de Anuência do (a) orientador (a)

**Nome do (a) aluno (a): Marina Almeida Simões do Nascimento**

**Data da defesa: 27/03/2024**

**Nome do Prof. (a) orientador (a): Maria Zilda da Cunha**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 21/ 05/ 2024.



\_\_\_\_\_  
(Assinatura do (a) orientador (a))

Nome: NASCIMENTO, Marina Almeida Simões do.

Título: Escritores da floresta: encontro com seres e mundos em letras e imagens

Dissertação apresentada à Faculdade de  
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da  
Universidade de São Paulo para obtenção  
do título de Mestre em Letras.

Aprovada em:

Banca examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

## AGRADECIMENTOS

Ao querido professor José Nicolau Gregorin Filho (*In Memoriam*), que se encantou muito cedo. Obrigada pela acolhida generosa, pela inteligência, o bom humor, a confiança e pelo incentivo à criatividade. Ficaram os aprendizados e a saudade.

À professora Maria Zilda da Cunha, pelo acolhimento e a carinhosa orientação num momento tão sensível, pelo encorajamento e pelas muitas contribuições a este trabalho.

À professora Sandra Trabucco Valenzuela, por todo o apoio no processo de troca de orientação. À professora Maria dos Prazeres dos Santos Mendes, pela leitura atenta e valiosos comentários durante o exame de Qualificação.

Aos colegas de pesquisa, que tornaram a caminhada menos solitária: Flávia Reis, Diogo Nascimento, Antônio Castro, Rogério Bernardo, Sérgio Manuel, Jolie Antunes e Paulo César Filho.

Aos povos indígenas do Brasil e, especialmente, aos meus amigos indígenas, sempre disponíveis a explicar a força do jenipapo, o diálogo com as plantas e a natureza das transformações. Tunuly Yawalapiti, Lappa Kamayurá, Kuyusi Waurá, Kerrey Kamayurá, Anuiá Amary, Keno Fulni-ô, Aritana Fulni-ô, entre tantos outros. Peço ainda sua licença para entrar neste território de livros e histórias.

À minha amiga Flávia Souza, pela paciência, pela escuta atenta, pelos muitos diálogos e pela presença constante de tantos anos. À Rízia Carneiro, pela amizade e pelo apoio com os programas de imagem. Ao Giuseppe Vizzini, igualmente, pelas muitas conversas sobre pesquisa e literatura.

Ao meu irmão, João Daniel, pelas longas conversas, pela confiança em mim e pelo incentivo à pesquisa. Ao meu tio, José Raimundo, pelo apoio de sempre.

Aos meus pais, Maria Adelaide e João Caetano, que me deram o gosto pelos livros, o interesse pelo mundo ao meu redor e apoio incondicional em todos os momentos.

Às minhas avós, Margarida (*In Memoriam*) e Elza, mulheres de aldeia e de roça, de poucas letras, mas de muitas histórias. Minhas anciãs, professoras de sabedoria e amor.

Esquecer-se do estandarte no navio,  
depois partir da areia branca, nadar até ao navio,  
as penas coloridas junto a si,  
trazer de novo o estandarte e desmembrá-lo.  
Fazer uma vela, enfeitá-la de penas,  
derretidos que foram, entretanto,  
sob a fogueira alta e várias noites,  
elmo e cota de malha.

Serão eles a dar firmeza ao suporte da vela,  
um barco novo habitado de peixes  
brilhantes como estrelas.

*Ana Luísa Amaral, 2013, p. 85.*

Hoje, os brancos acham que deveríamos imitá-los em tudo. Mas não é o que queremos. Eu aprendi a conhecer seus costumes e falo um pouco a sua língua. Mas não quero de modo algum ser um deles. A meu ver, só poderemos nos tornar brancos no dia em que eles mesmos se transformarem em Yanomami.

*Davi Kopenawa; Bruce Albert, 2015, p. 75.*

## RESUMO

NASCIMENTO, Marina Almeida Simões do. **Escritores da floresta: encontro com seres e mundos em letras e imagens.** Dissertação (Mestrado em Letras –Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo: São Paulo, 2024.

A presente pesquisa busca demonstrar como obras de autores indígenas voltadas para crianças e jovens conduzem seus leitores não indígenas a um deslocamento de perspectivas, conceitos e espaços. Para tal, foram analisadas quatro obras: *Murûgawa* (2007), de Yaguarê Yamã, *As fabulosas fábulas de Iauaretê* (2007), de Kaká Werá Jecupé, *Eu sou macuxi e outras histórias* (2019), de Julie Dorrico, e *Crônicas indígenas para rir e refletir na escola* (2020), de Daniel Munduruku. Investigou-se como as imagens, crenças, regras sociais, costumes e experiências dessas culturas indígenas se apresentam nas narrativas destinadas aos não indígenas. As diferentes construções sociais das fases da vida, as questões identitárias dos jovens, as cosmogonias, a multiplicidade de perspectivas que se apresenta na relação dos indígenas com outros seres, seu ponto de vista sobre o mundo branco, as trocas com esses não indígenas e as diferentes lógicas que perpassam essas culturas são algumas das temáticas observadas sob esse prisma. Também foram analisados o processo de autoria, o contexto de produção, de construção da obra e a possível interlocução entre o autor e o leitor implícitos neste mundo contemporâneo, revelando diversos procedimentos de escrita e trabalho com a linguagem, além de uma teorização desses autores sobre seu fazer literário. Para a análise dos textos, das ilustrações e dos diálogos que estabelecem com a narrativa verbal, esta pesquisa buscou amparo nos Estudos Comparados, na Antropologia, nos Estudos Culturais e em outras fontes dos estudos literários. Procurou-se mostrar como esses autores desestabilizam antigas concepções sobre os indígenas, promovem reflexões sobre a relação com o meio ambiente, a formação das identidades e as possibilidades de diálogo, colaborando para a criação de espaços de convívio mútuo entre os povos.

**Palavras-chave:** Literatura infantil e juvenil. Yaguarê Yamã. Kaká Werá Jecupé. Julie Dorrico. Daniel Munduruku.

## ABSTRACT

NASCIMENTO, Marina Almeida Simões do. **Forest writers: encountering beings and worlds through texts and images** Dissertação (Mestrado em Letras –Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo: São Paulo, 2024.

This research aims to show how works by indigenous authors aimed at children and young people lead to a change of perspectives, concepts, and spaces in their non-indigenous readers. To this end, four works were analyzed: Murūgawa (2007), by Yaguarê Yamã, *As fabulosas fábulas de Iauaretê* (2007), by Kaká Werá Jecupé, *Eu sou macuxi e outras histórias* (2019), by Julie Dorrico, and *Crônicas indígenas para rir e refletir na escola* (2020), by Daniel Munduruku. We investigated how the images, beliefs, social rules, customs, and experiences of these indigenous cultures are presented in narratives aimed at non-indigenous people. The different social concepts about the stages of life, the identity issues of young people, cosmogonies, the multiplicity of perspectives presented in the relationship between indigenous people and other beings, their views about the non-indigenous world, their exchanges with these people, and the different logics that permeate these cultures are some of the themes analyzed by this research. The thesis also analyzes the process of authorship, the context of textual production, the structure of these works, and the possible dialogue between the author and the reader, implicit in this contemporary world, revealing a series of processes for writing and working the language, as well as a theorization by these authors about their literary work. In order to analyze the texts, the illustrations, and the dialogues they establish with the verbal narrative, this research sought support from Comparative Studies, Anthropology, Cultural Studies, and other literary studies sources. This thesis aims to show how these authors destabilize old conceptions about indigenous people, promote reflections on their relationship with the environment, the formation of their identities, and the possibilities for dialogue, helping to create spaces for mutual coexistence among people.

**Keywords:** Children and juvenile literature. Yaguarê Yamã. Kaká Werá Jecupé. Julie Dorrico. Daniel Munduruku.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Barco com mulheres jovens flutua sobre a cabeça de uma anciã .....	76
Figura 2 – A força do apelido ‘índio’ afeta o jovem estudante indígena .....	84
Figura 3 – Casa na floresta às margens de um igarapé misterioso .....	91
Figura 4 – Entre a tradição e a mudança, aldeia em meio à floresta amazônica .....	110
Figura 5 – Grande peixe que ilustra a capa de Murûgawa .....	113
Figura 6 – Casas em meio à grandiosidade da floresta.....	118
Figura 7 – As ilustrações foram feitas pela filha de Jecupé, que tinha 11 anos .....	139
Figura 8 – Juruá flecha um cervo, sem saber que se tratava de sua mãe.....	146
Figura 9 – Transformado em peixe, Juruá vai pedir ajuda ao Pirarucu.....	152
Figura 10 – Iauaretê-mirim voa com um pássaro até o céu.....	155
Figura 11 – No sonho, encontro com as raízes, e os pés, macuxi .....	172
Figura 12 – Pés e raízes que sustentam aqueles que não se dão conta de seu próprio peso .....	173
Figura 13 – Entre tradição e modernidade, artistas e ativistas culturais indígenas se fazem ouvir .....	174
Figura 14 – Mergulho no caudaloso rio da memória da damurida.....	179
Figura 15 – Pimenta nos olhos macuxi.....	180
Figura 16 – A castanheira e seus frutos em meio à cidade.....	188
Figura 17 – Entre roupas e adereços indígenas .....	195
Figura 18 – Expectativas e a realidade do indígena de hoje.....	199
Figura 19 – Desconcerto numa “festa de ‘índio’” .....	207
Figura 20 – Distorções criadas nos livros escolares .....	208
Figura 21 – Reflexos de uma identidade .....	209
Figura 22 – Além da romantização: como a avó foi pega no laço .....	212

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>I AS LETRAS DA FLORESTA .....</b>	<b>18</b>
1.1 A escuta das vozes da floresta – um percurso.....	19
1.2 Mercado e legislação .....	23
1.3 Nas letras indígenas, a mata e a aldeia – conhecendo os guias desta floresta .....	27
1.3.1 Yaguarê Yamã – histórias de assombração em torno do fogo e nas páginas dos livros .....	28
1.3.2 Kaká Werá Jecupé – guerreiro das palavras.....	32
1.3.3 Julie Dorrico (ou Trudruá Dorrico) e a redescoberta ancestral .....	35
1.3.4 Daniel Munduruku, entre as letras indígenas e a vida na cidade .....	37
<b>II - ENCONTROS NA MATA: O JOVEM INDÍGENA ENCONTRA O NÃO INDÍGENA.....</b>	<b>41</b>
2.1 Fases da vida.....	42
2.2 Ritos de iniciação.....	44
2.3 A escola e os outros tempos da criança e do jovem.....	50
2.4 A entrada na vida adulta .....	53
2.5 Filha, criança, menina .....	58
2.6 Iniciação no mundo e no sagrado .....	63
2.7 Transgressões e caminhos existenciais .....	68
2.8 Laços e memórias do tempo de criança .....	71
2.9 Encontro de gerações .....	78
2.10 Crônicas escolares.....	79

2.11 Jovens aprendizes de suas culturas .....	85
<b>III – TRADUTORES DE SERES E MUNDOS .....</b>	<b>87</b>
3.1 – <i>Murũgawa</i> – mitos, contos e fábulas do povo Maraguá .....	87
3.1.1 A gênese maraguá e a origem do mundo .....	91
3.1.2 “A origem do peixe-boi ou Guaruguá” .....	102
3.1.3 “Arunguayara e os pescadores” .....	111
3.1.4 “Kãwera” .....	114
3.1.5 “Ka’apora’rãga e as mães da mata” .....	124
3.2 As fabulosas fábulas de Iauaretê.....	133
3.2.1 Iauaretê e a anta.....	140
3.2.2 Juruá encontra Anhangá, vira peixe e pede ajuda ao pirarucu .....	143
3.2.3 Iauaretê-mirim, entre ser onça ou ser gente .....	152
3.3 Eu sou macuxi e outras histórias.....	160
3.3.1 Makunaima e os manos deuses .....	163
3.3.2 Damurida.....	174
3.3.3 A Castanheira .....	183
3.3.4 Escrita entre dois mundos .....	189
3.4 Crônicas indígenas para rir e refletir na escola.....	191
3.4.1 Sem vergonha ou sem roupa?.....	193
3.4.2 Retrato escolar.....	202
3.4.3 Entre o humor e a violência.....	210
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>215</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>220</b>

## INTRODUÇÃO

Qualquer vida é muita dentro da floresta  
Se a gente olha de cima, parece tudo parado.  
Mas por dentro é diferente.  
A floresta está sempre em movimento.  
Há uma vida dentro dela que se transforma sem parar  
(Organização Geral dos Professores Ticuna Bilíngues,  
1997, p. 48).

Revelando a vida oculta das florestas e traçando novas trilhas entre a aldeia e a cidade, a escrita indígena despontou no Brasil nas últimas décadas. Seus autores e autoras têm, em geral, trânsito entre os mundos indígena e não indígena e, ao produzirem livros em português, mostram sua forma de ver e entender o mundo para os chamados brancos – um movimento de compartilhamento de experiências e belezas, parte de uma “estética do fulgor, da pujança e da repartição de dons”, como diz Maria Inês de Almeida (2009, p. 66).

A leitura de suas obras deve ainda considerar a diversidade de povos e culturas indígenas do Brasil. São 305 etnias e 274 idiomas, de acordo com o Censo de 2010 (Agência IBGE, 2012). Além disso, desde a Constituição de 1988, a legislação educacional brasileira passou a incentivar a abordagem do tema nas escolas regulares, não indígenas, o que também estimulou a publicação de livros de autoria indígena voltados para as crianças e jovens. Para que sua difusão seja ampliada, porém, é preciso que a academia e os espaços de formação de professores se voltem para este tema.

Mas como ler essas histórias que esses novos livros nos apresentam? Estamos abertos aos mundos que essa escrita indígena nos traz? Somos capazes de entendê-las em toda sua complexidade? Essas foram algumas das perguntas iniciais que orientaram esta pesquisa. Numa ocasião, em um debate sobre como levar a temática indígena para a escola regular, promovido pela Aldeia Multiétnica, os participantes foram convidados a assistir e comentar o vídeo em que Ailton Krenak pinta o rosto com tinta de jenipapo ao mesmo tempo em que discursa na Assembleia Constituinte, em 1987. A maioria das pessoas falava sobre o gesto como afirmação identitária de Krenak. Mas havia também

alguns indígenas participando da discussão, entre eles, Tunuly Yawalapiti, que explica sobre a força do jenipapo, transmitida a quem se pinta com ele, e como ele é usado em momentos de combate. Raizeiro, como gosta de se apresentar, Tunuly conhece o poder das plantas e mostra que há simbolismos e também sentidos práticos dos gestos e das culturas indígenas, cuja interpretação não é óbvia para quem não está imerso naquele ambiente.

Da mesma forma, pensamos que fazer uma boa leitura das obras desses autores indígenas exige uma aproximação com suas culturas, para que significados importantes não passem despercebidos. A partir dessa reflexão, nossa pesquisa desenhou-se em torno da hipótese de que esses autores indígenas que escrevem em língua portuguesa (ou em obras bilíngues) para crianças e jovens não apenas habitam esse limiar entre a aldeia e a cidade, mas conduzem também seus leitores para um deslocamento – um terceiro lugar de onde podem ter novas perspectivas sobre o mundo indígena, não indígena, a natureza, as espiritualidades e as relações entre esses diversos espaços. Além disso, ao produzirem seus livros, esses autores assumem um papel protagonista na interação com o mundo branco e com a forma como querem que essas trocas culturais aconteçam. Assim, procuramos investigar os mecanismos textuais por meio dos quais as culturas indígenas tradicionais do Brasil são representadas na literatura infantil e juvenil desses autores para o mundo não indígena.

Portanto, para este trabalho, buscamos nos aproximar das culturas indígenas dos autores selecionados e chegar a algum grau de “desocidentalização”, na expressão de Maria Inês de Almeida, para ampliar as possibilidades de compreensão dessas narrativas. Observamos os procedimentos de escrita que eles apresentam ao longo de suas histórias, assim como na capa, prefácio ou textos de apoio de suas obras, que revelam seus processos de criação e tradução de mundos. Também nos interessamos pelos conceitos, experiências e vivências apresentadas sobre o que é ser indígena no Brasil contemporâneo, sua relação com os estereótipos e idealizações dos não indígenas, assim como suas visões sobre o mundo branco, entre embates e possibilidades de convívio e troca. Como, editorialmente, são publicações voltadas para o público juvenil ou infantil, ainda que possam ser desfrutadas por pessoas de diversas idades, também nos perguntamos como as diferentes visões sobre o que é ser criança e jovem – do mundo indígena e ocidental – aparecem nessas obras, quais aspectos dessas culturas se

sobressaem na narrativa voltada para o público juvenil, diferenças marcantes e pontos de contato entre esses leitores não indígenas e os personagens indígenas.

Para entender como acontece esse diálogo entre culturas promovido pelos livros de autores indígenas, a seleção das obras analisadas na pesquisa foi guiada por algumas questões, como a presença de encontros entre culturas indígena e não indígena, assim como as construções identitárias desse processo, a diversidade de etnias indígenas de seus autores, e o reconto de histórias tradicionais ao lado da criação de novas narrativas que retomem temas e personagens desse mundo indígena. Também consideramos o público-alvo dos livros, infantil ou juvenil e não indígena, com textos escritos em língua portuguesa, assim como a presença de representações das muitas formas de ser criança e jovem nesse Brasil. Vale ressaltar que os livros selecionados não foram escritos necessariamente ou apenas para os leitores não indígenas, mas seu processo de publicação e distribuição garantiu que eles chegassem a esse público, cujo contato com esses autores indígenas interessa a esta pesquisa. Chegamos, assim, às obras analisadas aqui: *Murūgawa – Mitos, Contos e Fábulas do povo Maraguá* (2007), de Yaguaré Yamã, que é Maraguá e Saterê-Mawé; *As fabulosas fábulas de Iauaretê* (2007), escrita por Kaká Werá Jecupé, indígena de origem Tapuia e Guaraní por adoção, *Eu sou macuxi e outras histórias* (2019), de Julie Dorrico, que atualmente assina como Trudruá Dorrico e pertence ao povo Macuxi; e *Crônicas indígenas para rir e refletir na escola* (2020), de Daniel Munduruku, um dos mais reconhecidos autores indígenas do país, da etnia Munduruku. Também consideramos a relevância desses escritores, com títulos selecionados para leitura em escolas do país e obras reconhecidas nacional e internacionalmente.

Em *Murūgawa*, observamos o movimento de escrita das histórias contadas oralmente e conhecemos a tradição desse povo em novas e antigas narrativas, que revelam sua visão de mundo e valores. Já o livro *As fabulosas fábulas de Iauaretê* retoma algumas histórias contadas pelo folclorista Couto de Magalhães, em 1876, e as conta à sua maneira, além de criar novas narrativas, todas a serviço de um entendimento possível entre brancos e indígenas. Em *Eu sou macuxi e outras histórias*, a personagem mostra seu caminho de reconhecimento como indígena, promovendo reflexões sobre o movimento de construção da identidade e o apagamento da ascendência indígena no Brasil. Finalmente, *Crônicas indígenas para rir e refletir na escola* põe em questão as violências veladas presentes nos encontros entre brancos e os indígenas do século XXI, que não correspondem às imagens

estereotipadas criadas na colonização. Além disso, as obras refletem dois momentos diferentes dessa produção indígena brasileira: em 2007, essas obras já têm espaço de publicação e circulação, apesar de ainda não ter sido promulgada a lei de 2008, que determina o ensino de história e cultura indígena nas escolas. Os dois últimos livros, de 2019 e 2020, já aparecem num momento de ampliação e complexificação desse debate, ainda que no campo material, os desafios para a demarcação de terras, com a discussão sobre o Marco Temporal, por exemplo, continuem grandes.

Ler e pesquisar sobre a literatura de autoria indígena é fazer um movimento constante de olhar para um outro, para o diferente do que estamos acostumados a ver e a ler, numa tentativa de compreensão ou simplesmente – e não é pouco – de admiração pelo diverso que se revela. Para nos apoiar nesse trabalho, a literatura comparada oferece importantes ferramentas, afinal, sua metodologia se constitui a partir desse olhar em direção ao outro, seja ele outro texto, outra literatura, outra história ou outra cultura (Schmidt, 2007, p. 28). Para que permita a construção de verdadeiros encontros, esse movimento em direção ao outro, sobretudo quando se trata de povos e culturas historicamente subjugados pelo mundo ocidental, deve ser cuidadoso e reflexivo sobre sua própria ação. Para Rita Terezinha Schmidt, é a atenção ao princípio da diferença como norte da prática que será capaz de “deslocar e romper com relações hierárquicas de dominação e subordinação, tanto no nível de textos (modelo/cópia) quanto no nível de culturas e de povos (centro/periferia)” (2007, p. 28).

Nesse esforço e na busca por contemplar a diferença, nosso trabalho se pauta no comparatismo solidário, preconizado por Benjamin Abdala Junior. O autor aponta que esse comparatismo não deve mais se guiar por uma relação sujeito/objeto, mas entre sujeitos, “que se comparam em aproximações e fricções, tendo em conta desafios que se colocam em termos da atualidade sociocultural” (2014, p. 127).

Além disso, como mostra José Nicolau Gregorin Filho, a perspectiva comparatista tem sido bastante utilizada nas pesquisas com literatura para crianças e jovens, pois permite “relacionar uma determinada obra literária com o seu contexto de produção e com outros textos, num diálogo mais abrangente em busca das relações de alteridade no âmbito das trocas culturais” (2008, p. 41).

Neste trabalho, a busca por se aproximar de pontos de vista próprios e dar espaço ao diferente nos aproximou do pensamento de autores indígenas contemporâneos, como Ailton Krenak e Davi Kopenawa, e dos estudos antropológicos atuais, que buscam propor

um entendimento menos etnocêntrico de mundo. Entendemos, como coloca Marília Librandi, que o pensamento indígena é diverso do nosso, porque pensa a partir de um outro mundo, espacial e social (2018, p. 200). Assim, para chegarmos a uma melhor compreensão dessa literatura, é necessário nos aproximarmos das formas de pensar produzidas a partir desse outro lugar.

O diálogo com outras áreas do conhecimento, como a antropologia, bastante caro a esta pesquisa, também é privilegiado pela literatura comparada que, nas suas conceituações mais atuais, é considerada como

[...] o estudo da literatura além das fronteiras de um país em particular e o estudo das relações entre literatura de um lado e outras áreas do conhecimento e crença, como as artes (pintura, escultura, arquitetura, música), a filosofia, a história as ciências sociais (política, economia, sociologia), as ciências, as religiões, etc, de outro (Carvalho, 2006, p. 74).

A teoria do perspectivismo ameríndio, desenvolvida por autores como os antropólogos Viveiros de Castro e Bruce Albert, será ainda um importante apoio para iluminar questões centrais de várias das histórias narradas, muitas nas quais homens e animais convivem e realizam trocas entre si. Segundo essa teoria, o pensamento indígena não faz uma separação entre cultura e natureza da mesma forma que o ocidental. Essa outra forma de entender o mundo natural faz com que as relações que travam com animais e plantas sejam outras, o que se reflete de diversas formas no modo como contam suas histórias.

Os estudos antropológicos que pensam o lugar da criança e do jovem nas sociedades indígenas, de autores como Angela Nunes, Clarice Cohn e Egon Schaden, também serão utilizados como apoio para analisarmos as diferenças e semelhanças entre os jovens personagens retratados e os leitores juvenis dessas obras. Além disso, recorreremos a pesquisas etnográficas sobre as comunidades retratadas nas obras, de forma a nos aproximar das culturas representadas nos livros.

Para pensar os espaços de fronteira a partir dos quais esses escritores produzem suas obras, entre as aldeias e as grandes cidades, seus movimentos diaspóricos e suas transformações identitárias, vamos nos valer ainda dos estudos culturais e da discussão proposta por autores como Stuart Hall. Suas reflexões sobre grupos minoritários que coexistem, com sua cultura, identidade e migrações, no processo de globalização em que estão inseridos de alguma forma colaboraram bastante com as análises desta pesquisa.

Também consideramos os estudos realizados por pesquisadoras como Graça Graúna, Maria Inês de Almeida, Lúcia Sá, Janice Thiél e Julie (Trudruá) Dorrico, que têm dado atenção à literatura de temática e/ou autoria indígena, analisando as especificidades dessas obras, seu contexto de publicação e produção. Como as obras estudadas são voltadas para crianças e jovens, também será importante nos determos nos estudos sobre literatura infantil e juvenil, de autores como Marisa Lajolo, Regina Zilberman e José Nicolau Gregorin Filho.

Como o leitor notará, o referencial teórico de que lançamos mão é citado ao longo do texto, conforme os temas são discutidos, e não em um item separado. Ainda vale ressaltar que nosso objetivo é incorporar criticamente as experiências dessas outras áreas citadas que possam ser úteis ao nosso trabalho, mas sem abandonar o olhar para os textos literários de nossa análise, que estão no cerne deste trabalho.

Após essas apresentações iniciais sobre o tema e as obras selecionadas para este trabalho, trazemos, no primeiro capítulo, um breve histórico da escrita de autoria indígena no Brasil, das colaborações com pesquisadores e antropólogos aos livros e cartilhas produzidas no contexto das escolas indígenas, passando pelas primeiras obras individuais desses escritores e a produção voltada para crianças e jovens. Também comentamos como a legislação educacional impulsionou, em certo momento, a publicação dessas obras infantis e juvenis. Em seguida, apresentamos os autores dos livros aqui analisados, sua história, percurso artístico e as relações que estabelecem entre as cidades e as comunidades indígenas. Também comentamos sobre a etnia a que pertencem, uma forma de localizá-los culturalmente no mundo indígena ao mesmo tempo em que evidenciamos as diferenças e especificidades de diferentes populações e como isso pode se refletir em suas obras.

No segundo capítulo, comentamos as diferentes concepções sobre o que é ser criança e jovem na sociedade ocidental e nas culturas indígenas. A partir dessa constatação, observamos como os personagens nessas etapas da vida são representados nos livros aqui selecionados. Para discutir as diferentes vivências e também as questões universais que afetam essas fases da vida humana, passamos de modo mais sintético por diversas histórias das quatro obras. Nessa leitura, enfatizamos os ritos de passagem, as ações de crianças e jovens nas comunidades indígenas, ou ainda na sociedade envolvente em contato com indígenas, e os encontros de gerações promovidos pelos textos.

Já no terceiro capítulo, olhamos de modo mais analítico para alguns contos, fábulas ou crônicas que selecionamos de *Murũgawa* (3.1), *As fabulosas fábulas de Iauaretê* (3.2), *Eu sou Macuxi e outras histórias* (3.3) e *Crônicas indígenas para rir e refletir na escolas* (3.4). As traduções culturais, a presença de outras línguas no texto em português e a narrativa das histórias de origem – suas atualizações e o que revelam do modo indígena de entender o mundo – são alguns dos temas que nos interessam nessas leituras. A constituição da identidade, o descobrimento de si, as relações com a natureza e a espiritualidade, que geralmente aparecem juntas, os conflitos e, às vezes, as colaborações entre o mundo indígena e o branco são outras questões importantes discutidas nesse capítulo.

Assim, este estudo é fruto de uma identificação poética, surgida no pisar desses outros chãos e na escuta dessas outras línguas e histórias, o que aconteceu, primeiramente, por meio de visitas às aldeias, ora como comunicadora, ora como convidada desses meus novos amigos e, num segundo momento, pelos livros. Por outro lado, também entendo que, para haver poética, é preciso haver também territórios reconhecidos, rios limpos, florestas vivas e direitos respeitados – e o estudo não prescinde do apoio político a essas populações.

Ainda vale mencionar que, ao longo desta pesquisa, enfrentamos a pandemia de Covid-19, quando acompanhamos aterrorizados as inúmeras mortes pelo país. A situação também nos obrigou a realizar de forma on-line muitas atividades, a trabalhar apesar do medo e a enfrentar lutos pessoais e coletivos. As comunidades indígenas também foram muito afetadas pela pandemia, com a morte de crianças, anciãos guardiões da história de seu povo e escritores, como Ely Macuxi.

Já em 2023, foi com enorme tristeza que perdemos o professor Dr. José Nicolau Gregorin Filho, primeiro orientador deste estudo e que muito contribuiu para esta pesquisa, embora não tenha visto sua conclusão. Em meio a tantos lutos, porém, esperamos que as histórias desses povos que já perderam tanto e tantas vezes possam oferecer algum alento com seus (en)cantos e insistência na vida e em outras formas possíveis para o nosso convívio na terra.

## I AS LETRAS DA FLORESTA

O indígena é tema da literatura e da escrita desde os primeiros dias da chegada dos portugueses e de seu encontro com as populações nativas do território brasileiro, como podemos ler na célebre carta de Pero Vaz de Caminha:

E dali avistamos homens que andavam pela praia, uns sete ou oito, segundo disseram os navios pequenos que chegaram primeiro.

[...]

Pardos, nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. Traziam arcos nas mãos, e suas setas. Vinham todos rijamente em direção ao batel. E Nicolau Coelho lhes fez sinal que pousassem os arcos. E eles os depuseram. Mas não pôde deles haver fala nem entendimento que aproveitasse, por o mar quebrar na costa. Somente arremessou-lhe um barrete vermelho e uma carapuça de linho que levava na cabeça, e um sombreiro preto. E um deles lhe arremessou um sombreiro de penas de ave, compridas, com uma copazinha de penas vermelhas e pardas, como de papagaio. E outro lhe deu um ramal grande de continhas brancas, miúdas que querem parecer de aljôfar, as quais peças creio que o Capitão manda a Vossa Alteza. E com isto se volveu às naus por ser tarde e não poder haver deles mais fala, por causa do mar (Caminha, 1963, p. 2).

Nos anos e séculos que se seguiram, o indígena continuou sendo tema de escritos religiosos, políticos, literários, científicos e antropológicos. São poucos, porém, os registros de autoria indígena na história brasileira, o que não significa que não existissem. Lúcia Sá (2012) mostra, por exemplo, como as cartas jesuíticas dos séculos XVI e XVII registram alguns “discursos de índios guaranis – quase sempre pajés – que resistiram à conversão e à vida nas reduções” (p. 157). Na maior parte do tempo, entretanto, o indígena foi o tema, mas raramente o autor, ou mesmo o coautor das histórias publicadas a seu respeito. Ele estava sempre no lugar de outro, aquele de quem se fala, sobre quem se escreve, mas que não é ouvido e muito menos lido. Essa é também uma forma de submissão a que esse novo Brasil submete esses povos, não mais física, mas cultural. Como explica Janice Thiél:

Narrar é exercer poder. No encontro entre as culturas europeias e ameríndias, as narrativas tradicionais ocidentais, expressas pela escrita alfabética, exercem

seu poder criador da imagem e identidade do indígena. O discurso eurocêntrico constrói o silenciamento do índio. No entanto, as inúmeras culturas nativas não eram desprovidas de narrativas orais e escritas, expressas de diferentes formas (Thiél, 2012, p. 39).

Não à toa, a autora mostra como o imaginário brasileiro sobre os povos indígenas ainda é muito pautado no que se escreveu sobre eles no período colonial (Thiél, 2012, p. 50-62). O silenciamento desses povos ocorre não apenas pela via da cultura e da violência, mas também por mecanismos legais. Até a Constituição de 1988, promulgada após o fim da ditadura militar, por exemplo, os indígenas brasileiros não eram considerados cidadãos como os outros, e estavam sujeitos a um regime tutelar do estado (ver lei 6.001/73).

Mas algo mudou. Hoje, mais de trinta anos depois da nova Constituição, vemos um aumento crescente no número de indígenas que atuam nas mais diversas áreas da sociedade brasileira, inclusive como antropólogos, artistas e escritores – e essa mudança é fruto da conquista dos movimentos sociais desses povos. Ao mesmo tempo, trazer suas vozes para esses novos espaços é também uma forma de atuação política. Subvertem assim, o lugar em que, por muito tempo, foram colocados e assumem o protagonismo na narração de suas histórias para a sociedade brasileira. Como apontam Lajolo e Zilberman (2017):

[...] a alteração do lugar de onde procede essa voz que se expressa por meio da literatura é possivelmente a alteração mais importante das últimas décadas, correspondendo a profundas mudanças em processo na sociedade brasileira (2017, local. 1611).

### **1.1 A escuta das vozes da floresta – um percurso**

As narrativas e a poesia oral indígena do Brasil, conforme nos lembram Maria Inês de Almeida e Sônia Queiroz, foram objeto de curiosidade e registro dos europeus desde o início da colonização, como de fato podemos ler nas coletâneas de mitos feitas por viajantes, missionários, folcloristas e etnólogos. Ao traçar um breve histórico dessas narrativas, dos cronistas do século XVI aos cientistas e folcloristas dos séculos XX e XXI, as pesquisadoras mencionam autores como Couto de Magalhães, que publica *O selvagem* em 1876, primeiro livro a trazer histórias indígenas escritas em tupi e sua tradução para o português (2004, p. 240) – obra que comentaremos na leitura de *As fabulosas fábulas de Iauaretê*, no capítulo 3 deste trabalho.

No século XX, elas destacam o papel de pesquisadores como o antropólogo Herbert Baldus que, entre seus estudos, publicou também textos do bororo Tiago Aipobureu sobre a mitologia de seu povo e outros narrados e escritos pelos karajá Dyuasá, Nuerehí e Naliki. Mas nos anos de 1950, com algumas exceções, as publicações são, principalmente, de linguistas e etnógrafos. Para as estudiosas, é a partir da década de 1970 que os livros passam a trazer manifestações escritas pelos próprios indígenas. É também o momento em que surgem estudos que utilizam a história oral e buscam respeitar ao máximo as falas originais. Já em 1988, a publicação *Mantere ma kwe tinhin: histórias de maloca antigamente* coloca na capa da obra o nome do narrador oral, Pichuvy Cinta-Larga, como autor (2004, p. 243-247).

Para Almeida e Queiroz, ao se deixarem influenciar pela presença desse indígena narrador e reconhecer sua autoria, os textos vão se aproximando de produções literárias, e não são mais apenas obras etnográficas. Citam, como exemplo, o caso da antropóloga Betty Mindlin, que tem livros assinados em coautoria com os narradores indígenas das histórias que publica (2004, p. 247-248).

Para figurar ao lado de textos saídos do próprio punho indígena, os autores não-índios, no seu trabalho de registro (para fins historiográficos ou etnográficos) da literatura indígena, optam cada vez mais pela parceria com seus informantes. Assim, sobretudo na década de 1990, surgem publicações de grande valor artístico-literário, cuja autoria às vezes se confunde entre branco e índio [...] (Almeida; Queiroz, 2004, p. 248).

Para as pesquisadoras, esse movimento de reaproximação das histórias com seus contadores tradicionais – seja como escritores, narradores orais ou coautores das obras – traz nova vida a essas narrativas, que perdiam parte de seu fascínio ao serem reduzidas ao seu valor etnográfico:

Ao serem registrados e passados para a forma escrita, a carga lúdica, o jogo prevaemente nos usos da voz e da audição, são na prática abafados pela observação. O olho clínico do etnógrafo, do folclorista, ou do linguista, opera uma dissecação do corpus mítico, em vez de transformar em escrita a poética da oralidade. Daí a não capturação ou a não sedução do leitor comum pelas coletâneas mitográficas (Almeida; Queiroz, 2004, p. 255).

Na literatura infantil e juvenil, as transformações na forma de representar os povos indígenas também ocorrem de forma paulatina, como mostram Lajolo e Zilberman. Elas citam, como exemplo de obra que se aproxima das representações mais atuais sobre o

tema, a publicação de *Apenas um curumim* (1979), de Werner Zotz, que “exemplifica o empenho de escritores nacionais em propor uma representação não estereotipada, nem submissa, do indígena” (2017, local. 1600).

Almeida e Queiroz ressaltam ainda o papel das publicações de Ciça Fittipaldi, que lança uma importante série adaptando mitos indígenas para literatura infantil nos anos 1980. Também para esse público, vale citar a coleção dos Irmãos Villas Boas, indigenistas responsáveis pela demarcação do Parque Indígena do Xingu, que foi publicada em 1990 pela editora Kuarup, de São Paulo (2004, p. 246-247).

Já as publicações impressas assinadas apenas por autores indígenas vão ter maior visibilidade, sobretudo, a partir da década de 1990 (Thiél, 2012, p. 35), impulsionadas pelas conquistas da Constituição de 1988 e pelas legislações que incentivam a discussão da temática indígena na escola, como veremos mais à frente.

A nova Constituição reintroduz a escola nas comunidades indígenas, desta vez num contexto mais democrático que o das escolas religiosas de outros tempos, buscando respeitar a língua nativa e os saberes tradicionais e garantir o direito à educação para essa população. Almeida e Queiroz acompanharam o surgimento de livros e cartilhas de autores indígenas criados, em sua maioria, para serem utilizados nas próprias escolas indígenas de suas comunidades e, em geral, subsidiados por órgãos oficiais, ONGs e, mais eventualmente, por editoras privadas. Seus autores são, na maioria dos casos, professores indígenas que escrevem sobre os saberes de seu povo (2004, p. 195-197).

Não se trata de uma invenção qualquer. Trata-se de uma deliberação política. Os escritores indígenas o fazem de um território imaginário, em que as coisas se renomeiam, no exercício da ocupação do solo simbólico (Almeida; Queiroz, 2004, p. 197).

Já o movimento contemporâneo de escritores indígenas é inaugurado, segundo Graça Graúna, por Eliane Potiguara, com o poema “Identidade indígena”, de 1975 (2013, p. 78). Porém, é a partir da década de 1990 que veremos um grande crescimento na produção de autores indígenas. Em 1994, Marcos Terena publica, em parceria com a jornalista Atenéia Feijó, a obra *O índio aviador*. É também nesse período que é publicado o livro *Oré awé roiru'a ma – Todas as vezes que dissemos adeus*, de Kaká Werá Jecupé, sem indicação de data, mas que, de acordo com Graúna, foi lançado em 1994 (2013, p. 81). Já em 1996, Daniel Munduruku, hoje autor de mais de 60 livros, lança sua primeira obra: o *Histórias de índio*. Em 1998, ainda temos o romance *Um rio sem fim*, da jornalista

e escritora afro-indígena Verenilde Santos Pereira, obra que foi parte, originalmente, de sua dissertação de mestrado em Comunicação, defendida em 1995 na Universidade de Brasília. Nos anos e décadas seguintes, as publicações de autoria indígena vão começar a aparecer com mais frequência no mercado editorial brasileiro. Olívio Jecupé, Yaguareê Yamã, Tiago Hakiy, Ely Macuxi, Cristino Wapixana, Elias Yaguakãg, Auritha Tabajara, Márcia Kambeba e Lia Minápoty são alguns dos muitos nomes de escritores indígenas que vão despontar no país a partir de então.

Entre os livros produzidos no contexto das escolas indígenas, encontraremos muitas obras assinadas de forma coletiva. *O livro que conta histórias de antigamente* (1998), por exemplo, é assinado por “nós, professores Maxakali” (p. 8), e foi incluído no Programa de Implantação das Escolas Indígenas (Lajolo e Zilberman, 2017, local. 2915). Já *O livro das árvores* (1997), publicado pelo povo Ticuna, traz, em duas páginas, o nome de todos os seus autores, que também assinam como Organização Geral dos Professores Ticuna Bilíngues, ao lado da organizadora da obra, Jussara Gomes Gruber. Vale mencionar que o livro foi premiado pela Fundação Nacional do Livro Infante-Juvenil (FNLIJ) como Melhor Livro Informativo e Melhor Projeto Editorial daquele ano.

Esses livros, ao serem escritos pelos próprios indígenas, a partir de seus pontos de vista, permitem ao leitor não indígena mergulhar num universo que ainda desconhece. Nessa reapropriação simbólica do solo nacional, o questionamento dos estereótipos do período colonial, a apresentação de uma outra história do Brasil pelo olhar de povos que já viviam aqui em 1500 e a afirmação de suas identidades, sejam eles aldeados ou moradores da cidade, divide espaço com narrativas sobre seus modos de vida tradicionais, histórias de criação antigas e novas narrativas, surgidas a partir de seu contexto cultural, com seus personagens, suas filosofias e modos de entender o mundo. Assim, essa literatura “problematiza conceitos, desconstrói estereótipos, promove a reflexão sobre indígenas na história e sobre a forma como sua palavra e tradição narrativa/poética são apresentadas em suas especificidades” (Thiél, 2012, p. 12).

Apesar da enorme diversidade de escritores indígenas, etnias e culturas, percebemos, entre as características comuns, a importância de sua filiação a uma cultura. Mas se é evidente a autoria coletiva dessas obras nos livros que trazem as assinaturas de diversas pessoas, a escrita individual dos autores indígenas também se dá a partir de sua vinculação com seu povo. Às vezes, a própria assinatura já demarca seu pertencimento a um povo e a uma escrita produzida a partir desse lugar, o que vemos quando escolhem o

nome de sua etnia como sobrenome, por exemplo, como acontece em Daniel Munduruku, Ely Macuxi ou Auritha Tabajara. Para Almeida e Queiroz, mais que sujeitos individuais, eles escrevem como coletividades e comunidades. “É sobretudo por essa razão que a literatura indígena nasce de uma escrita que é política” (2004, p. 206).

O estranhamento que algumas dessas histórias provocam – ao falarem de uma cultura distante da que vivenciamos, em que as transformações de animais em pessoas, ou o contrário, por exemplo, são não apenas possíveis como frequentes – pode andar lado a lado com o reconhecimento de figuras como a caipora (ou Ka’apora’rãga em uma outra grafia possível), dos animais e plantas nativos, que nem sempre figuram nas histórias infantis e juvenis do Brasil moderno, e de uma parte do país que, mesmo sofrendo um contínuo processo de apagamento, segue latente na cultura popular, nos interiores e até mesmo nas cidades e nos meios de comunicação de massa (vale lembrar a recente série *Cidade invisível*, da Netflix, que recupera alguns desses personagens, ou a personagem caipora do programa de TV Castelo Rá-Tim-Bum). Ao trazer novos elementos, olhares e formas de entender a vida, o humano, os animais, as plantas e até as pedras, a literatura de autoria indígena multiplica nosso mundo, usando a expressão de Viveiros de Castro<sup>1</sup>, amplia as possibilidades do viver e mostra novos caminhos, ou trilhas, possíveis para nossa humanidade.

## 1.2 Mercado e legislação

A legislação educacional brasileira tem um papel importante no crescimento do número de publicações de escritores indígenas direcionadas para o público infantil e juvenil – vale lembrar ainda que foi a luta dos movimentos sociais indígenas que influenciou a criação dessas leis. Como explica José Nicolau Gregorin Filho, na década de 1990, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB, lei 9.394/1996) levantou discussões “antes consideradas tabus, como a pluralidade cultural, étnico-racial e também sexual” (2012b, local. 298). É também a LDB que assegura a oferta de ensino regular, bilíngue e intercultural para os povos indígenas – traduzindo os valores da Constituição de 1988, que reconhece aos indígenas o direito à sua organização social,

---

<sup>1</sup> “Se há algo que cabe de direito à antropologia, não é certamente a tarefa de *explicar o mundo de outrem*, mas a de *multiplicar nosso mundo*” (2002, p. 132, grifos do autor).

costumes, línguas, crenças, tradições e os direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam.

A pluralidade cultural de que fala a LDB aparece como um dos Temas Transversais dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs), de 1997. No documento voltado para o ensino da 1ª à 4ª série, por exemplo, fala-se diretamente da valorização dos povos indígenas “tanto pela via da inclusão nos currículos de conteúdos que informem sobre a riqueza de suas culturas e a influência delas sobre a sociedade como um todo, quanto pela consolidação das escolas indígenas que destacam, nos termos da Constituição, a pedagogia que lhes é própria” (Brasil, 1997, p. 31). Entre as sugestões de abordagem para a aula de Língua Portuguesa, os PCNs citam a diversidade linguística do país, a importância da língua como fator de identidade para um grupo étnico, além da criação literária, incluindo a oral, de diferentes grupos étnicos e culturais (Brasil, 1997, p. 55). Também são citados os termos “mitos, lendas, histórias; contos; ‘causos’, cordel; tradições orais” (p. 56). Já os PCNs voltados para a 5ª à 8ª série de Língua Portuguesa não citam o ensino de literatura de autores indígenas nem de contos, mitos, lendas ou histórias orais dessa tradição. Nesta etapa, a temática só vai aparecer nos Temas Transversais sobre Pluralidade Cultural, que na área de linguagem, destacam a importância de levantar e valorizar tradições culturais transmitidas oralmente, sejam de cunho literário ou por meio de depoimentos, citando entre os exemplos os relatos de descendentes de escravizados, indígenas, imigrantes, entre outros (Brasil, 1998, p. 156). Ao destacar a diversidade linguística do Brasil, o texto também cita as línguas indígenas (Brasil, 1998, p. 158).

Gregorin Filho associa a inserção desses Temas Transversais no currículo a uma larga produção de textos literários, “nos quais assuntos como ética, pluralidade cultural e diversidade são abordados de maneira a trazer para a criança e para os jovens a discussão de assuntos pertinentes ao momento social, político e cultural nos nossos dias” (2012a, local. 359).

Outro marco é a lei nº. 11.645, de 2008, que torna obrigatória, nos estabelecimentos de Ensino Fundamental e de Ensino Médio, o estudo da história e cultura indígena, ao lado da afro-brasileira, cujo ensino já era obrigatório desde 2003. No segundo parágrafo, a nova lei ainda determina que os conteúdos sejam abordados em todo o currículo escolar, “em especial nas áreas de educação artística e de literatura e história brasileiras” (Brasil, 2008).

Neste movimento, assim como aumentam as produções literárias de autores indígenas e a atenção dada a essas obras nos currículos escolares, outras instâncias do mercado editorial também passam a se interessar por esses títulos. A Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), por exemplo, criou o concurso Curumim em 2004, voltado para a promoção de obras literárias de autoria indígena.

Ao analisar a produção editorial de 2008, José Luís Ceccantini observa que o segmento reconto, que antes usava como fontes recorrentes a tradição dos contos de fadas europeus e da mitologia greco-latina, “(...) cedeu lugar a outras tradições, que passam a constituir as principais matrizes para a produção nacional, tais como a africana, a indígena, a oriental e a latino-americana” (2010, p. 11). Ele associa essa alteração à valorização da diversidade étnica e cultural, assim como às diretrizes educacionais que estimulam o acesso a esses temas.

“A literatura indígena torna-se, assim, uma categoria, digamos, oficializada na pauta da literatura infantil, o que transparece em editais do governo federal voltados para a compra de livros para escolas” (Lajolo; Zilberman, 2017, local. 1631). As autoras ainda destacam a fundação do Instituto Indígena Brasileiro para a Propriedade Intelectual (Inbrapi), que busca articular os povos indígenas a fim de proteger suas produções. Gesto simbólico, que

[...] assinala a entrada de produtos da cultura indígena – incluindo e talvez priorizando livros sobre ela, nela e por ela produzidos – no reino da mercadoria, estatuto de que goza a literatura, desde a ascensão da burguesia, no século XVIII. E, talvez, da mesma forma que a literatura romântica, particularmente o romance, significou a difusão de valores e comportamentos burgueses, a literatura indígena voltada para crianças e jovens constitui forma de resistência, afirmação da identidade e instrumento para conferir visibilidade social a um grupo de brasileiros tradicionalmente sub-representados (Lajolo; Zilberman, 2017, local. 1634).

Como lembram as autoras, nas últimas décadas, uma das marcas do livro para crianças e jovens é sua tendência à institucionalização e a presença do Estado “através de políticas de incentivo à produção, circulação e consumo de obras literárias” (2017, local. 728). Características que se mantêm no que diz respeito à produção literária indígena. E se essa presença forte dos órgãos de Educação e Cultura incentiva a publicação desse tipo de obra e temática, por outro lado, pode induzir as produções literárias à reprodução de um caráter didático, sobretudo quando as obras são candidatas às compras governamentais e, para tal, precisam ser bem avaliadas por esses órgãos (2017, local.

1212). “Talvez seja desnecessário apontar que discursos deste teor podem espartilhar a produção literária, patrulhando de forma impiedosa enredos, peripécias, personagens, com risco grande de pasteurização do produto” (2017, local. 1272).

Outro marco legal importante para a educação brasileira foi a homologação, em 2018, da Base Nacional Comum Curricular (BNCC), documento norteador para a formulação dos currículos dos sistemas e das redes escolares de todo o Brasil, indicando as competências e habilidades que se espera que todos os estudantes desenvolvam ao longo da escolaridade. A BNCC incorpora, tanto para o Ensino Fundamental quanto para o Ensino Médio, a lei nº. 11.645/2008 e o ensino da temática indígena nas aulas de Língua Portuguesa.

Em seu texto de introdução, o documento cita a necessidade de considerar a equidade no planejamento do ensino, o que “também exige um claro compromisso de reverter a situação de exclusão histórica que marginaliza grupos – como os povos indígenas originários e as populações das comunidades remanescentes de quilombos e demais afrodescendentes – e as pessoas que não puderam estudar ou completar sua escolaridade na idade própria” (Brasil, 2018, p. 15-16).

Apesar disso, no que diz respeito ao ensino do tema nas escolas não indígenas, são poucas as orientações sobre como abordar a temática em sala de aula. Ao considerar a importância dos multiletramentos no Ensino Fundamental, o documento considera como uma de suas premissas a diversidade cultural, citando ainda a variedade de línguas do país (BRASIL, 2018, p. 70). Ao definir as habilidades esperadas para o 6º e 7º ano em Língua Portuguesa, a BNCC coloca a importância de o aluno ser capaz de ler e compreender, de forma autônoma, textos em diferentes gêneros e suportes, incluindo as “lendas brasileiras, indígenas e africanas” (Brasil, 2018, p. 169).

Para o Ensino Médio, o documento cita, ao lado do cânone literário, a importância de incluir obras indígenas (e africanas e latino-americanas) nas aulas de literatura (p. 500). Ao definir os parâmetros para a organização/progressão curricular, a BNCC ainda fala sobre a importância de diversificar as produções oferecidas para os estudantes, citando

[...] obras da tradição popular (versos, cordéis, cirandas, canções em geral, contos folclóricos de matrizes europeias, africanas, indígenas etc.) que possam aproximar os estudantes de culturas que subjazem na formação identitária de grupos de diferentes regiões do Brasil (Brasil, 2018, p. 524).

Mas o documento não se aprofunda sobre o trabalho com essa temática em Língua Portuguesa. Ao analisar a proposta da BNCC para o ensino das literaturas “marginalizadas e de periferia” – termos usados no documento –, Amorim e Silva apontam que, entre as ausências do documento, falta à Base destacar a importância de não situar essas literaturas no lugar do exótico e o destaque para textos que “não apenas que denunciem a posição de assujeitamento das vozes ‘periféricas’, mas, sobretudo, que apresentem tais vozes em posição de protagonismo” (2019, p. 175-176).

### **1.3 Nas letras indígenas, a mata e a aldeia – conhecendo os guias desta floresta**

Para adentrarmos nesses novos espaços – a floresta, a aldeia e as florestas e aldeias que habitam as cidades – e ouvir suas histórias, os leitores não indígenas contam com a pena dos autores indígenas que já escrevem muitas vezes diretamente em língua portuguesa. Guias desses outros lugares, esses autores nos levam por seus livros-florestas, a um só tempo contadores de histórias e tradutores de línguas e culturas. Eles mostram não apenas o caminho a ser trilhado, mas também apontam para as plantas, os animais, os sons e a magia que acontece ao seu redor, mas que nossos olhos e ouvidos pouco preparados não são capazes de observar sozinhos. Às vezes ainda, eles nos mostram o peso de nossas pegadas sobre a terra e sobre esses muitos outros povos e seres que a habitam.

Nesta caminhada seremos conduzidos por Yaguarê Yamã, autor de *Murûgawa* – mitos, contos e fábulas do povo Maraguá (2007), Kaká Werá Jecupé, que escreveu *As fabulosas fábulas de Iauaretê* (2007), Julie Dorrico (ou Trudruá Dorrico), autora de *Eu sou macuxi e outras histórias* (2019) e Daniel Munduruku, escritor de *Crônicas indígenas para rir e refletir na escola* (2020). Os quatro autores têm vivências bastante diversas em seus caminhos entre aldeias e cidades.

Yamã nasceu numa comunidade amazônica, com pouco contato com a língua portuguesa. Saiu de lá para ter acesso à escola e, mais tarde, viveu alguns anos em São Paulo para cursar a faculdade. Jecupé nasceu numa aldeia na periferia de São Paulo e viu a cidade crescer e se aproximar desse território até expulsar os indígenas da área. Também estudou em escolas regulares, não indígenas, e vivenciou desde cedo o contato e os conflitos entre esses dois mundos. Dorrico cresceu longe da aldeia, ainda que em pequenas cidades da região amazônica e próxima a uma avó indígena. Estudou em escolas

não indígenas, fez pós-graduação e já adulta se reconectou com sua ascendência Macuxi. Já Daniel Munduruku passou a primeira infância numa aldeia de seu povo, até que precisou mudar-se para Belém (PA) para estudar na escola dos brancos e hoje vive no interior do estado de São Paulo.

Esses escritores divulgam suas histórias e reflexões para o público não indígena. Na confluência entre esses diferentes mundos com que convivem, constroem obras escritas em língua portuguesa ou bilíngue, onde reafirmam suas culturas e povos. Seus livros buscam criar pontes, ampliando o conhecimento da sociedade brasileira sobre os povos indígenas, diminuindo o preconceito e aumentando as possibilidades de diálogo. Eles também têm clareza da função política de sua escrita para a defesa dos direitos dos indígenas.

### **1.3.1 Yaguarê Yamã – histórias de assombração em torno do fogo e nas páginas dos livros**

Yaguarê Yamã nasceu em 1973 no Amazonas, na região do rio Urariá, ou Wrariá, como registra algumas vezes. Seu nome tradicional significa tribo de onças pequenas, mas seu registro civil traz o nome Ozias Gloria de Oliveira. (Yamã, 2007a, p. V) Ele nasceu e cresceu na aldeia Novo Horizonte Yãbetue'y, no município de Nova Olinda do Norte, a 130 quilômetros de Manaus. Yamã pertence à etnia Maraguá, por parte de mãe, e Saterê-Mawé, pelo pai, e explica que em sua aldeia os povos e suas diferentes línguas convivem amigavelmente:

Tinha 7 ou 8 anos, quando aprendi português. Até então só falava as línguas indígenas. Na nossa aldeia, tem o pessoal que fala saterê, o que fala nyêêgatú, maraguá, é uma salada. Muitas vezes na conversa, um fala saterê, o outro responde em maraguá, mas a gente reconhece a língua do outro e se entende (Yamã, 2021).

Yamã conta que foi criado dentro da floresta e ouvindo as contações de histórias, o que influenciou o que faz hoje. Artista plástico especialista em grafismos indígenas, ele ilustra vários de seus livros e diz que essa habilidade também tem origem no seu tempo de criança: “aprendi a desenhar no terreiro da aldeia usando uma espinha de peixe, a terra é o nosso papel, nosso caderno” (Yamã, 2021).

O território Maraguá compreendia a região do rio Mamuru (entre o Amazonas e o Pará) e a região do rio Abacaxis, onde fica hoje o município de Nova Olinda do Norte. De origem Aruak, esse povo foi devastado com o avanço da colonização na região. Os sobreviventes se dividiram em grupos dispersos, alguns deles se uniram aos povos Mawés, de origem tupi, outros foram viver com os não indígenas, e a etnia foi considerada extinta. Hoje, os indígenas que vivem com os Saterê-Mawé reivindicam sua língua própria e o reconhecimento de que são um povo diferente, ainda que sua cultura atual seja uma mescla das tradições Saterê-mawé e Maraguá (Yamã, 2007a, p. XII).

Entre suas tradições, destacam-se os rituais de passagem da criança para a vida adulta, que analisamos no capítulo 2 deste trabalho, os grafismos que representam os mitos tradicionais e as casas de madeira e palha apoiada em estacas. Pescadores e caçadores, eles também cultivam alimentos como arroz, feijão, cupuaçu, açaí, guaraná e mandioca. Eram um grupo de 350 pessoas em 2007, divididos em cinco aldeias. Eles se organizam em clãs e cada aldeia é liderada por um *tuxawa*, que atua ao lado de um *mirixawa* – caçador experiente. Há ainda um governador geral, o *tuxawa-geral*, e seu vice, que são eleitos por um conselho de anciãos. Sua religião tradicional, assim como sua língua, é uma mescla das culturas Aruak e Tupi.

Já os Saterê-Mawé, a outra etnia de que Yamã descende, falam uma língua do tronco Tupi e habitam a região do médio rio Amazonas. Tradicionalmente se dividem em cinco clãs e sua organização política é semelhante à dos Maraguá, com *tuxawas* eleitos pelo conselho de anciãos ou pela comunidade. Primeiros a cultivar o guaraná, domesticando sua planta e criando seu processo de beneficiamento, eles são conhecidos como o “povo do guaraná”. Entre suas tradições destacam-se o ritual de passagem da Tucandeira, o artesanato e sua coleção de histórias e grafismos. Exímios agricultores, eles também praticam a caça, pesca e coleta (Yamã, 2007b, p. 15-17 e Lorenz, 2015).

Em sua trajetória, Yamã saiu da aldeia onde nasceu para estudar, como queria seu pai. Ele foi viver na cidade de Parintins (AM) e depois foi para Manaus (AM). Em 1999, cursou geografia na Universidade de Santo Amaro (Unisa), em São Paulo (SP), onde viveu por seis anos. Nesse período, ele teve contato com lideranças indígenas e começou a ser chamado para dar palestras sobre cultura indígena em escolas da cidade. Também foi professor na rede estadual de São Paulo por dois anos.

De volta à Nova Olinda do Norte (AM), Yamã atua como professor e desenvolve o projeto “De volta às origens”, que busca conscientizar a população da região sobre sua

identidade indígena. Com cerca de 30 livros publicados, o escritor tem obras reconhecida nacional e internacionalmente. Para citar alguns exemplos: *Sehaypóri* – O livro sagrado do povo Saterê-Mawé (2007) foi selecionada para o Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE) 2009, Catálogo de Bolonha 2008 e para o Catálogo White Ravens 2008. *Contos da floresta* (2012) recebeu o selo de Altamente Recomendável FNLIJ 2013, foi selecionado para o Catálogo de Bolonha e para o PNBE 2014. Já *Guayarê: o menino da aldeia do rio* (2019) foi incluído no Catálogo de Bolonha 2020 e no Clube de Leitura “ONU - ODS (Objetivo 15: Vida terrestre)” – um projeto que reúne uma lista de obras em Língua Portuguesa ligadas aos temas dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) da Organização das Nações Unidas (ONU). Já em 2021, a obra *Os olhos do jaguar* (2021) foi selecionada pelo edital “Leia para uma criança”, tendo cerca de um milhão de exemplares distribuídos gratuitamente para organizações da sociedade civil, bibliotecas comunitárias e órgãos públicos.

Yamã também faz parte do Núcleo de Escritores e Artistas Indígenas (Nearin), vinculado ao Instituto Indígena Brasileiro para Propriedade Intelectual (INBRAPI), ao lado de autores como Daniel Munduruku. O autor conta que sua motivação para escrever é trazer a floresta para o mundo urbano, apresentar sua cultura para os não indígenas e “mostrar as belezas da aldeia para a cidade” (Yamã, 2020). O escritor ainda defende a importância de conhecer esses dois universos para viver melhor:

São mundos totalmente diferentes um do outro, mas acredito que, como seres humanos, precisamos conhecer os dois. Quem conhece só o mundo da cidade se perde, e quem conhece só o mundo da floresta também não aprende muitas coisas importantes (Yamã, 2021).

Ele conta que gosta muito de ler, mas que sua escrita não surgiu com a leitura de grandes autores, mas com a escuta de histórias contadas à noite, em torno de uma fogueira. E lembra que os Maraguá são conhecidos como o povo das histórias de assombração e, não à toa, o medo provocado por entidades assustadoras é tema frequente de suas histórias. Em entrevista, o autor ainda demonstra uma preocupação com a escolha do que publica, para que o interesse comercial não fale mais forte do que o que considera sua missão: “queremos que as pessoas leiam nosso trabalho, mas precisamos olhar para a nossa espiritualidade, ver o que realmente elas precisam, não de uma maneira financeira, mas espiritual. Pensar: o que nós temos para contribuir?” (Yamã, 2021)

Além dessa contribuição mais ampla, o autor também vê na escrita uma forma de atuação pela causa indígena e pelo reconhecimento das terras dos Maraguá, ainda não demarcadas. O próprio fato de ressaltar em seus livros as especificidades da cultura Maraguá, pouco conhecida em relação a outros povos, é uma forma de trazer luz para essa etnia e para sua luta por reconhecimento. As obras de Yaguarê Yamã falam sobre a vida e a cultura dos indígenas Maraguá ou Saterê-Mawé, trazem seus contos tradicionais e suas histórias de origem. Em geral, se passam no espaço entre a aldeia e a floresta, ainda que possamos ver algum contato com o mundo não indígena que também habita esta região. Além de recontar as narrativas dos antepassados, o autor também cria outras, a partir desse imaginário indígena, seus personagens e entidades próprias. “Algumas histórias são criadas por mim, como contador de histórias que sou, filho de famosos contadores de histórias” (Yamã, 2012, p. 62).

Ao contar as histórias tradicionais de seu povo, o autor ainda faz questão de dar crédito aos narradores orais de sua aldeia, quando a história escrita por ele foi ouvida de um desses contadores. No livro *Murûgawa*, Yamã divide com eles a autoria da obra, cuja capa traz a inscrição: “Yaguarê Yamã e outros contadores de histórias”. Nas páginas iniciais do livro, além da apresentação do próprio autor, há o nome e uma pequena biografia dos contadores participantes. Um deles é o pai de Yamã, já falecido quando a obra foi publicada. Entre os demais, há o líder da aldeia Maraguá, um médico tradicional do povo e um líder comunitário e grande contador Maraguá. Além disso, cada história narrada na obra traz o nome de seu contador – algumas não são creditadas a nenhum contador e subentende-se que foram escritas por Yamã a partir de histórias conhecidas por todos da aldeia. O autor ainda falou, em entrevista, sobre o processo de produção desse livro:

Eu me reuni com eles e disse que precisávamos repassar nossos conhecimentos. E o que temos de melhor são nossas histórias. Falei: “Vamos fazer um livro? Vocês contam, eu gravo, passo para texto e coloco seus nomes, porque as histórias são suas”. Esse é um livro do povo Maraguá. Juntamos os que eu considero, atualmente, os melhores contadores de história e repassamos suas contações para a escrita. A maioria deles contou a história na sua língua e foi preciso fazer a tradução. Mesmo aqueles que falam português, às vezes têm dificuldade de se expressar e era preciso ajudar a procurar a melhor palavra para a tradução. Assim nasceu *Murûgawa*, que significa origem. Queria dar esse nome porque é a origem de tudo, da história, do nativismo. A editora gostou, fez um pagamento e a gente dividiu. Na época eu morava na cidade e mandei uma mensagem para eles. Dali uma semana, todo mundo chegou de canoa vindo da aldeia, ansiosos para saber: cadê o livro e cadê o dinheiro? Foi

uma alegria muito grande. Não pelo valor em si, que era simbólico, mas pelo reconhecimento (Yamã, 2021).

*Murūgawa*, a obra de Yaguarê Yamã que analisaremos aqui, surge assim de um trabalho coletivo de narração e registro, seguido pela tradução dessas histórias para o português. O livro também foi selecionado para o Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE) 2009.

### **1.3.2 Kaká Werá Jecupé – guerreiro das palavras**

Kaká Werá Jecupé é filho de tapuias, ou txucarramães, “guerreiros sem armas”, como ele gosta de lembrar, que saíram do Araguaia no início dos anos 1960 e foram viver no norte de Minas Gerais. Um massacre provocado por posseiros na região afugentou os sobreviventes de sua família, que migrou e foi viver com os Guarani, na aldeia Krukutu, na zona sul da cidade de São Paulo (SP). É nessa aldeia, às margens da represa Billings, que o autor nasce, em 1964. E é ali, em meio à cultura guarani, que Jecupé irá crescer e aprender as histórias, as tradições e a espiritualidade desse povo.

Seu nome tradicional, com que assina seus livros, também foi revelado por um pajé guarani durante um ritual, como ele conta em *Oré awé roiru'a ma - Todas as vezes que dissemos adeus*, do início da década de 1990. Neste livro, Jecupé conta sua história e a de sua família, a vida com os Guarani, seus tempos de escola, quando uma professora o registrou com um nome de branco, a resistência da família contra a educação não indígena, pois havia tantas coisas importantes para aprender fora dela: “Trançar, talhar, compreender o espaço e o tempo certo para colher folhas ou plantar sementes, pintar...” (p. 21). Lembra também de seu encanto com as letras, do preconceito sofrido, e da dificuldade de se adaptar ao tempo, formato e até ao uniforme escolar. Na obra, ele também aborda o avanço da periferia e a migração nordestina chegando aos arredores da aldeia, a poluição das águas da represa, a perda da mãe, o alcoolismo do pai, a redução das terras da aldeia e as disputas judiciais pelo terreno até sua expulsão (“Lá no Norte ainda expulsa-se à bala. Aqui, documentos do imperador” (Jecupé, [1994?], p. 26). O livro narra também sua visita a outras aldeias, num processo de iniciação espiritual, até sua transformação num ativista político, com a organização de eventos reunindo ambientalistas, religiosos de diversas orientações e indígenas de diferentes etnias.

Neste primeiro livro, ele fala também sobre o que entende ser sua missão na atuação política ou literária: a criação de pontes entre esses dois mundos, o indígena e o branco, para a defesa dos direitos indígenas e do meio ambiente, que afeta a todas as comunidades humanas:

A tradição milenar que compôs meu espírito tem mantido a minha sobrevivência e a de meu povo. Agora, porém, não é a minha vida nem a de meu povo que estão em jogo. É a de todos. É a das culturas e nações semeadas pela extensão do carinho e da enorme bondade dessa Mãe a que chamam Terra. Por isso eu passo a ser também a voz que partilha um aprendizado. Para nos superarmos, para sobrevivermos, para reinventarmos a vida. Ofereço a sabedoria milenar da tribo, embora ela não esteja toda aqui, como troca do conhecimento que de vós recebi. Comi do vosso cérebro; agora, como manda a tradição, ofereço meu espírito (Jecupé, [1994?], p. 9).

Jecupé participa de organizações voltadas para a preservação e difusão da cultura indígena. Em 1992 fez parte da criação de uma comissão interétnica para lutar pela cidadania cultural indígena ao lado de Roman Ketchua, Daniel Munduruku, entre outros. Em 1994, criou o Instituto Arapoty para difundir a cultura indígena e seus valores, assim como organizar eventos, projetos e publicações, como a de seu primeiro livro. Em parceria com a Fundação Peirópolis, seu instituto desenvolve projetos de educação sobre cultura indígena. Ele já foi convidado para ministrar palestras e conferências em diversos lugares do mundo, como a Universidade de Oxford, na Inglaterra, e a Universidade de Stanford, nos Estados Unidos. Também é empreendedor social da rede Ashoka de Empreendedores Sociais e conselheiro da Bovespa Social & Ambiental. Há mais de 20 anos leciona na Fundação Peirópolis e na Universidade Holística da Paz (Unipaz). Ainda participou da fundação da United Religions Initiative (URI), promovida pela Organização das Nações Unidas (ONU) (Jecupé, 2020, p. 124-125). Em 2014, ele ainda foi candidato ao Senado e, em 2018, a Deputado Federal, ambos por São Paulo, mas sem sucesso nas duas ocasiões.

Como escritor, Jecupé publicou diversas outras obras. *A terra dos mil povos – História indígena do Brasil contada por um índio* (2020) foi selecionado duas vezes para o Programa Nacional do Livro Didático (PNLD), em 1999 e 2001. Também foi incluído no Programa Fome de Livros 2004, da Fundação Biblioteca Nacional e Ministério da Educação. *Tupã tenondé – A criação do Universo, da Terra e do Homem segundo a tradição oral Guarani* (2001) foi selecionado para o Programa Livro Aberto da Biblioteca

Nacional, em 2007. Sua obra mais recente é *Uga – A fantástica história de uma amizade daquelas* (2023).

Já o livro que analisaremos aqui, *As fabulosas fábulas de Iauaretê* (2007) fez parte do Catálogo de Bolonha na categoria Reconto da FNLIJ em 2008. Também foi selecionada entre as obras complementares do PNLD 2010 e para o Programa Mais Cultura da Biblioteca Nacional, de 2008. Em 2022, as histórias desse livro deram origem à peça *Os filhos de Iauaretê, a onça rei*, encenada pela Companhia “Pé do ouvido” em unidades do Serviço Social do Comércio (Sesc).

Ainda que fale também de outras etnias das quais se aproximou em seu percurso e por sua própria ascendência, Jecupé aborda muito a cultura guarani, em que foi criado, em seus livros. Em suas palavras: “Não nasci Guarani, tornei-me” (Jecupé, 2001, p. 13).

Com grande influência na cultura brasileira, os Guarani estão presentes do norte da Amazônia até o Rio da Prata, e da costa atlântica até os Andes. No total, podemos encontrar cerca de quarenta línguas do tronco tupi-guarani. São povos que migraram para o leste e para o sul do continente alguns séculos antes da chegada dos europeus por motivos desconhecidos e que alguns associam à busca religiosa da “terra sem males”. O *nheengatu* ou língua geral, que foi amplamente falado no Brasil nos primeiros séculos da colonização até ser proibido por decreto em 1757, é um dialeto do tupi com influência do português (Sá, 2012, local. 2620-2634).

Atualmente no Brasil vivem cerca de 85 mil indígenas guarani, além de estarem presentes em regiões da Bolívia, Paraguai e Argentina. Internamente, eles se diferenciam em diversos grupos bastante semelhantes em sua organização cultural e política, mas com formas próprias de falar a língua guarani, de tronco tupi, praticar a religião e cultivar a terra (Guarani, 2018). Na descrição do próprio Jecupé, trata-se de um povo silencioso e muito voltado para sua espiritualidade:

O povo Guarani é calado, seu cotidiano tem um ritmo tão silencioso que se mescla com os sons dos campos ou das matas que normalmente habita; o silêncio só é rompido à noite, quando se recolhem ao *opy* - a casa de *porã-hei* (cantos-orações) - e põem-se a cantar. Muitas vezes, quando um forasteiro chega durante o dia a um aldeamento Guarani, tem a impressão de estar numa vila abandonada (Jecupé, 2001, p. 18).

Mas os Guarani também são conhecidos pela forte relação que têm com a palavra, pois acreditam que as “boas palavras” traduzem um “espírito bom” (Ekman, 2016, p. 62) e que só as belas palavras podem ser dignas dos ouvidos divinos. Nessa tradição, a gênese

dos deuses, do mundo e dos homens é descrita numa linguagem de encantamento. Ao escrever sobre as belas palavras Guarani, Pierre Clastres (1990) lembra que

[...] até em data recente o mundo branco permanecia na total ignorância desse mundo dito selvagem, desse pensamento do qual não se sabe o que o torna mais admirável, se sua profundidade propriamente metafísica ou a suntuosa beleza da linguagem que o exprime (Clastres, 1990, p. 10).

### 1.3.3 Julie Dorrigo (ou Trudruá Dorrigo) e a redescoberta ancestral

Julie Dorrigo – que posteriormente à publicação de *Eu sou macuxi e outras histórias*, analisado neste trabalho, passou a assinar como Trudruá Dorrigo – é pesquisadora na área de literatura indígena contemporânea. Ela concluiu o doutorado em 2021 pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS) com pesquisa sobre a autoria indígena individual e o que chama de poética do “eu-nós” – uma afirmação de pertencimento étnico, coletivo. Atualmente, cursa o pós-doutorado na Universidade Federal de Roraima

Dorrigo nasceu em 1990, em Guajará-Mirim, Rondônia, filha de mãe guianense e pai peruano, de ascendência espanhola. Passou parte da infância em Abunã de Porto Velho, Rondônia, e aos 9 anos foi morar com a bisavó macuxi em Bonfim, Roraima (Dorrigo, 2020a). Desde cedo, interessou-se pelos livros e cursou Letras na Universidade Federal de Rondônia, onde também fez o mestrado.

Apesar da vivência com a bisavó em criança, ela não se reconhecia como macuxi. E conta que foi o contato com autores indígenas, como Daniel Munduruku e Kaká Werá Jecupé, que a fizeram se questionar sobre a origem de sua família. Já cursando o doutorado sobre autoria indígena, ela assistiu a uma palestra com os dois escritores, que falaram sobre a importância da ancestralidade. “Eu tinha vinte e sete anos e eu sabia que a minha existência não era reduzida a cabocla. Nem a descendência de meu pai, que é peruana, nem a de minha mãe que é guianense. Eu sabia que tinha mais” (dorrigo, 2019b). Foi quando contactou a mãe, perguntou sobre a ascendência familiar e descobriu que a avó era macuxi.

*Eu sou macuxi e outras histórias* retoma poeticamente as vivências por que passou, agora sob esse novo prisma, da identidade indígena finalmente reconhecida. Do

mesmo modo, acompanhamos sua afirmação da arte indígena contemporânea e os movimentos de seu processo de reconhecimento identitário.

Vale ainda ressaltar que o reconhecimento como indígena no Brasil segue a Convenção 169 da Organização Mundial do Trabalho, que define que, para ter seus direitos indígenas reconhecidos pelo Estado, é necessário que a pessoa seja considerada por um povo indígena como parte dele. Dorrico também passou por esse processo, como explica em entrevista:

[...] ter um parente indígena não garante que automaticamente você seja reconhecido como indígena, tem de se ligar ao povo e estar alinhado às causas indígenas para que esse processo seja realizado. O que é o meu caso, que estou vivendo esse processo junto à minha família. Mesmo que meu avô fale a língua macuxi, para reivindicar direitos como indígena macuxi perante o Estado ele precisaria ser reconhecido a partir de uma determinada comunidade e, via pajé primeiro e Funai depois, conseguir um documento de reconhecimento (Dorrico, 2021, p. 8).

Seu primeiro livro, *Eu sou macuxi e outras histórias* ganhou o 1º lugar no concurso FNLIJ/Tamoios de novos escritores indígenas. Nos anos seguintes, Dorrico também participou das coletâneas *De repente adolescente* (2021), *Originárias* (2023), obra em que é também uma das organizadoras, *Escritas femininas em primeira pessoa* (2020) e *Geração2010: o sertão é o mundo* (2021). Em 2023 lançou *Tempo de Retomada*, sua segunda obra individual.

Ativa nas mídias sociais, ela é uma das administradoras do perfil @leiamulheresindigenas e tem uma coluna fixa na página ECOA/UOL. Entre outros trabalhos, organizou a primeira Mostra de Literatura Indígena no Museu do Índio (Universidade Federal de Uberlândia), de 2021, e foi curadora convidada da Balada Literária 2021. Também produziu e realizou a curadoria, juntamente com Paolla Andrade Vilela e Moara Brasil Tupinambá, da websérie “Leia Autoras Indígenas”, exibida no canal do Sesc Ipiranga no YouTube, entre setembro e novembro de 2021.

Assim como parte da família de Dorrico, o povo Macuxi vive na fronteira entre Brasil e Guiana. Na região também habitam os vizinhos Taurepang, Arekuna e Kamarakoto. Muito próximos social e culturalmente, esses povos formam uma unidade étnica mais abrangente, os Pemon. Em contraposição a eles, há os Kapon, grupo formado pelos Arakaio ou Ingarikó e os Patamona. Os povos que formam os Pemon se consideram parentes e o mesmo acontece entre os Kapon. Todos esses grupos habitam uma região fronteira conhecida como Circum-Roraima, que se situa ao redor do monte Roraima.

Os dados indicam que existem cerca de 37 mil Macuxi no Brasil e outros 9.500 na Guiana. Eles ainda podem ser encontrados na região pertencente à Venezuela.

Esse povo sofre com conflitos por terras desde, pelo menos, o século XVIII, seja por projetos extrativistas e pecuaristas ou, mais recentemente, por conta da incidência de garimpeiros e a proliferação de grileiros em seu território. A homologação da TI Raposa Serra do Sol, de 2005, uma de suas principais reservas, foi fruto de uma intensa batalha. Em 2009, a questão ainda chegou ao Supremo Tribunal Federal, que confirmou a homologação e determinou a retirada dos ocupantes não indígenas.

Falantes de uma língua do tronco Karib, o idioma dos Macuxi possui diferenças linguísticas de acordo com a região onde vivem. Entre suas manifestações culturais, se destacam os cantos e as danças parixara e tukui, além de suas histórias tradicionais transmitidas oralmente. No século XVIII, os viajantes da região os descreviam como arredios, “rebeldes à disciplina da civilização. Não tem vontade de ensinar a própria língua aos brancos. Eles são insolentes e insubordinados” (Coudreau, 1887: 400 *apud* CIDR, 1989, p. 24)<sup>2</sup>.

Além da coleta, da caça e da pesca, tradicionalmente os Macuxi praticam a agricultura de coivara, ou seja, queimam a vegetação para o preparo da terra. Cultivam principalmente mandioca, milho, cará, batata-doce, banana, melancia, ananás, entre outros. Atualmente, a criação de bois, feita de modo coletivo, assim como de aves e suínos também é importante fonte de proteína, já que há pouca caça disponível hoje (Santilli, 2004).

#### **1.3.4 Daniel Munduruku, entre as letras indígenas e a vida na cidade**

Nascido em Belém (PA) em 1964, Daniel Monteiro da Costa, o Daniel Munduruku, é um dos mais conhecidos escritores indígenas brasileiros. Autor de mais de 60 livros, a maioria voltada para o público infantil e juvenil, ele é também professor e tem importante atuação na promoção da cultura indígena no Brasil.

O escritor passou sua primeira infância numa aldeia Munduruku, com muita liberdade e conexão com a natureza. Aos oito anos, porém, precisou se mudar para Belém para estudar. Ele explica que essa era uma exigência do governo militar da época, que

---

<sup>2</sup> Coudreau, Henri. *La France Equinoxiale*. Paris, 1887.

determinava que as crianças indígenas fossem para a escola para “se tornarem gente” e aprenderem a ser brasileiros (Munduruku, 2022). O autor relata que sofreu muito preconceito e *bullying* na escola urbana que frequentou. Também era proibido de falar sua língua nativa e praticar sua cultura.

Ele seguiu seus estudos no seminário Salesiano, o que o aproximou dos livros. Desistiu de ser padre e tornou-se professor em Manaus (AM) até que, em 1987, muda-se para Lorena (SP), onde inicia sua graduação em filosofia pela Universidade Salesiana de Lorena (Unisal) (Daniel, 2023).

Ele passa a lecionar na Educação Básica e ingressa no mestrado em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP), com pesquisa sobre o povo Munduruku no contexto cultural do Alto Tapajós. Seguindo os estudos, fez doutorado em educação pela Universidade de São Paulo (USP) e pós-doutorado em Linguística pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Além dos estudos, foi professor durante dez anos e atuou também como educador social de rua pela Pastoral do Menor de São Paulo.

Seu primeiro livro foi publicado em 1996. Ele diz que começou a contar histórias indígenas para seus alunos e que percebeu que não havia obras sobre o tema para crianças e jovens. Foi quando escreveu o que se tornaria o livro *Histórias de índio* e deu início a uma longa produção. Com a divulgação de seu trabalho, ele também passou a ser convidado para palestras e eventos em escolas, debates e feiras literárias – experiências que inspiram muitos dos textos da obra *Crônicas para rir e refletir na escola*, que analisamos neste trabalho.

Em seus livros, o autor conta histórias baseadas em experiências pessoais, como em *Meu vô Apolinario – um mergulho no rio da (minha) memória* (2001) e o mais recente *Memórias de índio – uma quase autobiografia* (2016). Ele fala também sobre a vida nas aldeias Munduruku, a exemplo de *Kabá Daremu* (2002) e *O diário de Kaxi* (2001), além de trazer histórias de outras etnias, como em *Vozes Ancestrais* (2016), *Outras tantas histórias indígenas de origem das coisas e do universo* (2008) e *A palavra do grande chefe* (2008). Já no juvenil *Karaíba – uma história do pré-Brasil* (2010) ele traz uma narrativa que se passa no Brasil antes de 1500. Suas reflexões e vivências de um indígena na cidade também são abordadas em diversas obras, como *Crônicas de São Paulo* (2004), *Mundurukando* (2010) e *Das coisas que aprendi* (2014).

Munduruku também fundou o Instituto Indígena Brasileiro para Propriedade Intelectual (Inbrapi). É diretor-presidente do UKA - Casa dos Saberes Ancestrais,

instituto e selo editorial especializado na temática indígena, além de membro fundador da Academia de Letras de Lorena, no interior de São Paulo, onde reside atualmente.

Seu trabalho é muito reconhecido no Brasil e no exterior. Munduruku ganhou duas vezes o Prêmio Jabuti (2004 e 2017), recebeu o Prêmio da Academia Brasileira de Letras de melhor livro infantil, o Prêmio Érico Vanucci Mendes, o Prêmio para a Promoção da Tolerância e da Não Violência, da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) e o Prêmio da Fundação Bunge pelo conjunto de sua obra e atuação cultural, em 2018. Munduruku também recebeu a comenda da Ordem do Mérito Cultural por duas vezes. Muitos de seus livros também receberam selo Altamente Recomendável da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ). Em 2023, ele ainda concorreu a uma vaga na Academia Brasileira de Letras (ABL), que acabou sendo dada a outro indígena, o escritor e ambientalista Ailton Krenak.

Na política, Daniel Munduruku já foi candidato à deputado federal por São Paulo em 2022 e a prefeito de Lorena em 2020, mas não foi eleito em nenhuma das duas ocasiões. Também atuou como ator na novela Terra e Paixão, de 2023, da Rede Globo, representando o papel de um pajé.

Ativista do Movimento Indígena Brasileiro, foi cofundador da Maracá, primeira livraria on-line especializada em livros de autores indígenas. E promove há 20 anos, o Encontro de Escritores e Artistas Indígenas no Rio de Janeiro, em parceria com a FNLIJ. Sua atuação ainda inclui palestras, cursos e aulas sobre literatura e cultura indígena. Em entrevista sobre sua produção, Munduruku conta que vê seu trabalho como uma forma de atuação política:

A literatura pode atingir a mente de crianças e jovens, criando uma ponte mais autêntica e verdadeira de apresentar as nossas populações indígenas, os nossos conhecimentos, a nossa sabedoria. A literatura acaba sendo hoje o meu grande instrumento de militância. Costumo lembrar que sou um educador que escreve e um escritor que educa. Gosto de lembrar isso para não esquecer que tenho um projeto, um objetivo a alcançar, que é ajudar meu povo brasileiro a olhar para o seu povo brasileiro. [...] Assim, busco apresentar a beleza dos povos originários a partir das suas histórias, narrativas seculares e modo de entender o mundo (Munduruku, 2022).

Como indica seu sobrenome, o autor pertence ao povo Munduruku, população de tradição guerreira da região do Vale do Tapajós. Eles habitam territórios no Pará, Amazonas e Mato Grosso, geralmente em regiões de florestas e à margem de rios.

Calcula-se que existam cerca de 18 mil indígenas desta etnia e, atualmente, a maior parte deles vive na Terra Indígena Munduruku.

Conhecidos por sua bravura e cultura bélica, os Munduruku lançaram uma série de ataques contra as autoridades coloniais no século XVIII, assim como contra outras populações indígenas da região amazônica. A guerra era a principal atividade de integração social desse povo, que ficou conhecido por usar as cabeças dos inimigos mortos como troféus (Souza, 2008, p. 3).

Os Munduruku falam uma língua do tronco Tupi e sua sociedade é dividida em dois clãs, os vermelhos e o brancos, que se subdividem em outros. Entre as atividades produtivas desse povo, podemos citar a caça, a coleta de frutas como açaí, patauí, bacaba, uxi, jubá, pupunha, murici, ingá e castanha, além da pesca – principal fonte de proteína animal. Na agricultura, eles cultivam principalmente mandioca, bananas, batatas, cana e cará. Já nas atividades domésticas tradicionais, destacam-se as cestarias e os trançados, colares com figuras de animais esculpidas em sementes, a cerâmica e a tecelagem. Entre as atividades feitas para o comércio com o mundo branco, estão a coleta da castanha, a produção de farinha e de borracha – os Munduruku foram usados como mão-de-obra no auge do extrativismo da borracha e incorporaram a atividade (Ramos, 2003).

Segundo o indigenista e historiador André Ramos, sua cultura possui “um repertório de canções tradicionais de musicalidade e poesia incomum, que versa sobre relações do cotidiano, frutos, animais etc” (2003). Ele ainda destaca a música das tradicionais flautas parasuy, instrumentos importantes na mitologia, e sua cosmologia, cujas narrativas revelam seus conhecimentos sobre os astros, as constelações, a Via Láctea e suas estrelas.

Na Carta dos Munduruku ao Governo, de 2013, onde narram sua história, conhecimentos tradicionais e relatam a ameaça da barragem de São Luiz do Tapajós ao seu modo de vida, eles ainda afirmam a origem de sua cultura:

Todos os Munduruku possuem o conhecimento guardado esse repassado oralmente pelos antepassados para não desaparecer o valor cultural e os conhecimentos milenares. Todas as pessoas idosas são dotadas de conhecimentos, para os jovens adquirirem o conhecimento é preciso que obedeçam rigorosamente às normas Munduruku, nada é impossível quando se quer alcançar a perfeição (Lideranças Munduruku, 2013).

## II - ENCONTROS NA MATA: O JOVEM INDÍGENA ENCONTRA O NÃO INDÍGENA

Pelas trilhas na mata, chegamos a aldeias, roças, rios e clareiras. Nesses espaços, o leitor urbano encontra diversas personagens. Animais, seres encantados e também humanos. Indígenas vivendo em suas aldeias, caçando, pescando, trabalhando na roça, indo a festas, se apaixonando, casando, vivendo conflitos, buscando respostas para suas angústias, tentando entender melhor o funcionamento do mundo natural e espiritual... Há também as que vivem na cidade, enfrentando os desafios da escola não indígena ou fazendo de um quintal sua floresta particular. Muitos desses protagonistas são jovens, iniciando suas vidas e aprendendo – ou burlando – as regras de suas comunidades e culturas. Ao apresentá-los, os livros promovem o encontro dos jovens leitores não indígenas com o dos jovens personagens indígenas.

Nas fichas bibliográficas, *Murûgawa*, de Yaguarê Yamã, *As fabulosas fábulas de Iauaretê*, de Kaká Werá Jecupé, e *Crônicas para rir e refletir na escola*, de Daniel Munduruku, recebem a classificação de livros de literatura juvenil e/ou infantojuvenil. As capas coloridas e ilustrações parecem reforçar esse direcionamento. Entretanto, à obra de Julie (Trudruá) Dorrico: *Eu sou macuxi e outras histórias* não foi atribuída nenhuma indicação de público específico, mas o livro foi premiado em 2019 no Concurso da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil UKA Tamoios, o que revela ser ela também considerada adequada para esse público.

É importante lembrar que, nas comunidades indígenas, as histórias tradicionais costumam ser contadas para crianças, jovens e adultos, sem distinção de fases da vida (Thiél, 2012, p. 136), no entanto, ao serem escritas por autores indígenas e publicadas em edições voltadas para o público não indígena, essas narrativas, não raras vezes, passam a ser destinadas a um público determinado. Vale, portanto, pensar como essas histórias falam com esse jovem leitor não indígena. Qual a natureza do encontro proporcionado por essas obras? Essas questões podem ser ponderadas a partir da concepção de literatura juvenil apresentada por Gregorin Filho (2012b):

As obras classificadas como literatura juvenil devem ser observadas como textos cujo objetivo principal é expressar experiências humanas de cunho

existencial/social/cultural, numa construção estética (literária) apropriada à experiência de vida e a um tipo de linguagem específico de seu público-alvo (Gregorin Filho, 2012b, local. 659).

Quais experiências existenciais, sociais e culturais são apresentadas nessas histórias e como elas podem se conectar com seus leitores juvenis? Eles encontram nessas histórias personagens com as quais conseguem se identificar? Qual a idade dessas jovens personagens? Como são os jovens indígenas retratados nesses contos? Por quais experiências eles passam? Ainda que tragam um universo diferente, podemos criar paralelos entre as vivências de uns e outros? Caso contrário, como podemos ajudar o jovem a ler essa diferença, de modo a aproximá-lo de uma cultura diferente da sua?

Como são histórias que abordam o contexto cultural indígena, escritas por autores indígenas, podemos imaginar que as experiências de vida retratadas serão diferentes das vivências do jovem leitor não indígena. Sabemos tratar-se de narrativas referentes a expressões muito peculiares, a cosmologias específicas e, por vezes, com linguagens pouco compreensíveis, no entanto, figuram-se, certamente, como testemunhos de importantes representações de identidades, memórias e oralidades. Desse modo, as experiências retratadas nesses livros, diferentemente de serem entendidas como pouco adequadas ao nosso leitor não indígena, são essenciais. E nessa ordem de raciocínio, é importante apontar diferenças na leitura dessas histórias.

Antes de passarmos à análise de algumas dessas narrativas, é importante nos determos no que supõe esse encontro. Além da descoberta de um outro espaço – o da aldeia e o da floresta –, de uma outra relação com a cidade, e de uma outra tradição de histórias, que carrega consigo uma forma diferente de pensar e entender o mundo e suas relações, o encontro dos jovens leitores não indígenas com as jovens personagens indígenas é um encontro de concepções distintas sobre crianças e jovens.

## **2.1 Fases da vida**

No mundo ocidental, a noção de infância como um período que precisa de proteção e cuidados foi construída ao longo de um percurso social e histórico a partir dos séculos XVI e XVII, como mostra Philippe Ariès, em *História Social da Criança e da Família* (1986).

Já a juventude ou adolescência, entendida como uma fase de desenvolvimento, vai surgir posteriormente. Para compreendê-la, é preciso, primeiramente, diferenciar os vários termos que podem ser usados para se referir a este período da vida: puberdade, adolescência e juventude. Luís Antonio Groppo (2016) lembra que puberdade é um termo mais utilizado na medicina para se referir ao desenvolvimento físico do indivíduo. Embora seja algo natural e universal da espécie humana, é preciso cuidado ao fazer outras conclusões a partir deste dado. “O erro é associar diretamente transformação biológica – como a influência dos ‘hormônios’ – e comportamentos coletivos. A juventude é, sobretudo, uma categoria social e não uma característica natural do indivíduo” (2016, p. 11). O autor ainda ressalta que todas as sociedades diferenciam as fases da vida (crianças, maturidade e velhice), mas que nem todas as sociedades vão criar grupos sociais a partir dessas categorias etárias (Groppo, 2016, p. 13).

A juventude como categoria social é entendida pelo autor como uma interpretação das instituições sobre sua dinâmica: “usada para classificar indivíduos, normatizar comportamentos, definir direitos e deveres” (Groppo, 2016, p. 10). Já a adolescência é um conceito da psicologia, que se refere a um período de desenvolvimento. Apesar de ter sido naturalizada, o autor questiona a universalidade da adolescência, já que pesquisas da antropologia não encontraram a presença desse período de conflitos e “crises de identidade” em muitas culturas (2016, p. 11).

Contardo Calligaris (2000) também vai ver a adolescência como um fenômeno da modernidade tardia, inserida num determinado tempo e espaço. O psicólogo e psicanalista vai definir esse período como uma espécie de moratória imposta aos jovens, que já tiveram tempo de assimilar os valores básicos de uma cultura e cujo corpo já atingiu a maturação sexual, mas que continuam sob tutela enquanto devem seguir se preparando para a vida, “sem produzir, ganhar e amar; ou então produzindo, ganhando e amando, só que marginalmente” (2000, p. 15-16). Para ele, a contradição desse lugar social e as expectativas dos adultos sobre esses jovens dão origem ao nosso entendimento de adolescência como uma fase de conflitos, crises e rebeldia.

Gregorin Filho vai lembrar ainda que a escola, por sua proximidade com os campos da psicologia, utiliza com maior frequência o termo adolescência. Na sociedade ocidental contemporânea, esse termo também acaba prevalecendo. Além disso, a mídia, nos séculos XX e XXI, também vai influenciar a criação de rótulos sobre o que é a

adolescência e associar essas imagens à promoção de expectativas de consumo (Gregorin Filho, 2012b, local. 119-121).

Assim, se infância e adolescência são concepções culturais e históricas, com forte influência da mídia e da sociedade de consumo, a forma como se entende o desenvolvimento da criança e do jovem será diferente nas comunidades indígenas. Como ressalta Gregorin Filho, os rituais de iniciação dos jovens, adotados nas sociedades indígenas tradicionais, promovem “o ingresso no mundo adulto de modo mais direto e sem o longo período que se verifica na maioria das comunidades após a revolução industrial” (2020, p. 89-90). Portanto, buscaremos entender como esses rituais de passagem marcam essa mudança de fase da vida, com especial atenção para as etnias retratadas no livro.

É importante ressaltar que nas sociedades indígenas também podemos encontrar grande variedade na forma de entender as fases de desenvolvimento humano em diferentes etnias. Egon Schaden (1976) mostra a diversidade quanto a essa questão nas culturas indígenas brasileiras. Segundo ele, há grupos que fazem uma divisão sumária entre “imaturos” e adultos. Outras etnias incluem ainda uma terceira categoria, de velhos. Há ainda outros grupos que vão distinguir uma categoria intermediária, correspondente aos nossos adolescentes. Há ainda sociedades que vão estabelecer uma série de transições etárias, com até uma dezena de idades socialmente reconhecidas (1976, p. 26).

Além da fase da vida, há marcos que distinguem as pessoas em suas categorias sociais para esses povos:

Todos os índios - como, aliás, todos os povos - reconhecem na vida humana momentos decisivos em que muda a situação do indivíduo na constelação das relações sociais. Entre esses momentos estão quase sempre o início da puberdade e o casamento ou então o nascimento do primeiro filho (Schaden, 1976, p. 26).

## **2.2 Ritos de iniciação**

Em muitas comunidades indígenas encontraremos ritos de iniciação ou passagem. Schaden lembra que eles não têm, na maioria dos casos, a função de destacar o período da juventude, como idade distinta, “mas simplesmente a de promover a passagem dos indivíduos da camada dos imaturos para a de membros plenos da comunidade” (1976, p. 26). E sua realização pode ou não coincidir com o início da puberdade, de acordo com

motivos econômicos e socioculturais. Já os ritos de iniciação das meninas costumam coincidir com o período de sua primeira menstruação.

Vale pontuar que essa classificação, que considera as crianças e/ou os jovens que ainda não fazem parte da vida social adulta como ‘imatuross’, foi revista por estudos mais recentes da antropologia, que entendem as crianças e jovens como seres sociais plenos e que já possuem papel ativo em suas comunidades (Cohn, 2010, local. 192).

Os ritos de iniciação variam muito de uma cultura para a outra. Em *Murûgawa*, na introdução do livro, que apresenta brevemente a cultura maraguá, são citados dois ritos de passagem: o Waiperiá, de origem Sateré-Mawé e o Wakaripé, de origem Maraguá. Como sabemos pela própria introdução da obra, há um grande intercâmbio dos Maraguá com os Sateré-mawé, que também habitam a região, daí a cultura da comunidade ter forte influência desse povo.

Ainda que a introdução não explique do que se trata, o Waiperiá é bastante conhecido. Trata-se do rito da Tucandeira – formigas grandes, cujo ferrão injeta ácido fórmico na presa, causando dor e inchaço no local. Os jovens que passam pelo ritual devem vestir uma luva com muitas dessas formigas e aguentar suas ferroadas enquanto dançam durante toda a noite. No ritual, que deve ser completado vinte vezes, o menino deve suportar a dor sem chorar ou gemer (Ribeiro, 2018, p. 70-73).

Em *Sehaypóri* – obra de Yaguarê Yamã que se detém sobre as tradições Sateré-Mawé, que o autor também vivenciou em sua comunidade – há uma descrição mais detalhada sobre esse rito e sua origem. Segundo relata o livro, as Tukanderas – na grafia adotada pelo autor – serviam de piolhos à Jiboia-Grande, a Mãe das Cobras, e foram usadas pelo irmão mais novo do grande Tatu para se ferrar e se tornar um grande caçador. (2007b, p. 96-97)

A Tukandera foi dada de presente para os Mawé vencerem a febre e para ficarem imunes a várias doenças, bem como para se tornarem espertos, bons caçadores, bons pescadores, líderes de guerra e para provarem sua força e eficiência contra a dor. Por isso, todos os clãs Mawé festejam o ritual da Tukandera, que, além de tudo isso, marca a passagem da infância para a idade adulta. É a oportunidade que os meninos mostram que serão adultos respeitados por todos os guerreiros (Yamã, 2007b, p. 98-99).

Na introdução de *Sehaypóri*, Yaguarê Yamã diz que o rito marca “a passagem da adolescência para a idade adulta” (2007b, p. 16). Já ao narrar o surgimento do rito, como vemos no trecho acima, ele usa “infância para a idade adulta” (2007b, p. 99). O uso dos

dois termos como sinônimos, sem fazer distinção entre eles, parece ser um indício de que essa categoria intermediária entre crianças e adultos não faz parte do modo como esses indígenas veem o crescimento humano, já que não precisam destacar especialmente essa fase da vida.

Em pesquisa recente, Ribeiro aponta que, ainda que seja instruído sobre a importância de participar do rito da Tucandeira, é o menino que decide a hora de iniciar sua participação nos rituais, após ter o consentimento dos pais, parentes e líderes da aldeia. Geralmente esse início se dá por volta dos 12 anos (2018, p. 73). A pesquisadora também mostra como a cerimônia fortalece a identidade cultural individual e coletiva do povo, ainda que o contato com outras culturas e tradições tenha trazido novas configurações aos trajes e instrumentos da festa (2018, p. 70-71).

Sobre a função da dor nos rituais, Pinheiro diz:

Acreditam que a ferroada da formiga age como uma “vacina”, não no tratamento das doenças, mais na construção da saúde ou na medicina preventiva. Quando demonstram coragem para passar pelo ritual suportando a dor para ser um caçador ou guerreiro, estão associando a construção dos corpos com a construção da pessoa [...] (Pinheiro, 2015, p.70 - 71).

Para Pierre Clastres (2014), além de assinalar o pertencimento ao grupo, a dor e as cicatrizes deixadas por essas iniciações são ainda uma forma da sociedade inscrever sua marca no corpo dos jovens, impedindo o esquecimento das normas sociais (2014, local. 2692-2761).

O segundo rito de iniciação citado na introdução de *Murûgawa* é o Wakaripé, de origem maraguá. Segundo o artista maraguá Guaynê, esse ritual estava sendo abandonado, suplantado pelo Waiperiá, mas voltou a ser realizado no processo de retorno às tradições maraguá, que ganhou força com o projeto De volta às Origens (2012, p. 82). O Wakaripé consiste em três testes que todos os meninos entre 12 e 14 anos devem passar. As provas são: atravessar um rio a nado, passar uma noite na floresta e acender quatro fogueiras. No final do dia, os meninos participam de uma festa, quando “são apresentados aos membros da comunidade como os mais novos adultos da aldeia. Com danças que homenageiam os animais abatidos, os meninos festejam no centro do terreiro e em seguida todos dançam comemorando sua integração à vida adulta” (2012, p. 81). Em sua fala, Gauynê deixa clara a noção de que a partir do ritual os meninos são considerados adultos.

Em entrevista sobre o rito, uma liderança Maraguá identificada como Cacique Jair, explica que há alguém protegendo os meninos durante a prova na mata, escondido, para que eles não saibam. Isso porque os jovens devem voltar sozinhos para a aldeia, “enfrentando os perigos da floresta: onça, cobra e o próprio medo” (Cintrão, 2012, p. 46).

Esses ritos têm a função de integrar os jovens no mundo dos adultos e de garantir a continuidade da cultura, tornando-se muitas vezes o centro da vida cerimonial das aldeias. Também reforçam os laços sociais com a comunidade e entre os jovens que passaram pela experiência juntos, além de aumentar sua autoestima e confiança pessoal (Schaden, 1976, p. 28). No entanto, vale ressaltar que a socialização promovida tanto pelos ritos quanto pelo processo de educação indígena não deve ser vista como um processo que apenas perpetua uma ordem já estabelecida e se dá sem conflitos entre gerações. O mundo social é construído ao longo da vida por um indivíduo, não sendo uma ação apenas do ‘socializador’, pois a recepção dos valores e atributos sociais não é passiva (Toren, 1990, 1993 *apud* Cohn, 2010, p. 218-228)<sup>3</sup>.

Portanto, o fato de definirmos o adolescente como o jovem que vive os conflitos do lugar social de nossa modernidade tardia, alimentado pelas imagens do mundo do consumo e das expectativas dos adultos (Calligaris, 2000, p. 15-59), não significa que o jovem indígena não passe também por conflitos geracionais e transformações para sua integração no mundo adulto, como veremos em muitos dos contos analisados a seguir.

Os ritos de iniciação masculina, ainda que não apareçam nos contos, são citados na introdução de *Murûgawa* e nos dão uma ideia de como a comunidade maraguá vai enxergar seus jovens. Essa etnia possui também um rito para as meninas que passam pela menarca. Embora não tenha sido citada na introdução do livro, é justamente este rito que vai aparecer no conto “Meus olhos bonitos”.

No ritual da menina moça – chamado Piãruka, segundo o texto de Yaguarê Yamã –, as meninas ficam isoladas em um local, separadas dos outros e principalmente dos meninos. Segundo o costume, no seu período menstrual, elas não podem trabalhar ou fazer algum tipo de esforço. O rito, que acontece entre os Sateré-mawé e entre os Maraguá, é uma forma de proteger as meninas de doenças futuras e dos inimigos que

---

<sup>3</sup> Toren, Christina. *Making sense of hierarchy: cognition as social process in Fiji*. Londres: Athlone Press, 1990. Toren, Christina. *Making History: the significance of childhood cognition for a comparative Anthropology of Mind*. Man 28: 461-478, 1993.

aparecem neste período para fazer mal a elas, como o sapo, a cobra e o boto (Cintrão, 2012, p. 45-46; Pinheiro, 2015, p. 73).

O motivo para este ritual não ser citado na introdução pode ser o fato de ele estar caindo em desuso, como refere Guainê (2012, p. 81) ao citá-lo, ou porque o autor, homem, não passou por essa experiência e não tem o Piãruka entre suas principais lembranças de rituais tradicionais. Enquanto Guainê afirma que o rito parou de ser praticado, duas pesquisas recentes – um mestrado de 2012 entre os Maraguá e um doutorado de 2018 com os Sateré-Mawé – referem-se ao ritual como ainda em curso. É possível que o rito não aconteça mais em todas as aldeias desses povos, que tenha passado por alterações, que não seja mais praticado por todas as famílias ou ainda que esteja sendo resgatado, como vemos em muitas comunidades indígenas de retomada.

Segundo Núbia Lira Cintrão, a reclusão ocorre durante o período da menstruação das meninas e é acompanhada por uma série de cuidados e restrições, o que também acontece em outras culturas indígenas. Entre os Ticuna, povo da bacia do Solimões, a festa da moça nova, realizada após a reclusão, é um dos principais rituais do povo. Em seus cantos para a moça, a reclusão é comparada ao casulo da lagarta, um local de proteção para a menina passar por seu processo de maturação (Matarezio Filho, 2015, p. 266). Essa imagem funciona como uma boa metáfora de como essas culturas parecem entender esse período de reclusão.

Em *As fabulosas fábulas de Iauaretê* não há referências a ritos de iniciação, mas entre os povos do Alto Xingu, onde se passam as histórias do livro, a reclusão acontece para homens e mulheres e é entendida como um período de aprendizagem e preparação para a vida adulta. Para as meninas, é a primeira menstruação que marca o período da entrada na reclusão, onde vai aprender as tarefas femininas de preparo de alimentos e confecção de artesanato. Para os meninos, é também o aparecimento dos sinais da puberdade que marca o início de sua reclusão. Eles recebem aprendizados sobre as técnicas de trabalho masculino e de luta huka-huka. A reclusão das mulheres não costuma durar mais de um ano e, durante este período, elas não cortam os cabelos e a franja cresce sobre seus olhos. Ao sair, elas também recebem um novo nome. Já a reclusão dos homens é mais longa e pode levar vários anos, intercalados por períodos de liberdade, principalmente se estiver se preparando para assumir posições de liderança na comunidade (Villas-bôas, 2002).

Ao final deste período, os jovens são considerados prontos para a vida adulta:

A saída da reclusão significa uma ruptura com o universo infantil e a entrada na vida adulta. Tanto para meninas como meninos, ela marca o início de atividade sexual mais regular e, para vários deles, é também a procura do parceiro para constituir família (Junqueira; Pagliaro, 2009, p. 456-457).

Em *Eu sou macuxi e outras histórias*, há uma menção ao ritual da menina-moça, que teria sido aprendido, segundo o livro, com os seres não humanos das águas – vale ressaltar que a protagonista não relata ter passado pela experiência. De acordo com Neusa Carson, quando as meninas macuxi passam pela menarca, elas são colocadas numa rede bem alta na casa e ensinadas sobre os costumes de sua tradição:

Ela aprende sobre o casamento (wémirima ou aniáyá), as relações sexuais (èskú), o nascimento (eesémpó). Ela não pode andar no sol quente logo após sua 1ª menstruação. Suas mãos e braços são colocados em um ninho de formigas pequenas, ardadeiras, para que as bebidas que ela prepara para seu marido sejam doces (Carson, 1984 *apud* Cargnelutti, 2013)<sup>4</sup>.

Segundo uma pesquisa de 2004, na Terra Indígena Pium, que abriga povos Macuxi e Wapichana em Roraima, a prática não vigora atualmente, ao menos nessa área. O costume, no entanto, é associado à saúde da mulher e sua ausência seria a causa de muitos dos problemas de saúde atuais. Em entrevista, uma mulher identificada como Nadia, de 30 anos, conta sobre a reclusão severa a que foi submetida quando passou pela menarca: “No meu resguardo, na primeira vez, eu fiquei presa em casa uma semana, no quarto, não podia andar pela casa, não saía nem para banhar no quintal. Minha mãe levava comida pra mim” (Tempesta, 2004, p. 82). Outras práticas citadas incluem o corte de cabelo e ter suas pernas açoitadas com uma “batatinha”, para “andar direito” quando for adulta. Tradicionalmente, o resguardo também deve ser mantido quando a mulher está menstruada ou no pós-parto.

O ritual para os meninos se tornarem homens fortes também envolve procedimentos dolorosos. Sob a orientação de um parente mais velho, são feitos pequenos cortes, com espinho de arraia ou osso de aguti, nas pernas e braços do jovem. Em seguida, esfrega-se uma pimenta ardida na área dos cortes, junto a ela pode se acrescentar outras raízes, plantas e amendoim em pó: “todas são misturadas e passadas nas pernas do jovem

---

<sup>4</sup> Carson, Neusa. Diário de campo, Brasília, 15 a 18 abr. 1984.

caçador ao mesmo tempo que o pajé faz algumas preces, para que o homem tenha pernas ágeis e rápidas” (Carson, 1984 *apud* Cargnelutti, 2013)<sup>5</sup>.

Eggerath, ao falar sobre os ritos de passagem dos indígenas de Roraima (ele inclui os Macuxi, mas não se restringe a eles, nem diferencia os rituais por etnias), também cita a pasta de raízes, folhas e sementes, que funciona como uma espécie de remédio, sendo passada nos cortes dos jovens: “Querem assim assegurar-lhes o êxito na caça, na pesca e demais misteres de sua vida” (1924, p. 48). O autor fala ainda sobre um ritual com formigas tucandeiras, semelhante ao rito dos Sateré-Mawé.

A pesquisa na TI Pium, com Macuxis e Wapichanas, relata não ter presenciado nenhum rito de iniciação masculina, que aparentemente caiu em desuso. Porém, ela ouviu relatos de homens que, na adolescência, passaram pelo processo de escarificação dos braços e dorso, tendo as feridas preenchidas com pimenta em pó, para se tornarem bons pescadores e caçadores (Tempesta, 2004, p. 75).

Já em *Crônicas Indígenas para rir e refletir na escola* não há nenhuma referência a ritos de iniciação – no livro há apenas uma história com um personagem indígena criança e nenhuma com jovens indígenas. Além disso, diferentemente do que mostramos até aqui, entre os Munduruku não há um ritual de passagem: para essa etnia, o que marca o ingresso na idade adulta é o casamento e essa união também não é marcada por celebração ou festas específicas. Dessa forma, os Munduruku dividem as pessoas em diferentes classes de idades: as crianças, os jovens, os adultos e ainda os velhos. Assim que se casa, o indígena passa a ser considerado adulto (Souza, 2008, p. 73-79).

Uma pesquisa em comunidades Munduruku próximas à área urbana de Itaituba (PA) observou que os jovens do local tendem a demorar mais para casar, ao contrário do que acontece com os que moram em aldeias mais distantes dos centros urbanos. A situação estaria criando uma nova classe, que não existia nas sociedades mais tradicionais, a dos jovens solteiros, que têm entre 15 a 25 anos. O estudo ainda observa que esses jovens sofrem resistência ao se encaminharem para posições políticas de maior liderança na comunidade, já que, como são solteiros, ainda não possuem o *status* de adulto (Souza, 2008, p. 79-82).

### **2.3 A escola e os outros tempos da criança e do jovem**

---

<sup>5</sup> Carson, Neusa. Diário de campo, Brasília, 15 a 18 abr. 1984.

Como mostra o caso dos Munduruku, a relação dessas comunidades com os tempos da criança e do jovem pode se alterar com o contato com os não indígenas. Como isso influencia suas vivências e concepções sobre esses períodos da vida? A introdução de escolas nas aldeias ou em regiões próximas que são frequentadas pelas crianças indígenas também pode influenciar seus tempos e organização de vida? E no caso das escolas indígenas?

Nas sociedades ocidentais, como nos mostra Ariès, a escola tem papel importante no desenvolvimento dessa separação entre as crianças, os jovens e os adultos. Segundo ele, é a partir dos séculos XVI e XVII, sobretudo, que o avanço do sentimento de que era preciso proteger as crianças da vida mundana vai criar escolas mais hierarquizadas, com rígida separação por idade e disciplina rigorosa, culminando no internato como modelo ideal de escola. “Passou-se a admitir que a criança não estava madura para a vida, e que era preciso submetê-la a um regime especial, a uma espécie de quarentena antes de deixá-la unir-se aos adultos” (1986, p. 277). Essa “quarentena”, como ele chama, vai separar a criança, e depois também o jovem, do convívio com o mundo dos adultos e é mais longa quanto maior for o período de escolarização. A adolescência – esse período de proteção e separação do jovem que já passou pela puberdade, mas ainda não está inserido na vida adulta – também vai surgir e se expandir, segundo Ariès, com o aumento do período de estudo, o ensino superior e o serviço militar obrigatório. E ainda mais tardiamente, a partir do século XIX (1986, p. 176 -187).

Essa cisão entre o mundo do adulto e o da criança e do jovem não acontece, em geral, nas sociedades indígenas. Nessas comunidades, as crianças vivenciam uma liberdade quase sem limites, participam de todas as atividades da aldeia e punições quase não acontecem (Nunes, 2002, p. 71-72).

Uma pesquisa de 2015 com crianças Sateré-Mawé das Ilhas Michiles, no município de Maués (AM), observa situação semelhante. Esse estudo também pode nos ajudar a entender o papel da educação formal nessas comunidades. Lá, uma escola indígena e bilíngue funciona desde 2001 e oferece, em turmas multisseriadas, o Ensino Fundamental, do 1º ao 9º ano. A pesquisa relata a preocupação de algumas pessoas da comunidade com os jovens que saem da aldeia e passam a frequentar a escola na cidade, o que é entendido como ameaça à língua materna. Outro fator de preocupação é a consciência dos indígenas de que, por conta das diferenças culturais, nem todos os seus

jovens vão conseguir se adaptar à forma de vida dos não indígenas e/ou alcançar o nível de aprendizado suficiente para ingressar numa universidade e, assim, conseguir melhores trabalhos e condições de vida fora da aldeia. Por isso, a comunidade valoriza o conhecimento de suas práticas cotidianas tanto quanto as da escola (Pinheiro, 2015, p. 91). Um relato do professor e líder da comunidade mostra sua compreensão sobre o tema:

Então, isso é importante e muitas crianças estão realmente com o objetivo de continuar os estudos, mas nem todos vão conseguir, porque aí quando tem 15,16,17 anos arranja uma parceira, o sonho de estudar praticamente acaba, é por isso que deve está praticando, desde pequeno já está acompanhando a atividade com os pais pra que quando ela tiver a sua família não dependa mais da mãe ou do pai, mas ela mesma pode executar (Pinheiro, 2015, p. 91).

A declaração mostra também o entendimento do líder da comunidade sobre a etapa da vida em que se encontra esse jovem de 15 a 17 anos. Ainda menor de idade segundo a legislação brasileira, na comunidade Sateré-mawé esse jovem já concluiu o Ensino Fundamental oferecido na própria aldeia. Se não sair da comunidade, ele não poderá continuar os estudos. Nessa faixa etária, sua liderança entende que ele pode estender seus estudos ou buscar um parceiro ou parceira e passar a se sustentar, daí a importância de ter acesso aos conhecimentos tradicionais do povo. Portanto, a comunidade parece aceitar tanto um período mais longo de estudos e preparação para a vida adulta, caso o jovem vá para a cidade estudar – e aí a preocupação fica por conta do abandono da língua e cultura tradicional –, quanto entender que um jovem de 15 a 17 anos já está preparado para a vida adulta na aldeia. Vale lembrar que podemos encontrar grandes diferenças regionais e culturais em diferentes etnias e realidades, mas essa pista parece nos oferecer um caminho para pensar os encontros e embates entre as tradições e a sociedade ocidental, sobretudo nos contos de Yaguarê Yamã.

Um estudo realizado em duas aldeias Munduruku próximas à área urbana levanta ainda uma outra questão. Nessas comunidades, que têm muito contato com a sociedade envolvente, a implantação do ensino da língua Munduruku nas escolas indígenas parece ter um papel de reforço da identidade entre os estudantes. Segundo a pesquisa, muitos jovens da área chegaram a declarar que não eram indígenas, o que as lideranças atribuíram ao preconceito que eles sofriam ao interagir com a população de fora da aldeia. Assim, os líderes acreditam que o ensino de sua língua nativa e de sua cultura e tradições será capaz de promover a integração social desses jovens, que não foram socializados nos conhecimentos tradicionais dos Munduruku (Souza, 2008, p. 161-163). Vemos, portanto,

como a escola indígena pode também apoiar a cultura tradicional frente à influência do mundo não indígena ao redor.

Vale também salientar que as mudanças e adaptações por que passam essas comunidades ao entrarem em contato com o modo de vida não indígena não são sinônimo de degradação de suas culturas. Clarice Cohn fala sobre a revisão do conceito de cultura realizado pela antropologia a partir da década de 1960, que abre mão de falar em costumes, valores ou crenças, para destacar aquilo que os conforma: “uma lógica particular, um sistema simbólico acionado pelos atores sociais a cada momento para dar sentido a suas experiências” (2010, local. 170). A mudança, portanto, passa a ser entendida como parte do funcionamento das sociedades:

Assim, um texto, uma crença ou o valor da vida em família podem mudar, sem que isso signifique que a cultura mudou ou se corrompeu. A cultura continuará existindo enquanto consistir esse sistema simbólico. Nesse sentido, está sempre em formação e mudança” (Cohn, 2010, local. 179).

## 2.4 A entrada na vida adulta

Nos livros analisados, observar as representações das experiências vividas por essas crianças e jovens pode nos ajudar a entender os conceitos sobre essas fases da vida para os autores indígenas estudados. Também é interessante ver a forma como eles expressam essa visão ao escrever para leitores, em sua maioria, não indígenas. Começamos por *Murûgawa* que, em diversas histórias, tem como protagonistas personagens jovens, no início de sua vida. Vejamos como eles são apresentados nessas histórias.

Em “A origem do peixe-boi ou Guaruguá”, encontramos a jovem Panãby piã, cujo “tempo de se casar” havia chegado. Durante o conto, o narrador também vai se referir a ela como “moça”. Qual a idade de uma mulher em tempo de se casar? Na cultura ocidental, a adolescência não é o momento do casamento, embora aconteçam casamentos e gravidezes entre adolescentes às vezes muito novas. E na cultura maraguá? E no tempo mítico em que a história se passa, distante da realidade atual desse povo? Não há uma resposta exata para essa pergunta e a vivência dos leitores vai exercer grande papel na forma como cada um vai entendê-la. Ao não situar especificamente uma idade, o texto abre espaço para diferentes interpretações e para a reflexão sobre a influência cultural nessas convenções.

Em “A origem do Cupim” conhecemos a história de Kupi, um “rapaz” que queria namorar a “filha do tuxawa”, a liderança local. Ele namora a “moça”, mas é punido, pois não tinha a autorização de seu pai. Kupi foge da aldeia em que vivia e é acolhido por um velho que vivia com suas cinco filhas, que “estavam na idade de namorar” (Yamã, 2007a, p. 18). As “moças” querem namorar o jovem, o que desagrada o pai e acaba por gerar mais problemas para Kupi. Nesse conto, além dos termos rapaz e moça, encontramos a expressão “em idade de namorar”. Embora também varie muito de acordo com questões culturais, religiosas, regionais e até de classe social, nas sociedades ocidentais, essa “idade de namorar” costuma ter início na adolescência e se caracteriza por um período amplo de tempo. Podemos pensar que aqui se trata de um jovem no início da vida, próximo em idade ao leitor juvenil a que o livro se destina?

Em “A origem do Wirapuru” também conhecemos a história de um “rapaz” por quem muitas “moças” se apaixonam, causando inveja a “todos os jovens guerreiros”. Essa expressão nos dá indícios da idade dos personagens e deve ser bastante evidente para quem vive naquela cultura, mas parece vaga para o leitor de fora, não indígena.

Outro conto, “A origem da vitória-régia ou murumuru”, traz a história da paixão impossível da moça Yaçanã pela lua, que ela imaginava ser um grande guerreiro. Aqui a jovem se questiona: “Por que não dorme comigo, se já sou moça e todas as noites o vejo tomar banho?” (Yamã, 2007a, p. 26) A moça era “linda e ingênua” (Yamã, 2007a, p. 27) e sua ingenuidade pode nos fazer imaginar que se trata de alguém ainda bastante jovem em idade, ainda que já tivesse idade o suficiente para namorar, pois já era moça, como diz o texto.

Outra história interessante quanto a essa questão é “A lenda da mãe da roça”. Trata-se da história de uma moça, a “filha mais velha” de uma família (Yamã, 2007a, p. 57), que vai trabalhar na roça e, sem querer, corta uma lagarta. No dia seguinte, ela encontra um belo rapaz no local, acaba “se entregando a ele de corpo e alma”. Eles se beijam, ela o abraça e, ao acariciar suas costas, percebe uma ferida. Assim, ela descobre que o rapaz era a lagarta do dia anterior, mas que o corte quebrou o encanto e ele pôde voltar à forma humana. O rapaz pede então a moça em casamento e ela aceita. “Foram para a casa dela, onde fizeram um quarto para eles morarem” (2007a, p. 58). Neste conto, o termo “filha mais velha” nos indica algo sobre a posição familiar da jovem personagem. Ela ainda mora com a família, mas trabalha na roça, pode namorar e casar. Em outras palavras, ela já está pronta para viver como pessoa adulta dentro dessa comunidade.

Um outro conto que traz de forma mais marcada este tema da idade é “Meus olhos bonitos”. Nessa narrativa conhecemos a história de Çereçá-purãga, a “mais bela moça maraguá”, que é “filha do pajé”. Os jovens da aldeia querem namorá-la e, para isso, esperam que ela saia do “Piãruka, a casa de reclusão onde seria preparada para a vida de mulher adulta” (Yamã, 2007a, p. 48). Como vemos, o rito de iniciação feminino aqui é apresentado de forma sucinta, mas deixa claro alguns de seus principais pontos: que se trata de uma preparação para a vida adulta e que é preciso esperar que a moça saia desta etapa para poder namorar ou casar. Dois parágrafos à frente, o texto retoma o tema: “Depois de passar pelo ritual de sua primeira menstruação, Çereçá-purãga saiu da casa de reclusão e foi proclamada “mulher virgem”. Deste modo, fica claro para o leitor que estamos falando de um rito tradicional daquela cultura, que ele acontece após a primeira menstruação das meninas e que está associado, neste caso, a um momento em que a moça ainda não iniciou sua vida sexual. A idade da jovem que passa por esse ritual vai variar de acordo com o desenvolvimento físico de cada menina. Ao sair da casa de reclusão, o pai da moça oferece-a como noiva de um jovem guerreiro, filho do *tuxawa* local e herdeiro do chefe. Observamos também como a saída da reclusão dá início a esse outro momento de namoro e casamento para as mulheres.

Recapitulemos alguns dos termos utilizados nas histórias de *Murûgawa* para se referir a esses personagens: jovem, moça, rapaz, filha mais velha, filha do pajé, filha do *tuxawa*, mulher virgem, jovens guerreiros, em idade de namorar, em tempo de se casar, moça linda e ingênua. Além disso, temos a explicação sobre a moça que passou pelo ritual de reclusão após a primeira menstruação. Embora possam existir variações entre as idades e períodos de vida representados por esses termos, eles parecem se referir a uma fase mais ou menos comum do início da vida adulta. Esses jovens ainda não se casaram, não têm seus próprios filhos, ainda estão muito ligados à família em que nasceram, não tiveram muitas experiências amorosas – e muitos contos vão girar em torno desse tema, do início das relações sexuais e afetivas –, ainda demonstram desconhecimento e, muitas vezes, uma certa inocência sobre a vida e o funcionamento do mundo e das relações. Estes parecem ser jovens que vivenciam o início de sua vida adulta e os desafios que ela pode trazer. Com algumas variações, a idade dessas personagens deve ser bem próxima à dos leitores juvenis a que obra é endereçada. Apesar disso, nessas histórias esses jovens vivem integrados e participam ativamente da vida de suas aldeias e suas comunidades não

parecem considerar necessário protegê-los ou apartá-los de algumas vivências do mundo adulto.

Os termos utilizados podem parecer vagos para o leitor, mas é provável que sejam bastante claros para os indígenas imersos nessa cultura. Como um paralelo, podemos pensar que, para os não indígenas, referir-se a um determinado estágio da educação remete a um universo comum dessa etapa, apesar de existirem distintas realidades. Por exemplo, citar o Ensino Médio, para o leitor brasileiro não indígena, traz uma referência bastante clara de faixa etária, aprendizados e vivências envolvidas, ainda que possam existir muitas variações sociais, regionais, de classe e religião.

Outro ponto em comum nessas histórias com personagens jovens como protagonistas é que elas retratam o início de sua vida amorosa, a descoberta de regras sociais e, em muitos casos, as consequências do rompimento com essas normas. Em “A origem do Cupim” encontramos um jovem que namora escondido a filha do *tuxawa*, mas ele acaba descobrindo o que aconteceu. O erro poderia ser fatal para o jovem: “Sua sentença seria a morte, mas o pajé, seu amigo, tanto suplicou que o *tuxawa* condenou o rapaz ao degredo pelo resto da vida” (Yamã, 2007a, p. 17). As duras penalidades mostram a gravidade da transgressão. Ao ser acolhido em uma novo local, o jovem se relaciona com as filhas do dono da casa, que estavam em idade de namorar “e não lhe davam sossego” (Yamã, 2007a, p. 18). Novamente, o rapaz namora as irmãs sem a autorização do pai. E “aborrecido com o proceder das filhas, o pai resolveu matar Kupi” (Yamã, 2007a, p. 18).

Diferentemente do que ocorreu da primeira vez, essa pena, mais severa, parece ser desproporcional, já que o jovem foi bastante assediado pelas irmãs, como diz o texto, e o pai estava aborrecido com elas, não apenas com o rapaz. É a injustiça da punição que parece ter promovido o aparecimento do cupim na casa onde a família morava. Os animais se multiplicam e o velho foge para longe, suas filhas constroem uma casa para elas e outra para os cupins. Antes de saírem para a mata, elas passam um pouco da “casa de cupim” nas flechas e nos seus braços, para não errar a pontaria e atrair a caça. O texto não explica a relação entre o jovem morto e o cupim que aparece para se vingar do pai e ajudar as moças, mas a coincidência do nome e das ações demonstra que ela existe. Nesta segunda parte da história, parece ser menos a transgressão do jovem que o seu desconhecimento sobre o funcionamento das relações e os perigos de seu comportamento que o colocaram em risco.

Em “Meus olhos bonitos”, após sair da casa de reclusão, há uma festa de noivado para Çereçá-purãga e o filho do tuxawa, líder local. Na festa, aparecem pessoas de outras aldeias, entre elas, um desconhecido que passa despercebido pela maioria dos Maraguá. Ao vê-lo, a jovem se apaixona e não imagina que ele pertence aos Munduruku, inimigos de seu povo. Às escondidas, eles marcam um encontro e a moça promete: “meu corpo será seu e seremos felizes para sempre” (Yamã, 2007a, p. 50). Porém, antes de “se deitar com seu amado proibido” (Yamã, 2007a, p. 51), os guerreiros maraguá encontram alguns inimigos Munduruku nas redondezas e os prendem, entre eles o jovem por quem Çereçá-purãga havia se apaixonado. À noite, há uma guerra entre os Munduruku e os Maraguá e, antes que matassem seu amado prisioneiro, a jovem foi escondida até a maloca em que ele estava. Lá, “a moça entregou-se para ele, que lhe tirou a virgindade” (Yamã, 2007a, p. 52). Ela ainda o ajuda a fugir e se suicida em seguida.

A história de amor proibido mostra a infração de uma norma importante da sociedade e suas consequências. Ainda que, por um lado, o texto pareça ter bastante liberdade para abordar a sexualidade, por outro, o resultado da vivência desta liberdade fora das regras sociais da aldeia é trágico.

Em “O amor e os mitos indígenas”, Betty Mindlin aponta essa aparente contradição. Segundo ela, a relação de aceitação com a nudez e o corpo – em vez da repressão –, a grande liberdade de expressão erótica e a própria relação com o tempo, o sentido e o olhar para o prazer diferente do da sociedade industrial vão conviver com proibições, violência e regras rígidas de comportamento. Ela também comenta que a recusa do casamento escolhido pode gerar duros castigos em muitas histórias indígenas (Mindlin, 2015, local. 3441 – 3472).

Essa liberdade do corpo também é destacada por Maria Inês de Almeida. Ao analisar poemas de autoria de indígenas Saterê-Mawé e Kamaiurá, ela ressalta a existência de um “erotismo bem vivido” que convive com uma expressão sentimental que ela associa a uma certa tradição lírica romântica, influência talvez do contato dos autores com poemas de manuais escolares, música sertaneja e o cancionário tradicional do sertão (2009, p. 114). Em algumas das histórias aqui analisadas, a expressão do amor também parece corresponder a essa tradição lírica, como vemos no apaixonamento à primeira vista de Çereçá-Purãga pelo guerreiro Munduruku.

Em “A origem do peixe-boi ou Guaruguá” também vamos encontrar uma jovem que se encanta por outro rapaz na noite de seu casamento. Ela foge do marido e vai

encontrar com o amado na ribanceira e se deitar com ele. Após esse episódio, ela passa alguns meses reclusa em casa até finalmente sair e toda a aldeia descobrir que ela está grávida. Nesse momento, ela se joga no rio e afunda. Descobrimos então que ela havia sido encantada pelo filho do Grande Piraruku e que dessa união nasce o peixe-boi. Quanto a ela, se transforma em Guayara, protetora das águas. Aqui não vemos uma punição para a jovem que foge de seu casamento. Ao contrário, ela se torna uma entidade e dá à luz a um animal importante para essa cultura, o peixe-boi. Como explica o texto, essa união acontece pela vontade de Monãg, o deus maraguá, e é por meio dela que é possível acabar com a guerra entre humanos e peixes. Portanto, se foge das regras sociais, é porque obedece às vontades de um ser superior, além disso, ela age por feitiço do Piraruku (analisamos este conto no capítulo 3 deste trabalho).

Finalmente, em “A origem da vitória-régia ou murumu”, o fim trágico da menina, que se joga no rio para alcançar seu amado, a lua, que se refletia na água, e acaba se afogando, não parece uma punição, mas antes uma consequência de sua ingenuidade. Sua transformação em vitória-régia acontece como uma consolação para seu destino. “Sentindo pena daquela moça linda e ingênua, resolveu [a lua] fazer de seu corpo alguma coisa que vivesse no lago para sempre, junto do reflexo de seu brilho” (Yamã, 2007a, p. 27).

De forma semelhante, em “A origem do wirapuru”, a morte do rapaz foi causada pela inveja dos outros jovens, mas ele não fez mal a ninguém, não descumpriu nenhuma regra. Como a morte do rapaz causa grande tristeza à sua noiva, Monãg transforma sua alma no Wirapuru, que canta tão bem quanto o jovem tocava flauta. A transformação aqui é também uma compensação por uma situação trágica e injusta.

## **2.5 Filha, criança, menina**

No livro *Murûgawa* também encontramos, embora em número bem menor, algumas histórias com personagens crianças. Em “A origem do beija-flor”, uma das narrativas incluídas nesta obra, Potyra é uma criança, “filhinha” de uma jovem viúva. Sua mãe sofre muito com a perda do marido e acaba morrendo. A menina, inconsolável, também morre e sua alma fica presa numa flor perto da sepultura da mãe. Ao descobrir o que aconteceu, a alma da mãe vai pedir ao deus Monãg que a transforme num beija-flor. Assim, ela consegue retirar a alma da filha da flor e levá-la para o mundo dos espíritos.

Desde então, quando entre os Maraguá morre uma criança órfã de mãe, sua alma permanece guardada dentro de uma flor, esperando que a mãe em forma de beija-flor venha buscá-la para levá-la para o Angaretama, onde fica o grande e colorido jardim de Monãg (Yamã, 2007a, p. 20).

Uma outra narrativa com uma personagem ainda criança é o “Bikoróti”. Diferentemente de todas as demais, nessa história, há uma referência clara à idade da personagem: dez anos. Os outros termos utilizados são: menina, criança e filha. O conto narra uma ação de Bikoróti, “uma entidade maligna que anda pela mata e ronda as roças à espreita de meninas, para abusar delas” (Yamã, 2007a, p. 39). Nesta história, a menina consegue escapar do ataque, mas tem sua sombra roubada por ele, o que a faz agir como louca, buscando voltar à floresta para encontrá-lo. Para protegê-la, a família busca o auxílio de um pajé, que consegue expulsá-lo da alma da criança. Talvez aqui o recurso de se referir à idade da personagem venha para marcar, sem espaço para dúvidas, o fato de se tratar de criança. Ela é uma menina, uma criança de dez anos e não tem nenhuma gerência sobre si quando passa a agir sobre a influência de Bikoróti, porque este lhe rouba a sombra.

Um terceiro conto com uma personagem que parece ser criança é o “História do tanguipará-gente”. Aqui, conhecemos a história de uma mãe que vai fazer farinha num local distante com suas duas filhas e seu filho. Mais uma vez, não temos uma idade marcada. As palavras utilizadas para se referir aos irmãos são: filhas, filha, filho, rapaz, moças e menina. A personagem principal, que sente fome em meio aos trabalhos e, contrariando a mãe, aceita comer um pedaço de carne oferecido por um passarinho, é tratada como menina ou filha e parece, portanto, ser criança e não uma jovem. Após aceitar a carne de origem desconhecida, a menina adormece. Quando um bicho aparece gritando “cadê a minha carne?”, a carne na barriga da menina responde que está ali (Yamã, 2007a, p. 64). A família tenta fugir, mas a menina não acorda. O irmão ainda tenta carregá-la nas costas, mas não consegue. Enquanto fogem, eles veem o animal gigantesco devorar a menina. Só quando chegam na aldeia e contam o ocorrido ao pajé, eles descobrem que essa é a estratégia do tanguipará-gente – um ser metade gente, metade pássaro – para ter um pretexto para devorar carne humana.

Em “Por que a cutia estraga a roça”, o narrador conta que uma menina tinha preguiça de ir ajudar a mãe a limpar a mandioca. A cutia ao ouvir a conversa das duas, decide viver perto de casa de criança preguiçosa para comer sua roça

despreocupadamente. Aqui, os termos utilizados são: criança, menina e filha. A cutia também chama a menina de “amiga”, em tom de ironia.

Nos quatro contos, os termos utilizados para se referir às crianças foram “menina de dez anos”, o mais preciso, “menina”, “filha”, “criança” e “filhinha”, o que remete a uma idade menor. Como vemos em três dessas histórias, apesar de as personagens serem crianças, o enredo traz situações de morte, violência e abuso. A primeira, sobre a origem do beija-flor, trata do sofrimento causado pela morte de familiares e como essa dor pode ser transmutada em algo melhor. Já os outros três contos parecem funcionar como advertência. Eles mostram o comportamento perigoso dos mais jovens, que desconhecem algumas regras da floresta, e os riscos que podem acarretar seu descumprimento. No conto sobre o Bikoróti, a criança não poderia evitar o encontro com o ser maléfico, mas a história mostra como a família deve agir: estar sempre atenta às crianças, conter seus acessos causados por um encontro com o Bikoróti e procurar um pajé para livrá-la do espírito desse ser. Já a história do pássaro-monstro mostra o perigo de comer um alimento sem saber sua origem. Este conto também mostra o desconhecimento da menina e de sua família sobre os seres que habitam a floresta, o que os coloca em maior risco. A quarta história, uma pequena fábula, também é um aviso sobre a importância de a criança participar das atividades e ajudar sua família, sob o risco de perderem toda sua roça para a cutia.

Em três dessas quatro narrativas encontramos crianças que acompanham os pais em seus momentos de trabalho. Diferente da distância que se estabelece entre crianças e adultos nas sociedades urbanas modernas, as crianças indígenas parecem vivenciar um cotidiano muito próximo do dos adultos. Assim, temas vistos por nós como sensíveis, fraturantes, parecem fazer parte também de suas vivências.

As crianças têm acesso a diferentes lugares e pessoas, participam das atividades domésticas, educacionais e rituais. Elas podem participar de tarefas doméstica ou outras atividades produtivas, de acordo com sua capacidade ou habilidade. As atividades, assim como seus instrumentos e resultados, são de verdade, mas têm um componente lúdico, ainda que seja preciso também assumir responsabilidades (Nunes, 2002, p. 69-74). Sobre o trabalho das crianças indígenas, Antonella Tassinari ainda ressalta que as menores podem abandonar a tarefa antes de terminá-la (2007, p. 17). Em suas palavras:

É bonito ver como os pais são atentos às etapas de crescimento dos filhos, estimulando-os a colaborar quando são capazes (por exemplo, a carregar um

pouco de mandioca em sua pequena cestinha), mas não exigindo que façam mais do que têm condições de oferecer (Tassinari, 2007, p. 16).

A partir de diversos estudos, Angela Nunes conta que, nas sociedades indígenas brasileiras, as crianças vivem uma permissividade quase sem limites, circulam por todo o espaço da aldeia e arredores e quase não há punições (2002, p. 71-72). Para a autora, o espírito lúdico está no cerne desse processo educacional indígena (p. 72). Como interpretar então a história do tanguripará-gente, que parece ser uma punição à filha que desobedece a mãe?

No conto, a menina não ouve os apelos de sua mãe e irmãos e aceita a carne de um pássaro desconhecido. Neste caso, sua morte é a consequência de sua ação, e não algum tipo de punição. O conto explica uma regra importante para aquela comunidade – não comer um alimento sem conhecer sua procedência. Ao final, o pajé explica à família quem era aquele monstro, que atrai a pessoa com fome dando-lhe carne encantada, “para assim ter um pretexto para devorá-la” (Yamã, 2007a, p. 65). Como vemos, as palavras do pajé não fazem um julgamento da vítima, pois ele entende que o monstro cria uma armadilha para ela. Ao relatar essa história, o conto informa sobre esse princípio importante para a comunidade e mostra os efeitos que o desrespeito à essa regra pode acarretar, tendo, portanto, um papel informativo. O próprio desrespeito aos conselhos da mãe informa sobre a importância de se obedecer às regras, mesmo quando elas não são inteiramente compreendidas.

Antonella Tassinari ainda lembra que a etnografia tem mostrado a importância da produção de corpos saudáveis para as sociedades indígenas da América, construção que passa pela ingestão de alimentos adequados e tabus alimentares, além de práticas corporais (2007, p. 17). Portanto, a proibição do consumo de carne de origem desconhecida, narrada no conto sobre o tanguripará-gente, insere-se nas complexas práticas educacionais e de saúde indígenas, sendo um pilar importante dessas culturas. Assim, a narrativa e o preceito ensinado por ela são muito mais importantes que apenas um conselho que poderia ter sido baseado em bom senso, daí também as graves consequências de não o seguir.

A história da cutia mostra uma menina que não assume suas responsabilidades – neste caso, ajudar a mãe a limpar a mandioca. Ainda que respeitem as capacidades da criança, que não haja punições e que seu trabalho assuma um teor mais lúdico, Nunes fala também que as crianças precisam assumir suas responsabilidades (2002, p. 74). A

pequena fábula da cutia parece mostrar a consequência da criança “preguiçosa”, que tenta fugir de seu trabalho. A história não fala sobre alguma punição imposta pelos adultos, mas simplesmente o resultado de uma ação (a fuga da responsabilidade), assumindo também um tom educacional.

Já em “O Bikoróti”, a criança acompanha sua mãe na roça e um breve momento de afastamento é suficiente para que ela encontre o Bikoróti. Neste conto, acompanhar a família na roça é apenas um dado do cotidiano da aldeia. Diferentemente dos dois citados anteriormente, não é mostrada nenhuma regra que deve ser seguida pela criança e cujo não cumprimento pode acarretar graves consequências. Ao contrário, ao narrar sobre a existência e forma de agir da criatura maligna, ele informa as pessoas mais velhas sobre como proceder caso o Bikoróti esteja nos arredores – ficando mais atento às crianças – ou roube a alma de alguma criança. No trecho “O Bikoróti está por perto. Não deixe as crianças brincar sozinhas na capoeira” (Yamã, 2007a, p. 40), fica claro que aqui são os adultos que devem agir para proteger as crianças.

“A origem do beija-flor” narra a história de uma criança que morre de tristeza ao ficar órfã de mãe e pai. Tassinari aponta que, segundo diversas etnografias, muitas culturas indígenas acreditam que as crianças são alvos mais fáceis de entidades perigosas, pois seus espíritos ainda não estão bem “presos” ou “fixos” no corpo, e por isso precisam de mais atenção e cuidado, para não serem capturados, o que pode resultar numa doença ou em sua morte (2007, p. 18). Para os Xikrin, do grupo Kayapó, por exemplo, é preciso manter a criança atenta ao mundo dos vivos e evitar que chore ou se zangue, para que seu espírito não se afaste de seu corpo (Cohn, 2010, local. 229). Embora não tenhamos encontrado esse tipo de dado etnográfico sobre os maraguá, a história nos faz pensar que algo parecido pode fazer parte de sua forma de entender a vida das crianças, ou ao menos que reflexos dessa visão tenham chegado a eles por meio das diversas trocas entre grupos indígenas que ocorreram no território brasileiro. A tristeza da criança, retratada no mito, parece ser um fator envolvido diretamente com sua morte, tanto que seu espírito não se transforma numa borboleta, mas numa flor ao lado da sepultura da mãe. E, antes mesmo de perder a mãe, a criança já convivia com sua tristeza pela perda do pai. É verdade também para a sociedade ocidental que a tristeza pode ser fatal, prejudicando a saúde física e mental de diversas maneiras. Aqui, porém, o apego do espírito da menina ao túmulo da mãe pode indicar que esse espírito quis se desprender do corpo para se juntar

a ela, renunciando ao mundo dos vivos – segundo o entendimento de muitos povos indígenas sobre o tema, como visto.

## 2.6 Iniciação no mundo e no sagrado

O segundo livro analisado, *As fabulosas fábulas de Iauaretê*, de Kaká Werá Jecupé, não faz referências a ritos de iniciação dos jovens. Por outro lado, uma das histórias ali narradas nos fala sobre a iniciação de um jovem como pajé, um percurso que envolve a superação de provas, obstáculos e tarefas que o colocam em contato com o mundo espiritual.

O livro é dividido em pequenas fábulas ou contos que, lidos em conjunto, contam três principais histórias: a trajetória de Iauaretê, a de Juruá e a de Iauaretê-mirim. Nos contos de Iauaretê, os personagens são animais em sua maioria e não encontramos referências à idade. Iauaretê é uma onça macho que se transforma em guerreiro para participar de uma festa na aldeia do povo Kamaiurá, no Xingu. Na festa, ele conhece uma “moça”, Kamakuã, e começa a namorar com ela. Para resolver alguns conflitos relacionados ao fato de namorar uma onça, ela pede conselhos ao pajé. Em sua resposta, o pajé usa a expressão “minha filha” para falar com a moça. O termo, que não diz respeito a uma relação de parentesco, parece ser usado para fazer referência à juventude dela em comparação com a idade e vivência do pajé.

Kamakuã engravida de Iauaretê e tem dois filhos: Juruá e Iauaretê-mirim. O primeiro torna-se um excelente caçador, mas também um exibicionista, que caça além das suas necessidades, não respeita a floresta e suas entidades, é zombador e rancoroso. Em sua ânsia caçadora, Juruá acaba flechando a mãe por engano – ela havia se transformado em um lindo cervo para lhe dar uma lição. Sua morte é a consequência de sua falta de respeito pela floresta e seus animais.

Na história de Juruá, que analisaremos mais a fundo no capítulo 3, não há muitas referências à sua idade, mas encontramos termos como “outros jovens guerreiros [como ele]”. Também são indicativos de juventude, sua força física, o fato de não ter filhos, não ser casado, e ainda estar bastante ligado à mãe, que tenta ensinar-lhe uma lição. Ao final de sua história, ele é punido por Anhangá, “espírito protetor da floresta” (Jecupé, 2007, p. 38), e transformado num peixe. Nessa nova forma, ele vai ser aconselhado por um

enorme pirarucu, que lhe dá uma nova chance e diz gostar de “aconselhar os mais novos”, mais uma vez indicando a juventude e inexperiência de Juruá.

Imprudente e vaidoso, podemos associar Juruá ao estereótipo ocidental do adolescente rebelde ou a um jovem adulto ainda imaturo, que parece não conhecer nem respeitar as regras de sua tradição, que, neste caso, está associada à natureza e às suas entidades protetoras. O embate com a tradição também é um grande tema da juventude ocidental. Nesta narrativa, a preservação da tradição, e não seu questionamento e superação, é um dos grandes valores ensinados por meio da história de Juruá. Garantir que essa tradição seja lembrada e preservada é, aliás, um dos grandes objetivos do próprio autor da história. Em *A terra dos mil povos* (2020), outra obra de sua autoria, Kaká Werá Jecupé define seu trabalho de escritor como a tarefa “(...) a partir dos ensinamentos que me foram passados, de difundir a tradição (...)” (2020, p. 13).

A perda da mãe e a punição de Juruá por Anhangá, transformado em peixe, mostram de forma simbólica as consequências de não se respeitar as tradições de sua cultura. Ainda que consiga reverter o castigo, voltando a ser gente, ele paga por seus atos, tendo de viver longe de sua família de origem. De certa forma, apesar de suas qualidades como caçador e guerreiro, temos a impressão de que Juruá não foi plenamente iniciado no mundo indígena, já que ele domina as habilidades físicas e manuais, mas ignora os aprendizados espirituais e as regras de convivência entre o mundo humano e o não humano. Segundo a explicação do próprio autor em *A terra dos mil povos*, as iniciações têm como objetivo a compreensão da tradição, “(...) que é aprender a ler os ensinamentos registrados no movimento da natureza interna do ser” (2020, p. 18).

Em seguida à história de Juruá, conhecemos mais sobre seu irmão, Iauaretê-mirim. Retratado como um “jovem solitário”, ele é um excelente canoieiro, que passa dias tentando alcançar o sol ou as estrelas. Vale também mencionar que seu nome, Iauaretê-mirim, é composto pelo nome do pai mais o termo mirim, de origem tupi, que significa coisa miúda, pequena; no português do Brasil, -mirim é usado como um elemento de composição que significa pequeno, diminuto, infantil (Navarro, 2013, p. 280-281). Aqui, o termo indica que Iauaretê-mirim, como demonstra seu nome, é ainda um jovem e que foi nomeado em relação a seu pai, o Iauaretê.

Ao longo dos contos, conhecemos um jovem perdido em sua própria identidade, meio onça meio gente, e com sentimentos conflituosos, que ele não sabe administrar. Ele se sente perdido, sem rumo após ver a desintegração de sua família. Suas histórias vão

mostrar um percurso de aprendizagem sobre si, sobre o mundo natural e o espiritual, culminando numa série de provas para que ele se torne um pajé.

Apesar de conhecer sua tradição e respeitá-la, Iauaretê-mirim se sente triste ao ver sua família se esfacelar com a morte da mãe, o sumiço do irmão, que foi metamorfoseado em peixe, e também o sumiço do pai – que caiu em uma armadilha de caçadores. Sem saber que rumo tomar, ele decide se tornar pajé para fazer justiça e tentar consertar os problemas. Sem a família, ainda que muito integrado ao ambiente natural, Iauaretê-mirim parece ter dificuldades de se conectar com outras pessoas, pois bastava ouvir suas vozes, “mesmo risos, para perturbar-se” (2007, p. 54).

Sua inocência, sua forte ligação com a família de origem e a dificuldade de lidar com os problemas da vida são alguns indícios da juventude deste personagem. A identidade é outra questão difícil para Iauaretê-mirim, que se queixa de não saber se é gente ou bicho, já que é filho da união de uma mulher com uma onça.

Deslocado na sociedade em que vive e também em sua relação consigo mesmo, já que não sabe lidar com seus sentimentos conflituosos, com sua tristeza e seus desejos, Iauaretê-mirim não sabe o que fazer com sua vida. Ainda que a busca do próprio caminho seja um tema universal, que não se restringe a uma idade ou período de vida, ela é muitas vezes associada à juventude e ao início da vida adulta. Afinal, se todas as épocas podem trazer desafios e mudanças, dentro de diferentes contextos e histórias, é em algum momento da juventude que se exige do jovem definir os caminhos que darão início a sua vida adulta. Seja a escolha de uma carreira no vestibular, ou o início de uma profissão, seja a definição de um par para casar e ter filhos, este momento costuma acontecer durante a fase que costumamos chamar de juventude – que, como já vimos, pode variar bastante de acordo com a cultura, o contexto social, econômico e também de escolhas pessoais.

Em busca de respostas, o jovem resolve realizar as provas necessárias para se tornar pajé. Sua trajetória espiritual será analisada de forma mais atenta no capítulo 3, mas aqui cabe ainda comentarmos a cena em que Iauaretê-mirim reflete sobre a passagem do tempo. Após falhar em sua primeira tentativa de passar nos testes para ser pajé, ele vai beber água na beira do rio e observa seu reflexo. Enquanto as águas correm, ele vê sua imagem mudar “de criança para menino e de menino para homem e de homem para velho e de velho para um tom de dourado de prata, e assim ia circulando entre o silêncio e o som dos hábitos das manhãs, mudando, mudando, mudando” (Jecupé, 2007, p. 62). Ele conversa com o rio, tentando entender o que está acontecendo. O espírito do rio, a Mãe

Cobra-Grande, explica que ela é só um rio e que as imagens e sons que Iauaretê-mirim ouviu são de Wahutedewá, o espírito do tempo. Ele fabrica imagens, manchando-as e desmanchando-as constantemente. O jovem quer encontrá-lo, mas a Mãe Cobra-Grande desaconselha o encontro, pois Wahutedewá devora gente, planta, bicho e tudo que vê pela frente.

A cena nos faz pensar em Heráclito que, na antiguidade grega, nos diz que um homem não pode passar duas vezes pelo mesmo rio, pois já não será o mesmo homem e nem as águas serão as mesmas. Aqui, ao contrário da tradição ocidental, antes que o homem ou as águas passem, é o próprio tempo que passa e se dá a revelar, mostrando suas várias faces: da criança ao velho, culminando num tom de dourado e prata que parece uma metáfora para o fim e para a morte inevitável. O tempo nesta versão é também personagem, sujeito, de natureza insatisfeita e perfeccionista, que nunca se contenta com uma criação, sempre desmanchando-a e recriando-a, e devorando tudo e todos ao final. Vale ainda notar que o nome dado ao espírito do tempo no conto, Wahutedewá, é o nome usado pelo povo Xavante, como conta o autor, Kaká Werá Jeupé, no livro *A terra de mil povos*: “o Pai Tempo tem muitos nomes entre os povos. O povo Xavante chama o espírito do tempo de Wahutedew’á” (2020, p. 74).

Por meio do encontro com suas imagens do passado e do futuro e da descoberta de Wahutedewá, Iauaretê-mirim passa a conhecer a natureza assustadora da vida e do tempo. Tomar consciência dos limites da existência é um passo importante que separa a criança do adulto, a ingenuidade sobre a vida da consciência sobre a passagem do tempo e da morte. Assim, nessa trajetória, acompanhamos o processo de amadurecimento de Iauaretê-mirim. Para ajudá-lo a lidar com a descoberta dessa verdade assustadora, o jovem conta com os conselhos da Mãe Cobra-Grande, que lhe diz que o segredo é não ligar para o tempo e brincar a vida, que assim Wahutedewá esquece de manchar e desmanchar tão constantemente as imagens que cria: “a vida acontece no sempre e no agora” (2007, p. 64). O conselho do espírito do rio, Mãe Cobra-Grande, sobre brincar a vida e se ater ao presente, é uma resposta aos conflitos de Iauaretê-mirim, que vive angustiado com seu passado e com seu projeto futuro de se tornar pajé. O conselho também se aproxima de um modo indígena de pensar a passagem do tempo, de valorização do presente, em comparação com o olhar voltado para o futuro das sociedades não indígenas industriais. Essa ideia é expressa por Ailton Krenak, por exemplo, quando diz:

Acredito que nossa ideia de tempo, nossa maneira de contá-lo e de enxergá-lo como uma flecha — sempre indo para algum lugar —, está na base do nosso engano, na origem de nosso descolamento da vida. (...) Há muito tempo não programo atividades para ‘depois’. Temos de parar de ser convencidos. Não sabemos se estaremos vivos amanhã. Temos de parar de vender o amanhã (Krenak, 2020, local. 343-433).

Para se opor à visão do tempo, que se afasta dos fenômenos naturais, o livro utiliza a lua para marcar a passagem dos dias, meses e anos: o autor conta que “muitas e muitas luas depois [uma aldeia] se tornaria uma enorme cidade” (Jecupé, 2007, p. 51), ou ainda que os encontros de Iauaretê e Kamakuã aconteciam nas noites de lua cheia, quando a aldeia Kamaiurá faz a festa da onça (p. 24).

O texto não nos dá muitas pistas sobre como se sente o personagem ao encarar o tempo. Percebemos sua curiosidade, pois faz muitas perguntas ao rio, e uma expressão de espanto, “nossa!”. Mas apesar da teimosia demonstrada em outras passagens da obra, quando não ouve os conselhos que recebe, Iauaretê-mirim desiste de buscar Wahutedewá, aceitando o conselho do rio. Este também parece ser um bom indício do temor que o encontro lhe causou.

Sua história parece seguir uma jornada heroica, pois por meio de uma série de desafios, o personagem aprender a lidar melhor com suas emoções, com sua história, a lidar com seus instintos e a buscar a justiça e a verdade. Para tal aprendizado, ele conta com a ajuda do pajé, de diversos animais, do rio e até de um pé de jatobá. As provas para que ele se torne um pajé funcionam como um outro rito de iniciação. O aprendizado de Iauaretê-mirim para se tornar pajé, mas também para crescer e amadurecer, inclui entender melhor a natureza da morte, do tempo, do espírito e das mudanças.

Também vale notar como, ao contrário de Juruá, seu irmão, Iauaretê-mirim consegue obter importantes aprendizados ao longo de sua trajetória. Juruá não ouve as lições nem quando vêm diretamente de Anhangá, protetor das florestas, tampouco aprende quando sua própria mãe se sacrifica na tentativa de ensiná-lo. Já Iauaretê-mirim, apesar dos erros que comete, da sua inocência e a pouca experiência que demonstra quando precisa lidar com a vida, questões sociais, familiares e emocionais, não está fechado aos ensinamentos que lhe chegam por meio do pajé, de seu pai, dos animais, das plantas e dos espíritos protetores da natureza. Ainda que demore a entender algumas das lições, ele se comporta como um aprendiz, que pode errar e precisar repetir algumas provas, mas está aberto para ouvi-las. A figura do aprendiz também é frequentemente

associada à juventude e às lições necessárias para a vida adulta, sejam elas profissionais ou existenciais.

Assim, em *As fabulosas fábulas de Iauaretê*, o livro assume este papel de iniciação em um aprendizado. Não se trata aqui do aprendizado de um indígena sobre as regras sociais de sua comunidade, como vimos em muitas histórias de *Murûgawa* citadas neste capítulo, mas do aprendizado dos personagens – e também dos leitores – nos mistérios da floresta, nas espiritualidades que habitam a mata, em suas regras e nos cuidados necessários para lidar com esse mundo natural.

Como podemos perceber, Juruá e Iauaretê-mirim são dois irmãos que têm muito pouco em comum. Suas histórias vão retratar seus percursos, muito diferentes, de descoberta de si e do mundo. Pela desobediência e arrogância, Juruá vai ser punido com uma metamorfose em peixe. Já Iauaretê-mirim é um jovem inocente, que vive perdido entre dilemas e emoções. Em sua trajetória de descoberta de si e do mundo, tornar-se pajé é também parte de sua busca por ter um lugar no mundo.

## **2.7 Transgressões e caminhos existenciais**

Os termos utilizados no livro para se referir a essa etapa de início da vida são: guerreiro, jovem, minha filha [no sentido conotativo], moça... Aqui é principalmente o enredo das histórias que faz referência ao início da vida adulta, fase em que os caminhos ainda estão sendo traçados e o funcionamento do mundo está sendo aprendido. Essas personagens podem ter idade próxima à dos adolescentes leitores ou ser um pouco mais velhos. No entanto, já participam de todas as atividades da aldeia, tendo autonomia para decidir seus caminhos, mesmo quando contrariam as recomendações da família ou da comunidade em que vivem.

Classificado na ficha catalográfica como literatura infantojuvenil, o livro *As fabulosas fábulas de Iauaretê* traz ilustrações que podem ser associadas à uma faixa mais jovem, pois são maiores, mais coloridas e em maior quantidade que as de *Murûgawa*. Como vimos, suas narrativas, ainda que tragam questões existenciais, têm linguagem direta e não retratam situações de maior violência, como alguns contos do livro de Yaguarê Yamã, o que poderia ser considerado tema delicado para os leitores menores. No prefácio de seu livro, Jecupé explica que contava as histórias do livro para sua filha, Sawara, quando ela tinha 5 ou 6 anos. O autor ainda explica que ao contar as histórias

para sua filha, também as contava para si mesmo. “A minha criança interior ouvia, atentamente. Éramos uma só idade saboreando as ditas ‘fábulas’” (2007, p. 7). Para o autor, essas histórias parecem funcionar tanto para crianças pequenas, quanto para as maiores ou mesmo para adultos, como ele.

O tema amoroso, ao contrário do que vemos em *Murûgawa*, só aparece em uma das histórias de Jecupé, quando ele trata do envolvimento da onça Iauaretê com a jovem humana Kamakuã. Ao se transformar em homem, guerreiro, para participar de uma festa na aldeia, Iauaretê se apaixona por uma indígena Kamaiurá e é correspondido. Apesar das diferenças entre humana e onça, eles se casam e têm dois filhos.

Nessa obra, ganham força as questões existenciais, como a descoberta de sua identidade e a aceitação das diferenças – duas questões que tocam de forma direta a diversas culturas humanas. Mas também estão lá os erros dos jovens que desconhecem ou ignoram a natureza espiritual do mundo em que habitam, que ignoram e maltratam o mundo natural, desrespeitando sua tradição. Ou que agem sem conhecer a verdade dos fatos, acreditando inocentemente em versões parciais. De outra maneira, também estão presentes as transgressões, sobretudo nas histórias do jovem Juruá.

As histórias analisadas nos dois livros mostram jovens que vivenciam o aprendizado das normas de sua comunidade e, em alguns casos, as consequências de sua desobediência. Para Levi-Strauss, “os mitos são as bases sobre as quais se assentam diversos rituais, que têm, entre suas funções, o reforço das normas sociais” (1985 *apud* Souza, Deslandes; Garnelo, 2011, p. 4005)<sup>6</sup>. De certa forma, a juventude nessas comunidades parece associada às transgressões, como também acontece na cultura ocidental – ainda que, para os indígenas, as normas sociais sejam outras e sua transgressão se dê de uma outra maneira, o ato de transgredir as regras está presente nas diferentes comunidades humanas.

É o que mostra uma pesquisa sobre os mitos na comunidade multiétnica Iauaretê, em São Gabriel da Cachoeira (AM), onde vivem grupos da família linguística Tukano Oriental, Tariano, da família Aruaque e os Hupda, da família Maku. Segundo o estudo, os idosos da comunidade associam os jovens à desobediência de suas prescrições culturais, o que também é narrado em muitos de seus mitos ancestrais. A pesquisa ainda aponta que, com a introdução da escola e do processo colonizador, surgiram novas

---

<sup>6</sup> Lévi-Strauss, Claude. *The View from Afar*. New York: Basic Books, 1985.

prescrições para os jovens indígenas, como evitar o excesso de bebidas alcóolicas e frequentar as festas com moderação. Mas, na visão dos idosos entrevistados, os jovens não seguem essas novas prescrições. E ao contrário do que acontece com as antigas normas, essas novas regras não contam com uma rememoração ritual, nem outras estratégias para reafirmar as normas sociais (Souza, Deslandes; Garnelo, 2011, p. 4005).

Como vimos, a desobediência às normas é tema de várias histórias tradicionais dos maraguá publicadas em *Murûgawa* e também central do enredo de Juruá, em *As fabulosas fábulas de Iauaretê*. E ambos os livros não abordam novas prescrições que podem ter surgido com o contato com a sociedade não indígena. Na história de Juruá, porém, a insistência na importância do comedimento na caça e na extração dos recursos naturais reforça um valor essencial das culturas indígenas e que se opõe radicalmente ao mundo ocidental. O reforço desta questão pode vir justamente como resposta ao contato com o mundo não indígena e sua forma de viver e lidar com a natureza.

Nesse sentido, tais histórias trazem uma “dimensão utilitária – ensinamento moral, sugestão prática ou norma de vida –, como as narrações orais de que fala Walter Benjamin (1994, p. 200). As histórias dos contadores indígenas buscam ainda comunicar uma experiência – experiência que está em declínio nas sociedades modernas, de acordo com o autor. Se aconselhar se tornou antiquado nesse mundo moderno, o que essa sucessão de conselhos nos diz sobre as sociedades indígenas? Evidentemente, elas são afetadas pelo contato com as sociedades modernas e transformadas pelas novas tecnologias e culturas não indígenas, mas, num movimento contrário, também buscam afirmar sua cultura e modos de vida reafirmando a tradição e a vida anterior a esse contato. Um processo que funciona como estratégia de resistência cultural e, mais que isso, também física, já que suas vidas dependem do direito à terra e ao reconhecimento de suas identidades pelo Estado. Aconselhar e narrar as histórias tradicionais, ainda que em meio a tantas mudanças vivenciadas pelos jovens indígenas, parece uma maneira de relembrá-los do valor de sua cultura e da importância daquelas normas, inscrevendo-as em um espaço mítico, cujas motivações vão além dos costumes em si.

O estudo antropológico na comunidade Iauaretê também avaliou as narrativas com transgressões de crianças, que explicitariam sua inabilidade ou desconhecimento sobre as prescrições sociais e a importância de segui-las (Souza, Deslandes; Garnelo, 2011, p. 4004). Esse desconhecimento também é visto nas histórias da vitória-régia, do tanguripará-gente e na fábula da cutia, de *Murûgawa*, que trazem personagens crianças.

## 2.8 Laços e memórias do tempo de criança

Diferentemente dos outros livros selecionados neste trabalho, *Eu sou macuxi e outras histórias*, de Julie (Trudruá) Dorrico, não traz, na ficha bibliográfica, a indicação de público infantil ou juvenil. Mas, o primeiro item de sua dedicatória diz: “Para todos (crianças, jovens e adultos) que buscam sua ancestralidade” (Dorrico, 2019, s/p). Trata-se, portanto, de uma leitura que pretende alcançar pessoas de diferentes faixas etárias, sem distinção. Além disso, a linguagem fluida da maioria das histórias, os textos curtos e a grande quantidade de ilustrações podem facilitar o acesso para diferentes leitores. O fato do livro não se dirigir a um público específico ainda pode remeter à tradição indígena de contação de histórias, que reúne crianças, jovens e adultos, sem distinção de idade, para ouvir as narrativas de seu povo.

Nessa obra, acompanhamos as lembranças de uma mulher que nos conta, numa narrativa em primeira pessoa, sobre o processo de descoberta de sua ascendência indígena. Ao rever sua história e se dar conta dos diversos elos que a ligavam ao povo macuxi, ela dá novo significado às suas vivências passadas. Por isso, em muitas de suas histórias, a narradora volta ao seu tempo de criança, às brincadeiras e às histórias que ouvia da avó. Neste capítulo, observaremos como suas experiências de criança são retratadas na obra.

No primeiro conto do livro, “Eu sou macuxi, filha de Makunaima”, a narradora diz que foi criada “lá na década de 1990, bem certinho” (Dorrico, 2019, p. 21). Trata-se, portanto, de uma jovem adulta que vai contar episódios de sua vida, muitos deles passados quando era bem mais nova. Sua avó, que será figura central de quase todas as histórias, é também apresentada já neste primeiro conto. A narradora diz ser filha de Makunaima, divindade macuxi, e que ele criou a sua avó “primeiro de cera (mas ela derreteu!)/ e depois de barro: resistindo ao sol e/ passando a existir para sempre” (p. 17). Ao associar sua avó diretamente à criação de Makunaima, ela já dá pistas do papel dessa senhora ao longo do livro, como representante da ancestralidade macuxi.

Em “Damurida”, a narradora relembra uma experiência vivida há algum tempo. Não há referências sobre qual era a sua idade na ocasião, mas percebemos que se trata de um episódio acontecido quando era mais jovem. Na narrativa, ela pede para a mãe cozinhar caldo de peixe. Em vez disso, a mulher resolve ditar a receita à filha, para que

ela mesma prepare sua damurida. Vemos, portanto, que ela ainda não sabe cozinhar pratos de seu cotidiano, mas já é grande o suficiente para aprender a fazê-los por conta própria. Questões culturais e pessoais podem interferir na idade em que uma pessoa aprende a cozinhar, mas podemos imaginar que ela não era mais uma criança pequena nem uma adulta completamente formada. É possível supor que a narradora fosse o que a sociedade ocidental classificaria como adolescente. Vale ainda lembrar que, no texto, ela diz que levaria sete anos para se reconhecer como macuxi e sonhar com Makunaima. Muito antes disso, porém, ela estava aprendendo a fazer um prato tradicional de seu povo, que já fazia parte de seu paladar (essas questões serão analisadas de forma mais detalhada no capítulo 3 deste trabalho).

Em “Contos de minha avó”, a narradora diz que era “bem pequena” (Dorrigo, 2019, p. 47), quando via a avó levantar cedo para trabalhar na plantação e cozinhar. Com a ajuda da tradução de uma cuidadora que ajudava ambas – a pequena criança e a velha senhora –, a menina ouviu a história do parente que se apaixonou por uma sereia e foi viver com ela no fundo do rio, deixando sua família da terra. Ele percebeu que estava no mundo dos “não humanos das águas” (p. 51) e com eles aprendeu o ritual da menina moça, o tempo da plantação, da pesca, caça e coleta, entre outros. Um dia, porém, o homem consegue escapar e voltar para o povo da terra, para quem ensinou tudo que tinha aprendido. Graças a ele, “sabemos, todos juntos, todos os tempos de ser macuxês” (p. 55). “Contada a história, minha avó foi terminar o seu incansável dia e eu segui olhando com meu olhar de menina minha professora ensinar-me a ser macuxi” (p. 55).

Neste conto, chama a atenção a relação estabelecida entre a pouca idade da narradora, definida por expressões como “bem pequena” e “menina”, e a avó, caracterizada como “anciã, ancestral” (p. 47). Vivendo fases de vida distantes, as duas precisam do apoio de uma cuidadora, que também faz a ponte entre as línguas de uma e outra, permitindo a comunicação entre esses dois polos de uma mesma família. A relação entre essas duas gerações ainda é reforçada na última frase do conto, quando a narradora define a avó como sua professora de ser macuxi, ou seja, a avó representa a principal ligação entre a narradora e sua ancestralidade. Apresentá-la como “professora” ainda remete à tradição indígena de valorizar a sabedoria dos mais velhos e considerá-los como guardiões da tradição.

O tempo também exerce um papel importante na história. Note-se como os aprendizados trazidos pelo homem que teve contato com o povo das águas – que vão do

rito da menina moça ao tempo da pesca e coleta – são resumidos pela avó na expressão “todos os tempos de ser macuxês”. O ritual integra-se, assim, às fases da natureza: a compreensão do tempo envolve tanto o conhecimento sobre o mundo natural, necessário para a plantação, caça e pesca, quanto sobre a passagem do tempo para os humanos, com o respeito às diferentes fases e aos ritos de iniciação. E o domínio de todos esses tempos é essencial para o modo de vida macuxi. Assim, ainda que a narradora não fale sobre ter passado por esse ritual, é importante ressaltar como ele está presente em seu imaginário desde pequena.

O conto “O homem do ouro” traz a única referência à idade da narradora criança: “Durante nove anos,/ eu tive o afeto de meu pai” (Dorrigo, 2019, p. 77). Mas ela conta que o pai enlouqueceu e morreu. O texto traz ainda uma memória de quando ela era pequena e ia encontrar o pai, garimpeiro, no barracão. Ele chegava feliz, com uma pepita de ouro, e ela ficava também contente por ver os pais sorrindo. Ao lembrar a história, porém, a narradora questiona essa felicidade destruidora trazida pelo garimpo e pela cobiça.

Em “As bananeiras do meu quintal”, a narradora conta sobre as brincadeiras do tempo em que era “menina-menina” (Dorrigo, 2019, p. 65). A repetição do termo remete à oralidade e funciona também para intensificar seu sentido, reforçando a pouca idade da protagonista à época. No texto, ela lembra das brincadeiras de criança e de como sua mãe se preocupava com o esconde-esconde entre as bananeiras do quintal, onde passavam muitas cobras. De forma poética, a narradora ainda lembra as árvores da casa em que morava e associa o tempo das plantas ao seu: “Entre as bananeiras, entre o coqueiral, entre os ingazeiros eu cresci, / por isso mesmo me tornei uma planta que, com o tempo, floresce e morre,/ como a vida/ que se transforma diariamente em coisa melhor-pior-melhor-pior...” (p. 67). Além da associação entre humanos e plantas, a narradora estabelece uma relação entre os tempos dessas duas espécies. O ciclo de vida das árvores parece iluminar sua própria relação com a criança que foi um dia e com as mudanças por que passou.

Outros termos para se referir àquela fase da vida usados pela narradora nesse texto são “criança” (p. 71) e “menina” (p. 71 e 72). Além das brincadeiras, a vida familiar também reforça o tempo em que se passa a história, o que vemos quando ela conta sobre as vezes em que o irmão escapou de ser pego por uma cobra perigosa ou quando define seu “céu” como o colo da mãe, a companhia dos irmãos e das gentes-árvore.

Vale ainda notar como, na falta de experiências na mata e em aldeias indígenas, a narradora usa os elementos de seu quintal, presentes nas vivências de crianças de diversas culturas, para compor a sua espécie de floresta particular, suficiente não apenas para alimentar sua imaginação e suas aventuras de criança, mas também para permitir que crie uma relação de proximidade, afeto e comunicação com o mundo natural – elementos que serão valorizados em seu reconhecimento posterior como indígena. Na própria narração, a expressão “na floresta do meu quintal” (p. 71) faz referência a essa associação. Em alguns momentos, a narrativa ainda utiliza o termo “gentes-árvore” para se referir às trocas entre a menina e as plantas, o que remete ao entendimento de que essas espécies também têm suas subjetividades, assim como os humanos – tema que será mais desenvolvido no próximo capítulo deste trabalho. Assim, cobras, bananeiras, coqueiral e ingazeiros representam sua relação com a mata.

Em “A castanheira”, a narradora já é adulta: ela dirige um carro, tem conta no banco e, de volta a Porto Velho, visita lugares onde passou sua juventude. É ainda jovem, como atesta a forma “moça” (Dorrigo, 2019, p. 83), usada pelo rapaz karitiana ao lhe dar uma informação. No conto, que abordaremos mais a fundo no capítulo 3, ela nota como se afastou do olhar indígena para o ambiente ao seu redor e se pergunta quando deixou de perceber as “gentes-floresta” (p. 83). É um momento em que se vê afastada da criança que foi, que conversava com as árvores do quintal de casa, e repara que seu crescimento a levou a modificar as relações que era capaz de estabelecer com o mundo vegetal. Esse distanciamento poderia ser interpretado como uma marca da vida adulta e de seu modo de encarar o mundo, mas a narradora, no contato com os karitiana, vê que eles não passaram pelo mesmo processo e entende essa mudança como um afastamento do pensamento indígena.

A única árvore da rua de Porto Velho ainda contrasta com seu quintal-floresta, que se expandia por meio de sua imaginação de criança. Para a menina de “As bananeiras do meu quintal”, algumas árvores foram suficientes para desenvolver uma relação de afeto e troca. Já adulta, em “A castanheira”, ela tem dificuldade até de enxergar a única planta da rua e percebe que perdeu ou está perdendo algo que fazia parte de sua vida quando criança. Mas a constatação da perda também parece ser, justamente, o que a ajuda a resgatar essa relação com as gentes-floresta.

É interessante ainda observar como nos dois casos, o vínculo com a mata, as árvores e o mundo vegetal se dá a partir de poucos elementos. Não temos a abundância

da floresta nem uma grande diversidade de espécies. Mas, em algum momento, cada árvore será nomeada, enxergada, reconhecida. E algumas bananeiras, ingazeiros, pés de pimentas, uma castanheira e um coqueiral serão o suficiente para que a aproximação com as gentes-floresta seja criada e desenvolvida. Trata-se, afinal, da história de uma indígena que vive na cidade. Assim como ela vai construir sua identidade macuxi a partir de alguns elementos de sua vida que, a princípio, passavam despercebidos, sua relação com esses outros seres vivos vai se construir a partir dessas poucas plantas e animais com que tem contato. Em vez de olhar para o que falta, a escassez faz com que a narradora valorize e enxergue cada elemento que está presente em seu cotidiano.

Por fim, vale ressaltar que, ao apontarmos que o afastamento da narradora daquele mundo vegetal poderia ser entendido como uma marca da vida adulta, estávamos nos referindo à tendência de ver o que foge ao entendimento ocidental sobre o mundo como infantil. A questão é explicada por Viveiros de Castro, que diz:

E tem aquele negócio que o Lévi-Strauss fala, tudo aquilo que é estranho, que é radicalmente de outra cultura, inevitavelmente nos faz pensar nas nossas crianças ou nos loucos, porque são justamente seres de nossa cultura que estão em contato com virtualidades que nossa cultura não realizou. Então não é de admirar que uma produção indígena qualquer pareça infantil aos nossos olhos e, aliás, quer dizer, nós pareçamos infantis aos olhos deles, pelas mesmas razões que eles parecem infantis para nós, porque nós exprimimos qualidades que, na cultura deles, não são implementáveis. Então é uma coisa que só criança faz. [...] Não é porque é infantil, é porque é alienígena, radicalmente (Viveiros de Castro, 2007, p. 34).

Em “O feitiço” somos apresentados a mais uma das histórias contadas pela avó, que descobrimos se tratar, na verdade, da bisavó da narradora, já que a avó morrera ainda muito cedo. Diferente do que vemos em outros textos do livro, em que essa anciã narra contos tradicionais do povo macuxi para a neta, aqui acompanhamos uma história familiar, ainda que explicada pela espiritualidade indígena, e que atravessa as diversas gerações de mulheres. E é a narração da avó/bisavó que garante que a trajetória de sua filha morta se torne memória, como evidencia o trecho “vovó contava sua história que depois seria nossa” (Dorrigo, 2019, p. 87). Essa avó ainda é mencionada no texto como “velha matriarca” (p. 87), o que reforça seu papel como guardiã das histórias familiares e das tradições macuxi.

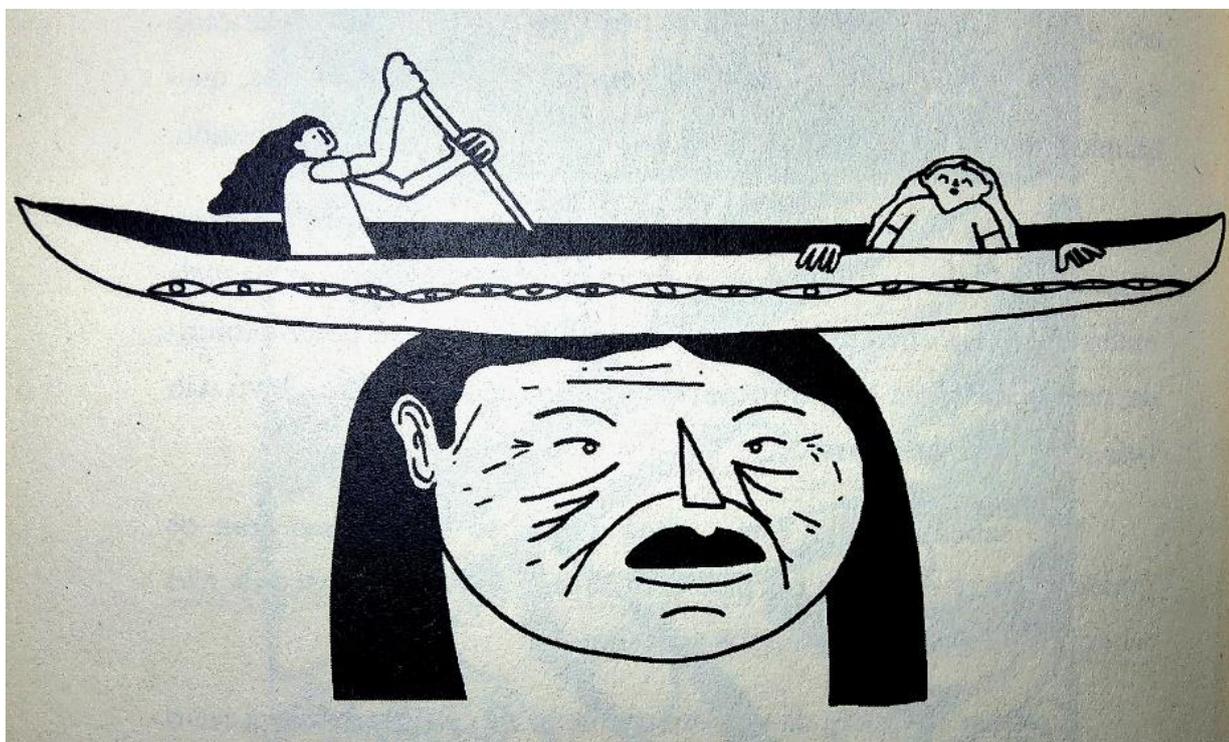
Segundo a narrativa, a avó da narradora era uma mulher “jovem”, “a mais bonita da comunidade” e tinha uma filha “criança” (p. 93), mas ficou muito doente por conta de

um feitiço lançado contra ela. Um homem tentou cortejá-la, mas como ela não quis “namorar na roça com outro homem” (p. 89), ele, ressentido, recorreu à feitiçaria. Note-se que o termo namorar, também muito utilizado nos outros livros analisados, evita sexualizar as histórias e garante que sua leitura seja adequada para diferentes públicos.

Como os médicos não puderam curar a jovem enferma e não havia xamãs para ajudá-la em sua doença espiritual, ela morreu alguns dias depois. O sentimento de saudade da bisavó ainda é descrito como algo que sobe em sua garganta e mareja seus “olhos idosos” (p. 93), mais uma vez reforçando a idade avançada da senhora. A narradora ainda lembra que sua mãe havia contado essa história para ela apenas uma vez, quando ela ainda era “criança” (p. 95). Do mesmo modo, o evento trágico aconteceu quando a mãe era também criança. Assim, a pouca idade parece unir as duas e ressaltando ainda mais a idade avançada da avó/bisavó.

Os muitos anos da avó neste conto, e em todo o livro, aliás, são tratados como algo positivo e contrastam com a juventude da neta. Enquanto uma representa fonte de sabedoria, a jovem vive a descoberta do mundo e de um modo de interpretá-lo, revelado com o auxílio da avó (figura 1).

Figura 1 – Barco com mulheres jovens flutua sobre a cabeça de uma anciã



Fonte: Dorrico, 2019, p. 94.

Em todo o texto, e em geral no livro, a bisavó já é tratada como representante da herança macuxi para a narradora, mas, na conclusão deste conto, ela vai se referir à morte da bisavó como “passagem para o mundo dos ancestrais” (p. 95). Seus muitos anos vividos e sua forte relação com a cultura indígena também parecem trazer sabedoria para entender o tempo que passa e as fases da vida humana. Diz a narradora:

De lá ela me espia, esperando o tempo certo de me encontrar em sonho e contar mais uma de suas histórias, insistindo pelo dia que também serei avó. Eu sempre acordo nessa parte do sonho. Toda colheita tem seu tempo.  
Verdes verdes verdes

As pimentas dançam nos meus sonhos  
Verdes vermelhas  
amarelas (Dorrigo, 2019, p. 95)

Mas se a avó conhece o tempo certo das histórias, a neta também sabe que ainda não é o momento de ser avó. Ela não está madura, se sente verde, assim como as pimentas tradicionais macuxi que povoam seu imaginário. E, se para as plantas há o tempo certo para a colheita, ela também precisa respeitar o seu. Até lá, segue guiada pelos sonhos com a avó e as pimentas. O trecho ainda é interessante porque parece revelar os diferentes tempos da vida da mulher nas sociedades indígenas tradicionais e nas que, em contato com a sociedade envolvente, vão acessar o sistema de ensino ocidental e sofrer influência de seus novos tempos de preparação para a vida adulta, como discutimos no início deste capítulo. A resposta da neta às sugestões para que se torne avó, e, portanto, mãe, parecem, assim, atualizar as tradições, entendendo que há novas formas de viver como macuxi no século XXI.

Como vimos, o livro traz apenas uma referência à idade e usa termos como menina, bem-pequena, menina-menina, criança, moça e jovem para se referir às personagens mais novas. Essa fase da vida também é identificada pelas atividades da narradora, como brincadeiras, aprendizagens, poucos compromissos e importância das relações familiares. Ainda que traga a história de um reconhecimento tardio da ancestralidade indígena e de alguém que não foi criada dentro dessa comunidade, a forma de abordar as fases da vida se alinha ao que encontramos nos outros livros de autores indígenas analisados. E, além dos contos que remetem à época em que a narradora era criança, temas muito associados à juventude permeiam toda a obra, como a descoberta de si, de seu lugar no mundo e a construção de sua própria identidade.

Diversas vezes, os textos também chamam a atenção para a avançada idade da avó, que é muito valorizada e destacada por palavras como: “velha matriarca”, “olhos idosos”, “anciã” e “ancestral”. Esse encontro de gerações promovido pelo livro se associa ao modo indígena de lidar com o envelhecimento e as pessoas mais velhas. Nas sociedades ocidentais, há uma tendência a apartar as vivências segundo a fase de vida das pessoas, separando crianças e jovens da convivência com os adultos e idosos. Já entre os indígenas, os mais velhos são considerados como parte importante da cultura, sendo valorizados por seu conhecimento, experiência e histórias. Kanátyo Pataxó, em entrevista de 1999 recuperada por Maria Inês de Almeida, explica: “Os mais velhos são os nossos livros, os livros de fora ajudam, mas, os importantes são os velhos, ser índio, buscar suas histórias, sua mata, suas terras” (2009, p. 72).

Além disso, ser velho é um atributo desejável. Nas palavras de Ailton Krenak:

As crianças Krenak anseiam por serem antigas. Isso porque, nas humanidades em que as crianças ainda têm a liberdade e a autonomia de aspirar mundos, elas valorizam muito os velhos. As pessoas antigas têm a habilitação de quem passou por várias etapas da experiência de viver. São os contadores de histórias, os que ensinam as medicinas, a arte, os fundamentos de tudo que é relevante para ter uma boa vida (Krenak, 2022, p. 116-117).

Ele ainda fala sobre como outros povos indígenas veem de modo semelhante a questão: “nessas culturas, envelhecer é a aspiração de todo menino. Ter antiguidade e conhecimento é ter importância naquela sociedade, que dá um valor muito claro à experiência vivida”, diz Krenak (2019b). O encontro de gerações é, portanto, algo valorizado por esses povos e não algo do qual os jovens buscam se afastar. Em *Eu sou macuxi e outras histórias*, a figura da avó se confunde com a da própria ancestralidade indígena (re)descoberta e reivindicada pela narradora. E a idade é entendida como algo positivo e desejado.

## **2.9 Encontro de gerações**

Se em *Eu sou macuxi e outras histórias* o encontro entre duas gerações representa um encontro com a própria história, ancestralidade e com a redescoberta de quem a narradora é, em outros livros, a velhice e as diferentes fases da vida também aparecem de forma mais ou menos significativa.

*Murũgawa* é de autoria de “Yaguarê Yamã e outros contadores de histórias”, como já informa a capa. Como já visto, na primeira página da obra, além da apresentação do autor, encontramos o nome e uma breve biografia dos outros narradores orais. Trata-se, portanto, de uma obra classificada como juvenil composta a partir das vozes de pessoas mais velhas, ligadas a funções tradicionais da comunidade maraguá. Assim, em sua própria estrutura, *Murũgawa* promove esse encontro entre os jovens leitores e os anciãos indígenas maraguá. Ao mostrar as histórias e seus contadores originais para os jovens leitores, o livro une as duas pontas desse ciclo de gerações e traz para o papel uma configuração própria dos indígenas, que não separam as histórias segundo as fases de vida e que têm nos velhos os contadores mais importantes de seu povo, guardiões de sua cultura.

Em *As fabulosas fábulas de Iauaretê*, há poucas referências a pessoas mais velhas. A sabedoria do pajé e as expressões que ele usa, ao chamar a jovem Kamakuã de “minha filha”, por exemplo, dão a ideia de que se trata de alguém mais idoso. Ele também irá aconselhar o filho da moça, anos depois, e possivelmente está próximo de ser um ancião, se já não for. O grande pirarucu que vive há muito tempo no fundo do rio e gosta de aconselhar os mais jovens também parece um ancião das águas, com seus poderes de metamorfose e suas palavras de sabedoria. Por fim, Anhangá, o espírito protetor das florestas, também é retratado como “um ancião de longos cabelos brilhantes” (Jecupé, 2007, p. 78), quando assume a forma humana. A forma de um ancião parece ser a melhor maneira de demonstrar todo seu poder e sabedoria. Nos três exemplos, experiência, conhecimento de mundo e poder estão associados a esses personagens mais velhos. Eles compreendem os conflitos interiores dos demais personagens, as metamorfoses, a vida espiritual e a natureza da convivência entre humanos e não humanos.

## **2.10 Crônicas escolares**

Em *Crônicas para rir e refletir na escola*, de Daniel Munduruku, encontramos diversas histórias que se passam no ambiente escolar. Neste capítulo, vamos nos deter nas crianças e adolescentes que frequentam as instituições não indígenas e nas interações que estabelecem (outros pontos dessas histórias ainda serão analisados no capítulo 3).

Em “Tu és índio de verdade”, o narrador em primeira pessoa, um escritor indígena, conta que costuma ouvir a pergunta que dá título à crônica, sobretudo de crianças. Ele

explica que é convidado para muitas palestras em escolas e que se apresenta de camiseta e calça, sem os adereços indígenas tradicionais. Ao ser recebido pelos diretores da unidade, ele percebe que há um estranhamento, mas nada é dito. Ao falar com as crianças, ele conta histórias de sua cultura, muitas vezes, se pinta e veste os adereços diante delas, explicando o significado de cada traço. Ainda assim, há sempre alguém que não acredita no que ele diz e questiona se ele é “índio de verdade” (Munduruku, 2020, p. 18). Na conversa, em tom de brincadeira, ele responde que não poderia se apresentar pelado na escola, levando o estudante a compreender que sua identidade independe das roupas que ele usa.

Apesar de incômoda, a pergunta feita pelo aluno, que duvida de quem ele é, permite ao narrador conversar com a turma sobre a imagem de ser o indígena apenas a pessoa que vive nua na aldeia. Como mostra no início da crônica, os diretores escolares também se surpreendem ao encontrá-lo sem os trajes tradicionais, mas eles não questionam o autor. Por um lado, essa pode ser uma demonstração de polidez, por outro, ao não se abrirem para o diálogo, eles não têm a oportunidade de refletir e ampliar sua visão sobre o tema. Assim como no conto de Andersen, a criança é a única que tem coragem de dizer que o rei está nu. Ou, neste caso, o jovem aluno é o único que não tem medo de perguntar porque o indígena está vestido.

Em outras crônicas, encontraremos adultos que questionam o narrador indígena sobre sua identidade, algumas vezes com agressividade, como em “Vocês não têm vergonha”, outras com uma curiosidade pelo exotismo da figura do indígena de seu imaginário, o que tampouco abre espaço para uma troca real, como acontece em “Você ‘falar’ minha língua?” e “Qual a sua ‘etnia?’”. Ao contrário dessas situações, a criança que o questiona sobre ser “índio de verdade” não apenas diz o que muitos adultos também pensaram, mas não tiveram coragem de perguntar, como está suficientemente aberta para ouvir a resposta e repensar os conceitos aprendidos até então sobre os indígenas.

As crianças também são protagonistas importantes da crônica “Se você é o índio, então não tenho medo”. O narrador conta que foi convidado para visitar uma escola do Ensino Fundamental I, cujos alunos estavam estudando o “índio” – as aspas são do narrador. Eram crianças que tinham entre 8 e 12 anos – o narrador conta que na época atuava como professor do Ensino Médio, mas não tinha muito contato com essa faixa etária, o que lhe deixou apreensivo.

Ele chega à escola com os objetos que costuma usar para contar histórias, mas é informado que a palestra não poderá acontecer aquele dia. A professora explica o motivo:

- É que tem uma criança que está desesperada com a sua presença. Ela não para de chorar. [...]
- Sempre que ela ouve a palavra “índio” cai num choro compulsivo e isso tem preocupado a direção, que acha melhor o senhor vir em outro dia (Munduruku, 2020, p. 53).

Ela ainda explica que ninguém entendeu o motivo para tanto medo e, ao ser questionada sobre o que foi falado a respeito da palestra, diz que o conteúdo havia sido trabalhado normalmente. O palestrante pede para ver o material didático e diz que, nesse momento entendeu os motivos da menina. O livro falava sobre indígenas do século XVI e mostrava imagens de banquetes antropofágicos. Ele mostra à professora que a aluna, naturalmente, associou a palavra “índio” à canibal e por isso estava desesperada com sua visita. Ele sugere então que a professora prepare a turma e deixe a aluna livre para acompanhar ou não a conversa com os demais estudantes.

- Fui entrando de mansinho portando minha bolsa de palha. Caminhei até o centro da sala observando atentamente. [...] O silêncio era ensurdecedor. Ninguém soltava um suspiro. De repente, paro. Olho para minha pequena plateia e digo:  
–Oiiiiiiii! Tudo bem?  
A sala inteira desarmou. Ouvi alguns comentários decepcionados.  
–Nooooossa, ele fala nossa língua (Munduruku, 2020, p. 54-55).

Aguardando o barulho das crianças passar, ele ouve um grito do fundo da sala: “– Ah, se é você o índio, eu não tenho mais medo” (p. 54). Além do cumprimento simpático, ele acrescenta que se apresentou para a turma vestindo camiseta e calça *jeans*, “como uma ‘pessoa normal’” (p. 54), o que provavelmente a tranquilizou.

De certa forma, nessa história também é graças a uma criança que uma situação absurda vem à luz. A menina com medo da visita do “índio” evidencia a forma deturpada como foram representados os povos indígenas em seu material didático. Aqui a aluna não questiona a nudez do indígena, mas, simplesmente por acreditar no que lhe foi ensinado, deixa explícito a forma inadequada como o tema é apresentado na escola. Ao mesmo tempo, apesar de todo o terror que o estudo sobre a questão lhe causou, a menina ainda arriscou assistir a palestra escondida no fundo da classe. O narrador quebra as expectativas ao se apresentar como uma pessoa “normal”, vestida como as demais, por

falar a mesma língua que as crianças e por não ter um aspecto ou tom de voz ameaçador, como as imagens de canibalismo no livro poderiam indicar. Ao ver que seus temores eram infundados, a menina é capaz de rapidamente ajustar seus conceitos sobre os indígenas, concluindo que não havia motivo para medo. Essa abertura para o outro, esse espaço para o diálogo e para a experimentação aparecem novamente como uma característica das crianças nessa crônica.

Em “Uma festa de ‘índio’” encontraremos também uma escola se preparando para receber a visita do escritor indígena. O texto, que discutimos mais a fundo no capítulo 3, mostra as apresentações musicais feitas por alunos de diferentes séries do Ensino Fundamental. Nessa crônica, não há crianças ou jovens que fogem do programado pela escola, todas as apresentações acontecem como o planejado pelos professores. E este é o problema. As músicas cantadas e as caracterizações dos estudantes mostram o tamanho do desconhecimento da escola ao trabalhar o tema, misturando referências indígenas de diferentes regiões, e reproduzindo estereótipos de exotismo. Se na história anterior, foi preciso uma aluna assustada para o narrador ter acesso aos livros e perceber os equívocos desse ensino, aqui a própria apresentação que segue o que foi ensaiado é suficiente para que ele se dê conta disso.

Nas três crônicas, até por conta do ambiente escolar, dividido em etapas e faixas etárias, as idades e séries escolares dos estudantes não indígenas são bastante citadas. Temos referências ao Ensino Fundamental I e II, ao Ensino Médio e a “crianças entre 8 e 12 anos de idade” (p. 52). Além disso, essas etapas também funcionam como marcos da vida não indígena, o que justifica o uso dessas referências.

Já em “A força de um apelido” temos um estudante indígena como protagonista. Recém-chegado à cidade grande, o jovem estudante se prepara para ir para escola. Ele não quer estudar e não entende a importância daquilo, mas é obrigado pelos pais. Ele se sente extremamente desconfortável experimentando o uniforme escolar e o tênis, pequenos para o seu tamanho. Tudo parece estranho e sofrido, mas o menino segue as ordens da mãe.

Ao pensar sobre a escola, ele ainda lembra das coisas que gostava de fazer na aldeia – correr, brincar, subir em árvores, colher frutas ou plantar mandioca – e duvida do que a escola pode ensiná-lo. Percebemos que o garoto vê grande prazer nas atividades de seu cotidiano e entende que elas estão também associadas aos aprendizados necessários para a sua vida futura naquele espaço. Por ter vivido sempre na aldeia, ele

não entende como a escola pode ter algo a lhe ensinar, afinal, no seu dia a dia já aprendia naturalmente tudo que necessitava para a vida. Na descrição de seu cotidiano, também percebemos que há grande liberdade de movimento e atividades. Ele participa do trabalho dos adultos, ajudando na plantação da mandioca, mas a tarefa não parece ser um peso, mas algo que realiza em meio às brincadeiras e corridas.

Ao chegar à escola, a primeira coisa que o menino vê é o portão e as grandes paredes do prédio. O lugar fechado o assusta e parece ainda contrastar com a amplidão dos espaços da aldeia. Lá dentro, ele observa alguns meninos de sua idade, com traços também semelhantes aos seus, ou seja, de ascendência indígena, o que o anima. Mas, logo, um dos garotos aponta para ele e grita que um “índio” acaba de chegar à escola. A frase é seguida das risadas dos demais e o menino não entende o que está acontecendo, não sabe o que significa “índio” e até pensa que aquela poderia ser uma forma gentil de se referir a ele. Mais tarde, seu pai vai explicar o termo como “um apelido que nos humilha e maltrata” (Munduruku, 2020, p. 22) – discutimos mais sobre o uso da palavra no capítulo 3.

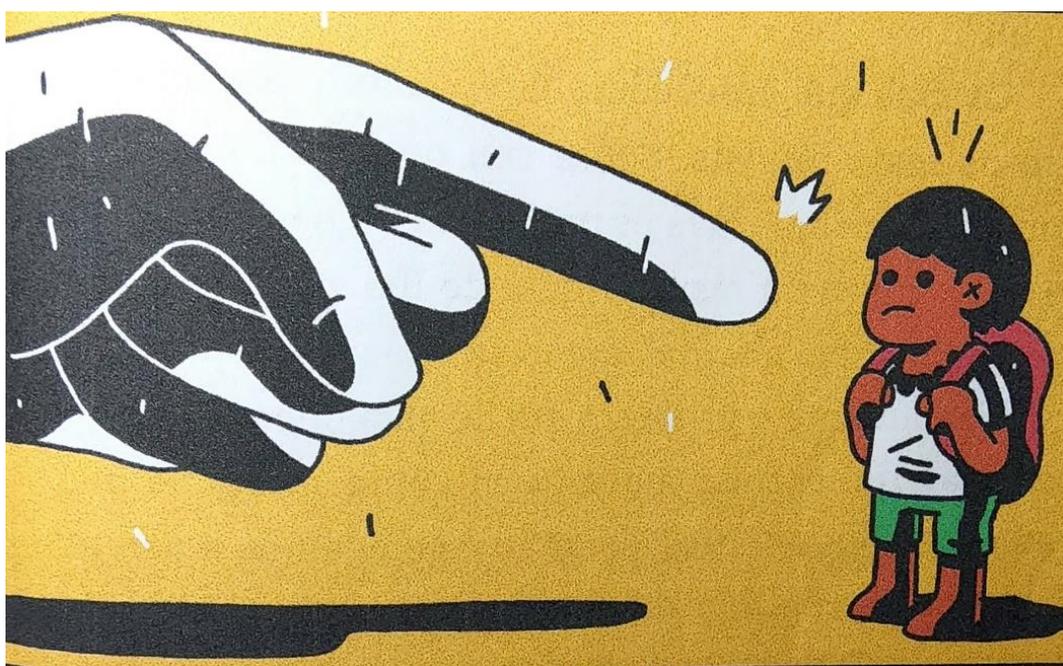
Como o menino temia, apesar de reunir muitos garotos da sua idade, a escola não é um lugar acolhedor. A cena revela que os outros estudantes, ainda que muito parecidos com o indígena, o veem como diferente e como alguém que não pertence àquele lugar. Suas risadas são uma forma de excluí-lo, como se fosse ridículo ou inadequado que o menino frequentasse a mesma escola que eles. Nas outras crônicas, os gestos das crianças revelavam os incômodos não ditos pelos adultos, ao mesmo tempo em que demonstravam abertura para aprender com o indígena que estava à sua frente e as novas informações que ele apresentava. Aqui, esse grupo de meninos também reflete um preconceito arraigado na sociedade brasileira, mas eles não o fazem com inocência, como nas outras histórias, mas para zombar e humilhar o novo aluno. Dessa forma, também não parece haver nenhum interesse por ele, por suas experiências, conhecimentos ou capacidades. Aqui o encontro entre crianças indígenas e não indígenas acontece na prática e o resultado não é bom para o menino. O texto também mostra como a escola pode ser um espaço hostil para aqueles que, em algum aspecto, são diferentes da maioria.

A crônica não faz referências à idade ou a série cursada pelos meninos. Contudo, por ser a primeira experiência do menino indígena numa escola, podemos imaginar que a cena se passe nos anos iniciais da vida da educação básica. Para se referir ao novo aluno, o texto usa sempre o termo “menino” e os outros estudantes são mencionados como “um

grupo de meninos com idade aproximada da sua” (p. 21), como é característico do ambiente escolar.

Além disso, a descrição do menino indígena remete a uma certa fragilidade, já que acompanhamos todo seu temor e desconforto na ida para escola, o que contrasta com a descrição de seu “corpanzil protuberante” (p. 19), o que parece remeter à vida ativa que ele levava na aldeia. Na ilustração dessa crônica (figura 2), vemos um menino pequeno vestindo seu uniforme escolar, o sapato e uma mochila nas costas. Seus cabelos pretos estão cortados em formato arredondado, o que remete aos costumes tradicionais e, em sua expressão, há dúvida e medo. Ao seu lado, há uma grande mão, maior que todo o menino, e ela aponta para ele com o dedo indicador. A figura reforça a diferença com que os estudantes trataram o novo aluno, assim como a força desse coletivo contra um menino assustado nesse ambiente escolar ainda desconhecido para ele.

Figura 2 – A força do apelido ‘índio’ afeta o jovem estudante indígena



Fonte: Munduruku, 2020, p. 19.

Ao final do texto, após ouvir as palavras de seu pai, que o fortalecem em sua identidade, lemos que “O menino fechou os olhos agradecido, mas sabia que muito ainda iria acontecer” (p. 22). Ou seja, aquela não seria uma situação isolada e ele ainda passaria por muitos desafios em sua vida escolar e na cidade.

Nas crônicas de Munduruku, não há muitas referências ao encontro de gerações com os mais velhos, mas em uma das histórias, ele cita importante fala do cacique Raoni, sábio ancião do povo Kayapó. De modo geral, porém, é o narrador em primeira pessoa de muitas das crônicas que assume o papel de pessoa mais experiente no contato com os jovens estudantes. Já nos encontros com personagens adultos, não percebemos grandes diferenças etárias.

### **2.11 Jovens aprendizes de suas culturas**

A leitura dos quatro livros traz experiências muito diversas sobre a vida de crianças e jovens indígenas e não indígenas, que envolvem também concepções diferentes sobre as fases da vida em cada cultura. Em muitas etnias indígenas, vamos encontrar ritos de iniciação que promovem provações e aprendizados para a passagem da criança para a vida adulta. Vivenciar essa iniciação significa adquirir práticas e conhecimentos, garantir a continuidade da cultura e integrar os jovens no mundo dos adultos. Já nas sociedades ocidentalizadas, o surgimento da adolescência, por outro lado, vai ampliar o período de separação dos jovens do mundo dos adultos, de forma a protegê-los de uma vida considerada perigosa.

Entre os personagens das histórias dos livros analisados, há jovens no início de suas vidas e com pouca experiência sobre o funcionamento do mundo e de sua cultura. O leitor juvenil dessas obras encontrará muitos personagens com idades próximas a sua, ainda que as vivências apresentadas sejam muito diferentes. Observar a diferença, no entanto, não significa que o jovem leitor não indígena não possa ver aproximações entre essas histórias e algumas das suas experiências, afinal, encontrará ali grandes temas humanos como o amor, a morte, a quebra de regras sociais e a busca por um lugar no mundo.

Muitas histórias também vão trazer a iniciação amorosa dos personagens e, junto a elas, seus aprendizados, transgressões e consequências. Temas clássicos do mundo ocidental, como o do amor proibido, também estão presentes, ainda que as regras sociais sejam muito diferentes. Outras histórias, porém, podem exigir uma aproximação maior a essa cultura para que possam ser apreendidas em toda a sua complexidade.

O aprendizado sobre a vida, o mundo natural e espiritual também aparece de forma muito presente nos livros. Nesse sentido, muitas histórias também revelam um caráter

formativo: elas iniciam o jovem no mundo, apresentando seu funcionamento, segundo a cosmovisão indígena, para os leitores. Ou, ao contrário, levam o leitor a se questionar sobre quem é e as culturas invisibilizadas que também o constituem. A descoberta de si, de seu lugar no mundo e a construção de sua própria identidade são temáticas importantes das obras e que podem se relacionar com as vivências de jovens de diversas culturas.

As crianças também são protagonistas de diversas histórias, em que se destaca a liberdade com que são criadas, a relação próxima com a natureza e com a vida dos adultos. Elas participam das atividades da comunidade, do trabalho na roça à contação de histórias, de acordo com suas capacidades, mas também têm espaço para a brincadeira.

Crianças brancas também protagonizam algumas histórias de encontro com o personagem indígena no ambiente escolar. Ainda que possam reproduzir os estereótipos que lhes foram ensinados, elas demonstram, em muitos casos, curiosidade e abertura para rever posições e atualizar seus conhecimentos, diferentemente dos adultos, mais fechados em suas concepções já consolidadas.

Em artigo sobre as publicações voltadas para crianças e jovens, Dorrico diz que os escritores indígenas fazem uma escolha política consciente ao se dirigir a esse público. “Ao desmistificar desde cedo pelo livro indígena as imagens pejorativas cimentadas ao longo dos séculos, as crianças e os educadores não indígenas poderiam (e podem) aprender a respeitar a diversidade pluriétnica” (2020b).

### III – TRADUTORES DE SERES E MUNDOS

Neste capítulo, analisamos de forma mais aprofundada alguns dos contos, crônicas e fábulas dos quatro livros discutidos neste trabalho. Após uma breve introdução às obras, abordaremos alguns de seus textos, com atenção à sua estrutura, linguagem, enredo e temas. A seleção considerou a importância dos temas abordados para aquela obra e também como conversam com as questões dos outros livros selecionados nesta pesquisa.

#### 3.1 – *Murûgawa* – mitos, contos e fábulas do povo Maraguá

Partindo das narrações de contadores orais, *Murûgawa* reúne um conjunto de histórias do povo Maraguá, evidenciando a autoria coletiva da obra e o trabalho de pesquisa, tradução e escrita de Yaguarê Yamã. Em alguns casos, não há a indicação do contador original daquela história, subentendendo-se que se trata de narrativas que já faziam parte do repertório do autor, baseado em suas memórias e vivência. Essa informação aparece também na contracapa da obra, que afirma que o livro é formado pelas “histórias que [o autor] já conhecia” e pelas que “ouviu de membros ilustres” de seu povo (Yamã, 2007a). Em outros casos, há a indicação do nome do contador original daquela história, que foi transcrita, traduzida e redigida por Yaguarê Yamã.

Logo nas primeiras páginas, o livro apresenta o autor e os contadores orais que participaram da obra. Em primeira pessoa, Yaguarê Yamã conta brevemente sua trajetória. Ele fala de sua criação às margens do rio Urariá (ou Wrariá, como ele grafa aqui), no município de Nova Olinda do Norte (AM), e de como precisou sair da aldeia para dar continuidade a seus estudos (abordamos seu percurso mais detalhadamente no capítulo 1). Ele também apresenta seus dois nomes: o tradicional, Yaguarê Yamã, e o de seu registro civil, “nome de branco”, Ozias Gloria de Oliveira. A seguir, ele nos traz uma breve bibliografia dos narradores que o ajudaram a reunir as histórias de *Murûgawa*.

São quatro contadores e todos são apresentados com seu nome indígena e a seguir, entre parênteses, seus nomes de registro. Também são informados o clã, a profissão, o nome da esposa, a idade e quantos filhos têm. Temos assim: Siniwã Tawató, médico

tradicional do povo; Werki Wanãgçá, líder comunitário; Yaguareçá Sukuyê, sucessor do líder da aldeia Yambetue'y; e Ag'wã Aripunã, que era pai de Yamã, líder de seu povo e marinheiro, falecido em 1994. A indicação do nome de seu pai, que morreu muitos anos antes do lançamento do livro, é também um indício de como a obra mescla narrativas colhidas entre os atuais membros da comunidade e histórias que fazem parte da memória do autor.

A seguir, o livro traz uma introdução sobre o povo Maraguá, reunindo elementos de sua história, cultura, ritos tradicionais, costumes, língua e religião. É uma forma de localizar o leitor sobre o que ele lerá a seguir. Assim, já nas primeiras páginas, o livro reforça a origem Maraguá dessas histórias.

Desde o índice, *Murũgawa* divide suas histórias em três gêneros: mitos, contos e fábulas. Nos mitos, encontramos a história da origem do mundo maraguá, além de narrativas que explicam o surgimento de alguns animais e plantas, com transformações de humanos em outros seres. Entre as histórias classificadas como contos, encontramos narrativas com alguma marcação temporal ou mais próximas da atualidade. Não há aqui narrativas de metamorfoses, mas sim aparições dos espíritos e entidades da floresta. Já no bloco fábulas, encontramos histórias curtas, em geral sobre os animais, a origem de algumas de suas características, suas regras, colaborações, disputas e vinganças.

Embora no texto não fiquem claros os critérios para a divisão nesses três gêneros, em *Sehaypóri* (2007b), Yamã, aborda essa questão e classifica as histórias tradicionais em três gêneros – mitos, lendas e fábulas –, numa busca por aproximá-los dos gêneros literários ocidentais. Segundo ele: “Essa divisão é feita de acordo com o perfil de cada história dentro da literatura, em um padrão que se iguala a qualquer outra escola literária” (2007b, p. 12). Na definição do autor, os mitos “[...] revelam a realidade contida na cultura e explicam sua existência relacionada ao ato de bravura ou à perseverança de uma pessoa, originando assim rituais e cultos de personagens” (2007b, p. 12-13). Já as lendas, que parecem corresponder ao que foi classificado como conto em *Murũgawa*, são definidas como “[...] um complemento ou uma extensão dos mitos, porém narradas de forma menos complexa, mais leve” (2007b, p. 13). As fábulas, por sua vez, tratam das relações com os animais e são pensadas para as crianças: “Elas mostram o quanto homens podem aprender com os bichos, revelando os sentimentos humanos como forma de esclarecimento, como nas fábulas de outros povos” (2007b, p. 14). A preocupação de Yamã em aproximar as histórias indígenas dos gêneros ocidentais nos parece uma tentativa de buscar aceitação

no mercado editorial, cuja publicação de autores indígenas cresceu muito desde 2007, quando essas obras foram lançadas. Em outros autores aqui analisados, a questão será tratada de maneiras muito diversas, como veremos.

Ao pensar nas várias concepções para o conceito de mito, Mircea Eliade (1972) aponta dois sentidos diferentes: a acepção mais usual da palavra na linguagem cotidiana, que entende mito como uma “invenção” e “ficção”, e em uma outra perspectiva, que vai aproximar a ideia de mito da forma como ele é compreendido pelas sociedades tradicionais, como “tradição sagrada, revelação primordial, modelo exemplar” (p. 6), definição que adotaremos neste trabalho para nos referirmos a essas histórias de criação. O autor também caracteriza o mito como uma história que conta como, “graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento”, (p. 9) descrição que se adequa às histórias classificadas como mitos em *Murûgawa*.

Segundo Eliade, os indígenas fazem uma distinção entre essas “histórias verdadeiras” e as “histórias falsas” – os contos e fábulas, que não trazem os deuses ou entes sobrenaturais como protagonistas e cujos acontecimentos não modificam a condição humana e seu modo de existir no mundo, como acontece com os mitos. (Eliade, 1972, p. 12-13) Ao observarem a forma como os indígenas se referem em seus textos aos mitos, Almeida e Queiroz veem também um consenso em relação à utilização desse conceito: “uma história verdadeira que explica, no plano religioso (mas nem por isso não-lógico ou não-racional), as origens do mundo ou de um dos seus sentidos constituintes” (2004, p. 251).

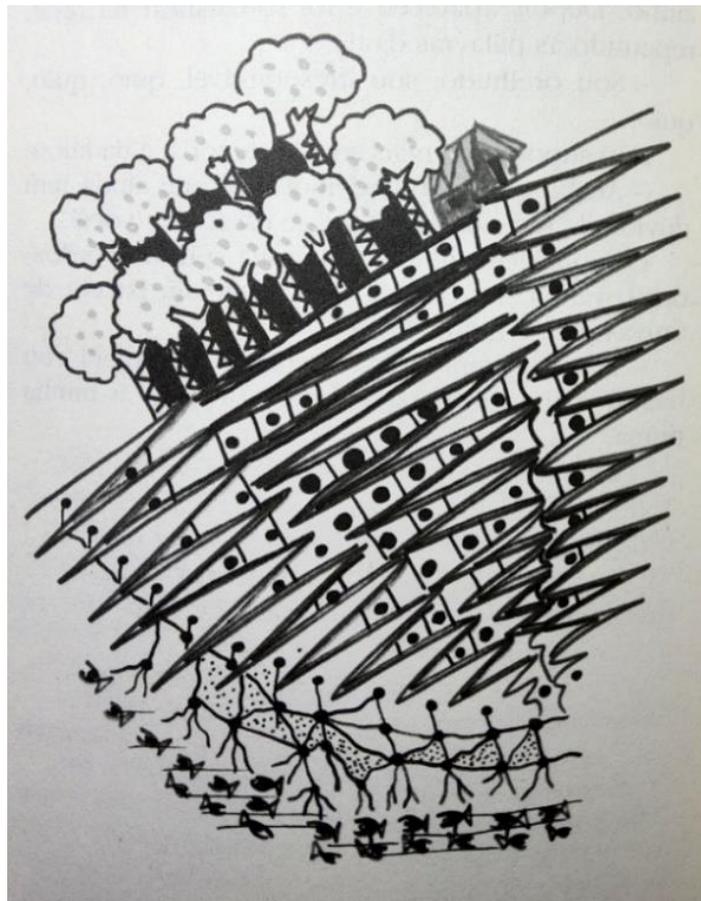
Em *Murûgawa*, a separação feita por Yamã entre os tipos de histórias narrados em seus livros parece entender também uma divisão entre histórias sagradas e cotidianas: as primeiras acontecidas num tempo mítico e as segundas, que ele classifica como contos ou fábulas, num tempo mais próximo, cronológico, como veremos a seguir na leitura desses textos.

Vale ainda ressaltar que o ato de narrar as histórias tradicionais de um povo tem um papel de afirmação cultural, sobretudo se lembrarmos que os Maraguá já foram considerados extintos e lutam por seu reconhecimento e pela demarcação de suas terras. O uso de diversas palavras na língua maraguá ou tupi, remetendo para um glossário ao final da obra, também reforça esse ato de afirmação num livro escrito em língua portuguesa. Em *Murûgawa* ainda encontramos palavras dicionarizadas em língua

portuguesa com grafia diferenciada – alterações que foram mantidas ao longo desta dissertação. Essas estratégias serão mais discutidas na análise do conto “Ka’apora’rãga e as mães da mata”.

Ao longo das leituras, também abordaremos de forma mais detida algumas das ilustrações apresentadas na obra. De forma geral, é importante registrar que elas foram criadas pelo próprio autor e trazem ora elementos figurativos ora referências aos grafismos tradicionais indígenas, com formas geométricas que remetem a padrões encontrados em animais ou na natureza. Algumas das imagens ainda conseguem reunir essas duas referências. Na página 86, por exemplo, vemos uma casa à beira da água, com uma densa floresta atrás. Nessa água, as raízes das árvores e os peixes se confundem (figura 3). Porém, essa água de rio ou igarapé reflete padrões de pontos e traços que parecem se multiplicar de forma caleidoscópica. A imagem remete à arte figurativa e, ao mesmo tempo, ao grafismo, que se aproxima muitas vezes da abstração. A ilustração parece revelar, assim, um olhar para o mundo que une o registro do real a uma forma particular de ver o que está ao seu redor. Uma reprodução dessa imagem em pequena escala ainda ilustra o início de todos os textos publicados no livro. A repetição dessa ilustração parece corroborar outros elementos comuns a todas as histórias aqui narradas: o lugar de sua origem, com a casa em meio à floresta, e uma maneira diferente de entender a realidade, com o grafismo que toma conta das águas.

Figura 3 – Casa na floresta às margens de um igarapé misterioso



Fonte: Yamã, 2007a, p. 86.

A seguir, vamos analisar mais detalhadamente os seguintes textos: “A gênese maraguá e a origem do mundo”, “A origem do peixe-boi ou Guaruguá”, “Arunguayara e os pescadores”, “O Kãwera” e “Ka’apora’rãga e as mães da mata”. Acreditamos que essas histórias são bastante representativas da obra, abordando os principais elementos que encontraremos ao longo das 30 narrativas reunidas em *Murũgawa*. Além disso, no capítulo 2 tratamos de forma panorâmica as histórias do livro que têm crianças ou jovens como personagens.

### 3.1.1 A gênese maraguá e a origem do mundo

“A gênese maraguá e a origem do mundo” é a primeira narrativa de *Murũgawa* e uma das mais importantes do livro, já que conta o início da vida na terra, segundo o entendimento desse povo, além de apresentar suas principais divindades e seu papel na

criação e manutenção do mundo. A própria palavra murũgawa, significa gênese na língua maraguá, segundo o autor. (Yamã, 2021)

No livro, muitas das histórias trazem, logo após o título, o nome do contador oral que as relatou ao autor. Não é o caso deste mito, que não traz nenhuma referência a quem o narrou. Como veremos, o texto nos dá indícios de que a história foi narrada muitas vezes e por diferentes contadores, o que dificultaria atribuí-la a apenas uma pessoa. Além disso, a ausência de referência parece remeter à própria memória do autor e às diferentes narrações que a constituem.

Já na primeira linha, o texto nos apresenta a Monãg e suas criações: Za'ápĩg, o Universo, e Guakap, o mundo, que foi modelado com planícies e montanhas. Mas esses espaços não tinham habitantes. Wasiry, filho de Monãg, “vendo que o pai tinha feito apenas a parte sólida do mundo” (Yamã, 2007a, p. 5) vai dar continuidade à sua criação, pois queria morar nessa terra recém-criada. Wasiry faz as florestas e os campos a partir de seus cabelos e, ao riscar o chão com um galho de pau-d’arco, faz a água brotar. Em seguida, o texto nos informa sobre sua origem: “Essa água saía de Piãguap, um mar subterrâneo onde morava Anhãga, todo-poderoso senhor do mal, que não gostava de Monãg nem de seu filho.” Assim, descobrimos que nesse novo mundo já existem forças conflitantes e uma divindade maléfica que se opõe à Wasiry e Monãg. O parágrafo seguinte nos mostra ainda como essas esferas irão se encontrar neste novo mundo:

Por falha de Wasiry, algumas águas encantadas que faziam parte do aposento de Anhãga vieram à tona e deram origem ao lago encantado Waruã. Esse lago pode estar em todo lugar. Ninguém sabe quando e onde Waruã irá surgir, e ele nunca fica dois dias no mesmo local. E todos os que já foram até esse lago nunca mais voltaram, desapareceram para sempre em suas águas escuras, nas quais flutuam a maldade e a força de Anhãga (Yamã, 2007a, p. 5-6).

Assim, descobrimos que o mundo em que vivemos possui uma ‘falha’ desde sua origem. E que Wasiry, ainda que filho do “deus todo-poderoso” (p. 10) Monãg, pode errar e abrir espaço para que a maldade de Anhãga penetre na terra. Vale ainda notar como nesta narrativa, Anhãga é descrito de maneira maniqueísta e em oposição direta à Monãg e Wasiry. Porém, em outras narrativas do livro, veremos como essa maldade vai adquirir outras tonalidades.

Após fazer as matas e trazer água à terra, Wasiry decide criar também os animais. Ele vai até o lago, enche uma cuia com água, mistura ao barro enquanto diz a cada grupo

de animais que saíam dali. Neste momento, a narrativa passa a reproduzir seus gestos e a repetir, em discurso direto, suas falas, como no exemplo do trecho abaixo:

Wasiry foi então até o meio da floresta, fez um fogo com casca de sarakura'mirá\*. Apanhou com as mãos pedacinhos de nuvens e jogou-os no fogo, ordenando:

— Saíam daqui aves pretas, brancas e coloridas para embelezar o céu!

No mesmo instante, pássaros de todos os tipos e cores saíram voando do meio do fogo. Só que, quando a galinha, a saracura e a seriema quiseram levantar voo, Wasiry as impediu com as mãos e elas saíram correndo para o meio do mato (Yamã, 2007a, p. 6).

Após tantas criações, Wasiry descansa. Ele faz uma casa de folhas, amarra sua rede e dorme por muitos anos. Ao acordar, vê que fez “tudo conforme o pai tinha pensado” (p.7) e passa a viver entre os animais. Mas, como se sente sozinho, ele reúne sororinas, uma ave selvagem da Amazônia, e jacamins, uma árvore nativa da região, e os transforma em gente. As sororinas dão origem às mulheres e os jacamins aos homens. “Assim surgiu a raça humana. Então Wasiry ficou muito feliz” (p. 7). Como vemos, os seres humanos teriam sido originados a partir de aves e árvores amazônicas e os humanos atuais são formados da união de animais e plantas. A origem em comum com essas outras espécies parece não dar aos humanos o *status* de seres superiores, como acontece na sociedade ocidental. É também essa consciência de uma origem comum e de uma natureza semelhante entre os seres que permite que a relação entre indígenas e animais parta de um reconhecimento da alteridade de bichos e plantas, como coloca a teoria do perspectivismo ameríndio (Viveiros de Castro, 2014). Estes temas serão mais desenvolvidos a partir da análise de outros textos deste livro, como no mito da origem do peixe-boi.

Após a criação dos seres humanos, as pessoas passam a se juntar e a se modificar, dando origem aos diversos grupos que povoam a terra. O texto cita o nome dos grupos étnicos que habitam regiões próximas ao território maraguá: Mawé, Munduruku, Parintintim, Arara e Arapium. Mas a narrativa não explica apenas a origem desses povos de antigo contato, ela se preocupa também com os novos povos que cruzaram o caminho dos maraguá: “Muita gente saiu pelo mundo para morar em lugares longínquos, como os Karaywa, os brancos, e os Tapaiwna, os negros” (p. 7).

Se até então o texto não trazia indícios do momento de sua produção, a passagem acima traz uma clara marca temporal: trata-se de um relato feito após o contato dos povos indígenas com os europeus e africanos, ou seus descendentes, que vieram para o continente americano. A preocupação em inscrever brancos e negros na cosmogonia maraguá parece mostrar como essa mitologia é capaz de dar conta das mudanças sociais e históricas vividas por seu povo ao longo do tempo.

A atualização do mito de criação maraguá não se opõe à sua origem ancestral e garante sua sobrevivência, pois a história passa a responder às novas questões e desafios que surgem para seu povo. Quem eram e de onde vinham essas novas populações que, em determinado momento, passaram a se aproximar cada vez mais dos territórios indígenas? Ao acomodá-los em sua gênese, os maraguá passam a compreendê-los melhor e a poder lidar com eles, seja em caso de conflitos, negociações ou trocas diversas. Vale ainda lembrar que a origem da palavra *caraiíba* – ou *karaywa* na grafia utilizada na obra – vem de uma interpretação diferente sobre a natureza desses brancos, feita pelos primeiros povos indígenas que tiveram contato com os colonizadores portugueses, como mostram os verbetes do termo no Dicionário de Tupi Antigo. A palavra, que originalmente designava um ser divino ou o profeta indígena que vagava por aldeias passou a ser usada como sinônimos de homem branco (Navarro, 2013, p. 219). A explicação pode ser lida no trecho de uma das cartas de Anchieta, citada em nota no dicionário:

Tôdas estas invenções por um vocábulo geral chamam “CARAÍBA”, que quer dizer como coisa santa ou sobrenatural; e por esta causa puzeram êste nome aos portugêses, logo quando vieram, tendo-os por coisa grande ou de outro mundo, por virem de tão longe por cima das águas (Anch, Cartas, 49 *apud* Navarro, 2013, p. 219-220)<sup>7</sup>.

Ao acomodar o não indígena em sua cosmogonia, o mito maraguá se atualiza ao mesmo tempo em que indica a melhor interpretação sobre a natureza desse povo: humanos, criados a partir de sororinas e jacamins, como todos os outros. Maria Inês de Almeida e Sônia Queiroz afirmam que os contadores de histórias tradicionais trabalham para que “os novos elementos culturais que surgem incorporem os ensinamentos das vozes dos antepassados e dos espíritos anteriores ao homem” (2004, p. 235) nos mitos

---

<sup>7</sup> Anchieta, Joseph. *Cartas, Informações, Fragmentos Históricos e Sermões*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras/Livraria Civilização Brasileira, 1933.

indígenas. O que vemos com a inclusão da interpretação sobre a origem dos povos branco e negros na cosmogonia maraguá parece corresponder a esse processo descrito por elas.

Já a origem maraguá difere desses grupos. Wasiry, para não ficar novamente sozinho, “Juntou-se com uma moça muito bonita que tinha acabado de surgir, levou-a para casa, cobriu-a de pinturas e a desposou” (p. 7). O casal teve quatro filhos, que são os ancestrais do povo Maraguá, dos quais descendem seus quatro clãs maiores. Assim, apesar da origem comum de diversas etnias, assim como de brancos e negros, a linhagem maraguá se diferencia de todas as outras, como o texto reforça no parágrafo seguinte:

Os Maraguá, portanto, são filhos legítimos de Wasiry. Falam o idioma ensinado por ele e sua cultura é a que Wasiry trouxe do céu, onde morava com seu pai Monãg. Entre as tradições que Wasiry deu a seu povo estão a arte de fabricar vasilhas de cerâmica de formas muito bonitas, as pinturas corporais como as que fez em sua esposa, o costume de apontar os dentes, deixando os como os da piranha, para melhor mastigar os peixes, os hábitos alimentares e o rito de passagem para a idade adulta (Yamã, 2007a, p. 8).

A cultura maraguá é, portanto, herança direta de Wasiry e, por extensão, de Monãg. Muitas das tradições desse povo remetem às ações e aos ensinamentos dessas divindades, como fica nítido no uso da pintura corporal, que reencena o gesto que Wasiry fez em sua esposa. Sendo, portanto, uma cultura e uma língua de origem sagrada, o mito reforça a importância de valorizá-las e preservá-las. O próprio texto vai reforçar a questão no parágrafo seguinte, onde podemos ler que “ele [Wasiry] deixou para seus descendentes toda a beleza e a arte divinas para que eles continuassem construindo a cultura maraguá” (p. 8). O que vemos aqui já foi apontado por Mircea Eliade, que via como principal função do mito “revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas” (1972, p. 10).

Além disso, ao abordar a cultura maraguá, o texto define algumas das suas principais características: fabricação de vasilhas de cerâmica, pinturas corporais, costume de apontar dentes, hábitos alimentares e rito de passagem. Ao registrar esses elementos, a narração reforça sua importância e a necessidade de preservá-los tal como são. Almeida e Queiroz corroboram essa ideia de que os mitos indígenas têm o papel de representar a forma como determinada cultura atua, com seus ritos, costumes, valores e regras para a vida em comunidade, garantindo sua continuidade pelas próximas gerações (2004, p. 223-251).

Após muitos anos de vida feliz, a esposa mortal de Wasiry faleceu. Muito triste, ele “atravessou o portal do Angaretama, o mundo superior em que então morava seu pai, Monãg” (Yamã, 2007a, p. 8). O registro do momento em que a divindade deixa este lugar em que vivemos e passa a morar num outro plano parece marcar o fim dessa etapa de grandes transformações e intensa criação de seres, povos e culturas. Um espaço em branco no texto ao final desse parágrafo sinaliza graficamente um outro tempo dentro dessa narrativa mítica: a partir dali seremos apresentados a uma disputa entre os heróis maraguá e as criaturas de Anhãga. Ou seja, os protagonistas deste segundo momento serão os seres humanos e não mais as divindades e suas criações. Mas antes de analisarmos esta segunda parte do mito, vamos nos deter nas duas principais divindades apresentadas até aqui: Monãg e seu filho Wasiry.

Sabemos pelo texto que Monãg fez o universo e o mundo, mas não temos pistas sobre como se deu essa criação, apesar do narrador onisciente do texto. O mundo ainda inabitado não contava com testemunhas para seus atos. Suas ações são descritas no pretérito perfeito do indicativo: plenamente acabadas. Tampouco temos acesso aos seus pensamentos ou sentimentos. O “deus todo-poderoso” (p. 10), criador do Universo é insondável. Já as criações de Wasiry, ao contrário, são descritas em detalhes, gestos, falas. Somos informados sobre as matérias-primas que usou para dar origem aos diversos seres... A descrição temporal também varia, passando do pretérito perfeito ao gerúndio e ao presente do indicativo quando o texto reproduz, em discurso direto, seus pensamentos ou as palavras que dirigiu aos animais. Assim, a gênese do mundo parece ser composta de dois momentos. No primeiro, marcado pelo mistério que cerca o ser superior de Monãg, testemunhamos o resultado de sua criação, mas não a forma como ela aconteceu. Mas seu mundo é “incompleto” e coube a seu filho preenché-lo com rios e lagos, florestas, animais e pessoas. Nesse segundo momento, o segredo dá lugar a imagens nítidas de como tudo aconteceu sob a condução de Wasiry.

Ao contrário de seu pai, Wasiry é descrito não apenas por gestos e falas, mas também quanto a seus sentimentos. Ele descansa após criar muitos seres, se sente sozinho em alguns momentos, fica feliz ao ter companhia, se entristece ao perder a esposa. É capaz de cometer falhas, mas também de deixar um importante legado ao mundo. No mito, sua divindade é humanizada. E é justamente essa proximidade do deus com suas criações que permite que ele case com uma jovem mortal, que tenha filhos e deixe descendentes diretos no mundo, os maraguá. Ele atua como um intermediário entre esses

dois mundos – o espiritual, representado por seu pai, e o material, onde vivem seus filhos e netos.

Em sua *Poética*, Aristóteles desenvolve o conceito de mimese para abordar a transmutação do mito tradicional para a forma poética da tragédia. Segundo ele, não cabe ao poeta apenas repetir os mitos tradicionais, mas criar a partir deles o que poderia acontecer, de acordo com os princípios da verossimilhança. Para isso, o poeta deve compor as ações e falas dos personagens “como se os estivesse vendo diante dos olhos, como se estivesse assistindo a tudo quanto se passa e se passará no drama” (1999, p. 57). Ou seja, ao transformá-lo em relato, o mito passa a se movimentar no tempo, ganha diferentes tempos verbais, índices temporais, discurso direto. Assim, é a criação do poeta que permite a passagem do tempo mítico dos primórdios (para usar a definição de Eliade (1972, p. 17)), para um formato cronológico. Esse giro no tempo é também a marca do salto do mito para a literatura. Em “A gênese maraguá e a criação do mundo”, vemos esse salto e o trabalho do autor que transforma seus mitos de origem em obra literária. As diversas marcas temporais apontadas aqui indicam esse caminho de elaboração do autor. Ao longo da leitura encontraremos ainda outros elementos, que revelam também sua preocupação com a linguagem, com as traduções culturais e com a forma literária, de modo geral.

Após a narração do feito dos heróis maraguá contra os morceganjos (que analisamos no subcapítulo a seguir), os dois últimos parágrafos do texto reforçam o papel de Monãg, “senhor dos mistérios de Angaretama, mundo dos espíritos e das entidades superiores” (Yamã, 2007a, p. 10), que olha seus netos – os filhos de Wasiry – e garante que o mundo continue a girar, ordenando “que o sol aqueça os dias frios e que a lua ilumine as noites escuras” (p. 10). O mito ainda informa que o deus conta com a ajuda de uma ariranha astuta, “que consegue expulsar os Morceganjos quando eles atacam as aldeias dos Maraguá” (p. 10). Em síntese, Monãg é o grande espírito criador, cujas ações, gestos e palavras nossa imaginação não é capaz de elaborar. Ele representa o grande mistério das entidades e da criação da terra.

Já Wasiry “é considerado o Primeiro Pajé. Ele criou os curandeiros e ajuda seu pai a proteger as florestas e os segredos do Universo escondidos no cume das montanhas” (p. 10). Ele é, portanto, o elo inicial entre nosso mundo e Monãg e seu segredo. Como sabemos, os xamãs amazônicos – chamados pajés nas línguas tupi-guarani – são os responsáveis por fazer a mediação entre os humanos e os espíritos de entidades, animais

e almas de ancestrais que constituem as cosmologias indígenas. Ao transitar entre esses diversos mundos, o pajé “Costuma trazer de lá notícias através de seus cantos e, assim, integra o enorme contingente de entidades invisíveis ao cotidiano das aldeias” (Cesarino, 2009).

Ao inaugurar esse espaço de interlocução entre mundos, que depois será assumido pelos demais xamãs, Wasiry parece também ser o primeiro contador de histórias. Podemos imaginar que os detalhes sobre a forma como criou animais e florestas foram narrados por ele mesmo a seus filhos e netos, afinal, até então não havia outros seres no mundo que pudessem ter testemunhado todas essas ações. Ao contrário, as criações de Monãg são descritas de forma sintética, pois pertencem a um mistério que o próprio filho não é capaz de visualizar.

Também vale notar que aqui, na conclusão da narrativa, o tempo verbal usado para Monãg e Wasiry é, predominantemente, o presente do indicativo. Suas existências precedem a criação do mundo e continuam ao longo do tempo. Suas ações também acontecem em contínuo: Monãg ordena o sol e a lua, olha seus netos, está sempre acompanhado de sua ajudante ariranha; Wasiry ajuda o pai.

Em “O fogo e o relato”, Giorgio Agamben (2018) mostra como o ato de narrar um mito já provoca um distanciamento desse mito – entendido como a revelação de um mistério original, o que ele chama de ‘fogo’ em alusão a uma anedota judaica que abre seu texto. Afinal, narrar é tentar explicar o inalcançável do mistério. Assim, o relato, ao mesmo tempo em que narra esse mistério, traz em si também a história de sua perda e esquecimento. Diz ele:

A humanidade, ao longo de sua história, afasta-se cada vez mais das fontes do mistério e perde, pouco a pouco, a lembrança daquilo que a tradição lhe ensinara sobre o fogo, o lugar e a fórmula – mas disso tudo os homens ainda podem narrar a história. O que resta do mistério é a literatura e “isso” – comenta sorrindo o rabino – “deve ser suficiente”. (...) “Tudo isso” significa perda e esquecimento, e o que a narrativa conta é precisamente a história da perda do fogo, do lugar e da prece. Todo relato – toda a literatura – é, nesse sentido, memória da perda do fogo” (Agamben, 2018, p. 17).

Em “A gênese maraguá e a origem do mundo”, vemos o autor narrar os segredos da criação do mundo segundo sua cultura para seus leitores ocidentais. Ao mesmo tempo em que busca preservar o mistério de sua cosmogonia, ele escreve de modo a transformar esse ‘fogo’ perdido em literatura. Assim, somos introduzidos a um mundo que começou

como uma grande floresta e cujos animais e plantas amazônicos foram utilizados para originar os primeiros seres humanos. Conhecemos um Monãg cujas ações não somos capazes de acessar completamente ao mesmo tempo em que somos apresentados às ações, gestos, falas, falhas e ao legado deixado por Wasiry – quando o mistério dá, de forma mais evidente, lugar à narração, à literatura.

Seu esforço é ainda maior na medida em que, ao mesmo tempo em que narra, ele também traduz o mistério de sua cultura para o ocidente – cuja história está ligada ao extermínio e ao apagamento da população e tradição indígena. O registro no livro, suporte dessa outra cultura, funciona também como uma forma de preservação dessa narrativa maraguá para as próximas gerações, indígenas ou não indígenas. Ao narrar o fogo para o mundo branco, o relato gravado em papel ajuda a manter a memória senão desse mistério, ao menos desse esquecimento/apagamento colonial, com o qual esse mesmo ocidente que hoje os lê, contribuiu – mistério e esquecimento se entrelaçando de novas maneiras.

Por fim, a relação que o mito estabelece com os elementos naturais nesta primeira parte da narrativa também merece um breve comentário. No início do texto, descobrimos que as florestas foram criadas a partir dos cabelos de Wasiry, tendo, portanto, uma origem divina. E, ao narrar o surgimento dos animais, o conto já havia informado que Wasiry “a cada um deu uma serventia na natureza. E a alguns deu a sua bênção para lhe servirem de alimento” (Yamã, 2007a, p. 7). Já na conclusão do mito, as florestas são caracterizadas como portadoras dos “segredos do Universo” e ganham a proteção dos deuses. Ao reforçar a importância das florestas e caracterizar a caça como uma dádiva divina, o mito assume um discurso que podemos considerar ecológico, mas que se baseia na espiritualidade e na mitologia desse povo. Essa mistura entre o discurso ambiental, que tem como fundamento o pensamento lógico e pragmático ocidental, e o da espiritualidade aparece de forma mais clara em outros textos do livro – como em “Ka’apora’rãga e as mães da mata”, que analisaremos mais à frente. Por enquanto, vale pontuar que, ao inscrever a preservação das florestas em sua cosmogonia, apontando sua sobrevivência como uma das principais preocupações dos deuses, o mito assinala esse valor como fundamental para a cultura maraguá, assim como as outras tradições citadas na narrativa, aprendidas diretamente de Wasiry.

### **3.1.1.2 Heróis maraguá em combate**

Após a descrição sobre o legado de Wasiry para a cultura maraguá, há um espaço em branco que parece separar a narrativa do mito de criação do mundo em duas partes. O parágrafo que se segue localiza geograficamente o território dos Maraguá – “a região do médio Abacaxis, do rio Mamuru e do paraná do Urariá” (Yamã, 2007a, p. 8) – e conta sobre o enfrentamento desse povo contra as criaturas de Anhãnga. Até então o mito sobre a criação do mundo se referia de modo genérico a florestas, montanhas, planícies e lagos. É verdade que, ao falar sobre os grupos que povoaram o mundo, a narrativa cita etnias que habitam a região amazônica e, em oposição a esses povos, indica como ‘longínquos’ os lugares onde foram morar os brancos e negros, sugerindo dessa forma a centralidade da Amazônia no espaço mítico maraguá. Aqui, porém, a região ganha referências muito específicas, que nos permitem localizá-la no mapa. Como um povo que ainda luta pelo reconhecimento oficial de seu território, marcar claramente esse espaço em seu mito fundador parece também uma estratégia política na medida em que insere esse lugar em sua tradição e evidencia que a população habita essa área desde que se reconhece como maraguá.

Nesta segunda parte somos apresentados aos homens-morcegos, os Zorak ou morceganjos, que servem a Anhãnga. Eles são descritos como criaturas visajentas que, segundo o glossário incluído ao final do livro, são seres propensos à manifestação do demônio e que podem se transformar em assombração (p. 106). Eles moram em torno do lago Waruã e devoram humanos. Decididos a combatê-los, três jovens heróis maraguá vão até a caverna onde vivem, ao redor do lago. Com astúcia, conseguem entrar no local sem serem vistos e, lá, aguardam o anoitecer. Quando os Zorak estão todos deitados em suas redes e seu chefe dorme como um morcego, de cabeça para baixo, os heróis derrubam todos com um porrete e correm para fora da caverna. Ali, matam um a um todos os homens-morcegos que saem da caverna. Ou quase todos:

O único que não morreu foi Ezamume, o chefe dos Morceganjos. Ele escapou, voando para a parte mais profunda da caverna, de onde nunca mais voltou. Mas essa é a versão de alguns pajés, pois outros acreditam que ele continua voando por aí, vingando-se dos humanos (Yamã, 2007a, p. 9-10).

A conclusão da empreitada heroica não acontece como o planejado e uma criatura escapa, mas o texto deixa em aberto se esse ser continuará representando um perigo para os humanos. De toda forma, a dúvida que permanece assusta. Vale lembrar que os

maraguá são conhecidos por serem “o povo das histórias de assombração” (Yamã, 2021) e este trecho colocado em seguida ao mito sobre a origem do mundo reforça essa característica. A narrativa inicial já apontava a disputa de forças entre Anhãnga e Monãg e mostrava como uma falha de Wasiry facilitou o acesso de Anhãnga a este mundo. Nesta segunda parte da história, conhecemos suas criaturas demoníacas, vemos a disputa entre eles e os humanos e passamos a temer suas ações, já que mesmo os heróis maraguá não foram capazes de extingui-los completamente – o que parece reforçar a força de Anhãnga.

Como vimos, o início deste texto não traz o nome de um contador oral. Apesar disso, o mito parece ser narrado a partir da junção de diferentes perspectivas que, em determinado momento, divergem. Essa referência às várias versões da história é uma marca de sua origem oral, ainda que os nomes desses pajés não sejam citados. Podemos pensar que a ausência desta nomeação se deve ao fato de serem muitos os seus contadores – como o texto sugere – ou mesmo que, de tão presentes na cultura maraguá, seria impossível citar os principais narradores orais do mito, cuja história o autor deve escutar desde a sua infância.

Ao contrário do que encontramos na primeira parte, que narra a gênese do mundo de forma definitiva, neste segundo momento há espaço para a dúvida. Se a história da origem é consensual entre os diferentes narradores, como o texto indica, as certezas se desfazem a partir do momento em que os humanos passam a agir sobre a terra. Ainda se trata de uma narrativa heroica, que conta a história dos primeiros maraguá na luta contra os terríveis Zorak, mas as versões variam e a existência do povo ainda pode ser ameaçada pelo homem-morcego sobrevivente. Como vemos no texto, os contadores dessas histórias míticas são os pajés, pois, como xamãs, eles têm a capacidade de acessar o mundo espiritual e o terrestre. Ainda assim, eles não são detentores de uma verdade absoluta, e podem divergir em suas narrativas. São, afinal, humanos a narrar um mundo de falha e disputas.

Os parágrafos finais do texto reforçam a importância de Monãg e Wasiry para a continuidade da vida na terra e para a proteção do povo maraguá, reintroduzindo equilíbrio a esse mundo em disputa. A história nos mostra as oscilações entre as forças de Anhãnga e Monãg, explica como uma falha de Wasiry facilitou o acesso da entidade maléfica à terra, nos conta do esforço dos maraguá para se livrar das criaturas de Anhãnga – sem conseguir o sucesso completo da empreitada. Mas os desafios deste mundo podem ser enfrentados com coragem pelo povo, já que eles contam com a proteção dessas duas

divindades. Os curandeiros e pajés, que tiveram origem com Wasiry, podem ser considerados também um presente à humanidade, com a função de ajudá-la em suas dificuldades físicas e espirituais.

E, se os contadores das histórias míticas são pajés, capazes de acessar outros mundos e retornarem para nos informar sobre eles, podemos também pensar no autor indígena como uma espécie de pajé que transita entre os mundos da cidade e da aldeia para levar suas histórias às pessoas que vivem longe de sua comunidade, como veremos nos próximos textos.

### 3.1.2 “A origem do peixe-boi ou Guaruguá”

Nos próximos textos da obra, somos apresentados ao universo maraguá, em que humanos, animais e plantas convivem, realizam trocas e nem sempre são o que aparentam. Como mostram muitas histórias, esses diferentes seres podem se comunicar, conviver e passar por metamorfoses entre essas várias formas. Além disso, essas transformações podem revelar muito sobre esse mundo indígena que concebe uma humanidade comum a espécies diferentes. Uma narrativa bastante representativa dessas trocas entre humanos e não humanos é “A origem do peixe-boi ou Guaruguá”, classificada como mito em *Murũgawa*.

Nessa história, somos apresentados a uma série de metamorfoses de animais em humanos e vemos suas consequências para toda a comunidade dos seres vivos. Numa breve síntese, o mito conta a história de um tempo em que humanos e peixes viviam em guerra – desse tempo vem o costume das pessoas comerem peixes e de alguns peixes comerem gente. Monãg, a principal divindade Maraguá, resolveu dar um fim a esta guerra. Para isso, chamou o *piraruku* Guaporé – filho do senhor dos peixes, o Grande Piraruku – e ordenou que ele se transformasse em gente e seduzisse Panãby piã, a filha do *tuxawa* (o chefe) Maraguá. Naquela noite, a moça escolheria um guerreiro para se casar e o filho do Grande Piraruku se transformou num jovem rapaz e passou a noite ao lado dos demais pretendentes tocando seu *maraká*.

Ao ver o *piraruku*, a jovem se apaixonou, mas não pode escolhê-lo, pois ele não pertence a seu povo. Assim, ela acaba escolhendo um outro rapaz. Quando começa a dança do matrimônio, o *piraruku* se afasta da festa e se dirige para a beira do rio. Ao final da noite, a jovem evita seu novo marido, diz que precisa se banhar e vai, sozinha, para a

ribanceira. Lá ela encontra o *piraruku* e passa toda a madrugada com ele. Alguns meses depois, Panãby piã aparece grávida. As pessoas vão cumprimentá-la, mas ela corre, se joga no rio e afunda. O mistério só é explicado com a ajuda do pajé, que conta aos demais que ela foi enfeitiçada pelos peixes e agora é esposa de Guaporé, o *piraruku* pai de seu filho. O fruto da união entre humanos e peixes será o Guaruguá, ou peixe-boi, que vem para selar a paz entre os humanos e os peixes, segundo a vontade de Monãg.

A história conclui que a partir de então os Maraguá não se alimentaram mais de peixes, pois seria como se alimentar de um parente. Foi também a partir deste momento que passaram a se avistar os peixes-boi no porto – animal que não existia até então. Já sua mãe, Panãby piã, se torna Guayara, protetora dos peixes.

Como vimos, a história sobre a origem do peixe-boi se passa num tempo em que humanos e peixes viviam em disputa. O uso do termo “guerra” em vez de “caça” já pode causar algum estranhamento, pois combate-se em guerra outro povo ou nação, não outra espécie. Podemos usar o termo “guerra” para nos referir de forma figurada ao combate contra uma outra espécie, mas este não parece ser o caso nesta história. O autor nos explica que a guerra se dava “[...] entre os humanos, moradores da terra, e os peixes, moradores da água” (Yamã, 2007a, p. 11), criando um paralelo entre eles. A comparação aproxima os dois grupos, como se o *habitat* de cada um fosse a principal diferença entre eles, e não o fato de se tratar de seres humanos e de peixes. Esta guerra, que, de acordo com o mito, não se sabe como começou, também determina o momento em que pessoas passaram a comer peixes e em que alguns peixes, a exemplo da piranha, passaram a comer pessoas. Ou seja, os costumes alimentares desses dois grupos também são narrados de forma a aproximá-los.

A comparação entre humanos e peixes continua no próximo parágrafo. Descontente com a guerra, Monãg, o criador do universo, ordena ao filho do senhor dos peixes que seduza a filha do líder dos Maraguá. A história constrói assim outro paralelismo entre as duas espécies: os peixes têm seu líder, assim como os humanos. E o fim da guerra envolverá os filhos de ambos. Aqui vemos a relação de parentesco humana se estender também ao mundo dos peixes. A própria ideia de que peixes e pessoas possam se unir parte da noção de que há alguma correspondência entre esses dois grupos.

A aproximação entre humanos e peixes apresentada ao longo do texto reflete a concepção comum a muitos povos indígenas da América de que animais, plantas e outros seres não humanos possuem uma consciência análoga à humana, capaz de pensar, ter

sentimentos, se comunicar e com os quais podemos estabelecer relações de amizade ou hostilidade. De acordo com essa visão, cada ser enxerga a si mesmo como humano, apesar da aparência diversa que apresenta a nossos olhos (Descola, 2016, p. 13-14). Essa forma de entender a relação com outros seres é chamada por antropólogos de perspectivismo ameríndio, pois enfatiza a multiplicidade de perspectivas que compõem o mundo. Nas palavras de Viveiros de Castro, segundo essa concepção, “o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não-humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos” (2014, local. 5242).

Essa diferença na forma de conceber os outros seres vivos tem origem, segundo o antropólogo, na maneira como as cosmogonias indígenas retratam um estado original de “indiferenciação” entre humanos e animais (2014, local. 5322). Segundo ele, essas mitologias costumam trazer, com variações a depender de cada etnia, a ideia de que

[...] os animais eram humanos e deixaram de sê-lo, a humanidade é o fundo comum da humanidade e da animalidade. Em nossa mitologia é o contrário: nós humanos éramos animais e “deixamos” de sê-lo, com a emergência da cultura etc. Para nós, a condição genérica é a animalidade: “todo mundo” é animal, só que uns são mais animais que os outros, e nós somos os menos. Nas mitologias indígenas, todo mundo é humano, apenas uns são menos humanos que os outros. Vários animais são muito distantes dos humanos, mas são todos ou quase todos, na origem, humanos, o que vai ao encontro da ideia do animismo, a de que o fundo universal da realidade é o espírito (Viveiros de Castro, 2014, local. 7249).

Como vimos no mito da gênese maraguá, as florestas e os animais foram criados por Wasiry a partir de seus cabelos e de outros elementos naturais, como barro e fumaça. Apenas mais tarde, os humanos irão surgir, fruto da transformação de aves e árvores amazônicas em pessoas (Yamã, 2007a, p. 5-7). Segundo esse povo, somos descendentes de animais e plantas e ganhamos nossa forma humana apenas em um segundo momento das criações de Wasiry, após seu descanso de muitos anos e motivada por seu sentimento de solidão. Assim, na cosmogonia maraguá, ao contrário do exemplo citado por Viveiros de Castro, não foram os animais que perderam sua forma humana em algum momento, mas os humanos que passaram de animais e plantas a pessoas após muitos anos vivendo nessas antigas formas. Neste caso, essa mesma origem parece ser suficiente para que os humanos e outros seres compartilhem uma humanidade comum – ou talvez seja justamente a humanidade comum que permite que a transformação desses outros seres em humanos aconteça.

Ainda que a cosmogonia maraguá se diferencie dessas mitologias encontradas em outros grupos indígenas quanto à origem humana dos animais, no mito do peixe-boi analisado, os paralelos entre humanos e peixes remetem claramente a essa concepção perspectivista: os dois grupos, moradores da terra e da água, viviam em guerra, tinham suas formas de organização, seus líderes e suas relações familiares semelhantes. E os peixes retratados na narrativa, como seres dotados de ponto de vista e subjetividade, possuem também uma alma ou espírito, pois: “É sujeito quem tem alma, e tem alma quem é capaz de um ponto de vista” (Viveiros de Castro, 2014, local. 5550). É a existência de um espírito nos peixes que permite que exista a transformação, a passagem da forma de peixe à de humano. E é o fato de possuir uma cultura, diferente, mas que pode ser aproximada da humana, que permite que ele compreenda a organização do povo Maraguá, suas regras matrimoniais e participe da celebração de casamento. É também por possuir um espírito que Guaporé é capaz de se encantar pela filha do *tuxawa* e de se unir a ela.

A metamorfose do peixe em humano é outro ponto importante da história. Segundo a teoria do perspectivismo ameríndio, a forma animal oculta um interior humano, visível apenas para a própria espécie ou para alguns seres, como os xamãs (Viveiros de Castro, 2014, local. 5282). Como se a forma animal fosse uma “roupa”, que pode ser vestida ou retirada. É a existência dessa roupa que permite que o peixe se transforme, retirando-a e assumindo uma forma humana.

A história conta ainda com uma segunda transformação: a das escamas do peixe em *maraká*. O instrumento será utilizado durante toda a noite por Guaporé, que o toca de forma ritmada e em baixo volume. Dessa forma, ele não chama a atenção dos demais participantes da festa, mas é o suficiente para fazer a jovem Panãby notá-lo e se apaixonar por ele, como uma espécie de feitiço.

O feitiço e os desejo de Monãg parecem explicar a paixão repentina entre Guaporé e Panãby. Mas enquanto temos pouco acesso à personalidade do filho do senhor dos peixes – sabemos apenas que ele ficou “encantado” com a beleza da moça –, conhecemos melhor os sentimentos e a motivação das ações de Panãby. Sabemos que ela se “apaixonou perdidamente” assim que viu Guaporé, que não ficou feliz com o seu casamento, que fez valer sua vontade ao não se deitar com o novo marido e ir se banhar sozinha na beira do rio. E acompanhamos sua agonia e vergonha ao acordar após passar a noite com Guaporé. É verdade que Panãby parece não entender a razão de alguns de seus atos, motivados pelo feitiço lançado por Guaporé. Por outro lado, ela se mostra mais

humana que todos os demais personagens, que parecem estar apenas cumprindo as ações necessárias para que o mito se concretize. Já comentamos, no capítulo 2, a questão da idade dos protagonistas desta história, assim como a questão do descumprimento das regras sociais do casamento, que aqui é motivada pelas ordens de um ser superior e, portanto, parece aceitável.

Como narrado, após passar dias e dias trancada em casa, a jovem filha do *tuxawa* revela sua gravidez à comunidade e, em seguida, se joga no rio e afunda. Sem entender o que havia acontecido, a população recorre ao Pajé Maior. É ele que vai explicar à comunidade que a jovem foi enfeitiçada pelos peixes, que seu filho será o peixe-boi, fruto da união entre peixe e humana, e que se trata de uma tentativa de Monãg de acabar com a guerra entre humanos e peixes. O pajé é a figura que consegue compreender outros mundos além do humano, portanto ele é o único que pode explicar a história de metamorfoses e interações entre o mundo humano e o dos peixes, assim como compreender os objetivos de Monãg. E é por intermédio do pajé que a própria comunidade conhece essas histórias.

Viveiros de Castro diz que o xamanismo amazônico pode ser definido como a habilidade de certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais e adotar a perspectiva de subjetividades de outras espécies:

Vendo os seres não-humanos como estes se veem (como humanos), os xamãs são capazes de assumir o papel de interlocutores ativos no diálogo transespecífico; sobretudo, eles são capazes de voltar para contar a história, algo que os leigos dificilmente podem fazer. O encontro ou o intercâmbio de perspectivas é um processo perigoso, e uma arte política – uma diplomacia (Viveiros de Castro, 2014, local. 5366).

Assim, o pajé é a figura que entende a história, só ele consegue relacionar os fatos, pois tem acesso a outras subjetividades. E é ele o responsável por contar aos demais o que se passou, ele é uma espécie de tradutor de mundos e assume aqui o papel de primeiro narrador desse mito.

A presença do pajé também parece ter relação com a narração da atuação de Monãg nesta história. Diferentemente do que encontramos em “A gênese maraguá e a origem do mundo”, aqui Monãg tem voz e dá ordens. Assim, além da descrição de suas ações no pretérito perfeito do indicativo, encontramos também o imperativo, reproduzido em discurso direto, quando ele fala com Guaporé. É preciso considerar que, no tempo desta narrativa, sua atuação tem testemunhas entre os peixes. Some-se a isso o fato de já

existirem pajés no mundo, capazes de transitar entre perspectivas e espaços espirituais e físicos. Por meio do pajé da aldeia temos acesso, inclusive, aos sentimentos do deus e sabemos de sua tristeza com a guerra entre peixes e humanos, ao contrário do que vimos no mito da gênese maraguá, em que suas ações eram cercadas de mistério. Também deve contribuir para isso o fato de que aqui, mesmo que ainda se trate de um mito que narra a criação de um novo ser, o mundo tal qual o conhecemos já foi criado. O grande mistério dessa história fica por conta das metamorfoses que presenciamos.

No mito, o Pajé Maior ainda fala que Monãg quer que os peixes voltem a ser vistos como irmãos. O narrador explica, em seguida, que desde então os Maraguá não se alimentaram mais de peixe, pois seria como matar um descendente, um filho de Panãby piã. Esse parece ser outro ponto importante da história: contar a origem das regras e costumes alimentares. A guerra entre peixes e homens deu início ao costume das pessoas comerem peixes e de alguns peixes se alimentarem de pessoas. Depois, foi preciso unir Panãby e Guaporé, com o nascimento de um filho, fruto de um peixe e uma humana, para que o costume fosse rompido e se criasse uma outra regra alimentar.

Viveiros de Castro aponta que há muitos mitos ameríndios em que encontramos casamentos entre seres de espécies diferentes, evidenciando analogias e a relação estreita do perspectivismo com a troca e a “reciprocidade de perspectivas”. Mas o autor lembra que a metamorfose não é um processo tranquilo, pois carrega consigo o temor de não se poder diferenciar o humano do animal e de se ver a alma humana no corpo do animal que se come (2014, local. 5736-5830). Disso, advém uma série de restrições e precauções alimentares que fazem parte dos costumes culturais de diferentes etnias. Além disso, “[...] boa parte do trabalho do xamã consiste na transformação dos animais mortos em corpos puramente naturais, desespirtualizados e assim possíveis de serem consumidos sem riscos” (Viveiros de Castro, 2014, local. 5845).

As regras alimentares apresentadas ao longo da história parecem seguir essa lógica. A partir do momento em que os peixes se tornam parentes, deixam de ser consumidos. Quando o espírito desses animais se torna mais evidente através do estabelecimento de uma relação entre eles, a restrição alimentar é apresentada como forma de proteger esses “irmãos”. Também é interessante lembrar que o peixe-boi, animal escolhido para essa relação de parentesco, é também um mamífero, que precisa vir à superfície para respirar em intervalos regulares de tempo (Peixe-boi da Amazônia, março,

2023), a similaridade com o comportamento humano pode, assim, ter contribuído para a escolha desse animal como “irmão” dos maraguá.

Se no mito da gênese maraguá, o mistério de que fala Agamben (2018) se referia à origem do mundo, neste relato, as transformações são o ‘fogo’ secreto que percorre toda a narrativa – a metamorfose é questão central não apenas da história, mas do modo de funcionamento desse mundo, e os próprios indígenas têm acesso a ele apenas pelas palavras e cantos dos pajés. Ao analisar os mitos e o modo de pensar das populações originárias da Amazônia, o perspectivismo ameríndio tenta explicar esse mistério por meio da elaboração de uma teoria antropológica. Mas se o trabalho antropológico pode ameaçar a chama do mistério ao colocá-lo sob a análise fria da ciência, a literatura produzida pelo autor parece reevocá-lo. Em sua narrativa, (re)escutamos o pajé para, assim, ter acesso ao mistério da metamorfose. Também é por meio desse trabalho literário que visualizamos os paralelos traçados entre o mundo dos peixes e o dos humanos, ambos com suas guerras, famílias e organização social.

O mito sobre o surgimento dos peixes-boi também traz um retrato dos costumes tradicionais do povo Maraguá com relação ao casamento. Por meio de sua descrição, acompanhamos a escolha de um marido pela jovem filha do *tuxawa*, as danças matrimoniais, a regra de escolher alguém que pertença àquele povo, a mudança para a casa do novo marido ao final daquela noite. Aqui, toda a história se passa na aldeia, entre sua área comum, onde acontecem as festas, as casas do entorno, a ribanceira e as margens do rio Urariá – novamente a delimitação de um espaço geográfico específico – nas proximidades da comunidade. Dessa forma, o texto não apenas narra um mito importante para os maraguá como reitera suas tradições e seu território.

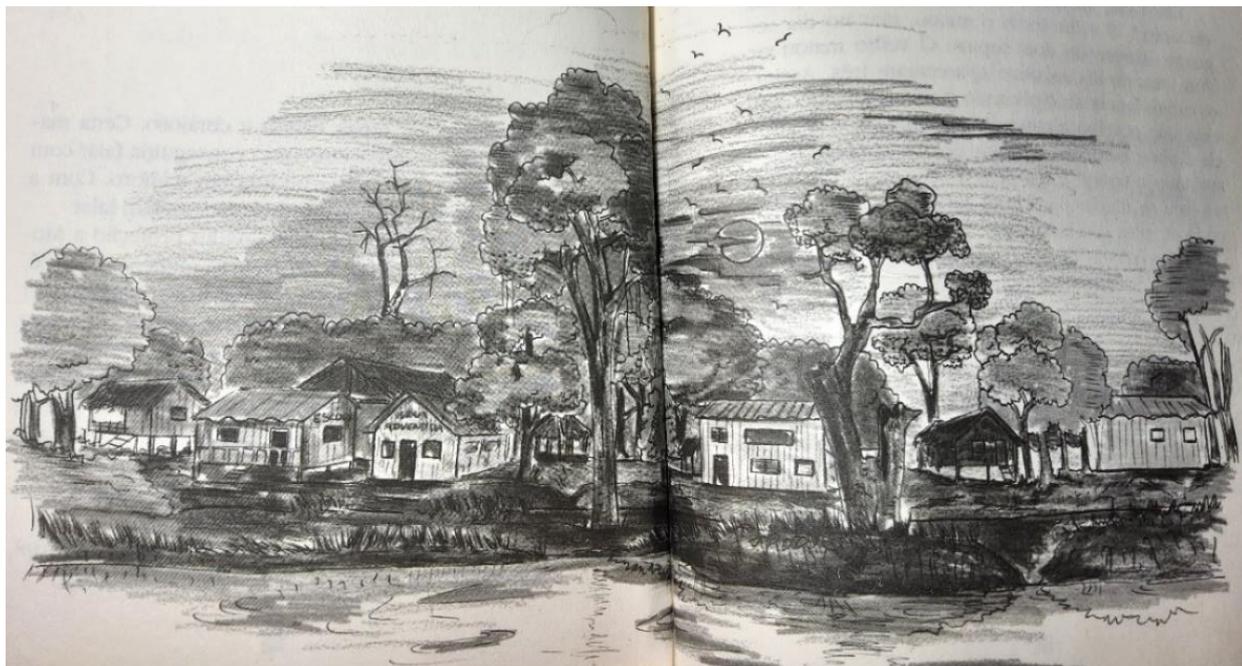
A história do surgimento dos peixes-boi conta ainda como Panãby piã passa por uma metamorfose e se transforma numa entidade protetora (com uma pequena alteração em seu nome, ela aparecerá também no conto “Arunguayara e os pescadores”, que comentaremos a seguir). Vejamos como o texto apresenta essa transformação: “quanto à mãe, dizem que se transformou em Guayara, a Yara da mitologia tupi” (Yamã, 2007a, p. 14). Por que aproximar essa entidade da figura da tradição tupi? Esta é a segunda vez que a narrativa faz aproximações com a cosmologia tupi. Na primeira referência à Monãg, a principal divindade maraguá, ele diz: “Monãg, como é chamado Tupana em maraguá” (Yamã, 2007a, p. 11). Tupana é a divindade dos Saterê-Mawé (Yamã, 2007b, p. 20), povo tupi que habita a mesma região da Amazônia que os Maraguá. Esses dois elementos tupi

num livro de contos Maraguá nos dão notícia do entrelaçamento entre essas culturas no período contemporâneo. Mircea Eliade alude ao fato de que as mitologias, de povos indígenas ou não, têm uma ‘história’, pois passaram por transformações ao longo do tempo, seja graças à influência de outras culturas, seja pelo talento e criação de alguns de seus integrantes (1972, p. 8). Neste caso, esses elementos parecem ser ‘marcas’ dessa história.

Como vimos, o autor, Yamã, tem ascendência das duas etnias e foi criado num ambiente de convivência linguística e cultural entre os Maraguá e os Saterê-Mawé, o que se reflete também na maneira como ele conta essas histórias. Embora faça uma distinção clara entre a cultura Maraguá e a Saterê-mawé, tendo inclusive um outro livro destinado às histórias da tradição Saterê-mawé (o *Sehaypóri*), podemos ler em seu texto o cotidiano da aldeia, de culturas que convivem de perto e de línguas que se traduzem. Assim, além da tradução linguística e cultural de seus mitos para os leitores não indígenas falantes da língua portuguesa, encontramos ainda aproximações com outras culturas indígenas que têm contato próximo com os maraguá na atualidade. Ao traçar esses paralelos, o texto revela o esforço de seu autor em acomodar as diferentes culturas e cosmogonias de sua comunidade em uma mesma narrativa, de forma a reforçar os pontos de contato entre as histórias tradicionais que permeiam o espaço da aldeia contemporânea de onde fala.

Este movimento também se revela nas ilustrações presentes na obra, de autoria do próprio autor. A imagem publicada nas páginas 16 e 17 (figura 4), por exemplo, ainda na sessão dedicada aos mitos, retrata uma aldeia indígena à beira do rio, com a floresta ao fundo, o pôr do sol e o voo de pássaros. Mas, diferentemente do que poderíamos imaginar, poucas casas parecem seguir o modelo tradicional com telhado de palha. Numa das construções, podemos ler a palavra *Escola*, e em outra, *Igreja Adventista*. Novamente, agora por meio de uma ilustração, o autor parece reforçar o lugar de onde fala: ele não vive numa comunidade maraguá idealizada e sem contato com outras populações, mas numa aldeia indígena do século XXI, com igreja cristã, com escola, com construções mais tradicionais convivendo com outros materiais, numa nova integração entre um mundo indígena tradicional e o mundo indígena contemporâneo.

Figura 4 – Entre a tradição e a mudança, aldeia em meio à floresta amazônica



Fonte: Yamã, 2007a, p. 16-17.

No texto, encontramos ainda uma outra marca temporal importante. Para localizar a antiguidade do que é contado, lemos logo na primeira frase que a história se passou “Há muito tempo, antes da chegada dos Karaiwa” (Yamã, 2007a, p. 11). Ora, ao mesmo tempo em que inscreve o surgimento do peixe-boi num tempo distante, mítico, a frase reforça o fato de que a narrativa que leremos a seguir está sendo recontada num tempo diverso daquele, no período após o contato com o não indígena, ou karaiwa. Além disso, na apresentação da metamorfose de Panãby é utilizado o termo “dizem que”, que remete a uma história contada por diferentes pessoas.

As observações lembram que os mitos apresentados aqui não são histórias que pairam no tempo e espaço, mas que têm uma autoria – coletiva de sua tradição oral ancestral e também individual do escritor que as registrou ao seu modo –, que se atualizam, que podem mudar conforme se transforma o cotidiano da aldeia e dos indígenas que vivenciam esses mitos. São histórias vivas, assim como seu autor, seus narradores e seu povo. Ainda que retratem histórias de um passado mítico, sua narração acontece na contemporaneidade.

Lévi-Strauss também mostra como os mitos sofrem modificações ao passarem de um narrador para outro ou mesmo de um povo para outro. Para ele, a mudança de alguns elementos não necessariamente altera a coerência global do mito, do mesmo modo que a

história pode ser contada de diferentes maneiras, sem que isso altere a natureza dos fatos ocorridos:

Um comentador ingênuo, procedente de um outro planeta, poderia se espantar, com mais razão (já que se trata então de história e não de mito), que, na massa de obras consagradas à Revolução Francesa, os mesmos incidentes não sejam sempre mencionados ou ignorados, e que os relatados por vários autores apareçam sob ópticas diferentes. E, no entanto, essas variantes se referem ao mesmo país, ao mesmo período, aos mesmos acontecimentos, cuja realidade se espalha por todos os planos de uma estrutura em camadas. O critério de validade não se prende, portanto, aos elementos da história. Perseguidos isoladamente, cada um deles seria intangível. Mas ao menos alguns deles adquirem consistência, pelo fato de poderem integrar-se numa série cujos termos recebem mais ou menos credibilidade, dependendo de sua coerência global (Lévi-Strauss, 2004, p. 32).

### 3.1.3 “Arunguayara e os pescadores”

Classificado no livro como conto, e localizado na segunda parte da obra, esse texto retoma a personagem de Panãby piã, aqui já transformada em senhora dos peixes-boi e nomeada como Arunguayara (e não apenas Guayara como citado no mito do surgimento dos peixes-boi).

Neste texto, conhecemos a história de um grupo de homens que foram pescar no lago Jurupary, morada dos peixes-boi encantados. Após um primeiro dia de pesca abundante, os pescadores se preparavam para continuar o trabalho no dia seguinte, quando o barco foi cercado por peixes-boi e, do meio do cardume, surgiu uma mulher. Era Arunguayara e ela ordena que os homens interrompam a pesca, sob o risco de serem enfeitiçados. Eles ainda tentam negociar a pesca de mais animais, mas ela é irredutível. Assustados, os pescadores decidem ir embora daquele lugar e nunca mais voltar.

Os pescadores aqui aparentemente são ribeirinhos, moradores da região que também interagem com as entidades da tradição indígena, ainda que não pertençam a essa identidade. Neste conto, o grande motivador do castigo parece ser o excesso, a pesca predatória. Além disso, Arunguayara só apareceu após um dia de farta pesca, quando os homens se preparavam para continuar enchendo o barco de animais. Ela os ameaça com um feitiço se não pararem de maltratar seus peixes. Os homens argumentam que sem os peixes morrerão de fome, mas a entidade não considera sua fala e repete o aviso. Anteriormente, o narrador já havia deixado claro a abundância da pesca no primeiro dia, que os homens pretendiam repetir nesse segundo dia, mostrando que sua argumentação não era verdadeira.

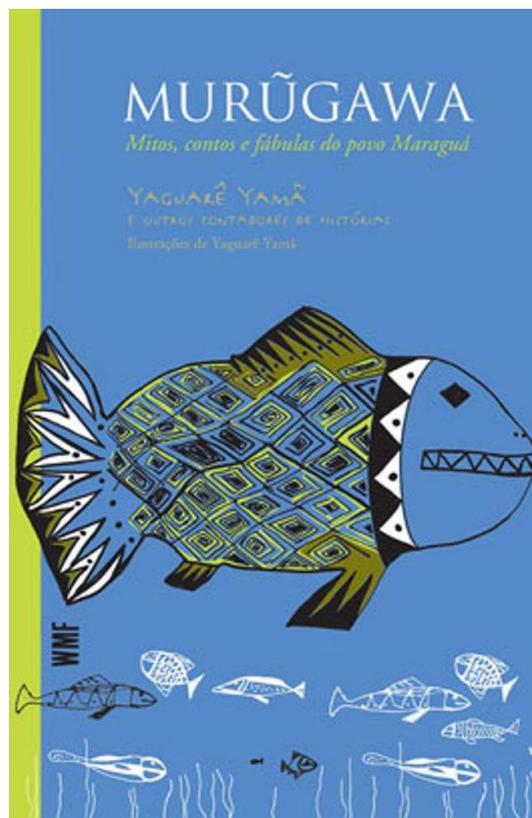
A protetora, “mãe dos peixes-boi”, é mãe tanto por zelar por eles quanto por ter dado origem ao primeiro animal da espécie. De origem humana, esse ser vem para garantir o respeito aos animais que protege. Sobre essas entidades ou espíritos-mestres, muito comuns no continente americano, Viveiro de Castro aponta que eles são “dotados de uma intencionalidade análoga à humana” (2014, local. 5316), que aparece mesmo em culturas que não entendem os animais em si como seres espiritualizados (2014, local. 5318).

Se no mito da criação dos peixes-boi somos apresentados a uma interdição alimentar específica do povo maraguá, que tem parentesco com os peixes-boi, em “Arunguayara e os pescadores”, que parece dar continuidade a essa história, a situação é um pouco diferente. O conto traz a história de homens que parecem não pertencer à etnia Maraguá, e ali fala-se da pesca excessiva, da pesca de peixes-boi, e não de qualquer peixe, e da pesca no lago Jurupary, “[...] morada principal dos peixes-boi encantados” (Yamã, 2007a, p. 79), onde não se deveria pescar. Assim, entendemos que a interdição vai se desenhando de forma mais complexa e específica. Ressalte-se também o fato de que a pesca do peixe-boi-da-Amazônia é proibida em todo o território nacional desde 1967. Considerado presa fácil por ser um animal dócil e que se aproxima das embarcações, a espécie é considerada ameaçada de extinção pelo Ministério do Meio Ambiente (Peixe-boi-da-Amazônia, 2023; Peixe-boi-da-Amazônia, março, 2023). De certa forma, a tradução da interdição maraguá para a cultura não indígena passa pela condenação ao excesso e ao acúmulo para além das necessidades de alimentação e se alinha às regras de proteção ambiental vigentes no país. Mas o risco de encontrar a Arunguayara e ser enfeitado acontece de forma mais específica, acometendo os pescadores que vão ao lago Jurupary e pescam peixes-boi – os animais mais caros à cultura maraguá. No livro, encontramos ainda outras histórias que condenam a pesca ou a caça para além do necessário para a alimentação.

Na capa (figura 5), *Murûgawa* traz a ilustração de um grande peixe, além de outras espécies nadando no que parece ser o fundo do rio num segundo plano. Uma versão em preto e branco dessa imagem também é reproduzida, em preto e branco, numa das páginas internas do livro. Pela importância do peixe-boi para a cultura maraguá, com dois textos no livro dedicados a ele, além do fato de ser um peixe de grandes proporções, podemos deduzir que se trata do peixe-boi nas imagens. No corpo do animal vemos ainda uma série de padrões que remetem aos grafismos indígenas. De autoria do próprio Yaguarê Yamã,

a ilustração é, portanto, figurativa ao mesmo tempo em que reúne elementos dos grafismos tradicionais, que tendem à abstração.

Figura 5 – Grande peixe que ilustra a capa de *Murûgawa*



Fonte: Yamã, 2007a, capa.

Como vemos, esta narrativa traz também a presença de uma entidade sobrenatural, peixes-boi encantados e a ameaça de feitiços. Apesar disso, ela foi classificada pelo autor como conto e não como mito, como acontece com “A origem do peixe-boi ou Guaruguá”. O que parece guiar o autor nessa escolha? Aqui temos a presença de pescadores que não parecem pertencer a nenhum grupo indígena, ou seja, essa história deve se passar após a chegada dos Karaywa, ao contrário das que foram classificadas como mitos. Além dessa marcação temporal muito clara, aqui não temos a participação direta de Monãg nem criação ou metamorfose que dê origem a algum novo ser. Essas histórias classificadas como contos parecem se passar num tempo mais próximo, cotidiano e cronológico – mesmo quando essas histórias envolvem o contato com entidades da natureza – que as histórias sobre as origens do mundo e do modo de vida Maraguá, que se passam num tempo mítico e muito distante. Sua estrutura é bem mais simples que as histórias

apresentadas como mitos e ela é também mais curta. Seus tempos verbais têm grande variação, indo do gerúndio e pretérito perfeito ao futuro do pretérito e futuro do presente. Também traz discurso direto ao apresentar as ameaças de Arunguayara aos pescadores e a resposta deles à entidade.

A história de Arunguayara e os pescadores não tem atribuição a um contador oral específico, como acontece nos dois textos analisados acima, mas parece ser composta a partir dos elementos tradicionais da cultura maraguá em contato com o mundo contemporâneo onde vivem, trazendo as crenças e lições desses indígenas para a realidade atual – e mostrando como ela pode ser interpretada e servir também para outros povos.

Ainda chama a atenção a mudança de nomes que encontramos para a entidade protetora dos peixes no mito da criação do peixe-boi, Guayara, e neste texto, Arunguayara. Também o nome dos peixes-bois difere nas duas histórias: Guaruguá e Guarupé. Sem um estudo linguístico, não é possível identificar o motivo das variações, mas podemos levantar algumas hipóteses para que ela aconteça: a grande variação de formas orais e gráficas das línguas não dicionarizadas – anos após essa obra, o próprio Yamã começou a trabalhar num dicionário maraguá-português (Yamã, 2021) –, as variações de diferentes contadores para uma história, ou especificidades indicadas pela mudança de um sufixo.

#### **3.1.4 “Kãwera”**

Classificado como conto na obra, “Kawerã” foi narrado oralmente por um contador de histórias tradicional do povo Maraguá, Siriwã Tawató, e redigido por Yamã. Segundo o texto, os Kãwera são seres assustadores, “uma espécie de demônio com asas” (2007a, p. 31) que se assemelha a um morcego, também chamados de Zorak. Já fomos apresentados a essas criaturas no mito sobre a gênese do mundo, quando descobrimos que eles assombram esse povo ao longo de sua história e que nem mesmo os heróis ancestrais dos maraguá foram capazes de derrotá-los totalmente. Aqui, no entanto, são os brancos que vão enfrentar essas criaturas.

Após uma breve apresentação sobre esses seres, o narrador anuncia: “Esta é uma das histórias que se conhecem sobre os Kãwera” (p. 31). A expressão reforça a ideia de que a narrativa tem origem no universo dos contadores, que relatam mitos, histórias tradicionais e outras cotidianas desse mundo indígena. Em seguida, como o narrador oral

que faz uma pausa após anunciar o tema, antes de entrar no universo de sua história, uma linha em branco faz a passagem desta introdução ao relato propriamente dito. Ainda sobre esse tema, vale já pontuar que, na conclusão do texto, encontraremos ainda a expressão “dizem”, que remete às histórias transmitidas de boca a boca. Ela aparece na frase: “E dizem que o morcego-gente vive até hoje naquele lugar” (p. 38).

Esta história se passa durante o ciclo da borracha, quando os colonos adentravam cada vez mais a floresta amazônica em busca de seringueiras. Logo no início, o texto nos conta que um feiticeiro, incomodado com a perseguição dos brancos aos seres sobrenaturais da mata, convoca Yurupary, que ele explica se tratar da divindade Anhãga, descrito em outros textos como entidade do mal – temos aqui também uma tradução/aproximação da mitologia tupi com a maraguá<sup>8</sup>. Ele pede que um grupo de Zoraks seja enviado contra esses homens e Yurupary atende seu pedido, decretando a morte daqueles que entrarem na floresta com a intenção de derrubá-la.

“Quase um ano se passou quando um grupo de brancos, trabalhadores de uma companhia de borracha da Amazônia, entrou no rio Abacaxis à procura de seringueiras nativas” (p. 32). Os homens montam acampamento e vão trabalhar na mata, deixando apenas o responsável por preparar as refeições no local. O cozinheiro havia comentando com os colegas que estava com vontade de comer melancia, um desejo difícil de ser atendido no meio da floresta. Mas, ao ficar sozinho, ele recebe a visita de um estranho que lhe oferece a fruta e depois desaparece na mata. Desconfiado, o homem não come a melancia. Quando os trabalhadores voltam, o cozinheiro conta sobre a visita que recebeu, ressaltando que é preciso tomar cuidado com a comida oferecida por estranhos. No entanto, os trabalhadores não dão atenção ao conselho e comem a fruta.

Durante a noite, o cozinheiro ouve um grande barulho se aproximar. Ele tenta avisar os companheiros, mas eles parecem ter um sono muito pesado e não acordam. Ao ver que era inútil insistir, corre para se esconder no rio, debaixo de uma canoa virada. De lá, ele ouve o ataque ao acampamento. São os homens-morcegos. Eles devoram todos os trabalhadores, deixando apenas seus ossos.

No outro dia, o cozinheiro volta sozinho para a cidade e conta o ocorrido. Revoltados, os moradores se organizam para enterrar os ossos dos trabalhadores e caçar

---

<sup>8</sup> No Dicionário de Tupi Antigo, por exemplo, o termo Jurupari ou Iurupari é descrito como “entidade sobrenatural dos antigos índios tupis” (Navarro, 2013, p. 201-2; p. 583).

os culpados pelo massacre. Eles caminham pela floresta, seguindo o caminho indicado pelo cozinheiro e encontram uma árvore seca com um buraco no meio. “Só podia ser ali” (p. 34). Ateiam fogo à madeira e gritam: “Morraram, morcegos! Morraram, filhos de Anhãga!” (p. 35). Eles conseguem matar todos os Kãwera, mas percebem que um filhote ainda está vivo. Os homens querem matá-lo também, mas um rapaz decide levá-lo pra cidade, como prova da façanha. Após muito caminhar para voltar à cidade, eles percebem que há algo estranho com esse jovem: ele estava sendo devorado sem sentir pelo filhote e há um buraco em suas costas. Ele cai morto e o Kawerã sai voando. Os homens querem voltar o mais rápido possível para casa, mas já não encontram o caminho. Quando a noite chega, eles se deparam com um Kãwera enorme à sua frente – era o filhote de antes. Eles correm, mas só um deles consegue se esconder e voltar para a cidade.

Como fica claro neste breve resumo, a história narrada tem um local e um período bem determinado no tempo: a época do ciclo da borracha na Amazônia e um acampamento de seringueiros próximo ao rio Abacaxis, no Amazonas – a mesma região onde habitam os indígenas maraguá. Ainda que o texto não fale diretamente sobre isso, essa história retrata um momento em que os brancos estão invadindo sua região para explorar a borracha e são esses seringueiros, e não os indígenas, os protagonistas do conto.

Apesar de incluir divindades, seres sobrenaturais e criaturas como os Kãwera, este não é um tempo mítico ou sagrado, trata-se de um tempo cronológico, com marcos bem definidos da história. E aqui essas marcações são invadidas pela divisão milimétrica da passagem do tempo contado em relógios e calendários. Além das referências históricas, encontramos no texto as expressões “quase um ano”, “cinco dias” (p. 32) e “oito da noite” (p. 33). O tempo cronológico faz sentido quando lembramos que os protagonistas são não indígenas, mas é interessante notar que, conforme a narrativa avança e os homens se embrenham em meio à floresta, estes termos dão lugar a outros mais vagos, como “dia seguinte” (p. 34), “O sol já ia se pondo” (p. 35), “veio a noite” (p. 36) e “quando amanheceu” (p. 38). Ao longo da narrativa, eles perdem suas antigas referências e passam a ser obrigados a calcular o tempo de acordo com a passagem do dia e da noite.

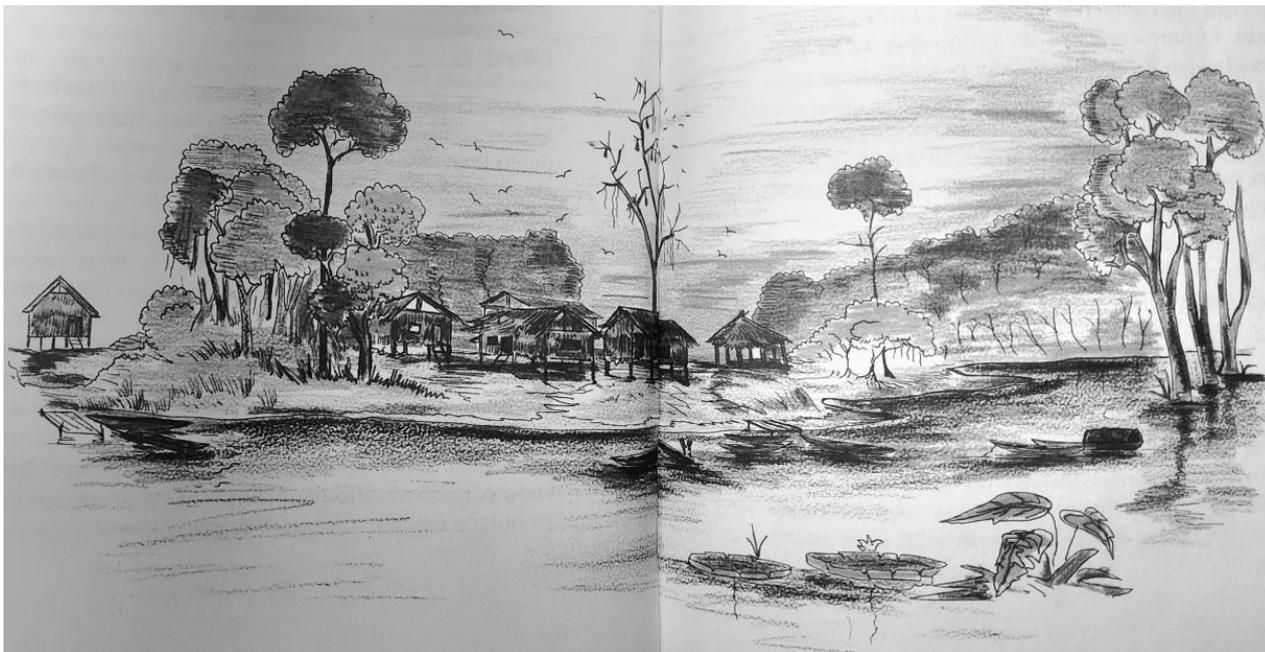
Ao olhar para os espaços neste conto, percebemos que a maior parte da história se passa na floresta, entre seringueiras, acampamentos na mata, o rio e pequenas trilhas. O ambiente aqui é localizado geograficamente de forma clara: floresta amazônica, às margens do rio Abacaxis (mesmo recurso usado no mito da gênese maraguá). Mas essa floresta contém também um espaço mítico, que abriga o lago Waruã, de onde surgem os

Kãwera, e o Ygarapé Kãwera, onde vive até hoje o morcego-gente que atacou os homens. Essa floresta feita de espaços físicos concretos e outros habitados de seres sobrenaturais revela o modo indígena de olhar para esse espaço. Ainda que conte uma história com protagonistas brancos, é o narrador maraguá que imprime seu entendimento de mundo para o conto.

E como essa floresta é apresentada ao longo do texto? A narrativa traz poucas descrições deste espaço físico, sendo os principais encontrados: seringueiras nativas, extração de borracha, canoas no rio, “árvore seca com buraco enorme no tronco” (p. 34) e *ygarapé* às margens da árvore dos morcegos. Como vemos, todos têm uma função na história, apresentando elementos essenciais para a compreensão da história.

Por outro lado, há uma ilustração inserida nas páginas deste conto (nas páginas 36 e 37) que traz novos elementos para pensarmos este espaço (figura 6). Em primeiro plano, vemos as margens de um rio com algumas árvores com troncos submersos nessa água e plantas aquáticas, como a vitória-régia. Num segundo plano, estão pequenas casas de palafita, preparadas para o período das cheias amazônicas, e telhados de palha. Ao seu redor, mais ao fundo e nas laterais, vemos diversas árvores, de diferentes tamanhos. Já as plantas que estão no último plano parecem se misturar numa massa indistinta. Ao centro da imagem, destaca-se ainda uma árvore de galhos secos, sem folhas, e diversos pássaros que voam ao seu redor. O horizonte apresenta traços do que poderia ser uma neblina ou os raios do sol que se nasce ou se põe – as ilustrações em preto e branco ampliam as possibilidades interpretativas. Nesta ilustração e na da página 16-17, comentada na análise sobre o surgimento do peixe-boi, vemos o ambiente de uma aldeia ou cidade ribeirinha. A mata ao redor tem um ar de mistério ou assombração – característica reforçada pela técnica utilizada para criar as imagens e pelas tonalidades de cinza, preto e branco.

Figura 6 – Casas em meio à grandiosidade da floresta



Fonte: Yamã, 2007a, p. 36-37.

A narrativa ainda remete à grandiosidade da floresta e mostra a dificuldade desses homens da cidade em se localizar pela mata, o que é reforçado pela ênfase sobre o quanto caminharam. Eles precisam “andar muito” (p. 34) para encontrar a árvore dos Kãwera. Ao tentar voltar para casa, eles “andaram, andaram, e nada de chegar à beira do rio onde pegariam suas canoas para voltar à cidade” (p. 35). Ao descobrirem que o filhote de Kãwera matou seu companheiro e fugiu, eles se apressam em voltar, mas “quanto mais andavam, mais se sentiam perdidos” (p. 36). Ao reencontrá-lo, eles correm “cada um para um lado” (p. 38). A repetição de quanto andaram, ao invés de um cálculo em horas ou quilômetros, por exemplo, reforça a sensação de desorientação desses homens na floresta. Além disso, parece revelar como esse espaço não é regido apenas pelas leis físicas, mas também orientado por forças sobrenaturais, afinal, eles se perdem justamente quando estão com o Kãwera, ou próximo a ele.

Mas, se o texto traz poucas descrições sobre esse espaço da floresta, consegue criar suspense, tensão e mesmo horror por meio dos barulhos e silêncios que percorrem esse lugar. Todas as ações cruéis dos Kãwera contra os humanos são narradas a partir dos sons que provocam. Assim, o cozinheiro acorda ouvindo uma “zoada terrível” no acampamento de seringueiros. O som “parecia barulho de animais em debandada, soltando rosnados e risadas estridentes, que varavam a floresta” (p. 33). Em poucas linhas,

somos levados a imaginar o tamanho do perigo que se aproxima, misturando ameaçadores sons de animais e humanos – como são, afinal, os próprios Kãwera, meio animais, meio humanos. O cozinheiro tenta acordar seus colegas, mas ninguém acorda – seus gritos assustados também compõem esse ambiente sonoro, porém, não são capazes de despertar seus companheiros. Assim, como foram surdos ao seu conselho de não comer a melancia de um estranho, eles também não são capazes de ouvir quando ele chama.

Como a “barulheira continuava” (p. 33), o cozinheiro se esconde. De lá, escuta a gritaria dos bichos se aproximar e chegar ao acampamento. Sem nada poder fazer, ele ouve o que acontece ao seu redor. Aterrorizado, percebe que o som que escuta é o “o ruído de ossos se quebrando com as mordidas dos demônios” (p. 33). Do seu esconderijo, ele ainda ouve a conversa dos monstros à sua procura, pois percebem que falta um. Finalmente, esses seres voltam para a escuridão da floresta, sempre “muito ruidosos, fazendo estalar paus e tocos em sua passagem” (p. 34). Ele só vai sair de seu esconderijo quando o barulho cessa, ainda que aguarde o amanhecer para voltar para casa. O terror da cena é todo construído por meio dos sons que o homem sobrevivente ouviu, já que ele não conseguia ver nada de onde estava. E é esta confusão de agudos e graves que se sobrepõem sem pausa que cria a cena aterrorizante que acompanhamos. Nesta cena, o silêncio representa a volta da segurança naquele espaço.

Ao voltar à cidade e anunciar o ocorrido, a população fica em “alvorço” (p. 34), palavra que também remete a barulho e gritaria (Alvorço, 2023). Uma expedição é organizada para caçar os Kãwera e, ao encontrarem a árvore onde eles se escondiam, os homens ficam eufóricos – o estado de ânimo expansivo também pode ser associado ao barulho – e berram e comemoram a morte dos morcegos-gente. O texto também se refere a gritos para descrever o diálogo entre eles sobre o destino do filhote encontrado. Mais à frente, ao perceberem que o filhote havia matado seu companheiro sem que ninguém notasse, ou seja, de forma silenciosa, há um “rebuliço geral” – outro termo para confusão e alvoroço (Rebuliço, 2023), que pode ser associado a barulho. Os homens tentam voltar para casa, mas se perdem. À noite chega e eles “não ouviam o barulho de nenhuma ave e nem mesmo o do vento. Aquele silêncio sufocante os deixava mais nervosos ainda” (p. 36-37). Ao contrário do que vimos na cena do acampamento, aqui é a falta de qualquer som que cria a sensação de tensão na narrativa. Ao denunciar a ausência de outros animais e até mesmo do vento, o silêncio indica que há algo estranho neste espaço. Além disso, sem conseguir observar tão bem as situações durante a noite, os sons poderiam indicar o

caminho para chegar ao rio, por exemplo, ou a aproximação de um ser perigoso, mas eles já não podem contar com esse sentido para orientá-los.

Esse silêncio também será quebrado, de forma abrupta, por uma risada assustadora “–Ahahaha. Piuuuuuuuuu...” (p. 37). Atemorizados, os homens tentam seguir seu caminho quando “um grito partiu o silêncio como uma rajada” (p. 37) – segue-se à frase, em discurso direto, mais uma onomatopeia que reproduz o som do Kãwera. Quando finalmente encontram o morcego-gente, a onomatopeia será usada pela terceira vez e em discurso direto para revelar a espécie de som que o ser fazia. O uso do recurso repetidas vezes nos remete ao próprio trabalho da contação oral de histórias, que pode se aproveitar desses sons para criar pausas e também reforçar o clima de suspense da narração.

O encontro com o filhote de Kãwera, agora grande, conclui a história com uma cena terrível. Novamente, os principais momentos da ação são retratados por meio dos sons e silêncios, como lemos no trecho:

Todos saíram correndo, cada um para um lado, e só se ouviam tiros de espingarda e gritos de gente pedindo socorro. Até que de repente o silêncio voltou. Ninguém dizia nada, ninguém se mexia. O tempo passou e, quando amanheceu, só se viam cadáveres por todo o lado (Yamã, 2007a, p. 38).

É como se o narrador – assim como o cozinheiro da primeira parte da história ou como o único sobrevivente deste segundo combate com os Kãwera – apenas ouvisse o que se passou durante aquela noite na floresta. Só com a luz do dia, a cena dos corpos pelo chão será revelada. Até lá, é a descrição dos barulhos que cria a tensão da história, e o silêncio que se segue funciona como prenúncio da tragédia que só será plenamente compreendida com o nascer do sol.

Ao olhar para a narração, aliás, percebemos que além do contador oral identificado no início do conto e do próprio autor indígena que assina o livro, não há menções aos indígenas nessa história. Porém, encontramos diversos nomes para se referir aos não indígenas: *karaywa*, colonos, brancos, trabalhadores, moradores da cidade, homens e caçadores. Cada um desses termos remete a um universo diferente. Como mostra o próprio glossário de *Murûgawa*, *karaywa* é “estrangeiro, homem branco. O mesmo que caraíba [cariúá]” (p. 104), termo de origem tupi utilizado para se referir ao não indígena. A utilização dessa palavra já remete à origem indígena de quem narra a história. Bastante difundido, o termo brancos, que faz referência às diferentes tonalidades da pele humana,

também traz a marca do olhar indígena para esse ocidental. “Colonos”, como o nome indica, refere-se às pessoas que vivem em terras que foram colonizadas por um povo estrangeiro (Colono, 2023). Ainda que todo o território brasileiro tenha passado por um processo de colonização, num período paralelo ao da exploração da borracha, houve um movimento de pequenos agricultores que migraram para ocupar as terras amazônicas, em geral atraídos por incentivos governamentais. Pelo contexto da narrativa, o termo parece se referir a essas populações. Trata-se, portanto, de mais uma menção aos não indígenas, além de fazer referência a um período histórico bem definido. Em “moradores da cidade”, o espaço que essas pessoas habitam aparece como traço determinante. “Homens” pode ser um termo usado de forma genérica, mas aqui faz referência ao gênero de todos os envolvidos nessa história. “Caçadores” é usado ao final do conto para se referir à tentativa de destruir os Kãwera e indica a atividade que eles realizavam naquele momento. Por fim, “trabalhadores” [da borracha], utilizado diversas vezes no texto, coloca o foco na atividade que esses personagens exercem, demonstrando também como essas pessoas estão inseridas em um sistema econômico de exploração do meio ambiente – e essa parece ser uma das grandes diferenças entre os maraguá e esses não indígenas.

No prefácio ao livro *A queda do céu*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert, Viveiros de Castro fala sobre como a obra realiza uma contra-anthropologia, ao mostrar o mundo branco do ponto de vista da cultura e cosmologia de Kopenawa (2015, p. 24). De forma semelhante, o texto de Yamã inverte a ordem tradicional de quem é objeto da narrativa, convertendo o não indígena neste outro de quem se fala. Ao realizar essa mudança, o conto nos apresenta a visão desses indígenas (autor e contador oral) sobre o mundo branco: suas críticas mostram uma sociedade marcada pela falta de moderação na relação com a natureza, pelo desrespeito ao mundo espiritual e pela ignorância sobre o modo de funcionamento da floresta.

Mas, afinal, quem são esses brancos, protagonistas da história? Eles vivem em uma pequena cidade próxima à floresta amazônica – até hoje não há municípios de médio ou grande porte na região do rio Abacaxi. Também acreditam na existência dos homens-morcegos e não duvidam do fato de que eles são capazes de atacar e matar seus companheiros. Além disso, compreendem que esses seres são filhos de Anhãga, como o texto deixa claro ao reproduzir seus gritos de “Morram, filhos de Anhãga” (p. 35). Ou seja, estão também familiarizados com essa divindade e parecem acreditar nela, ou ao menos temê-la de alguma forma. Se é muito provável imaginar que aconteçam diversos

conflitos entre os indígenas e os *karaywa*, também fica evidente que há bastante contato e trocas entre esses brancos e os maraguá. Esses “moradores da cidade” vivem entre o espaço urbano e a floresta, assim como muitos indígenas desde o início da colonização de sua região. Muitos deles podem até ter alguma ascendência indígena, ou simplesmente se aproximaram dos costumes e das crenças maraguá por conta da proximidade entre eles. De toda forma, em diversos aspectos, eles não estão tão distantes dos indígenas que nos contam a história.

Há, porém, uma importante diferença entre esses dois grupos: ao viver na cidade e se associar ao modo de vida dos não indígenas, essas pessoas passam a depender do sistema econômico capitalista. Independentemente de crenças ou origens, suas atividades estão mais próximas desse modo de vida que explora sua mão-de-obra – as más condições de trabalho nos seringais são amplamente conhecidas hoje – e extrai recursos naturais da floresta de forma desenfreada. Essa outra relação com o trabalho e com a natureza cria uma distância entre os indígenas e esses não indígenas, fazendo deles um ‘outro’, o assunto da narrativa do contador maraguá.

Apesar dessa distância, a narração demonstra empatia ao nos contar a história dos *karaywa*: ela fala, por exemplo, sobre a “visão terrível da desgraça” (p. 34) dos trabalhadores mortos. Afinal, os maraguá também enfrentam as ameaças dos homens-morcego. Trata-se de um inimigo comum, que afeta a vida dos dois grupos. Além disso, como vimos, é de imaginar que aconteçam diversas trocas comerciais, de trabalho ou amizade entre essas populações. Por conta dessa convivência, vemos na narrativa o compadecimento com o destino desses brancos.

Mas se há empatia, a narrativa também evidencia que a tragédia foi consequência das ações desses homens, que estavam explorando a mata virgem e desrespeitando o ambiente de seres sobrenaturais. Vejamos como a situação se apresenta ao longo do relato. No primeiro ataque dos Kãwera, apenas o cozinheiro escapa de sua fúria. Ele não aceitou o alimento oferecido por um estranho, pois parece conhecer melhor que os demais o funcionamento desse mundo, e isso facilita sua fuga, já que ele escapa ao sono pesado de seus companheiros. Além disso, é por saber se esconder muito bem na floresta (dentro de uma canoa virada no rio) que os Kãwera não o acham. Ou seja, ele tem um melhor entendimento sobre o espaço físico e o sobrenatural que atua na floresta. É o seu saber e suas habilidades, mais próximos do mundo indígena, que o preservam neste momento. Além disso, vale lembrar que, como cozinheiro do grupo, ele é o único que não entrou na

mata com o objetivo de explorar diretamente as seringueiras, o que pode ter contribuído para sua sobrevivência.

Num segundo momento, quando os homens da cidade conseguem se vingar dos homens-morcegos, matando quase todos os Kãwera, eles guardam seu filhote a fim de exhibir seu feito na cidade. Por vaidade e presunção, duvidam do poder de Anhãga e dos morcegos-gente, o que acaba causando sua morte. Esses brancos, ainda que tenham crenças próximas às dos indígenas da região, desafiam a floresta, os seres sobrenaturais e desconhecem a forma como as entidades podem atuar – ações que se somam à extração exploratória dos recursos da área. Essas parecem ser as principais características do *karaywa*, mais que seu fenótipo ou local de habitação.

O tratamento dado aos brancos por esse narrador é muito diferente do recebido pelos próprios indígenas em diversos momentos da história da sociedade ocidental, que chegou a questionar seu estatuto humano, como lembra Lúcia Sá (2012, p. 160) ou a considerá-los como “relativamente incapazes”, como dispunha o Código Civil de 1916 (Lei 3.071/16) – essas ideias hoje são fortemente rechaçadas por pesquisadores e organizações, mas ainda podem ser encontradas em discursos do senso comum. No conto, os personagens brancos não têm suas capacidades ou humanidade questionadas em nenhum momento, ainda que seu comportamento seja bastante criticado por não respeitar os habitantes das florestas nem as leis naturais.

Assim, vemos como o olhar desse narrador indígena para esses brancos estabelece uma relação de empatia e proximidade com esses vizinhos de uma cidade amazônica. Ao mesmo tempo, porém, ele ressalta em seu relato a forma como exploram a mata, seu desrespeito com os seres sobrenaturais e sua soberba na relação com as forças da floresta – comportamentos que os distanciam do modo de vida maraguá.

Ao comentar a atuação de Chico Mendes junto a seringueiros e indígenas contra o loteamento da floresta no final da década de 1970 – indígenas e não indígenas eram submetidos a condições de trabalho escravo nos seringais –, Ailton Krenak fala sobre as aproximações entre esses diferentes grupos e mostra como o contato pode trazer bons frutos, a partir do aprendizado mútuo:

Os indígenas viviam em reservas coletivas, e os seringueiros, que eram majoritariamente nordestinos que migraram para a Floresta Amazônica no final do século XIX, perceberam essa diferença. Depois de quatro, cinco, seis gerações dentro da floresta, o que eles queriam era viver como os índios. Houve ali um contágio positivo do pensamento, da cultura, uma reflexão sobre

o comum, em que os seringueiros que criaram as reservas extrativistas equipararam o status dessas unidades de conservação de uso direto com o das terras indígenas (Krenak, 2022, p. 77-78).

O conto funciona ainda como uma forma de aviso para os leitores sobre os cuidados necessários ao se adentrar a floresta. Os seringueiros subestimam o poder das entidades da floresta e ignoram o fato de que seu trabalho na mata incomoda esses seres. Para um convívio harmonioso entre humanos e natureza, eles precisam compreender que sua atuação depredatória pode resultar em tragédias. Conhecer as consequências de seus gestos é o primeiro passo para que atuem de forma mais pacífica na mata.

Ainda é interessante ressaltar como a maldade de Anhãnga e seus demônios Kãwera é, de alguma maneira, relativizada ao longo da história. Sem diminuir o horror das tragédias executadas pelos homens-morcego, o narrador não deixa de mostrar como atuam protegendo a mata e os sobrenaturais. Essa relativização, que não encontramos, por exemplo, no mito sobre a gênese maraguá, onde Anhãnga é apresentado pela primeira vez, ficará ainda mais evidente com a leitura do próximo texto analisado.

### 3.1. 5 “Ka’apora’rãga e as mães da mata”

A história narrada em “Ka’apora’rãga e as mães da mata”, classificada como conto em *Murũgawa*, também foi narrada oralmente por Siritwã Tawató, médico tradicional dos Maraguá, como informa a breve biografia incluída no início do livro. Diferentemente do que encontramos em outros textos da obra, este conto é menos focado na ação, como vemos já no primeiro parágrafo:

Dentro da floresta, cada lugar, cada gruta, tudo é mágico. Ao redor de cada sapopema\* há um espírito. Os seres que habitam a selva estão por toda parte, olhando, ouvindo, descansando debaixo das árvores ou nos seus galhos. No meio de tanto mato nada aparece, mas o ser humano sabe que seus movimentos estão sendo observados. Todo vegetal tem sua mãe protetora, e nada foge aos olhos da poderosa mãe de todas elas, a senhora Ka'apora'rãga - espírito protetor da floresta (Yamã, 2007a, p. 77).

O texto elenca alguns elementos da floresta, como grutas, árvores, galhos e a sapopema – que o glossário ao final do livro explica se tratar de uma raiz grossa e chata –, mas se detém, sobretudo, no que não pode ser visto, mas o ser humano presente que

está ali. Ao ressaltar essa presença invisível, o narrador enfatiza uma parte importante do que compõe aquele espaço em sua cultura, mas que passa despercebido para o olhar do não indígena. Afinal, o ser humano que sabe que está sendo observado na floresta é o que está inserido no modo de vida e pensamento indígena. Assim, ao descrever a floresta como esse ambiente plenamente habitado por seres não humanos, o conto traduz para outras culturas o olhar Maraguá para esse espaço.

Ao mesmo tempo em que traduz seu modo de enxergar a floresta, o conto nos apresenta a Ka'apora'rãga, a entidade que nos observa dentro da mata. Esse ser tem um nome de difícil pronúncia e grafia na língua portuguesa – estranheza que já aponta sua origem numa outra língua e cultura –, mas não é difícil associá-la à figura folclórica da caipora ou caapora. De origem tupi, o termo caipora passou por transformações e aportuguesamento, como mostra Câmara Cascudo em *Geografia dos mitos brasileiros*. Segundo ele, nos textos dos viajantes e missionários do século XVI já há referências a um ser chamado Kaagerre, Kaagire ou Kaigerre, de onde deriva o termo Caapora, que significa “habitante do mato”, ou melhor, “o que contém o mato” (Batista Caetano, [s.d.], p. 63 e 412 *apud* Cascudo, 2012, p. 104-105). Assim, ainda que exista uma forma em língua portuguesa para se referir a essa entidade, o autor preferiu não a adotar, mas sim utilizar a grafia que considerou mais próxima da pronúncia e língua de sua cultura. Ao contrário da tradução, aqui vemos um movimento de se distanciar das formas que poderiam ser reconhecidas pelo não indígena: trata-se de uma outra história, que vai se afastar da caipora não apenas na grafia. Essa recusa da tradução habitual parece funcionar como estratégia de reapropriação dessa entidade, que passa a pertencer a um grupo étnico, com sua língua e especificidades culturais, e deixa de ser uma figura folclórica da cultura brasileira em geral.

No conto, encontraremos ainda uma série de outros nomes cujas sonoridades e grafias adotadas se distanciam da língua portuguesa, como Tapirayawara, Yanauy, Kurupyras, Mapinguarys e Waurá-Anhãga. Assim como acontece com Ka'apora'rãga, esses nomes trazem, em si, a marca de uma diferença, mostrando que esses seres estão associados a uma outra língua, etnia e cultura. A opção por não adaptar esses termos para uma grafia mais próxima da língua portuguesa segue essa mesma estratégia de reforçar sua origem diversa. Vale ressaltar que esse procedimento não é adotado apenas neste conto, mas em toda a obra, como acontece com os nomes de Monãg, Wasiry, Anhãga e Kãwera, entre tantos outros. Como nos lembra Rita Terezinha Schmidt, as diversas

línguas “são elas mesmas condição de nossa ‘tomada de consciência’ do outro pois acumulam as singularidades históricas de suas origens, a densidade semântica, o privilégio produtivo e a força imaginativa de suas culturas” (2007, p. 31). Assim, os sons de uma alteridade ininteligível aos nossos ouvidos revelam o outro dessa autoria que traduz suas histórias, permitindo que acessemos sua cultura, ao mesmo tempo que reivindica seu lugar diverso de fala.

Além disso, ao longo do livro, encontramos também palavras já dicionarizadas em língua portuguesa escritas de outra forma, como vemos em *piraruku*, *maraká*, *ygarapé*, *ygapó*, *pirayba*, etc. Essa grafia diferente provoca um estranhamento e uma pausa na leitura – pausa reforçada, em muitos casos, pelo asterisco que remete para o glossário incluído ao final do livro. Essa também é uma forma de apontar a origem indígena desses vocábulos, hoje considerados parte do português brasileiro, reforçando o papel dessas línguas na cultura nacional. Assim, a grafia funciona como um lembrete de que o narrador dessas histórias vem de uma outra cultura e língua, diferente da desse leitor não indígena.

No conto, descobrimos que a Ka’apora’rãga é a protetora de toda a floresta e de todas as entidades de animais e vegetais. O texto reforça sua bondade e ausência de inimigos. Ela convive bem com Monãg, e com Anhãga e seus demônios, que atuam como ajudantes da Ka’apora’rãga, prejudicando quem depreda a mata. Como vemos, a Ka’apora’rãga está plenamente inserida no universo da cosmogonia Maraguá, como lemos no trecho: “Ela foi encarregada de cuidar do mundo vegetal. Monãg é seu grande amigo e Anhãga é seu hóspede, assim como todos os seres fantásticos. Entre eles está a Tapirayawara, espírito protetor dos felinos, e Yanauy, espírito protetor dos cachorros” (p. 77). Ela também tem boas relações com Wasiry, filho direto de Monãg e criador dos seres humanos. E é em respeito a Wasiry que ela faz um acordo com a humanidade:

- Vocês estão surgindo agora e são como a menina dos olhos de Wasiry. Eu os hospedarei, darei amor aos seus filhos. Vocês poderão usufruir meus bens e extrair de minha casa o alimento para seu sustento. Serão felizes convivendo comigo. Mas o que poderão me dar em troca? Pois bem, vocês poderão me pagar cuidando dos meus animais, das minhas árvores e dos meus minerais (Yamã, 2007a, p. 78).

Assim, descobrimos que é graças ao consentimento de Ka’apora’rãga que os humanos podem buscar seu sustento na mata. Além disso, entendemos que ela tem uma

função primordial na manutenção da floresta e uma conexão clara com o universo mítico maraguá. A revelação de sua relação estreita com essas divindades a afasta da figura da caipora do folclore brasileiro. Almeida e Queiroz defendem que a folclorização da cultura indígena acaba por desespirtualizar suas entidades míticas, transformadas em meros personagens. Para elas, a escrita indígena pode “reespirtualizar essas entidades” (2004, p. 205), o que vemos acontecer com a Ka’apora’rãga.

Mas narrar a história de Ka’apora’rãga e seu pacto com a humanidade é o bastante para que ela seja compreendida pelos leitores? Fora do contexto cultural indígena, será suficiente falar sobre a proteção às matas e aos animais como respeito a uma entidade espiritual? O autor parece temer que a resposta a essas questões seja não, pois, no parágrafo seguinte à explicação do pacto de Ka’apora’rãga com os humanos, tenta traduzir a mensagem da entidade:

Ka'apora'rãga quis dizer que os seres humanos deveriam cuidar da natureza porque viveriam nela e dela tirariam seu sustento. Esse foi o acordo que Ka'apora'rãga fez com os nossos avós, mas muitas vezes nos esquecemos de cumpri-lo. E ela nos castiga sempre que ultrapassamos o limite de sua compaixão (Yamã, 2007a, p. 78).

Ao usar a forma “quis dizer”, o próprio texto anuncia que o que virá a seguir é uma tradução da mensagem apresentada anteriormente, uma tentativa de explicitá-la. Nessa nova forma de explicar a mensagem de Ka’apora’rãga, o autor usa o termo “natureza” para se referir aos “animais”, “árvores” e “minerais” citados no parágrafo anterior. Natureza parece um bom substituto para esses outros termos elencados, mas vale a pena nos determos brevemente nesse conceito. De acordo com o primeiro verbete do dicionário Aulete Digital, natureza é “Todo o mundo material ao redor do homem e no qual ele está inserido, mas independente dele” (Natureza, 2022). Para Philippe Descola (2016), essa concepção de natureza é fruto de um movimento de distanciamento entre o ser humano e o meio em que habita:

Para que se possa falar de natureza, é preciso que o homem tome distância do meio ambiente no qual está mergulhado, é preciso que se sinta exterior e superior ao mundo que o cerca. Ao se extrair do mundo por meio de um movimento de recuo, ele poderá perceber este mundo como um todo (Descola, 2016, p. 22).

Esse distanciamento não é algo natural, mas fruto de desenvolvimentos históricos específicos do Ocidente, e se consolida em torno do século XVII, no início da Era Moderna. A Revolução Científica, promovida por pensadores como Galileu, Newton e Bacon, vai converter a natureza em objeto de investigação por meio do método experimental (Barba; Cavalari, 2020, p. 198-202). O racionalismo de Descartes, ao considerar o homem detentor da razão e, portanto, superior à natureza, que pode ser conhecida e dominada, também vai instrumentalizá-la (Barba; Cavalari, 2020, p. 202). Transformada em objeto de estudo e em recurso natural a ser explorado, a natureza passa a ser compreendida como objeto externo e independente do ser humano. Nas palavras de Descola, “Naquela altura, a natureza havia perdido sua alma e nada mais nos impedia de vê-la unicamente como fonte de riqueza” (2016, p. 23).

Viveiros de Castro explica que, para a antropologia, “toda ‘natureza’ faz parte de uma ‘cultura’” (2008, p. 89). Ou seja, a concepção corrente de natureza, presente no dicionário e também no pensamento que constitui nossa modernidade, reflete uma visão da cultura ocidental sobre o mundo. A ideia de que há várias culturas e uma só natureza externa ao humano é apenas o modo ocidental de elaborar essa relação (Viveiros de Castro, 2008, p. 93).

Mas se essa noção de natureza foi construída ao longo do percurso histórico ocidental, podemos imaginar que ela não vai, necessariamente, coincidir com o modo de outras culturas entenderem e se relacionarem com o meio ambiente. Os povos originários da América pensam o mundo natural de forma diferente dessa, como fica claro nas palavras do filósofo e ambientalista indígena Ailton Krenak:

[...] fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza (Krenak, 2020, local. 401).

Partindo dessa compreensão de que não há diferença entre o humano e o natural, esses povos entendem que as relações entre humanos e não humanos são relações entre sujeitos, e não entre sujeito e objeto. Essa concepção permite que se estabeleçam relações de aliança ou hostilidade entre diferentes seres – sejam eles humanos, animais, vegetais ou mesmo minerais –, como explica o perspectivismo ameríndio, que abordamos anteriormente (ver item 3.1.2 deste capítulo).

No último parágrafo do conto, o uso do termo natureza em seu sentido ocidental indica, juntamente com a forma “quis dizer”, que esse trecho realiza uma tradução cultural. O texto nos apresenta as relações de Ka’apora’rãga com as divindades Maraguá, mostra como ela é também um ser sagrado que atua para a manutenção da vida em equilíbrio na floresta e nos fala de seu pacto com os seres humanos. Em seguida, porém, tenta traduzir essa mensagem de uma forma que o não indígena consiga alcançar. O discurso que se segue remete, sobretudo, a uma racionalidade que não está presente no restante do conto. Fala, portanto, em cuidar da natureza porque dela depende o sustento dos seres humanos – e a destruição desse espaço vai, conseqüentemente, resultar na escassez de recursos necessários para a vida. Aqui o narrador rende-se ao pensamento lógico, estabelecendo relações de causa e efeito, que não parecem guiá-lo em seus caminhos pela floresta. Enquanto o discurso da Ka’apora’rãga para os humanos usa termos como “amor”, “hospedar” e “felizes”, o parágrafo seguinte usa a expressão “tirar seu sustento”. São duas visões diferentes sobre o funcionamento do espaço da floresta, mas o autor indígena vai aproximá-las, na busca de que sua mensagem seja compreendida de uma forma ou de outra. Para leitores não indígenas, talvez incapazes de compreender a importância de Ka’apora’rãga de outra forma, o autor traduz sua mensagem recorrendo à racionalidade ocidental e se aproximando do discurso ambiental.

Também é importante lembrar que o narrador oral desse conto, Siriwã Tawaté, é o “médico tradicional dos Maraguá” (S/p.). Nessa função, ele deve ter clareza sobre como a preservação desse espaço está relacionada à espiritualidade e à cura em sua cultura, o que pode ter influenciado a história que ele escolheu contar para ser registrada num livro.

Philippe Descola mostra como o recurso ao discurso ambiental é uma forma de traduzir as inquietações dos indígenas quanto à manutenção de seu modo de vida tradicional de modo a que o mundo branco consiga entender (2016, p. 51-52). Reforçar a importância da preservação dos espaços naturais é assumir, portanto, uma postura também política, de defesa de seu povo contra as ameaças que enfrentam em suas comunidades, da disputa de terra às queimadas, poluição de fontes de água, entre outros. Na história de Ka’apora’rãga, vemos a adoção dessa linguagem ambiental ao lado da explicação mítica sobre a entidade, tratando as duas explicações como equivalentes – uma forma de traduzir os modos de ver entre as culturas. Em comum entre os dois discursos está a necessidade de respeitar esse ambiente, que sustenta os seres humanos e é habitat de diversas entidades.

Neste conto, ainda vale a pena olhar para a escolha de alguns dos vocábulos utilizados. Ao citar os espíritos protetores dos animais, o texto usa termos como “mágico” e “seres fantásticos”. Essas palavras fazem referência a algo que está fora do cotidiano regular, mas aqui são utilizadas para se referir a seres cuja presença é constante no ambiente da mata, ainda que não possam ser vistos. Além disso, mágico e fantástico são termos usados para se referir a algo sem explicação, fictício ou extraordinário (Mágico, 2023) (Fantástico, 2023). No entanto, o livro nos apresenta com clareza a relação da Ka'apora'rãga e dessas outras entidades com a cosmogonia Maraguá. Ao inserir esses termos no conto e, ao mesmo tempo, localizar a origem dessa mágica, o autor nos mostra como interpretá-los: a magia desse ambiente está ancorada no mundo espiritual e nas divindades Maraguá, ela faz parte do cotidiano, mas é sobrenatural na medida em que ultrapassa os limites da visão humana.

Alguns seres que habitam essa mata ainda são chamados de demônios de Waurá-Anhãga. O termo, segundo o dicionário, significa “espírito do mal” (Demônio, 2022). Da mesma forma, Anhãga foi descrito em diversos textos do livro como ser representante da maldade no mundo. No mito da gênese maraguá ele é apresentado como o “todo-poderoso senhor do mal, que não gostava de Monãg nem de seu filho” (p. 5) e no conto do Kãwera ele é retratado como “deus do mal” (p. 31). Apesar disso, aqui o narrador acaba por relativizar sua maldade ao afirmar que “Esses demônios, aliás, são os verdadeiros ajudantes da Ka'apora'rãga e, na verdade, fazem um grande bem à natureza afugentando aqueles que a depredam” (Yamã, 2007a, p. 78). Assim, do ponto de vista da Ka'apora'rãga e da floresta, os demônios são importantes para a proteção da mata e Anhãga também, por extensão. A mudança na forma de interpretar essa divindade e seus seres já se desenhava no conto sobre os Kãwera; apesar da descrição das atrocidades cometidas pelos homens-morcegos, o texto explicava que, afinal, eles estavam protegendo a mata e as entidades que a habitam. Em “Ka'apora'rãga e as mães da mata”, esse novo olhar para a divindade e seus demônios se apresenta de forma mais explícita. O que mudou? Ao apresentar Anhãga e seus demônios como “senhor do mal” temos a sensação de que o autor busca uma aproximação com a cultura ocidental, que vê o mundo entre dois polos: deus e diabo. A partir de certo momento, porém, essa forma de apresentar os seres de sua cultura não é mais capaz de explicar sua complexidade e ele passa a acrescentar novas camadas de interpretação a essa imagem inicial do “senhor do mal” e dos seus “demônios”. Neste conto, de forma ainda mais explícita que em “Kãwera”, o texto se

afasta do sentido de mal absoluto que o termo tem na cultura ocidental e negocia os sentidos do que seria esse mal.

Além disso, vale notar que é ao falar sobre os demônios que o autor utiliza pela primeira vez a palavra natureza, que será retomada no parágrafo final do conto, como vimos acima. Essa primeira aparição do termo natureza – que tem apenas essas duas citações no conto –, pode funcionar como um lembrete de que todo o texto (e por que não, todo o livro?) se configura como uma tradução cultural, ainda que em alguns momentos se aproxime mais da visão indígena e em outros se aproprie dos conceitos e modos de pensar ocidentais para apresentar sua tradição.

Entre os perigos da mata, o texto ainda cita as “visajes” e os “seres visajentos”. No glossário incluído ao final da obra, “visaje” é descrito como: “aparição, assombração, demônio” (Yamã, 2007a, p. 106). Entre colchetes também é informada a forma como a palavra está registrada nos dicionários de língua portuguesa, visagem. O sentido é o mesmo que o encontrado em dicionários como o Aulete digital, que define visagem como “Aparição, fantasma, assombração” (Visagem, 2022), além de indicar que se trata de um brasileiro. Já “visajento”, que é grafado com “g” nos dicionários, é descrito pelo autor como “propenso à manifestação do demônio, mal-assombrado, que pode se transformar em assombração ou demônio” (Yamã, 2007a, p. 106). No dicionário Aulete digital, a definição de visagento é outra: “Personagem mítico da mata ou da água em forma de animal, protetor da natureza contra depredadores” (Visagento, 2022). Também há indicação de que o termo remete a seres do folclore e ao estado do Amazonas. Apesar da diferente formulação do dicionário em relação ao glossário do livro, o conceito de entidades protetoras se aproxima da ideia que encontramos no conto. Ainda que essas palavras não tenham origem numa língua indígena, a grafia diferente adotada no livro parece buscar se aproximar da oralidade, espaço de difusão das histórias de visagens ou visajes, que têm grande presença nas culturas indígenas. A inclusão desses termos no glossário da obra parece também ser uma preocupação com o leitor de diversas origens, que não conhece a cultura do Norte do país, onde o termo é bastante recorrente.

Como vimos, o espaço da floresta é habitado por muitos seres que veem os humanos, mas não podem ser vistos por eles. Ao nos apresentar a esse ambiente tão vivo, mas que não podemos enxergar, o autor mais que traduzir uma cultura, faz uma intermediação entre mundos visíveis e invisíveis – tarefa que, na tradição indígena, cabe

ao xamã, ou pajé, aquele capaz de enxergar o espírito ou a forma humana escondida nos diferentes seres:

Uma escultura talvez seja a metáfora material mais evidente desse processo de subjetivação do objeto. O que o xamã está fazendo é um pouco disso: esculpindo sujeitos nas pedras, esculpindo conceitualmente uma forma humana, isto é, subtraindo da pedra tudo aquilo que não deixava ver a “forma” humana ali contida (Viveiros de Castro, 2014, local. 7364).

Ao narrar para os leitores de fora de sua comunidade sobre os espíritos que habitam a floresta, o escritor indígena parece exercer de certa forma essa função. Além das traduções linguísticas e culturais, ele assume o papel de tradutor dos mundos invisíveis. Os pajés, assim como os contadores, são os que narram a história do que nem todos podem enxergar. Esse autor indígena atua, assim, como tradutor e interlocutor não apenas do universo maraguá, mas também dos seres não humanos que habitam a floresta indígena.

Por fim, ao olhar para a forma como a figura da Ka'apora'rãga é retratada aqui, podemos entender o motivo porque essa história foi classificada como conto. Ainda que tenha origem na cosmogonia maraguá, sendo amiga das divindades, o texto nos fala sobre como sua atuação se estende até os nossos dias, tanto que o presente predomina na maior parte do texto. Ao relatar o pacto feito com Wasiry, que se deu em um tempo antigo, vemos uma mudança no tempo verbal para o pretérito perfeito – que será quebrada pelo discurso direto que representa a fala da entidade com os seres humanos e pelo condicional utilizado pelo narrador ao explicitar as regras do acordo. A conclusão final retoma o presente: “ela nos castiga sempre que ultrapassamos o limite de sua compaixão” (p. 78). Portanto, essa é uma história sobre o funcionamento do mundo e da floresta no tempo presente. Ela também trata das interações da entidade com humanos que acontecem cotidianamente. Sendo uma história dos dias atuais, ela não é, consequentemente, entendida como um mito. Há, na narrativa, o relato de fatos ocorridos num tempo mítico (o acordo com Wasiry), mas ele não é o foco da história e está ali apenas para explicar a situação atual da relação da entidade com os humanos.

Em síntese, “Ka'apora'rãga e as mães da mata” mostra como os humanos podem se relacionar de forma mais harmônica com a floresta e suas entidades. E para que seu leitor alcance essa compreensão, a mensagem é transmitida de diversas maneiras: pela explicação de sua importância de acordo com a cosmogonia e o pensamento Maraguá,

mas também pelo uso de termos ocidentais, pelo recurso a uma compreensão racional dos fatos, e pelas traduções linguísticas e culturais. O conto nos mostra que, para os Maraguá, proteger as matas, os animais e minerais é respeitar o pacto de Ka'apora'rãga com os filhos de Wasiry, além de garantir a preservação do espaço em que vivem diversas entidades espirituais. O cuidado com o meio ambiente está intrinsecamente associado à defesa de sua espiritualidade, assim como de sua cultura e de seu modo de vida tradicional. Além disso, trazer para a literatura juvenil a temática ambiental é também uma forma de atuação política por meio da escrita, já que a sobrevivência física e cultural dos povos indígenas depende da preservação desses espaços.

Entender as diferentes formas de se relacionar com o meio ambiente pode ainda indicar novas rotas para o ser humano. Descola considera que a concepção ocidental de natureza não é fruto do desenvolvimento científico, ao contrário, para ele, o avanço da ciência só foi possível quando a natureza passou a ser algo inanimado e exterior aos humanos (2016, p. 41). Por outro lado, essa relação com o meio ambiente tem cobrado seu preço na forma de destruição ambiental e ameaça à vida na terra. Desse modo, olhar para a maneira como os povos indígenas se relacionam com as matas, os animais e minerais pode indicar caminhos para uma vida mais sustentável. Nas palavras desse autor, ao estabelecer relações com os habitantes não humanos do planeta, diversas civilizações “souberam evitar essa pilhagem inconsequente do planeta a que os ocidentais se entregaram a partir do século XIX” (2016, p. 25).

### **3.2 As fabulosas fábulas de Iauaretê**

O segundo livro que abordaremos chama-se *As fabulosas fábulas de Iauaretê*, de autoria de Kaká Werá Jecupé. Abaixo do título, podemos ler, já na capa da obra, um breve resumo da saga que será apresentada ao longo das próximas páginas: “A onça que virou guerreiro Kamaiurá, casou com Kamakuã, a bela, que gerou Iauaretê-mirim, que perseguiu o pássaro Acauã para conseguir a pena mágica e voar até Jacy-tatá, a mulher-estrela, senhora do segredo dos poderes dos pajés” (2007, s/p.). Como podemos notar por essa apresentação, a obra trará metamorfoses, muitos animais entre seus personagens e uma busca espiritual pelos segredos dos pajés.

Para fins de análise, podemos dividir o livro em duas partes: na primeira, os capítulos funcionam como pequenos contos, ou fábulas, já que suas histórias fazem

sentido se lidas de forma individual, ainda que, ao longo dos textos, elas também ajudem a construir uma grande narrativa. Já no que estamos considerando como a segunda parte, que narra a trajetória de Juruá e de seu irmão, Iauaretê-mirim, temos uma história maior, que vai sendo construída ao longo dos capítulos, e é interessante notar como o autor costura esses dois formatos em um mesmo livro. Como veremos, algumas das fábulas se baseiam em histórias tradicionais dos indígenas brasileiros. Já a narrativa sobre Iauaretê-mirim e Juruá foi criada pelo próprio autor. Acreditamos que essas diferentes fontes influenciaram esse formato híbrido da obra.

O prefácio, escrito por Jecupé, explica que esse livro reconta as histórias que ele mesmo narrava para sua filha quando ela tinha 5 ou 6 anos. Para este projeto, ele resolve propor uma inversão e pede para a menina, já com 11 anos, contar as histórias que ela lembrava e gostava. Assim, a jovem Sawara, apresentada apenas pelo primeiro nome, narra com “palavras e desenhos” as aventuras da onça Iauaretê e seus filhos humanos – vale mencionar que, segundo ele informa, essas histórias ainda passaram por um processo de seleção (p. 7). Sawara é também a responsável por todas as ilustrações e pela imagem da capa.

É interessante notar a preocupação do autor em trazer o reconto para seu trabalho de escrita. Ao recorrer à memória de sua filha, ele se aproxima do entendimento e do gosto de crianças e jovens, o que facilita a adequação do livro para esse público. Ao mesmo tempo, esse processo – ao invés de negar ou tentar apagar as mudanças que a contação de histórias pode trazer para os enredos – incorpora a memória na produção do livro.

O posfácio, também escrito por Jecupé, vai revelar outros procedimentos utilizados em seu processo criativo. Intitulado “O general caçador de histórias”, o texto informa que algumas das narrativas apresentadas foram originalmente coletadas por Couto de Magalhães e publicadas em *O Selvagem* (1876). O livro foi o primeiro a trazer histórias indígenas em tupi ao lado da tradução para a língua portuguesa e divide-se em duas partes: a primeira chamada “Curso de língua Tupí viva ou Nheengatú” e a segunda “Origens, costumes e Região Selvagem”. Seu autor, que foi político, militar, escritor, folclorista e etnógrafo, escreveu a obra a partir de expedições que realizou pelo interior do Brasil.

No século XIX, o país discutia a necessidade de ‘desinfestar’ os indígenas do interior do Brasil ou ‘civilizá-los’, incorporando sua mão-de-obra – temas que

encontraremos no livro de Couto de Magalhães. Ao mesmo tempo, no ambiente cultural, há uma renovação do interesse pelos elementos do folclore brasileiro, o que possibilita a publicação de *O Selvagem* – obra encomendada por D. Pedro II e impressa pelo Império para a Exposição Universal da Filadélfia (Sá, 2012, p. 161).

Em sua carta ao leitor, Couto de Magalhães explica que seu intuito é fazer com que os indígenas compreendam o português, de modo a facilitar a comunicação com esses povos. Porém, para isso, é preciso que o exército conte com intérpretes que dominem os dois idiomas, daí a importância de seu livro, e sejam capazes de lhes ensinar a língua portuguesa. Com isso, seu trabalho conseguiria apoiar a realização de quatro grandes objetivos:

1°. Conquistar duas terças partes do nosso território, que ainda não pôde ser pacificamente povoado por causa dos selvagens.

2°. Adquirir mais um milhão de braços aclimados e utilíssimos nas industrias pastoris, extractivistas e de transportes internos, unicas possíveis por muitos annos no interior; esses braços são tambem os mais proprios para a povoação de nossas remotas fronteiras, os unicos aptos para desbravarem o interior, e serem os predecessores naturaes da raça branca, n'um solo ainda virgem.

3°. Assegurar nossas comunicações interiores para as duas bacias do Prata e do Amazonas.

4°. Evitar no futuro grande effusão de sangue humano, quaisquer que eles sejam, haverá alguma coisa que nos impeça de tental-o agora em quanto é tempo? (Magalhães, 1876, p. XV).

Como vemos, o autor não estava preocupado apenas com a etnografia e o registro dessas histórias, mas com objetivos políticos que envolvem o que ele chama de “civilização” dos indígenas brasileiros, de modo a transformá-los em força de trabalho para a economia nacional e a apagar suas identidades étnicas, “embranquecendo” as futuras gerações. Além disso, ele busca facilitar a proteção de fronteiras, as navegações pluviais, a “conquista” de territórios no interior do país, e evitar possíveis conflitos futuros com essas populações. Como sabemos, muitas dessas metas foram alcançadas pelos sucessivos governos brasileiros que olharam para a questão indígena como um problema a ser resolvido.

Apesar disso, seu livro é considerado um importante documento etnográfico. Segundo Jecupé, em sua tradução livre, Couto de Magalhães adapta as narrativas para o estilo de Esopo, reconhecendo nas histórias coletadas o mesmo valor das mitologias

gregas e hindus (Jecupé, 20017, p. 82). Porém, na versão em tupi, o autor vê um “jeito próprio, nativo, de contar”, um “jeito ‘índio’” (p. 84), que ele associa a narradores Kamaiurá, Trumai, Xavante, Krahô, entre outros que já ouviu. Para Jecupé, o jeito nativo de contar está ainda no fantástico que permeia as histórias, com rios, animais e plantas falantes, apesar da coerência das histórias e de seus ensinamentos. Veremos ao longo da leitura como essa magia cotidiana está ligada ao modo indígena de entender o mundo ao seu redor.

Em *As fabulosas fábulas de Iauaretê*, Jecupé vai retomar essas histórias e outras que fazem parte da tradição oral dos povos originários. Além disso, ele cria também sua própria narrativa, na segunda parte do livro, a partir da visão de mundo e dos personagens que fazem parte desse imaginário brasileiro que existe “antes, mas muito antes, de o Brasil ser ‘descoberto’” (p. 85). Assim como Couto de Magalhães, nos parece que, ao escrever, Jecupé tem também objetivos muito claros para o Brasil. Seu projeto de país, entretanto, será muito diferente do apresentado pelo militar Couto de Magalhães, como poderemos ver ao longo da leitura.

Vale notar que, ao contrário do que vemos em *Murûgawa*, aqui Jecupé não parece se restringir às histórias associadas a apenas uma etnia. Ainda que o enredo se passe ao redor de uma aldeia Kamaiurá – grupo indígena que vive no Xingu e fala uma língua do tronco tupi –, ele ressalta no posfácio que a origem das fábulas de Couto de Magalhães são as culturas Kadiweu, Bororo, Munduruku e Tupi. Assim como Jecupé não pertence a apenas uma etnia<sup>9</sup>, seu livro parece buscar se aproximar de um elemento indígena que seja comum ao território nacional, mais que se concentrar nas tradições de uma cultura específica – prova disso é também a referência que faz à entidade xavante do tempo, como assinalamos no capítulo 2. Em outras obras suas, veremos tanto a temática indígena ser apresentada de forma pluriétnica, *A terra de mil povos* (2020) é exemplo desta abordagem, quanto as especificidades da cultura Guarani, como acontece em *Tupã Tenondé* (2001).

Também é interessante notar que o autor cita o nome de grandes escritores, como Clarice Lispector e Guimarães Rosa, que recontaram histórias inspiradas na obra de Couto de Magalhães. Ao se colocar ao lado desses autores, Jecupé evidencia o valor do

---

<sup>9</sup> Como mostramos no capítulo 1, o autor tem ascendência Txucarramãe, mas, por conta da disputa por terras, sua família migrou para São Paulo, onde ele foi criado em uma aldeia guarani.

reconto e mostra como seu trabalho também se filia à literatura brasileira. Ele fala ainda sobre como muitos desses textos passaram por transformações e “Tornaram-se parte do folclore nacional” (Jecupé, 2007, p. 84), ainda que tenham em sua origem determinadas etnias indígenas. Ou seja, ele estabelece uma diferença entre o que é folclórico e o papel diferente que essas histórias representam em suas culturas originais.

Em *As fabulosas fábulas de Iauaretê* encontramos uma série de narrativas cujos personagens principais são animais. Há também muitas histórias de humanos que se transformam em animais em algum momento, ou que conversam e aprendem com eles. Por outro lado, não encontramos histórias que narrem a origem do mundo ou dos seres. Ao se referir às fábulas, no título, para sugerir que os animais são os personagens principais das histórias, o livro segue a lógica de classificar sua produção de acordo com a tradição ocidental. Em seu prefácio, Kaká Werá Jecupé também aproxima suas histórias da de outras tradições não indígenas: “Alguns desses episódios vêm dos tempos mais antigos desta terra chamada Brasil. São mais antigas que as histórias da carochinha e tão lendárias quanto as lendas gregas!” (2007, p. 7).

Em outra obra de sua autoria, *A terra dos mil povos* (2020), Jecupé diz que o que chamamos de mitos é a “memória cultural” do povo, que distingue do conceito de história. Para ele, esses mitos não são uma invenção, mas a forma como as vozes antigas tentaram traduzir de forma aproximada alguns fatos, ocorrências e transformações (p. 62). Ele também deixa clara a relação que faz entre mito e histórias de criação do mundo, que aconteceram “antes de o tempo existir” (p. 33). Dessa forma, ele não enxerga uma contradição entre mito e ciência, entendendo que são formas diferentes de narrar outras realidades, no caso do mito. Essa visão fica clara no trecho:

Essas histórias revelam o jeito de o povo indígena contar sua origem, a origem do mundo, do cosmos, e mostra como funciona o pensamento nativo. Os antropólogos chamam de mitos, e algumas dessas histórias são consideradas lendas. No entanto, para o povo indígena é um jeito de narrar outras realidades ou contrapartes do mundo em que vivemos (Jecupé, 2020, p. 71).

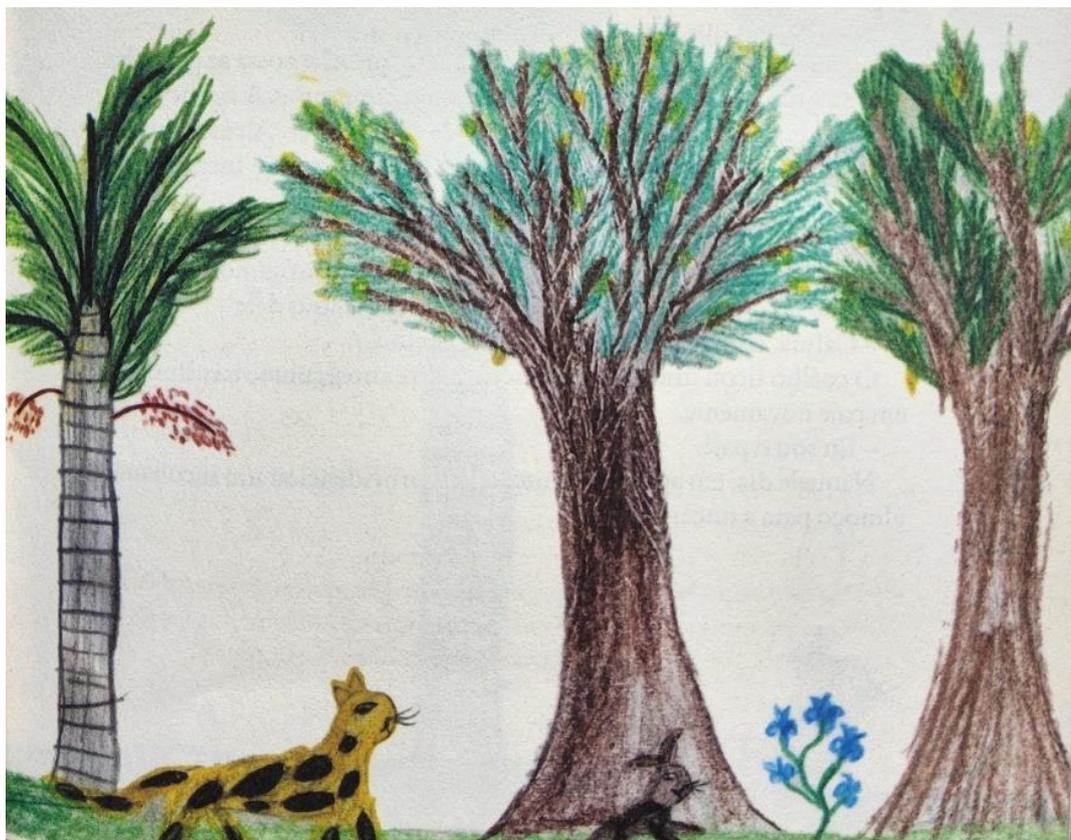
No prefácio, o autor ainda conta como ele e a filha, apesar das diferentes idades, saboreavam juntos as “ditas ‘fábulas’” (p. 7) que narra neste livro. A expressão parece indicar que o termo ‘fábula’ foi tomado de empréstimo da cultura ocidental, para se referir a essas diversas histórias que as culturas indígenas classificariam de outra maneira. Além de apresentar animais como personagens, muitas vezes personificando tipos humanos, é característico do gênero fábula a intenção moralizante e a crítica ao comportamento de

pessoas ou da sociedade (Coelho, 2009). Essas fábulas indígenas apresentam também críticas a certos comportamentos e observaremos de que natureza são elas.

O título dessa apresentação, “Histórias para boi acordar e onça dormir”, brinca com o dito tradicional, mas provoca uma inversão. De certa forma, o que veremos a seguir serão também histórias com muitas referências já conhecidas do povo brasileiro, mas cujos sentidos podem ser diferentes. E se as “histórias para boi dormir” são conversa fiada ou mentirosa, as que fazem boi acordar podem representar o contrário disso. Já ao dizer que a história também fará a onça dormir, além de fazer referência a um dos principais personagens do livro, ele traz ênfase para um animal nativo do país. Esse complemento da frase também remete ao olhar originário que ele trará em sua narrativa, e que faltava às histórias para boi dormir.

Com ilustrações muito coloridas e de traços mais grossos, as imagens do livro lembram os desenhos infantis, como é de se imaginar, já que foram feitos pela filha do autor, Sawara, de 11 anos (figura 7). As ilustrações representam de maneira bastante fiel diversas cenas das aventuras narradas e, por isso, podem facilitar a leitura dos mais jovens. Também revelam uma floresta habitada por muitos animais e plantas, e uma preocupação em representar diferentes tipos de árvores, com caules, folhas e frutos diversos – fugindo da representação da floresta como uma massa verde uniforme e enxergando-a como esse lugar que abriga vários seres, com suas especificidades e pontos de vista, o que será confirmado ao longo da leitura das histórias. Algumas imagens representam ainda elementos humanos: indígenas com saias de palha ou folhas, ocas e referências a grafismos em alguns objetos, como nas cerâmicas e na canoa de Iauaretê-mirim.

Figura 7 – As ilustrações foram feitas pela filha de Jecupé, que tinha 11 anos



Fonte: Jecupé, 2007, p. 35.

Finalmente, antes de entrarmos nas histórias, vale pontuar a relação do autor com seu nome. Como já vimos em *Murûgawa*, é comum que os indígenas tenham seu nome tradicional e um de registro, de branco, que aparece nos documentos oficiais. Em seu primeiro livro, Jecupé conta como, ao entrar na escola, foi registrado pela professora com o nome de seu filho que havia morrido, ignorando sua nomeação tradicional. Já o nome que ele assina atualmente é formado por um escudo, Kaká – “o poder de uma palavra na boca é o mesmo de uma flecha no arco, e por isso às vezes usamos apelidos como patuás” (2020, p. 13) –, e por seu tom, seu espírito nomeado, Werá Jecupé. Ele explica: “Para a cultura guarani, na qual fui iniciado, em São Paulo, onde nasci, o ato da nomeação é a manifestação da parte céu de um ser na parte terra” (p. 13). Compreender a importância do nome para o autor nos ajuda a pensar não apenas na relação que ele estabelece entre esses dois mundos, indígena e não indígena, mas também a olhar com atenção para os nomes de seus personagens e para os recados que trazem.

Como apresenta muitas narrativas, nesta análise vamos nos deter mais profundamente na história “Iauaretê e a anta”, que nos permite traçar algumas

comparações com o texto de Couto de Magalhães, e nas trajetórias de Juruá e Iauaretê-mirim, que serão analisadas a partir das seguintes questões: metamorfoses, relações com o mundo branco e aprendizado espiritual. A juventude dos dois personagens e sua relação com o tempo já foi abordada no capítulo 2.

### **3.2.1 Iauaretê e a anta**

Nas histórias da primeira parte, temos diversas fábulas que vão se conectando por meio de seus personagens principais. Já no primeiro texto, somos apresentados a Iauaretê, uma onça-rei que, por magia de Tupã, durante a noite se transforma em humano. Se nas fábulas de origem europeia, o leão representa o rei dos animais, em sua versão, Jecupé também escolhe um felino de grande porte da fauna nacional e o apresenta como onça-rei. Nas histórias seguintes, em que acompanhamos sua interação com outros animais e humanos, porém, não há referências a qualquer tipo de hierarquia entre os bichos e veremos, inclusive, a inteligência e astúcia de outros bichos serem usadas contra a força de Iauaretê.

Em “Iauaretê e a anta”, por exemplo, veremos uma disputa entre os dois animais que terá um final surpreendente. Este é um dos textos cuja versão em tupi o autor leu na obra de Couto de Magalhães, como explica em seu posfácio, e verificar as diferenças entre as duas histórias pode trazer importantes revelações sobre a forma como Jecupé produz suas obras.

Nessa história acompanhamos Iauaretê, que chega ao alto da floresta e pensa ter encontrado o espaço ideal para construir uma casa – um lugar onde pode sentir o cheiro da caça e dos homens, e de onde consegue avistar a mata e a aldeia Kamaiurá. Para fazer sua “tapera”, ele capina o lugar e demarca os quatro cantos com xixi. Quando vai embora, uma anta passa por ali e tem também a ideia de fazer sua morada naquela área. Ao ver que o terreno já está capinado, a anta comemora e atribui o trabalho à ajuda de Tupã. Ela então faz uma cerca do lugar. No dia seguinte, ao ver que seu terreno já está cercado, Iauaretê pensa, assim como a anta, que Tupã o está ajudando. Ele coloca as paredes, deixando a conclusão para o dia seguinte. Ao chegar, mais tarde, e ver as paredes prontas, a anta agradece a ajuda de Tupã e finaliza as portas e janelas.

No outro dia, ao ver a casa pronta, com a ajuda de Tupã, Iauaretê vai buscar suas coisas para se mudar. A anta faz a mesma coisa e os dois finalmente se encontram quando

estavam prontos para habitar a nova casa. Eles começam a discutir e percebem que não foi Tupã, mas seu oponente, quem estava trabalhando na obra da casa. A anta mostra “seus dentes afiados” e eles começam a brigar. Finalmente, cansados da discussão, resolvem chegar num acordo: eles construirão uma nova casa e, até lá, vão morar juntos. “Assim foi feito. Aprenderam a solidariedade. Talvez seja isso que Tupã pretendia. Hoje em dia são vizinhos, embora um viva sempre prestando atenção no outro com toda a desconfiança de antas e onças que são” (Jecupé, 2007, p. 13).

A narrativa é apresentada em linguagem direta, com muitos diálogos, e poucas descrições, que acontecem apenas em função das ações que se relacionam ao espaço. Ao final, como mostrado acima, o narrador apresenta uma lição que pode ser aprendida com a história, à maneira das fábulas tradicionais do ocidente – essa estrutura se repetirá ao longo das histórias apresentadas no livro.

Na versão de Couto de Magalhães, que inspirou Jecupé, encontramos diferenças importantes inclusive no enredo. Na narrativa do general etnógrafo, somos apresentados logo no início à máxima, ou moral, da história: “Quem mora com seu inimigo não póde viver tranquillo” (1876, p. 220). Ele faz alguns comentários sobre como interpreta a história a partir dessa ideia e, em seguida, traz a versão em tupi e em português. Assim como a lição é diferente, a conclusão das duas tramas seguirá por caminhos diversos. Na história em português publicada em *O Selvagem* (infelizmente não somos capazes de analisar a versão em tupi), temos uma onça e um veado. Os dois animais escolhem o mesmo lugar para fazer sua casa e atribuem a Tupã partes da construção até que se encontram e entendem o que havia acontecido:

No outro dia se acordaram, e quando se avistaram, a onça disse ao veado: – Era voce que estava me ajudando? O veado respondeu: – Era eu mesmo. A onça disse: Pois bem, agora vamos morar juntos. O veado disse: Vamos (Magalhães, 1876, p. 225).

A partir desse ponto, porém, a narrativa de Magalhães mostrará os dois animais se provocando – a onça traz um veado caçado para o jantar; o veado também usa de sua astúcia para caçar uma onça e levar para o jantar – até que eles brigam e seguem caminhos diferentes. Jecupé parte da mesma premissa, mas imagina outras saídas para esse encontro e essa colaboração não intencional entre os dois animais. Sua história lembra que há desconfiança entre esses dois vizinhos, mas que, além disso, podem existir outras saídas mesmo nesses casos. Se Tupã não os ajudou a construir a casa, talvez esteja agindo de

outra maneira, para ensinar uma nova lição, de solidariedade. Assim, sua intenção ainda está contemplada no desenrolar da história de alguma forma.

A disputa pela casa que ambos os animais construíram é, de certo modo, uma disputa por espaço ou, dito de outra maneira, por terra. Temos duas espécies, mas podemos pensar também dois povos, com direito a esse território. A solução de Jecupé para o conflito parece ressaltar a possibilidade de saídas mais pacíficas para esses confrontos. No contexto indígena, podemos associar a história às disputas territoriais pelo país e imaginar, com a ajuda de sua versão, desenlaces que não considerem apenas o poder do mais forte, mas a capacidade para a colaboração e a solidariedade com esse diferente, seja ele um animal de outra espécie, seja ele um humano de outra cultura.

Ainda que não aconteçam metamorfoses nesta fábula – tema muito comum no livro –, encontramos ao longo do texto de Jecupé elementos que aproximam a onça e a anta dos comportamentos humanos. Em todo o projeto da casa, podemos reconhecer elementos tipicamente humanos e do comportamento animal se intercalando. Iauaretê escolhe o alto da floresta porque, além da boa vista para toda a região, os cheiros de outros seres vivos chegam até lá. Ele limpa o terreno, constrói paredes e põe o telhado, mas também faz xixi nos cantos do espaço para demarcar a área. A anta cerca o terreno, coloca portas, janelas e pensa na decoração, mas mostra os dentes para a onça quando eles se desentendem.

Ainda sobre a construção da casa, vale notar que as portas e janelas seriam voltadas para as “quatro direções” (p. 12), ponto importante, pois:

Na Astronomia Guarani, os pontos cardeais são associados às moradas dos deuses, especialmente de acordo com o papel que cumprem no movimento diurno do Sol, o caminho de Kwaray. Norte e sul são a morada de Idjyke. O leste é a morada de Karai e Nhamandu. O oeste é a morada de Tupã. O zênite é a morada de Djakaira.

É através dos pontos cardeais e a aproximação ou afastamento do Sol em relação a eles que os Guarani conseguem se localizar, espacial e temporalmente (Fehlberg, Bohland Filho, Lorenzoni).

Temos, portanto, mais um elemento de uma cultura indígena que se estende também aos animais. Por trás desses paralelos podemos vislumbrar as subjetividades comuns entre animais e pessoas, tema já abordado na análise de *Murūgawa* e que aparecerá com mais força em outros momentos deste livro.

Nas fábulas seguintes, acompanharemos animais que passam por metamorfoses, usam a inteligência para fugir de caçadores, demonstram solidariedade com os mais

fracos, entre outras situações. Entre as histórias, vamos conhecendo mais sobre a trajetória de Iauaretê, a onça que se transforma em humano durante a noite. Em “A mulher que se casou com o Iauaretê” descobrimos que, um dia, ele resolve participar de uma festa dos indígenas Kamaiurá em homenagem à onça. Naquela noite, Iauaretê se apaixona por uma moça, Kamakuã, e eles começam a namorar sem que ela conheça sua verdadeira forma animal. Mas, desconfiada dos sumiços do namorado durante o dia, ela o amarra ao mastro da oca. Pela manhã, quando costumava sumir, ela vê o jovem se transformando em onça. Passado o susto, a moça aceita se casar com Iauaretê. Juntos, eles têm dois filhos: Juruá e Iauaretê-mirim, cujas histórias serão narradas na segunda parte do livro.

Assim como na história sobre a origem do peixe-boi, de *Murûgawa*, temos um relacionamento entre humanos e animais que assumem a forma humana em algum momento. Kamakuã não sabia, a princípio, qual era a verdadeira natureza de seu namorado, mas ao descobrir, aceita-o como ele é. Ela não parece estar infringindo nenhuma regra, ainda que seu relacionamento não seja muito usual, tanto que não há maiores consequências para esse relacionamento, eles acabam se adaptando às diferenças um do outro e seus filhos nascem saudáveis e com forma humana.

### **3.2.2 Juruá encontra Anhangá, vira peixe e pede ajuda ao pirarucu**

Filhos de uma onça com uma humana, Juruá e Iauaretê-mirim são os personagens principais dessa segunda parte do livro. Os dois irmãos são muito diferentes e enfrentam dificuldades diversas ao lidar com o mundo ao seu redor. No capítulo 2, já mostramos como essas questões parecem estar ligadas também à juventude dos dois. Aqui, analisaremos outros temas importantes que também permeiam a história: a relação com o outro, no caso de Juruá, e a espiritualidade, para Iauaretê-mirim.

Iniciaremos por uma breve síntese da história de Juruá para podermos passar à discussão de alguns de seus principais temas (alguns detalhes mencionados também serão importantes para os comentários que faremos a seguir). Juruá é apresentado como um excelente caçador, que presenteia toda a aldeia com suas caças. Mas ele é também exibicionista: caça além das suas necessidades e “muitas vezes deixa os animais apodrecerem na floresta pelo prazer de matar” (Jecupé, 2007, p. 38). Por conta disso, Anhangá, descrito como o “espírito protetor das florestas” (p. 38), tenta conscientizá-lo sobre suas ações. Para falar com o jovem, Anhangá toma a forma de uma borboleta branca

e diz: “– Juruá, que tal buscar o alimento somente para suprir a fome?!” (p. 38). Mas o jovem ignora a mensagem, ao contrário, parece intensificar seu comportamento, passando a queimar a floresta e a derrubar árvores “não para construir, mas para se sentir mais poderoso e importante que os outros jovens guerreiros” (p. 39). Em uma segunda aparição, Anhangá toma a forma de um beija-flor e o adverte em tom mais firme: “– Juruá! Pare rápido! Tupã não está gostando disso e me deu autoridade para fazê-lo parar de uma vez!” (p. 39). Desta vez, eles discutem e Anhangá reitera que é o responsável por cuidar da floresta. Mas Juruá responde que quem manda naquela floresta é ele, e atea fogo na mata. Pela terceira vez, Anhangá tenta falar com o jovem caçador, desta vez na forma de uma coruja. O animal avisa que uma tragédia pode ocorrer, caso a desordem não pare.

Um dia, Juruá vê um lindo cervo, arisco e difícil de caçar. Como também era muito ágil, ele não hesita em atirar. Acerta em cheio e derruba o animal. Ao se aproximar, porém, ele vê o cervo se transformando em uma mulher: era sua mãe. Para dar uma lição ao jovem, Anhangá havia transformado Kamakuã no cervo. Juruá, em vez de aprender a lição, se revolta com a situação, torna-se zombeteiro, rancoroso e passa a dizer para toda a aldeia que Anhangá matou sua mãe. Anhangá ouve o boato e decide ir ter com o jovem novamente, desta vez, na forma do “inseto mais insignificante, a muriçoca” (p. 44). A recepção, porém, não é boa e Juruá tenta matar o inseto. A entidade vai novamente falar com o jovem, desta vez na forma de um gigante com voz de trovão. Anhangá diz que não matou sua mãe, mas que salvou a vida de seus filhos e netos, pois as ações de Juruá estavam matando a mãe de todo nós. Juruá responde com irritação e acaba sendo transformado num peixe por Anhangá, como punição.

Juruá passa a viver nessa nova forma e, um dia, vê o boto se transformando em gente e pede ajuda, pois também quer ser humano novamente. O boto recomenda que ele fale com o pirarucu. Juruá vai ao encontro do grande peixe e descobre que ele também foi humano. Era um guerreiro terrível, que inventou a guerra e zombou de Tupã, que o transformou em pirarucu. Mas Juruá não aceita sua condição da mesma forma que o peixe e diz que mudaria sua maneira de ser se tivesse uma oportunidade. O pirarucu resolve oferecer-lhe uma nova chance e o transforma novamente em gente. Mas o retorno à forma humana tem algumas condições: ele não pode mais morar na aldeia, deve ir para o “outro lado do rio”, viver na “aldeia dos que se pintam de branco”, e ajudá-los. “Quando a aldeia e o povo da pintura branca crescerem com a ajuda de sua alma e inteligência, você poderá

atravessar o rio e encontrar com seus antepassados, pai e irmão” (p. 51). Juruá aceita o desafio e vai criar outra aldeia, que “muitas e muitas luas depois se tornaria uma enorme cidade” (p. 51).

É curioso como o comportamento de Juruá se parece mais com o dos chamados brancos que com os indígenas de sua família: ele não respeita a natureza, desperdiça alimentos, caça além de sua fome, derruba árvores sem motivo, coloca fogo na floresta. Ele não respeita os limites da mata, as leis naturais nem as entidades da floresta, e seus ouvidos estão tapados para os conselhos e aprendizados. Ele ignora as mensagens de Anhangá e, mesmo após matar sua mãe, não admite sua culpa. É vaidoso, zombeteiro, rancoroso. Ao final, ao ter uma nova chance ele vai para a terra dos brancos, ajudar a construir uma grande aldeia que um dia se torna uma cidade.

Juruá é branco? Nas ilustrações (ver figura 8), ele é representado como indígena e é filho de uma kamaiurá com uma onça – a união interespecies é muito comum nas histórias dos indígenas americanos, como explica Viveiros de Castro (2014, local. 5736). Por outro lado, seus defeitos e também suas qualidades – como a engenhosidade e a habilidade para a caça – se assemelham às características do ocidental, que vive inserido num sistema de acúmulo de bens e superexploração da terra. A questão fica mais interessante quando analisamos seu nome. Juruá, em tupi, significa “boca com cabelo”, apelido que os Guarani Mbyá deram aos colonizadores barbudos que encontraram e que, por extensão, usam até hoje para se referir a todos os não indígenas (Povos Indígenas no Brasil Mirim, 2023).

Figura 8 – Juruá flecha um cervo, sem saber que se tratava de sua mãe



Fonte: Jecupé, 2007, 43.

O texto ainda afirma que Juruá vai criar uma “outra tribo, uma outra aldeia” (p. 51) que um dia se tornaria “uma enorme cidade” (p. 51). O final em aberto nos deixa uma série de perguntas sem respostas: Juruá vai para a terra dos brancos para continuar aprendendo com seus erros, num lugar onde todos se comportam como ele? Ou, ao contrário, aprendeu sua lição e vai ajudar esse povo que é tão parecido com ele em seus defeitos? Ou ainda, será ele mais uma má influência nesse mundo branco? Não temos uma resposta definitiva para essas questões. Por outro lado, a história nos revela uma origem comum entre indígenas e não indígenas, afinal o povo que “se pinta de branco” também teve contato e aprendeu com Juruá.

Aqui, o excesso, o desperdício, a superexploração da natureza, assim como a vaidade e o desrespeito aos espíritos naturais não parecem ser características exclusivas desse branco, que assume o lugar de outro pela perspectiva indígena, e sim aspectos comuns à natureza humana, quer se trate de indígenas ou não. Porém, se esses traços estão presentes em todos, é possível escolher controlá-los ou, ao contrário, alimentá-los e

algumas culturas parecem ter aprendido melhor a ouvir os sinais da natureza e de suas entidades para não deixar que essas características prevaleçam. Ou seja, ao mesmo tempo em que critica o branco, o livro não o coloca como algo diferente, externo à natureza humana. A própria forma de se referir a essa cultura como “os que se pintam de branco”, criando um paralelo com os indígenas e sua tradição de pinturas corporais, aponta para o fenótipo como algo apenas exterior, que não implica uma diferença de valor ou hierarquia. Essa é uma forma muito diferente da que os indígenas têm sido historicamente representados pela cultura ocidental, tanto do ponto de vista cultural quanto do de suas características físicas.

Ao levar Juruá para construir a cidade dos brancos, a ascendência de indígenas e não indígenas se mistura. O autor aproxima, assim, os dois grupos sem, no entanto, deixar de ser muito crítico à sociedade branca e de apontar seus problemas. Pensando na história do Brasil e no avanço da degradação ambiental em todo o planeta, podemos imaginar que Juruá não mudou muito na nova terra nem conseguiu influenciar de modo positivo o povo da pintura branca. Por outro lado, a história inconclusa deixa aberta a possibilidade de que os próximos ‘juruás’ aprendam. O caminho, afinal, está sendo traçado, e ainda é tempo de escolher o rumo a seguir. A trajetória de seu irmão, Iauaretê-mirim, que analisaremos no próximo item, vai justamente discutir essas escolhas.

Também é interessante notar como, para tentar se comunicar com Juruá, Anhangá se transforma, primeiramente, em pequenos animais, como um inseto ou uma borboleta. Apenas quando não é ouvido, ele toma a forma de gigante com voz de trovão. Sua atitude mostra como os ‘juruás’ costumam ignorar os pequenos sinais, sendo preciso grandes ações, como desastres ambientais, para que, quem sabe, ouçam as mensagens da natureza. As diversas transformações de Anhangá parecem mostrar a importância semelhante desses diversos seres, maiores ou menores. Mas, Juruá não ouve e não respeita nem os pequenos animais nem o gigante. De forma semelhante, essa parece ser a resposta de seus companheiros da cidade frente às diversas ameaças e tragédias anunciadas pelos problemas ambientais. Ao pensarmos no Juruá como esse representante do modo de agir do não indígena, também podemos estabelecer outra importante relação na história. Assim como o jovem caçador mata sua própria mãe sem saber, os brancos agem de forma semelhante, ao destruir o meio ambiente, que permite sua sobrevivência no mundo. Assim, reconhecer que as ações humanas estão matando essa terra, em vez de continuar

negando sua responsabilidade nessa tragédia, como fez o Juruá caçador, pode ser o primeiro passo para que a situação mude.

As lições por que Juruá passa podem indicar um caminho também para os leitores do livro – indígenas ou não indígenas – refletirem sobre suas ações em meio à natureza. Se não fica claro que o jovem consegue aprender com seu percurso, sua história pode ajudar os habitantes das cidades e aldeias a mudarem sua forma de se relacionar com o ambiente à sua volta. Em *A terra de mil povos*, outro livro de Jecupé, o autor conta sobre o processo de “pacificação dos brancos”, narrado pelo povo Xavante como estratégia para conseguir uma boa convivência com a sociedade envolvente. Ele explica como os Xavantes saíram de suas aldeias para estudar o pensamento dos brancos e “agir no seio da confusão da cidade urbana” (2020, p. 64) para amansá-los. De modo semelhante, podemos pensar que a história de Juruá também busca colaborar com a pacificação do comportamento do branco com relação ao mundo, animais e plantas.

Ora, como vimos acima, o primeiro item entre os objetivos apontados por Couto de Magalhães para o seu curso de tupi era a pacificação do selvagem, que facilitaria a conquista de territórios. Jecupé vai se inspirar no seu trabalho como etnógrafo para compor algumas das fábulas de seu livro, ao mesmo tempo, promove uma inversão de valores. Para ele, é o branco que precisa ser amansado e rever seus comportamentos. E essa pacificação também tem um objetivo maior ao final: a preservação do meio ambiente e da própria vida na terra.

Ainda é interessante pensar no papel da língua para esses dois autores. Couto de Magalhães abre a sua carta ao leitor justificando a importância de ensinar português aos indígenas, porque, ao longo da história, quando “uma raça barbara se poz em contacto com uma raça civilisada, esta se vio forçada ou a exterminar-a, ou a ensinar-lhe sua língua” (1876, p. VII). Para facilitar esse ensino, evitando o extermínio e ganhando braços trabalhadores para o país, o conhecimento do tupi seria fundamental. Com intérpretes falantes das duas línguas, seria possível, portanto, “Domesticar os selvagens ou fazer com que elles nos entendam, o que é a mesma cousa, equivale a fazermos a conquista pacifica de um territorio quasi do tamanho da Europa, e mais rico que ella” (1876, p. VIII).

Jecupé escreve suas obras em português, tendo como grande parte de seu público, justamente, o não indígena. E utiliza-se da língua de sua “domesticação”, nos termos de Magalhães, para criticar o modo de vida ocidental. Ele vai também aproveitar-se de sua fluência nas duas línguas, tupi e português, para reescrever as histórias coletadas pelo

etnógrafo. Mais: é por meio também dessa língua do colonizador que ele vai trabalhar pela pacificação do branco. No lugar da pretendida domesticação, a língua portuguesa, em suas mãos, passa a ser usada para a defesa da selva – numa nova acepção do termo, podemos dizer que ele nunca deixou, afinal, de ser selvagem. E ele nos apresenta seus caminhos para “florestar” ou “verdejar” o mundo ocidental, que procura respostas para os desafios de uma modernidade industrial que se vê às voltas com uma crise ambiental sem precedentes na história humana.

Além disso, Jecupé utiliza, à sua maneira, termos em tupi ao longo de seu texto. Em *As fabulosas fábulas de Iauaretê* não há nenhum glossário ao final do livro, como podemos ver em muitas obras de autores indígenas, nem palavras originárias de alguma língua que sejam desconhecidas para o falante de português brasileiro. No entanto, podemos identificar o uso de diversos termos de origem tupi que foram incorporados à língua portuguesa e que são usadas com grande frequência ao longo do livro. A começar pelo nome dos personagens: Iauaretê significa onça em tupi. Iauaretê-mirim também utiliza um sufixo tupi para indicar o que é pequeno, menor, e Juruá, como vimos, também é de origem tupi. Na fábula “Iauaretê e a anta”, por exemplo, encontramos o termo “tapera”, que o próprio texto explica se tratar de “uma pequena casinha” (Jecupé, 2007, p. 12), “guatambu”, espécie de árvore com madeira muito dura, e “cuia”. Nas histórias de Juruá, ele vai se encontrar com uma “muriçoca” e um “pirarucu”, e vai ter como destino a construção de uma grande “taba” do outro lado do rio. Todos os termos assinalados entre aspas acima são de origem tupi (Aulete Digital, 2023; Dicionário Ilustrado Tupi Guarani, 2023). No livro, encontraremos ainda diversos outros exemplos, como nhenhêném, jatobá e oca, além de outros nomes pessoais e das divindades.

Outro ponto interessante é como a obra apresenta Tupã e Anhangá. Ao contrário do que vimos em *Murûgawa*, aqui não há nenhuma explicação sobre quem é Tupã. Do mesmo modo como faz com as palavras em tupi – inserindo-as ao longo do texto, de modo a mostrar como utilizamos esses termos em nossa fala cotidiana sem nos darmos conta –, ele sabe que podemos entender quem é Tupã pelo contexto e, sobretudo, porque sua figura é conhecida na cultura brasileira como sinônimo de divindade para os povos indígenas. No *Dicionário de Tupi Antigo*, por exemplo, encontramos as seguintes descrições para Tupã: trovão; entidade que faz chover ou trovejar; nome pelo qual os missionários e indígenas cristianizados designavam Deus; e divindade (Navarro, 2013, p. 482). Em *A terra de mil povos*, outra obra de Jecupé, ele descreve Tupã como “o senhor

dos trovões e das tempestades, comandante das sete águas” (2020, p. 27), e o insere dentro de um complexo sistema de divindades e ciclos da terra.

Já Anhangá – aqui com uma grafia um pouco diferente da utilizada por Yamã em sua obra –, recebe uma breve apresentação: ele é o “espírito protetor da floresta” (Jecupé, 2007, p. 38). Ao longo do livro, o texto vai trazendo mais elementos para que conheçamos essa figura: ele é “o que cuida da floresta” (p. 39) e é “sábio, mas também severo” (p. 44), já que tenta conversar e convencer Juruá, mas perde a paciência e o castiga. Ele tem poder de se transformar em diversos animais e de metamorfosear os outros seres, como faz com Juruá. Desde o início, ele é apresentado como um guardião da mata – diferentemente do que vimos em *Murûgawa*, que, a princípio, vê nele um representante do mal, mas relativiza sua maldade em algumas histórias. No texto de Jecupé, Anhangá pode ser severo e castigar, mas só faz isso após tentar, de diversas maneiras, resolver a situação pelo diálogo. Ele também só se apresenta como um gigante com voz de trovão após se transformar em pequenos animais, que não provocam temor. Além disso, ele age com o consentimento de Tupã, como revela ao responder a Juruá que a divindade não aprova suas atitudes e o autorizou a fazê-lo parar. Ou seja, seus atos parecem sempre razoáveis e justificados. Ele não é o senhor do mal, nem figura antagônica à de Tupã, mas um protetor que precisa agir de forma firme, muitas vezes, para cumprir sua função. O boato que Juruá espalha sobre Anhangá ter matado sua mãe funciona ainda como uma possível explicação para o fato dessa entidade ter ganhado a reputação de malvado, ainda que, segundo a lógica desta obra, isso não corresponda à realidade. A imagem maniqueísta dessa maldade de Anhangá surge, portanto, com Juruá. O personagem age do mesmo modo que os jesuítas que vieram ao Brasil no século XVI, ‘juruás’, portanto, associavam os espíritos indígenas ao demônio na tentativa de aproximar as duas crenças e cristianizá-los (Carvalho, 2015, p. 743).

Na história de Juruá encontramos, ainda, uma série de metamorfoses – de forma geral, essas transformações estão muito presentes em todo o livro. Como já citado, Juruá e Iauaretê-mirim são filhos da onça Iauaretê com a jovem indígena Kamakuã, união que só aconteceu graças à metamorfose por que o animal passa durante a noite, transformando-se em humano. Filho de duas espécies diferentes, Juruá também irá presenciar diversas metamorfoses. Quando Anhangá tenta convencer o jovem a mudar de atitude, ele se transforma em vários animais. Mas Juruá irá ignorar o conselho que recebe nessas diversas formas. A próxima metamorfose, porém, irá enganar o jovem caçador.

Juruá não consegue enxergar que o lindo cervo branco é, na verdade, sua mãe. Ele não foi capaz de reconhecê-la na forma de um animal, mas, após flechá-la, vê o cervo se transformar em gente diante de seus olhos. Como ficará claro nas próximas páginas, sua mãe consentiu com essa metamorfose para tentar ensinar ao filho uma lição. Da mesma forma, as transformações de Anhangá em animais ocorriam em suas tentativas de comunicação com Juruá. Mas todas as mensagens falham, o jovem não aceita as lições recebidas e é transformado em peixe. Sua metamorfose não é consentida como a de sua mãe e funciona como um castigo, já que ele não deu ouvidos aos conselhos recebidos. Essa metamorfose tem ainda um sentido prático, pois como peixe seu potencial destruidor é muito menor.

Vivendo no rio, Juruá logo aprende a “língua telepática dos peixes” (Jecupé, 2007, p. 48), ouve as conversas dos outros animais aquáticos e conhece o boto que tem vontade de namorar as mulheres humanas – vemos aqui um paralelismo entre a linguagem e o desejo humano e o dos peixes, que revela o entendimento de que os animais também tem sua subjetividade, que se desenha a partir de seus pontos de vista. Note-se a semelhança entre Jecupé e Yamã, ao narrar a criação do peixe-boi (ver item 3.1.2), na forma de abordar a vida de animais e humanos. Como já apresentado de forma mais extensa na análise de *Murûgawa*, o entendimento de uma humanidade comum entre os diversos seres parece estar por trás dessa forma de olhar o mundo, que se revela nesses textos – e que é explicada pela teoria do perspectivismo ameríndio.

No corpo de um peixe, Juruá descobre que as metamorfoses continuam acontecendo ao seu redor. Ele vê o boto que se transforma em gente e resolve pedir seu conselho para também voltar à forma humana. A transformação do boto faz referência a uma das histórias de metamorfoses mais difundidas na cultura brasileira. O livro não apresenta sua história, mas, de certa forma, nos mostra como a presença das metamorfoses não são tão desconhecidas dos leitores brasileiros. Ao encontrar o pirarucu, Juruá descobre que ele também era humano, um guerreiro terrível, e que sua metamorfose se deu como castigo por seus feitos. Mas nem só de punições e lições difíceis se fazem as metamorfoses e a volta de Juruá à forma humana é oferecida pelo pirarucu “rei do rio” (Jecupé, 2007, p. 49), como uma nova oportunidade.

Figura 9 – Transformado em peixe, Juruá vai pedir ajuda ao Pirarucu



Fonte: Jecupé, 2007, p. 49.

A naturalidade com que essas diversas metamorfoses são narradas, sem necessidade de justificativas, assim como a grande quantidade de transformações entre animais e humanos que vemos ao longo do livro mostram a importância do tema para as culturas indígenas. Em um livro que reúne histórias de animais, as fábulas, nada mais natural que as metamorfoses tenham presença marcante. Afinal, elas são parte fundamental desse olhar indígena para as outras espécies. O fabuloso, do título do livro, ultrapassa, assim, o sentido de admirável ou referente a fábula e ganha também a acepção de algo que se dá fora da realidade visível. Pois, vale lembrar, “o mundo é povoado de outros sujeitos ou pessoas, além dos seres humanos, e que veem a realidade diferentemente dos seres humanos” (Viveiros de Castro, 2014, local. 7239). Assim, a metamorfose parece ser uma das características marcantes das fábulas brasileiras, ou ao menos das fábulas indígenas.

### 3.2.3 Iauaretê-mirim, entre ser onça ou ser gente

Se as metamorfoses marcam a história de Juruá, seu irmão, Iauaretê-mirim, parece viver em conflito entre suas duas origens, animal e humana. Ele é descrito como um jovem solitário, que prefere conversar com árvores e caçar estrelas a falar com humanos, cujas vozes e risos o perturbavam.

Ele é também muito diferente de seu irmão. Dominava a arte da canoagem e “fazia canoas sem derrubar uma árvore. Escolhia um jatobá velho, pedia permissão para tirá-lhe a casca, e com ela fazia canoas perfeitas, moldando as pontas da casca no fogo, usando a resina da própria árvore” (Jecupé, 2007, p. 54). Ele é tão talentoso como Juruá em sua arte, mas desenvolve uma relação completamente diferente com o mundo que o cerca. Enquanto seu irmão mata animais sem necessidade, Iauaretê-mirim respeita até o mundo vegetal, constrói sem destruir e, sobretudo, pede licença a esses outros seres não humanos ao retirar até uma casca da árvore. Ele possui não apenas os conhecimentos manuais para realizar seu trabalho, como também compreende o funcionamento do mundo não humano. Ao contrário de seu irmão, Iauaretê-mirim age de acordo com os preceitos de sua cultura, respeita as divindades de seu povo e seus ensinamentos. Ele domina o modo indígena de lidar com o meio ambiente à sua volta, entendendo-o não apenas como matéria-prima, mas como seres dotados de espíritos, que devem ser respeitados.

Porém, ainda que compreenda o funcionamento de sua cultura e dos seres não humanos, Iauaretê-mirim se sente perdido e em conflito com seus sentimentos. Sente raiva pela morte da mãe, pela transformação do irmão em peixe e pelo sumiço do pai, que havia caído numa armadilha. Ele oscila entre a paz que sente quando navega em sua canoa, e a vontade de morder e arranhar as pessoas quando se enfurece. Para ele, essas mudanças são resultado de sua origem, afinal nasceu da união entre uma humana e uma onça. Sem saber se é “gente ou bicho” (Jecupé, 2007, p. 56), ele procura um pajé. O xamã não vê a contradição entre essas duas naturezas que inquietam o jovem e o aconselha: “— Meu jovem guerreiro, você é como um pajé! Todos nós temos uma onça raivosa e uma onça pacífica no coração. Vamos ser sempre aquela a que o nosso pensamento oferecer alimento” (p. 56). Vale notar que a contradição, na fala do pajé, não aparece entre espécies diferentes, mas como estados mentais que podem habitar o mesmo ser.

Como as palavras do pajé não são suficientes para afastar sua tristeza, Iauaretê-mirim ouve a sugestão de um jatobá e resolve participar de uma prova de purificação para se tornar um pajé. Para a árvore, ele tinha a sina dos pajés, pois perseguia o sol e buscava as estrelas. Já a motivação de Iauaretê-mirim era desfazer as diversas metamorfoses que

faziam parte da história de sua família: “Ele queria ter poder para trazer seu irmão de volta do fundo do rio. Queria ter poder para fazer seu pai ser somente gente, não onça. Queria ter poder para vingar a morte de sua mãe, Kamakuã” (p. 58-59). O jovem atribui a essas transformações seu sofrimento e seu sentimento de inadequação e acredita que, como pajé, seria capaz de consertar e vingar esses acontecimentos.

Mas a prova apresentada pelo jatobá para sua iniciação como pajé vai, justamente, exigir que ele enfrente seu lado onça. Num lugar isolado da floresta, Iauaretê-mirim deve desenhar um círculo no chão e ficar dentro dele durante três dias, sem comer. Para beber, ele terá a ajuda de um papagaio que levará água até ele. Na primeira noite, o jovem enfrenta suas angústias, sua raiva e seu medo, num encontro com suas sombras e com os piores sentimentos que tem dentro de si. Ele só se acalma na manhã seguinte, quando toma a água trazida pelo papagaio. Na segunda noite, é a fome que vai aterrorizá-lo. Uma “fome de onça” (p. 60), que aguça seus sentidos. É o encontro com seu lado animal e com seus instintos, que ele tenta negar. No terceiro dia, ao receber a visita do papagaio que lhe traz água, Iauaretê-mirim não resiste e devora o pássaro. Além de falhar no teste, ao comer o bicho, ele passa a repetir as frases diversas vezes, como fazia o papagaio. Sua cabeça torna-se confusa, como a do papagaio devorado.

No próximo capítulo, chamado “Iauaretê-mirim e o rio”, temos o encontro do jovem com o espírito do tempo (discutimos esse tópico no capítulo 2 desta dissertação). No seguinte, “Iauaretê-mirim tira o pai do buraco”, o jovem encontra seu pai preso numa armadilha para onça e o ajuda a sair. Eles descansam sobre o jatobá, que conta a Iauaretê-mirim que há uma outra forma de se tornar pajé. Mas o caminho agora é mais difícil: ele precisa atravessar o cerrado, subir uma montanha e pegar uma pena do Acauã. Também será preciso enfrentar 14 lobos-guará que tentarão impedi-lo. Para a tarefa, ele pode levar três auxiliares consigo. Seu pai sugere que ele leve três onças, mas Iauaretê-mirim rejeita a ideia, dizendo que foi seu instinto de onça que o fez perder a primeira prova. Iauaretê pai reforça que o seu lado onça ainda pode ajudá-lo, e isso é o que veremos ao longo de seu trajeto.

Nessa aventura, ele tem o auxílio do jabuti, do beija-flor e da coruja, que o ajudam com suas habilidades e espertezas. Ainda assim, a certa altura, os lobos-guará o encurralam e, sem saber o que fazer, ele recorre a seu lado onça. “Foi quando toda a braveza e o som de seu pai lhe vieram, de tal forma que parecia mesmo uma onça! Conseguiu assustar os lobos e, com três enormes saltos, chegou ao alto da Pedra Furada.

Nem ele mesmo sabia como conseguira isso” (p. 74). Assim, com a ajuda de sua parte onça que tanto tentou negar, Iauaretê-mirim consegue chegar ao ninho do Acauã e pegar sua pena. Neste momento, um pássaro o pega pelos ombros e o leva para longe (figura 10).

Figura 10 – Iauaretê-mirim voa com um pássaro até o céu



Fonte: Jecupé, 2007, capa.

No céu, em meio às estrelas, Iauaretê-mirim encontra Jacy-Tatá, a mulher-estrela. Ela é aquela que revela os segredos e pergunta ao jovem por que deseja ser pajé. Ele diz que busca justiça e que quer punir o assassino da mãe, transformando-o em peixe – é curioso que além de desfazer as diversas metamorfoses por que sua família passou, Iauaretê-mirim quer também usar a transformação como punição pela morte da mãe. Jacy-Tatá responde que para fazer justiça é preciso ter certeza do que se passou, conhecer os diversos lados de uma história e a raiz das injustiças. Em seguida, ela mostra, como num cinema, o que aconteceu com Kamakuã.

Ele vê, então, sua mãe conversando com um ancião de cabelos longos, Anhangá. Após passar pela forma de diversos animais e de um gigante com voz de trovão, a divindade aparece como humana para falar com a mulher. Seu poder parece se expressar também pela sua capacidade de se transformar nos mais diversos seres, de formas e tamanhos variados. Anhangá explica os perigos que o comportamento de Juruá pode causar ao mundo, não apenas por sua ação direta, mas pela influência que ele pode exercer sobre os demais:

– Eu sou Anhangá, o guardião da floresta. A Mãe Terra corre perigo por causas das más ações de um filho seu, que podem influenciar muitas pessoas e muitas gerações, pois cada coisa que fazemos em nossa vida tem o poder de se espalhar pelos quatro cantos e se multiplicar por diversas gerações. Seu filho faz coisas perigosas e por isso preciso de sua ajuda (Jecupé, 2007, p. 78).

No trecho acima, vemos a preocupação de Anhangá com as consequências das ações humanas a longo prazo. Além de diversos estragos, essas ações podem se perpetuar, pela influência de uma geração a outra, e criar uma cultura de destruição ambiental – que parece ter acontecido entre os ‘juruás’. Assim como acontece em *Murûgawa*, aqui também vemos o discurso ambiental ser incorporado à fala indígena. E esse pensamento ecológico é atravessado pela espiritualidade, pela figura de Anhangá e por uma concepção diversa do mundo natural, evidenciada pelas diversas metamorfoses da história.

Em seguida, Iauaretê-mirim vê sua mãe disposta a ajudar a Mãe Terra, “mãe de todas as aldeias e de todos os povos” (Jecupé, 2007, p. 78), ainda que isso custasse sua vida. Ela é então transformada em cervo e acaba sendo flechada por Juruá. Após assistir à cena, o jovem diz não ter mais interesse em nenhum poder, ao que Jacy-Tatá responde que ele já lhe deu o maior de todos os poderes, o de conhecer a verdade.

Ao final, uma estrela se aproxima dos dois e toma a forma de sua mãe, Kamakuã. Ela fala para o filho não ficar triste porque a morte é apenas uma transformação, como a da lagarta em borboleta. Há uma chuva de estrelas cadentes e Iauaretê-mirim volta para a terra como um jovem “aprendiz de segredos”, ele havia se tornado um pajé.

É interessante observar o caminho de Iauaretê-mirim para se tornar pajé. Ele precisa passar por um teste difícil: uma prova de purificação ou uma travessia pela floresta, com seus diversos obstáculos. Vencido o desafio, com a ajuda de seu ‘lado onça’, ele conhece a verdade sobre o que aconteceu com sua família e passa a entender melhor a ação de Anhangá. Ao analisar seu próprio caminho até lá e a transformação de sua mãe

em cervo na busca por ensinar seu irmão, ele também percebe como a metamorfose é um processo complexo, que pode atuar em contextos bons e ruins, não sendo apenas um castigo cruel, como ele entendia no início de sua jornada. Ao final, ao encontrar a mãe, ele passa a entender mais sobre a morte, descrita também como uma forma de transformação. Vemos, portanto, um aprendizado sendo construído ao longo de todo esse caminho: o domínio dos instintos na primeira prova; o aprendizado sobre o mundo ao seu redor e sobre sua própria natureza, meio onça, meio gente; a compreensão sobre o funcionamento das metamorfoses; e, ao final, o entendimento sobre a morte, grande mistério da vida. Esses são todos temas centrais do trabalho do pajé, que foram se apresentando ao longo de sua jornada.

Em *A terra de mil povos*, o próprio Jecupé fala sobre os pajés como interlocutores de mundos. Segundo ele, no início dos tempos, todos os seres humanos conseguiam conversar com os espíritos da natureza e dos antepassados, mas esses mundos foram se distanciando. Restou, assim, o caminho dos sonhos. Além disso, “Alguns humanos desenvolveram a arte de manter o espírito mais vivo e se tornaram uma ponte entre os mundos apartados” (2020, p. 58), eram os pajés.

O antropólogo Egon Schaden comparou os ritos de iniciação do pajé em diversas etnias do Brasil. Segundo ele, os processos podem variar bastante. Em muitos casos, envolvem um longo período de estudo e treinamento, às vezes incluindo provas penosas ou a realização de tarefas complexas. Além disso, o pajé

[..] deve ele encarnar o tipo de personalidade ideal correspondente ao quadro de valores que define o *ethos* da cultura, deve ter conhecimento completo das tradições míticas e compreender a fundo o seu sentido místico-filosófico e, ainda, ser portador de poderes especiais de natureza mágica. Dele se requer, a par de vocação e talento, o carisma que o torna capaz de dominar os gênios adversos e propiciar os que possam ser benéficos. Como a religião, a magia e a medicina não constituem esferas distintas na mente do índio. confundindo-se antes num todo indivisível, o pajé costuma ser também o médico de sua gente: a sua formação profissional inclui, por isso, o domínio das técnicas de cura (Schaden, 1976, p. 28).

O percurso de Iauaretê-mirim é, portanto, uma iniciação ao xamanismo que se constrói a partir da superação de obstáculos e da compreensão sobre a espiritualidade e a natureza humana e não humana, o que inclui o aprendizado sobre as divindades, poderes mágicos e a filosofia de seu povo. O texto não faz muitas referências às técnicas de cura, mas, desde o início, somos informados da relação próxima do jovem com as plantas, ele

conversa com as árvores, é amigo do jatobá e pede licença antes de retirar um casco e fazer sua canoa. Portanto, podemos imaginar que ele terá facilidade para aprender os segredos dos tratamentos com plantas e raízes. Vale ainda ressaltar que usamos o termo mágico aqui como algo fora da realidade cotidiana, mas que, dentro do livro, está relacionado às divindades indígenas e a uma maneira própria de entender o mundo ao seu redor. O próprio Jecupé, no posfácio da obra, fala como nas histórias de diversos povos indígenas brasileiros há algo de fantástico que permeia as narrativas e “a magia é uma coisa cotidiana – sem ser Harry Potter” (Jecupé, 2007, p. 85). Como vemos, essa magia se associa à espiritualidade e ao modo indígena de entender o mundo, se diferenciando do fantástico de histórias como a de Harry Potter, como aponta o próprio autor – observação que vale também para as narrativas de outros escritores analisados neste trabalho.

Ao leitor que acompanha a trajetória do jovem pajé também são revelados seus aprendizados sobre o mundo não humano, a natureza das metamorfoses e da própria morte. Esses ensinamentos iluminam a compreensão das fábulas que acabamos de ler, assim como ajudam a refletir sobre a vida, os caminhos de cada um e o impacto das ações individuais para o futuro do planeta. Podemos pensar nessa segunda parte obra, que narra a trajetória desses dois irmãos, como uma espécie de iniciação desses jovens leitores no mundo indígena: acompanhamos os erros e (des)caminhos de Juruá, as lutas internas, os desafios e os aprendizados de Iauaretê-mirim, aprendemos sobre a forma de se portar na floresta, conhecemos a natureza de Anhangá e das transformações. Ao acompanhá-los, também somos iniciados neste universo dos seres não humanos e nessa forma de compreender o ambiente ao seu redor. A leitura também nos aproxima da forma como o indígena enxerga o lado de lá do rio, onde vive o povo que se pinta de branco. Essa iniciação revela, assim, o olhar desse indígena para o nosso mundo e para o que ele acredita que nós precisamos aprender: o respeito ao meio-ambiente e aos seres não humanos.

Retomando a ideia que desenvolvemos no capítulo 2, Juruá, como mostramos ali, é o jovem que não conhece suas tradições e se mostra impenetrável para os aprendizados que o mundo apresenta. Ele parece incapaz de amadurecer e aprender com seus erros, como vemos acontecer com seu irmão ao final da obra. Assim como ele, os ‘juruás’, o povo branco, parece não aprender com suas falhas e se mostra impenetrável para as lições que a natureza apresenta, pois continua repetindo suas ações prejudiciais. Ora, essa é outra

interessante inversão na maneira corrente de olhar para esse contato entre povos. Se Couto de Magalhães falava dos indígenas como a infância da humanidade, teoria corrente em seu tempo que acreditava que esses povos estavam em um grau mais baixo da evolução humana, aqui são os brancos que parecem presos numa fase imatura de seu desenvolvimento. Mas, como já mostramos, essa constatação não coloca o branco num espaço de inferioridade natural, apenas indica uma escolha que foi feita e que, portanto, pode ser refeita, alterada, mudada.

Se, na introdução ao seu livro, a única possibilidade de convívio que Couto de Magalhães conseguia enxergar entre brancos e indígenas era a transformação desses em braços para o trabalho, mão-de-obra barata, e apagamento de sua cultura, Jecupé retoma as histórias narradas pelo etnógrafo e as refaz: com ele, elas ganham novos sentidos, nova moral e o próprio uso da língua portuguesa passa a ter outro significado. Suas fábulas também indicam outros caminhos para as ações humanas, principalmente as dos não indígenas, que se encontram presos no labirinto de suas próprias criações. Afinal, o convívio entre povos só será possível enquanto o planeta for um espaço habitável.

Ao analisar obras que retratam o contato entre indígenas e não indígenas, de Darcy Ribeiro a Guimarães Rosa e Vargas Llosa, Lúcia Sá mostra como esses autores, independentemente de seus campos ideológicos, parecem ver a destruição das culturas indígenas como inevitável. Movimento que ela também identifica nos textos modernistas e românticos que abordaram as culturas indígenas. Mas, apesar da expropriação e dos extermínios por que essas populações passaram, “aqueles que sobreviveram comprovam a grande capacidade das culturas indígenas para recriar e reinventar a si mesmas em meio às piores adversidades” (Sá, 2012, p. 366).

Já em relação ao primeiro livro de Jecupé, *Todas as vezes que dissemos adeus*, a autora observava que a obra era menos pessimista que a de seus colegas não indígenas ao vislumbrar um caminho possível entre indígenas e brancos que, sem apagar suas trajetórias e as opressões sofridas, sejam capazes de coexistir e se unir para combater a destruição do planeta (Sá, 2012, p. 379). Como vemos, essa possibilidade ou, melhor, necessidade de convívio continua guiando a escrita de Jecupé nesta obra.

Por fim, em *A terra de mil povos*, Jecupé conta como os sábios anciões narraram suas histórias diante de uma fogueira e como o fogo “gravou na memória as leis e o calor da sabedoria” (2020, p. 101). Para Giorgio Agamben (2018), de “O fogo e o relato”, citado na leitura de *Murûgawa*, o que resta do mistério do mito, que ele associa

metaforicamente ao fogo, é a literatura. Para Jecupé, esse fogo é o próprio guardião da narrativa mítica, que se renova a cada vez que as histórias são contadas em volta da fogueira. Assim, essas histórias – contadas oralmente ou na literatura – atizam o fogo (e o mistério) ao mesmo tempo em que são magicamente alimentadas por ele. *As fabulosas fábulas de Iauaretê* não trazem relatos de mitos da criação do mundo, é verdade, mas por trás de suas histórias encontramos também os segredos das metamorfoses, das divindades e dos seres não humanos, que começam a ser revelados ao aprendiz de pajé e aos seus leitores. E pela pena desse autor, esse fogo se torna, mais uma vez, relato, e literatura.

### 3.3 Eu sou macuxi e outras histórias

Ao escrever, dou conta da ancestralidade, do caminho de volta, do meu lugar no mundo (Graúna. In: Dorrico, 2019, s/p.).

A frase acima, da escritora e pesquisadora indígena Graça Graúna, é a epígrafe do livro *Eu sou Macuxi e outras histórias*. De forma poética, o breve texto anuncia o que encontraremos nas páginas seguintes: o relato de um retorno. O (re)descobrimento de uma ascendência feita de memórias nunca esquecidas, ainda que nem sempre reconhecidas. Um caminho de volta construído por meio de palavras. E histórias. Outras histórias, como diz o título, que nem sempre são contadas.

O prefácio, assinado por Daniel Munduruku, diz que a memória ancestral “abandonada num canto quadrado do pensamento cartesiano” sempre “incomodou” Dorrico, que a reconstruiu (Munduruku. In: Dorrico, 2019, s/p.). Ele se refere à trajetória da escritora, que se reaproximou da cultura indígena primeiramente por meio da pesquisa acadêmica sobre literatura. Dos livros e pesquisas às lembranças do quintal da avó e à sopa de peixe, a autora reinterpreta suas memórias de criança, buscando os traços da cultura macuxi nos costumes e nas histórias de sua família – uma associação que ela não conseguia fazer na época, mas que agora se revela em suas lembranças.

Para Graça Graúna, a escrita indígena não se separara da situação de seu autor ou autora, por isso, ela defende que a história de vida, ou auto-história, é um dos elementos-chave dessa literatura (2013, p. 20-21). Em *Eu sou macuxi e outras histórias*, a memória pessoal está muito presente e é usada para narrar também a história do povo a que a autora pertence. Neste retorno à ancestralidade, a voz em primeira pessoa da narrativa parece se

confundir com a da própria autora, com muitas referências a elementos autobiográficos. Mas, se a memória é a principal matéria-prima dessa escrita, ela passa também por um trabalho de construção literária e política, como aponta a própria autora em entrevista à revista *Dias Ímpares*:

As opções formais que conduziram meu trabalho foram inspiradas nas narrativas indígenas e na pesquisa de Lúcia Sá, autora não indígena, que constata a literatura indígena das Américas enquanto narração/resumo, e não descrição. Em outras palavras, a literatura indígena não se vale da ferramenta da descrição porque isso implicaria na dissolução do par cultura e natureza, que não acontece nas culturas indígenas. (...) Como tema, escolhi minhas memórias de infância, trajetória pessoal e meu projeto de autoafirmação macuxi (Dorrigo, 2021, p. 7-8).

Como vemos, as narrativas indígenas e a teoria sobre essas obras também fazem parte do processo de construção artística de Dorrigo e, à memória pessoal, soma-se uma elaboração estética inspirada nessa tradição. Assim, ainda que se misture com a autobiografia, seus textos passam por um trabalho de criação literária, com o uso de recursos estilísticos diversos, como veremos ao longo desta leitura. Entendemos, portanto, que há um intervalo entre a memória e a narrativa, preenchido pela ficção. Por isso, para os fins desta análise, consideraremos a primeira pessoa dos contos como voz narrativa.

*Eu sou Macuxi e outras histórias* é dividido em textos curtos, ora em versos, ora em prosa, que não parecem buscar se enquadrar nos gêneros tradicionais de narrativa. A teoria sobre a produção indígena aponta que esses autores tendem a fugir dessas categorias ocidentais. Maria Inês de Almeida mostra como as narrativas indígenas não se encaixam nos gêneros clássicos, com muitas histórias que não têm final e apresentando saberes de forma poética, sem se colocar como verdade científica (2009, p. 74-75). Para Janice Thiél, o fato dessas obras surgirem na confluência entre a tradição oral, a performatividade e a escrita torna sua classificação em gêneros mais complexa (2012, p. 80). Em artigo de sua autoria, Dorrigo reafirma essa mescla, que ela mesma adotará em sua escrita literária:

A memória, a tradição, as vozes ancestrais norteiam a produção estética dos escritores indígenas em gêneros híbridos e adaptados ao tipo de dinâmica sociocultural, simbólica e epistemológica própria aos indígenas, inaugurando a ficção, a ‘contação de histórias’, memórias, autobiografias, depoimentos, romance, conto, crônica, poesia enquanto literatura indígena (Dorrigo, 2018a, p. 111).

Ao não se prender às regras dos gêneros, Dorrico escolhe conscientemente se filiar a essa produção indígena, que remete à oralidade e às histórias da ancestralidade. Essa postura também reforça sua vinculação à tradição macuxi, em oposição aos padrões vindos do ocidente. Dos quatro livros aqui analisados, este é o que brinca com maior liberdade com as possibilidades da linguagem, com o espaço da página e com a transição entre gêneros. Cada texto do livro funciona como um conto ou conto-poema, em versos, encerrando uma ideia que pode ser lida de forma independente dos demais textos. Lidos em conjunto, porém, eles se complementam e narram essa história de encontro com uma ancestralidade indígena.

Tanto o reconhecimento e a afirmação de uma identidade indígena minoritária quanto sua aproximação com as formas de narrar desses povos têm um caráter eminentemente político – questão que a Dorrico pesquisadora ressalta em seu trabalho teórico sobre a escrita indígena:

Esta multiplicidade de temas e estéticas varia de obra para obra, porque vai depender da intenção criativa, e muitas vezes crítica, que o autor quer nela imprimir. Formas, temas e estilos dão contornos ao sistema literário indígena brasileiro contemporâneo, pois são realizadas pelos próprios sujeitos que têm um compromisso com a causa política indígena (Dorrico, 2018b, p. 243-244).

No primeiro conto ou história do livro, a autora nos apresenta brevemente sua ascendência indígena, o afastamento da mãe dessa cultura, que vai falar inglês para ter uma vida “mais fácil”, morando na Guiana. O país faz fronteira com o território do povo Macuxi no Brasil e também abriga uma parcela da população desta etnia. Já ela, que vai ser criada em português, no Brasil, anuncia que a língua que adotará nas próximas páginas é o *inglexi* e *macuxês*. Assim como a história de sua família atravessa as fronteiras entre Brasil, Guiana e os territórios Macuxi, sua expressão também será composta dessas diversas línguas e influências. Neste capítulo, faremos uma leitura de “Makunaima e os manos deuses”, que busca inverter as imagens criadas sobre as divindades indígenas e não indígenas, ao mesmo tempo em que evidencia o papel da arte indígena contemporânea para a narração de histórias que até então não estavam nos livros. Também analisaremos os contos “Damurida” e “A castanheira”, que mostram diferentes momentos desse percurso entre fronteiras geográficas e culturais.

### 3.3.1 Makunaima e os manos deuses

Este conto, que oscila entre a prosa e o verso livre, narra a origem dos seres humanos pelos deuses. O texto diz que Makunaima, divindade macuxi, criou a Raposa Serra do Sol e os macuxês, “gente que faria a diferença no mundo” (Dorrigo, 2019, p. 33). Ao verem o feito, os outros deuses também decidem criar seus filhos, assim nascem os guajajara, munduruku, baniwa, e muitos outros. E esses povos são ensinados a cultivar suas tradições, segundo o ensinado por essas divindades. Assim, logo na primeira página, somos apresentados à história de criação do povo macuxi. Mais que isso, a narrativa engloba os diferentes mitos dos diversos povos indígenas brasileiros, numa leitura que coloca todos os deuses e histórias de criação como paralelos, em vez de afirmar a primazia de uma versão sobre as demais.

Também é interessante notar que aqui Makunaima não cria o mundo, mas a Raposa Serra do Sol – terra indígena macuxi, que fica ao norte de Roraima. Demarcado em 2005, o território foi alvo de uma disputa que chegou ao Supremo Tribunal Federal, o qual, em 2009, garantiu a demarcação contínua da Terra Indígena e retirada dos ocupantes não indígenas (Santan, 2019). Além dos macuxis, a área ainda abriga grupos indígenas ingaricós, patamonas, taurepangues e uapixanas. No conto, a indicação do espaço geográfico exato parece buscar reafirmar o direito do povo àquele território, inscrevendo a criação da área em seu mito fundador. Vale ressaltar que, apesar do território homologado, a defesa da terra indígena continua sendo necessária, tanto por sofrer com invasões de garimpeiros, quanto por ameaças ao direito à terra. Uma das promessas de campanha do ex-presidente Jair Bolsonaro, por exemplo, era rever a demarcação da Raposa Serra do Sol (Santan, 2019) – e o livro de Dorrigo foi publicado em 2019, seu primeiro ano de governo.

Em seguida, o texto fala sobre as tradições indígenas como lições recebidas pelos povos de suas divindades. E nos apresenta as tradições macuxis aprendidas com a avó, que representa o elo entre a narradora e seu povo:

Vovó conta que antigamente, no tempo do Piatai Datai, os macuxi entoavam o erenkon, os cantos de Makunaima, Anikê e Insikiran.

O que sabemos hoje foi ensinando ainda nos tempos que homens e animais trocavam constantemente de pele;

Em volta de uma fogueira, todos os parentes pegavam suas cuias cheias de caxiri e praticavam o pantokon, a arte de contar as histórias sagradas. Essa arte aprendemos e nunca abandonamos, principalmente os caxiri!

E que sempre se reuniam como os sábios, os patá punín, para aprender os cantos de cura, os tarenpokon. Gostamos muito dessa, porque onde tem canto tem dança, e dançando a parixara, aprendemos a mandar para longe os espíritos ruins (Dorrigo, 2019, p. 33-34).

O conto faz menção ao tempo do Piatai Datai que, como explica o glossário ao final do livro, representa um primeiro momento da história dos macuxi, quando “os primeiros ancestrais, humanos e animais não tinham uma única forma e se transformavam constantemente” (2019, s/ p.). É desse tempo – em que homens e animais viviam em frequentes metamorfoses e não se diferenciavam – que vêm as tradições listadas: os cantos sagrados, a contação de histórias em frente à fogueira, os cantos de cura, a dança da parixara e o caxiri – uma bebida de teor alcóolico feita à base de mandioca. Desse modo, o texto reforça a importância e a necessidade de continuidade dessas atividades, pois elas foram aprendidas pelos ancestrais nesse tempo primordial, “o tempo fabuloso do ‘princípio’”, como define Eliade (1972, p. 9). Ainda que não se detenha mais a fundo nesta narrativa da criação do mundo, o texto apresenta, em poucas palavras, os principais elementos desse tempo do princípio e insere as histórias aqui contadas na cosmogonia macuxi.

Essa enunciação de tradições também funciona como forma de inserir os leitores na cultura macuxi. Neste livro, não há uma apresentação que fale sobre a língua, os principais costumes e a situação do povo Macuxi hoje. Ao longo dos contos, porém, essas questões vão se revelando. Elas aparecem aos poucos, assim como o processo de autorreconhecimento macuxi da narradora vai acontecendo ao longo da obra. Três asteriscos separam esse primeiro trecho do próximo. O recurso, usado outras duas vezes no texto, parece marcar a passagem do tempo, separando o conto em quatro partes.

Na segunda parte, a narradora fala sobre o surgimento de um outro povo. Ela diz que “No tempo da criação, a Mãe-Terra olhou para Makunaima e os manos brincando na roça e quis criar um outro filho, porque gostava de ver o quintal cheio de gente” (p. 35). Vemos aqui uma divindade que está acima de Makunaima e dos demais deuses dos povos indígenas citados. A imagem da Mãe-Terra como criadora primeira do mundo e de todos os seres parece ser usada aqui de forma a integrar essas diversas cosmogonias e reforçar a relação diferenciada desses vários povos com a natureza, como já abordamos nos livros anteriores.

A concepção de que a terra é um ser vivo, não matéria inerte, e criadora dos humanos e de todos os seres da natureza parece ser comum às diversas cosmogonias

indígenas. O termo Mãe-Terra tem origem no quíchua Pachamama e inspirou a ONU a criar o “dia internacional da Mãe Terra”, em 22 de abril de 2009 – iniciativa que busca incentivar uma nova forma de atuar no mundo, que valorize o equilíbrio ambiental, não veja a natureza apenas como recurso a ser explorado e não coloque o humano como única medida das ações realizadas no planeta (Santos, 2017, p. 102). Ao compor uma cosmogonia que abarca as diferenças entre os povos indígenas, Dorrico escolhe a imagem da Mãe-Terra como elemento comum, capaz de unir as diferentes cosmovisões sem que sua etnia, ou qualquer outra, se sobressaía às demais. Jecupé também usa o termo na última parte de *As fabulosas fábulas de Iauaretê* para se referir ao planeta terra, à natureza e à criadora primeira do mundo ao seu redor. Como vimos, sua história não se fecha em uma etnia específica e a mesma concepção de uma indigeneidade comum parece tê-lo guiado nessa escolha.

No conto de Dorrico, o filho mais novo da Mãe-Terra não gostou de ser amarelo, quis ser branco, diferente dos parentes e tomou banho de leite. “Por isso que hoje quando tiramos leite da vaca, o leite sai bem mirrado, porque o caçula se banhou com gosto, e, por se banhar com gosto, machucou demais suas tetas. Pra sempre o homem vai sofrer pra tirar leite dela por causa disso” (Dorrico, 2019, p. 35). Esse deus branco quer se diferenciar dos demais e a forma como se banha no leite já mostra sua falta de moderação, seu exagero, consumismo e o pouco respeito à vaca, ou aos animais – comportamentos que são, por extensão, associados aos seres que cria, os humanos brancos. Vemos, portanto, uma importante crítica a esse modo de agir. Por outro lado, o texto reforça a origem comum entre esses diversos grupos, indígenas ou brancos, todos criados por deuses irmãos, filhos da Mãe-Terra. Também não há uma tentativa de questionar a humanidade de alguns deles, ou considerá-los naturalmente inferiores.

A seguir, o caçula desiste de ser “nós”, e afirma que deixa de ser pronome para ser verbo, “Deus”:

Os manos acharam aquilo tudo estranho, todo mundo ali era deus com letra minúscula.

Não gostavam muito de estudar gramática não, preferiam estudar literatura e passar o tempo brincando nas cachoeiras criando peixes, gritando, nadando, e troçando um do outro em suas línguas maternas pra ninguém sair chateado do banho.

Cochicharam que o nome do caçula era um substantivo e que ele tinha faltado à aula também (Dorrico, 2019, p. 35).

As claras referências ao verso bíblico “No princípio era o verbo” (Bíblia, João, 1, 1, p. 1384), que representa a ação criadora desse único Deus sobre todas as coisas, e à letra maiúscula, marca do monoteísmo, tecem uma crítica a essas religiões que tentam se afirmar superiores às demais, que não conseguem conceber um mundo habitado por muitas divindades e cujas histórias de criação só podem ser imaginadas sozinhas, incapazes de englobar outros mitos – o contrário do que vemos a narradora fazer aqui com o deus macuxi e os demais. Assim como a pluralidade de deuses permite uma pluralidade de histórias, o monoteísmo também parece se associar à perigosa busca por uma história única, que relega os indígenas para o “silêncio dos parágrafos” (Dorrigo, 2019, p. 38), para usar uma expressão do próprio texto. E na busca de reafirmar essas outras histórias – como já anuncia o título do livro –, veremos o texto se transformar, em sua conclusão, num manifesto pela escrita indígena.

No conto, os deuses indígenas são nós, pronome plural que, como eles, engloba uma diversidade que o *mano branco* – que se quer verbo e maiúsculo (único) – não consegue abarcar. Por isso, em tom jocoso, eles brincam que o deus branco não passa de substantivo, ou seja, longe de chegar a ser verbo e distanciado do pronome nós, dos demais, ele se torna apenas um nome. Além disso, a passagem parece fazer também referência a um modo indígena de estar no mundo, que se vê como parte de um coletivo maior, sua comunidade e etnia, em contraste com a individualidade do homem branco.

Do mesmo modo que o deus caçula é associado às características do povo branco, o comportamento dos outros deuses revela traços comuns aos povos indígenas, como o bom humor, a contação de histórias (a literatura *versus* a gramática do deus caçula) e o tempo para a fruição da vida – distanciado da lógica da produtividade capitalista. Ailton Krenak, por exemplo, ao abordar a ausência de sentido da experiência na nossa sociedade, se refere aos povos indígenas como aqueles cuja existência não se rendeu ao sentido utilitário da vida (2020, local. 534). Frente a esse tempo de brincadeira, banho de cachoeira e fruição dos deuses mais velhos, a insistência do deus branco em ser verbo parece ainda uma outra afirmação dessa lógica, que valoriza apenas o trabalho e a ação prática, de que nos fala Krenak.

O caçula também não aprecia a natureza ao seu redor e quer fazer uma mesa com a árvore, “água mineral de garrafinha” com o rio e, no monte, um parque com venda de *souvenir*. Seu verbo de ação é colocado a serviço da mercadoria, sem pensar que tudo aquilo – as árvores, rios e montes – era parte do que lhe criara, sua mãe. O caçula ainda

tenta oferecer suas ideias para os irmãos, que as rechaçam, respondendo que “mãe não se vende” (Dorrico, 2019, p. 36).

O trecho seguinte, também separado por três asteriscos, vai narrar a revolta desse caçula contra todos que não aceitaram sua ideia – seus “manos”, mais sábios, já tinham conhecimento do poder do dinheiro para envenenar a alma. Além disso, eles “Sabiam que ele ainda era criança, que ainda não tinha aprendido a respeitar a mãe, cada mano e sua tradição” (p. 36). Aqui, vemos como o mau comportamento do deus caçula é atribuído à sua juventude e falta de experiência. Essa não deixa de ser uma inversão interessante da ideia corrente no século XIX, que atribuía aos povos indígenas um estágio anterior do desenvolvimento, a “infância da humanidade”, segundo expressão corrente na época. Aqui, ao contrário, o deus branco é o caçula, o que ainda não entendeu como as coisas funcionam e não respeita a mãe, nem os irmãos. A inversão funciona não apenas como um revide a essa imagem, mas também mostra que, de outro ponto de vista, a partir do olhar do indígena, a mesma diferença pode ser lida de outra maneira. Ao enfatizar a destruição ambiental e a mercantilização e reificação da vida ocidental, o texto promove uma nova leitura para as distinções entre esses dois mundos, mudando a posição de quem ocupa os lugares de sabedoria e os de iniciante em aprendizado.

A seguir, a narradora conta brevemente a história do surgimento dos brancos, criados pelo caçula: “Quando de sua perna de barro saiu seu primeiro filho e de seu cabelo a primeira mulher que originariam o povo da mercadoria, ele/ estava muito ressentido” (p. 36). Ao trazer o elemento barro para a criação dos não indígenas, a história parece remeter a Adão e Eva. Mas aqui é a perna de barro do caçula que origina o homem e seus cabelos, a mulher. Por um lado, as mudanças podem buscar se afastar de uma relação mais direta ao mito bíblico. Por outro, podem também funcionar como uma provocação: por muito tempo, os brancos contaram as narrativas indígenas sem maiores cuidados com suas crenças e lógica interna, interpretando-as da maneira como lhes parecia mais adequado. Ao nos contar a história não indígena, a narradora parece dar o troco, não apenas na forma de caracterizar o povo branco, mas na maneira como conta sua história, interpretando-a à sua maneira e alterando detalhes que poderiam ser importantes para aquela narrativa.

Segundo o texto, o caçula ainda mentiu aos seus filhos, negando o espírito da floresta e afirmando que “os filhos originários não tinham direito às suas histórias/ ciências/ crenças/ literaturas/ artes, / às suas terras” (p. 36). Assim, o que veremos no

próximo trecho, também separado por três asteriscos, é justamente a afirmação do direito indígena à sua arte e história.

O tratamento cômico dado a esse deus branco é, ainda, uma resposta ao que Mário de Andrade fez com o seu Macunaíma, retirado da cosmogonia macuxi, que foi dessacralizado e transformado em personagem representante do malandro brasileiro. Segundo entrevista da escritora, o conto foi uma tentativa de “fazer com o deus cristão o que o autor fez com o deus Macuxi” (Dorrigo, 2020). Em um artigo de sua autoria, sobre a figura de Makunaima, ou Macunaíma, a própria Dorrigo critica Mário de Andrade pelo que ela chama de apropriação de enredos e espiritualidades indígenas na construção de um personagem que remetesse a uma identidade nacional brasileira. Para ela, o autor representou os indígenas de forma pejorativa e retirou as referências geográficas e étnicas dos povos que inspiraram sua narrativa (2022b, p. 124-125).

Ao analisar os paralelos entre os dois textos, Rocha destaca que tanto o conto de Dorrigo quanto o livro de Mário de Andrade se iniciam por nascimentos, do povo macuxi e do herói humanizado Macunaíma, respectivamente. A mudança de cor do deus caçula que se banha no leite da vaca seria também uma referência ao banho nas águas de um rio mágico que transforma o Macunaíma de homem preto em loiro de olhos azuis. Além disso, o uso cômico da sátira por Dorrigo também remete ao uso do humor muito valorizado pelos modernistas. Já os elementos do maravilhoso que aparecem na obra de Mário de Andrade, usados como metáfora antropofágica, em Dorrigo estão integrados a uma cosmogonia. Assim, o conto funcionaria como uma vingança narrativa à obra modernista. O autor ainda destaca a influência de Davi Kopenawa – tema da pesquisa de Dorrigo – no texto, tanto pela adoção do termo “povo da mercadoria” quanto pela citação direta que aparece na quarta parte. (Rocha, 2022, p. 4-6)

Assim, após explicar o comportamento do povo da mercadoria, que toma os territórios de Makunaima e outros deuses, pelas mentiras do deus caçula. A narradora traz a versão do xamã Davi Kopenawa, que acredita que isso acontece porque os brancos “não sabem e não querem aprender a sonhar” (Dorrigo, 2019, p. 37). Ainda que não seja filho de Makunaima, a narradora explica que os filhos de Omama, divindade Yanomami, etnia de Kopenawa, também são respeitados por eles, já que amam a Mãe-Terra. A referência a uma outra etnia indígena reforça essa criação cosmogônica que abarca diversos povos indígenas. Já a relação com o sonho, muito forte em diversas culturas ameríndias, vai guiar a própria redescoberta indígena da narradora, anunciada em

“Damurida”, o segundo texto do livro (analisado abaixo), e que se completa no último conto, chamado “O encontro com Makunaima”.

Como vimos, o conto constrói, com ironia, um retrato desse não indígena, apresentado como “povo da mercadoria”. A exemplo de seu deus, esse branco quer transformar a natureza em objetos com valor de troca, usa dos animais com exagero e desrespeito, é movido pela ação produtivista, quer se colocar numa posição superior aos outros e não aceita o espaço e o direito dos demais. É também um povo que não enxerga o espírito da floresta e não sabe sonhar, nem parece querer aprender. Vemos, portanto, uma crítica à relação do mundo ocidental com o modo de produção exploratório e ao etnocentrismo. Mas não apenas, há um problema no modo desse branco olhar para o mundo à sua volta – que talvez seja a raiz desses outros problemas – que não reconhece as consciências não humanas nem o poder de conexão dos sonhos. Esse olhar desespirtualizado para o mundo, que cria a separação entre natureza e cultura, como já abordamos bastante na análise de *Murūgawa*, facilita a exploração da Mãe-Terra, que não é compreendida como tal, e promove, inclusive, o desrespeito aos territórios indígenas.

Nas páginas seguintes, vamos encontrar uma mudança de tom, passando da crítica ao branco para a afirmação da existência e da memória indígena, apesar do sangue derramado. E essa vida pode assumir diversas formas, como lemos no trecho “mas nunca morreremos: dela [Mãe-Terra] mais uma vez nascemos/ como flor/ fruto/ pimenta/ onça/ cobra/ ou de novo sob a forma de homem e mulher indígena” (p. 38). Ao equiparar a vida indígena a diversos elementos da natureza, a narradora reforça seu distanciamento da visão ocidental, que enxerga o humano como superior aos demais seres, ao mesmo tempo em que amplia os sentidos do que é ser indígena: mais que parte da natureza, como já apontado anteriormente neste trabalho, eles se tornam a própria natureza em todos os seus elementos.

O texto ainda vai lembrar que essas histórias estão contadas em livros e documentos, mas não da forma que poderíamos imaginar: “Estão nas linhas invisíveis, / nas sombras das folhas, / no silêncio dos parágrafos” (p. 38). Mas elas vão passar das bordas para o centro da narrativa quando os indígenas tomam “bordunas, papel e caneta” (p. 40) nas mãos e passam a contar eles mesmos sua versão do que se passou. A narradora ainda fala desse movimento como uma profecia: a de que “os filhos de Makunaima e outros deuses tentariam conversar com o homem branco” (p. 40). A seguir, ela lista os diversos elementos que mostram a concretização dessa mensagem: cita a Rádio Yandê; a

“literatura indígena brasileira contemporânea” e autores como Daniel Munduruku, Márcia Kambeba e Yaguarê Yamã; fala sobre as artes plásticas feitas por indígenas, destacando alguns nomes como o de Gustavo Caboco, que assina as ilustrações do livro; e a Livraria Maracá, especializada em escritores indígenas.

Assim, a conclusão do conto é marcada pela metalinguagem. A narradora fala sobre o movimento de artistas indígenas do qual faz parte e nos apresenta a forma como ela entende esse trabalho: um movimento de revelar as vivências que passaram de forma quase invisível pelas linhas da história oficial. A escolha por nomear artistas e iniciativas que divulgam a produção indígena contemporânea parece ter dois objetivos: evidenciar que seu trabalho literário é parte de um movimento cultural mais amplo ao mesmo tempo em que amplia a visibilidade de outros artistas e espaços de interlocução cultural sobre o universo indígena brasileiro. O texto também define poeticamente essa literatura e as artes produzidas pelos indígenas contemporâneos como uma busca de diálogo com o branco. Neste conto e nas crônicas de Daniel Munduruku, que também analisamos neste trabalho, essa tentativa de comunicação passa pela sátira e pela provocação, um incômodo que pode levar à reflexão. Em outros momentos de *Eu sou macuxi e outras histórias*, essa conversa pode ter um tom mais intimista, quando acompanhamos as memórias da narradora ainda criança e as histórias que ouvia de sua avó. Assim, o conto se transforma numa espécie de manifesto sobre a arte indígena no mundo contemporâneo.

A conclusão do texto reafirma as “histórias da terra” (p. 40), contadas de uma geração a outra – e agora também por meio da literatura –, e a existência indígena como descendência dos deuses ameríndios e cuja vida se confunde com a da própria terra. Ao final, o conto se encerra com uma frase que traz várias palavras em macuxi que não constam no glossário ao final do livro: “Parixarara-a-xará pawá-caxiri-pá piá’san-pantonkon-si’á!” (p. 40). Segundo entrevista da autora, trata-se de um neologismo, criado por ela. “As palavras são da língua macuxi, família Caribe. Parixara é uma dança tradicional, caxiri é uma bebida, pia’san é pajé, pantonkon é a contação de histórias de origem. Eu quis passar a ideia de dançar e beber com o pajé, contando histórias” (Dorrigo, 2021 *apud* Rocha, 2022, p. 7)<sup>10</sup>.

É interessante notar como a narrativa passa por diversos gêneros literários, sem se fixar em nenhum, ao mesmo tempo em que constrói uma lógica interna: do reconto mítico da criação do mundo, passamos à sátira sobre o deus e o homem branco e ao manifesto

---

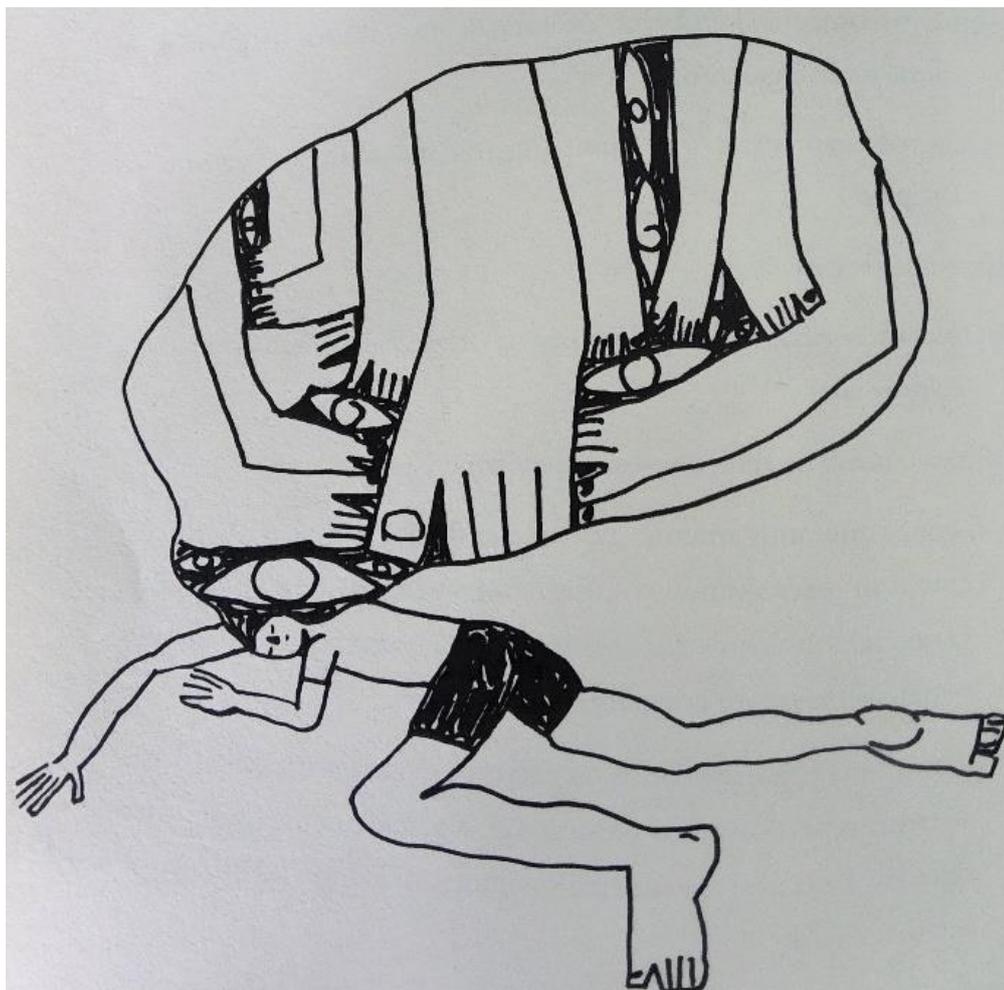
<sup>10</sup> Dorrigo, Julie: entrevista [concedida a Frederico Di Giacomo Rocha] em 4 jan. 2021, São Paulo.

sobre a arte indígena contemporânea. As formas que ela usa para contar essa história também vão da prosa ao verso, sem se prender em uma ou outra, e incluindo ainda diálogos em discurso direto. Aqui, ela se afasta das memórias pessoais que encontraremos em outros textos do livro para contar a história do povo macuxi e dos indígenas do continente americano.

Além da narração em primeira pessoa, com muitas referências à avó que lhe contou aquelas histórias sobre a criação do mundo, encontramos também uma outra voz narrativa. Sempre que se refere ao destino indígena, os verbos são conjugados na terceira pessoa do plural, como em “nunca morremos”, “nascemos” (Dorrigo, 2019, p. 38), “somos a terra”, “somos filhos e filhas de Makunaima e outros deuses” (p. 40), entre outros. Em sua pesquisa teórica, Dorrigo defende que a autobiografia indígena mescla história pessoal e coletiva, embaralhando a ideia de “eu” da pessoa narrativa e unindo singular e plural no que ela chama de eu/nós (2017, p. 68). E o que vemos nesse movimento da narradora em primeira pessoa do singular que, por vezes, passa a falar no plural é também essa passagem do eu individual à voz coletiva de seu povo, quando passa a defender seus direitos e territórios. A própria afirmação de que os deuses indígenas são pronome ‘nós’, mencionada anteriormente, parece também se referir a essa coletividade étnica que acompanha a subjetividade indígena.

Em todo o livro, as ilustrações conversam e complementam a narrativa. Ao longo das páginas deste conto, encontramos três imagens que se relacionam com seu conteúdo. Na primeira (figura 11), uma pessoa dorme de bruços e de sua cabeça sai um grande balão, que parece representar seus sonhos, cheio de pés humanos e olhos. Se os brancos não sabem sonhar, a garota, que podemos imaginar se tratar da narradora, têm sonhos maiores que ela mesma. Já os pés – um tópico frequente do trabalho do ilustrador Gustavo Caboco – parecem remeter às raízes humanas dos ancestrais que habitam esse espaço do sonho indígena.

Figura 11 – No sonho, encontro com as raízes, e os pés, macuxi



Fonte: Dorrico, 2019, p. 34.

Na segunda imagem (figura 12), temos um grande pé humano, com chinelo de dedo. Dele sai o caule de um coqueiro, cheio de frutos. Sobre esse pé há duas pessoas que seguram um globo dentro do qual dorme um grande homem de bigode. Deduzimos que se trata do branco, por conta da referência à barba que não faz parte do fenótipo típico do indígena. Ele dorme sem sonhar e sem perceber quem sustenta sob as costas – segurando o céu – o planeta onde vive.

Figura 12 – Pés e raízes que sustentam aqueles que não se dão conta de seu próprio peso

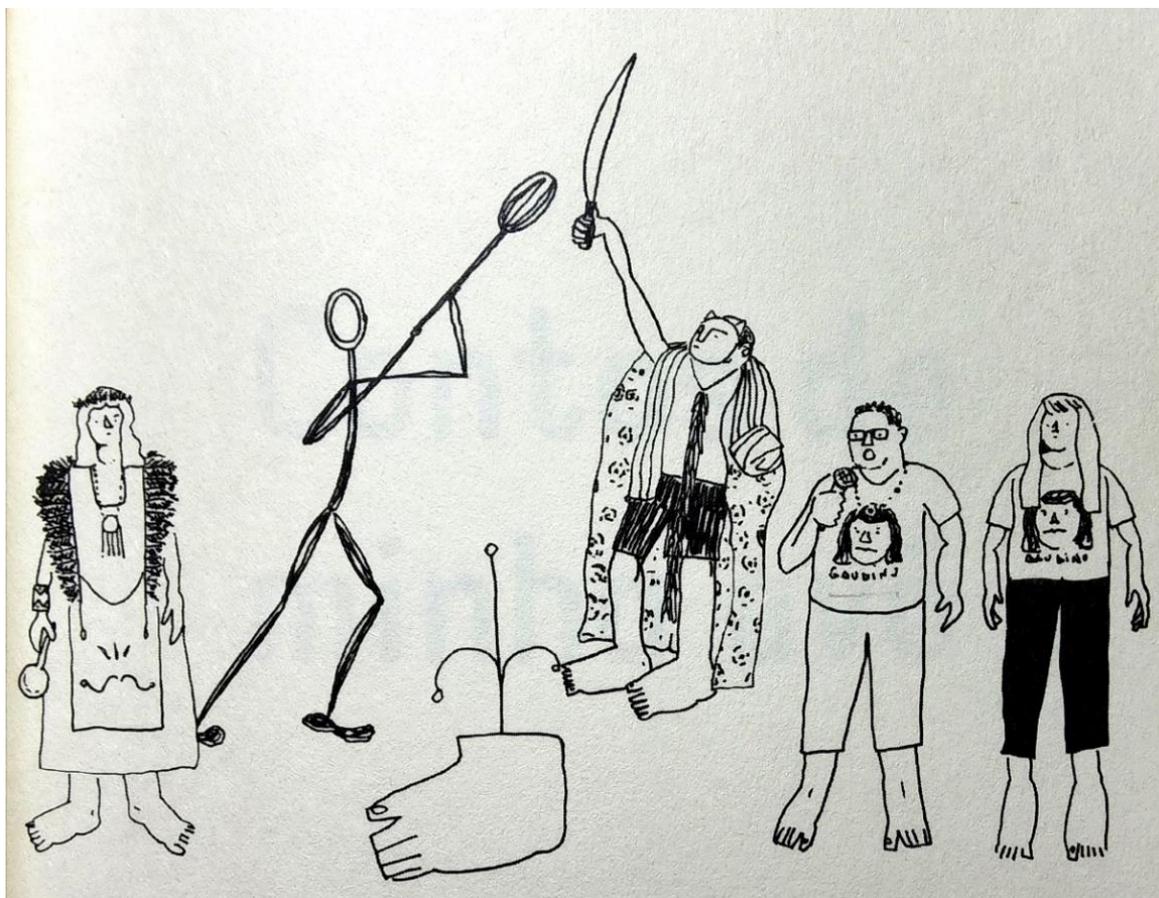


Fonte: Dorrico, 2019, p. 39.

Já a última ilustração (figura 13) remete ao manifesto sobre a cultura indígena que a narradora apresenta ao final do texto. Vemos pessoas com roupas que mesclam o vestuário ocidental, com calças e camisetas, a peças da indumentária indígena, como adereços de cabeça, colares de contas, manto, pulseira de miçanga e um cocar sobre as costas. Curiosamente, todos estão descalços. Além disso, vemos também um pé sem corpo, mas de onde sai uma antena compondo a cena. Nas mãos dos personagens, vemos um microfone, um maracá e uma borduna. Há ainda um corpo humano estilizado, que parece erguer um microfone de longo alcance, geralmente usado em filmagens. Esses artistas e agitadores culturais indígenas portam, como vemos, objetos do mundo ocidental

e indígena. Mais que isso, usam dos microfones e antenas da modernidade para espalhar o som de suas vozes e de seus maracás. Continuam firmemente conectados às suas raízes, como nos mostram seus grandes pés descalços, sem que, para isso, precisem abrir mão dos instrumentos e das tecnologias do mundo contemporâneo, do qual também fazem parte. Ao colocar em imagens algumas das personalidades citadas no manifesto cultural de Dorrico, a ilustração aborda, assim, outras discussões sobre o que é ser indígena nos dias de hoje. A temática da identidade aparecerá também com força em outros textos, como os que leremos a seguir.

Figura 13 – Entre tradição e modernidade, artistas e ativistas culturais indígenas se fazem ouvir



Fonte: Dorrico, 2019, p. 41.

### 3.3.2 Damurida

Damurida, que dá nome à segunda história que iremos analisar, é, segundo um glossário ao final do livro, um prato típico do povo Macuxi, feito com peixe ou carne de

caça, folha de cariru e pimentas diversas. Neste conto, temos novamente a narração em primeira pessoa e o texto que passa da prosa e de diálogos em discurso direto ao verso livre. Também se destaca o uso das repetições de palavras.

Nesta história, a narradora lembra que, um dia, pediu para a mãe fazer caldo de peixe, ao que ela se recusou e, de sua cama, foi listando os ingredientes da receita para que a jovem mesma o fizesse. Ela seguiu as indicações, moqueando o peixe e colhendo as pimentas que a mãe havia plantado para acrescentar ao prato. Anos mais tarde, ao lembrar a primeira vez que preparou a damurida, a narradora reinterpreta o acontecimento cotidiano e dá novo sentido ao que então era apenas uma receita. Seu paladar, percebe, já era macuxi, antes mesmo que ela pudesse fazer essa associação e a damurida seria um caminho para que reconhecesse sua tradição indígena. Rememorando esse percurso, a narradora diz que os ancestrais acharam que podiam conversar com ela por meio do caldo, mas que apenas sete anos depois iria efetivamente se encontrar Makunaima, a divindade do povo Macuxi, em sonho.

Como apontam Fredson Antônio Souza da Silva e Josué da Costa Silva, o povo Macuxi consome a damurida nas três refeições diárias, quando possível. “É um prato essencial para a culinária e para o cotidiano de trabalho da comunidade” (2023, p. 100), afirmam os autores, que realizaram visitas à Terra Indígena Raposa Serra do Sol, localizada no município de Uiramutã, em Roraima. O estudo de Giovana Tempesta, realizado entre as comunidades Wapichana e Macuxi, do Território Indígena Pium, em Roraima, também destaca a importância do prato para essas populações e explica que o fruto da pimenta é a base da damurida e boa é a pimenta “que esquenta”.

A damorida, acompanhada de beiju e regada a caxiri (ou, mais propriamente, pajuaru, que é o caxiri alcoólico) é o ideal supremo de refeição para os Wapichana e Macuxi, ainda que o consumo dessa “comida de índio brabo” tenda a ser ocultado quando se deseja salientar os hábitos “civilizados” do falante (Tempesta, 2004, p. 55).

A pesquisadora relata que a pimenta é oferecida aos bebês já em seu primeiro ano de vida, não apenas para que eles acostumem desde cedo com seu sabor, mas para que as propriedades atribuídas à pimenta atuem na criança, fortalecendo seu corpo e evitando que ela se torne manhosa. As características da planta também são utilizadas como “remédio” para armas empanemadas – ou seja, enfeitiçadas e, portanto, sem funcionar corretamente (Tempesta, 2004, p. 54-55). Como podemos ver, a pimenta e a damurida

são parte essenciais da cultura culinária macuxi e consumidas desde que as crianças são muito pequenas nessas comunidades. Além disso, a planta é apreciada também por outras propriedades atribuídas a ela, o que também aparecerá no texto de Dorrico, como mencionaremos mais à frente.

Na primeira parte do conto, quando relata sobre o dia em que, seguindo as dicas da mãe, juntou os ingredientes e colheu as pimentas para cozinhar o prato tradicional macuxi, a narradora usa os termos “caldo de peixe” e “caldo de piranha”. O nome damurida, vai aparecer apenas no título e na segunda página da história, quando o tempo da enunciação se afasta daquele episódio inicial – se passaram, ao menos, sete anos, pois ela já se encontrou com Makunaima em seu sonho e já se reconhece macuxi. Apenas nesse segundo momento ela vai perceber que, ainda que não soubesse que se tratava da damurida, o prato tradicional macuxi, seu paladar já pertencia a esse povo e ela já cozinhava seu caldo de peixe à moda macuxi.

Por seu sabor forte e picante, que não é facilmente apreciado por todos, o gosto pela pimenta evidencia, talvez mais que outros alimentos, o quanto o paladar é um traço cultural. Ao reforçar sua apreciação pelas pimentas verdes, amarelas e vermelhas na sua damurida, a narradora reitera essa associação entre o prato e sua ligação ao povo macuxi. A repetição da palavra pimenta e de suas cores ao longo do texto também ressalta a importância desse alimento para a cultura e para a redescoberta da identidade macuxi da narradora. Ela também diz que, ainda que fizesse parte de seu paladar, “de um jeito mágico”, não sabia que o prato “seria um caminho para reconhecer mais tarde minha/tradição” (Dorrico, 2019, p. 27). A magia a que se refere, num primeiro momento, está ligada ao grande prazer que sente ao experimentar o caldo, associado aos momentos que passou ao lado de sua família enquanto ele era preparado e saboreado por todos. Mas o sentido dessa magia da damurida vai se expandir quando ela descobre que o caldo pode ajudá-la a se reconhecer na identidade macuxi. Ao pontuar que “Os antepassados acharam que pelo caldo podiam conversar comigo” (p. 25), a narradora eleva o prato a uma forma de comunicação com seus ancestrais e o sentido dessa magia passa a ser mais literal, referindo-se a forças extraordinárias.

Também vale mencionar a simbologia contida no ato de colher as pimentas plantadas pela mãe para usar na sua damurida. Ao plantar as pimentas, as mãos de sua mãe permitem que as raízes dessa espécie apreciada por seu povo cresçam, se desenvolvam e deem frutos nessa nova terra em que hoje ela habita. De forma semelhante,

a narradora e sua mãe também foram criadas longe do território tradicional macuxi, mas, como as pimentas, também podem se desenvolver e dar frutos nesses outros espaços. Ao colher as pimentas, a filha usa os frutos da planta para recriar, mais uma vez, o prato e o sabor apreciado pelos macuxi. Aquela damurida não é a mesma que sua mãe faz, ou a que sua avó costumava fazer: são outras as pimentas, crescidas em outra terra, é outra a piranha. Ao mesmo tempo, o sabor é semelhante à damurida feita ao longo de muitos e muitos anos por seu povo. E assim como as pimentas criadas no quintal podem fazer a damurida, elas podem ser indígenas nessas outras terras, recriando suas tradições onde estiverem.

Como anunciado desde as primeiras páginas, o livro traz as histórias de alguém que buscava seu “caminho de volta”, uma reconexão com os elos perdidos de seu passado e de seu pertencimento a uma outra cultura, minoritária, que passou por um processo violento de extermínio e por diversas formas de apagamento. A frase da epígrafe inicial da obra aponta para a escrita como ferramenta de construção desse caminho de retorno e pertencimento à cultura indígena, questão que também aparece em “Makunaima e os manos deuses”. Mas o que “Damurida” nos mostra é um passo anterior. Antes de escrever e elaborar por meio do texto, seu caminho de volta passou pelo caldo com pimentas coloridas. Os primeiros sinais de que suas memórias, as histórias que a habitavam na infância, seus sentidos e seu paladar eram compostos também pela forte influência macuxi se revelaram pelo caldo de peixe apimentado.

Porém, essa revelação que se dá por meio do caldo não é completa. A primeira tentativa dos antepassados de conversar com a narradora, citado no início do texto, parece ficar sem resposta, afinal, o encontro com Makunaima só aconteceria sete anos depois. De certa forma, as sementes foram plantadas nessa primeira troca com os ancestrais, mas elas precisavam de tempo para frutificar. Ao olhar para o caminho percorrido, a narradora vê as pimentas coloridas acompanhando-a pelo percurso. São elas que embalam o ritmo de seu “encontro com Anikê e Insikiran” (p. 29): os filhos de Makunaima, aparecem em seus sonhos e dançam no rio da sua memória, também uma expressão da autora.

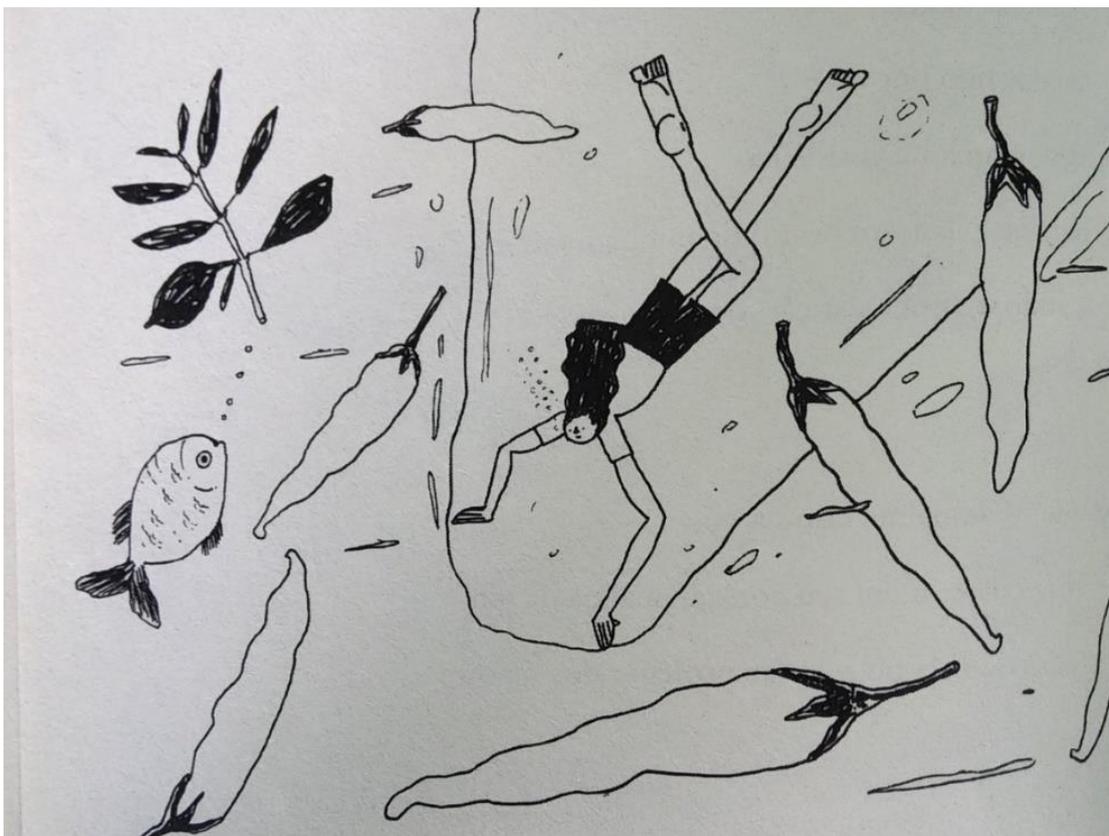
A pimenta tem ainda um papel protetor, como podemos ler no trecho: “Quando Makunaima criou a vó, / Ele colocou em seu coração a alma da pimenta,/ para que ela pudesse se proteger dos mariwa” (p. 27). Como explica o glossário do livro, os *mariwa* são os “espíritos capturadores dos espíritos humanos” (s/ p.). Desse modo, a autora associa sua avó não apenas à receita tradicional do caldo que tanto aprecia, mas às

propriedades que enxerga na pimenta, como vitalidade e capacidade de repelir inimigos. Essa força é interpretada como um presente divino que lhe dá resistência para superar os muitos desafios de sua vida. Em culturas indígenas da América, é comum o entendimento de que características de animais ou plantas possam ser incorporados no contato com eles. É o que o texto exprime ao relacionar a avó e a força da pimenta. Essas associações estão relacionadas à forma de pensar evidenciada pelo perspectivismo ameríndio, que enxerga nos diversos seres características que a cultura ocidental atribui apenas aos humanos (Viveiros de Castro, 2014).

Em seguida, o texto nos conta que a proteção da pimenta à avó “Deu certo, ela viveu mais de cem anos” (p. 29). Hoje, a neta se coloca a tarefa de honrar a luta da avó, atividade que ela define nos seguintes termos: “Lutar contra os espíritos capturadores dos nossos espíritos, daquilo que nos endurece e nos torna incapazes de transformação todos os dias” (p. 29). A narradora afirma, portanto, que continuará a combater os *mariwa* e desenvolve a acepção apontada no glossário da obra, atualizando seu significado para o mundo em que vive: neste espaço, entre a aldeia e a cidade, os *mariwa* são essas forças que enrijecem e imobilizam. A narradora abre espaço para uma interpretação mais ampla sobre o significado dos *mariwa*, que parece remeter a forças políticas e econômicas, preconceitos, destruição ambiental, disputas por terras e direitos. Ao fazer essa atualização, ela realiza também uma forma de tradução cultural, mostrando como os macuxi podem interpretar o significado dos *mariwa* em sua vida contemporânea. Ela cria, assim, uma ponte entre a forma de entender o mundo de leitores não indígenas e a de sua cultura originária.

As ilustrações que acompanham a história também colaboram com a narrativa e brincam com as imagens apresentados pelo texto. Na página 28, por exemplo, vemos uma menina que mergulha no que parece ser um rio cheio de pimentas – o rio de suas memórias, onde dançam os frutos vermelhos, amarelos e verdes (figura 14). Também vemos o peixe e a folha de cariru, todos os ingredientes da *damurida* estão presentes. Assim, o rio caldoso se confunde com o próprio caldo de peixe de onde surgem suas memórias.

Figura 14 – Mergulho no caudaloso rio da memória da damurida

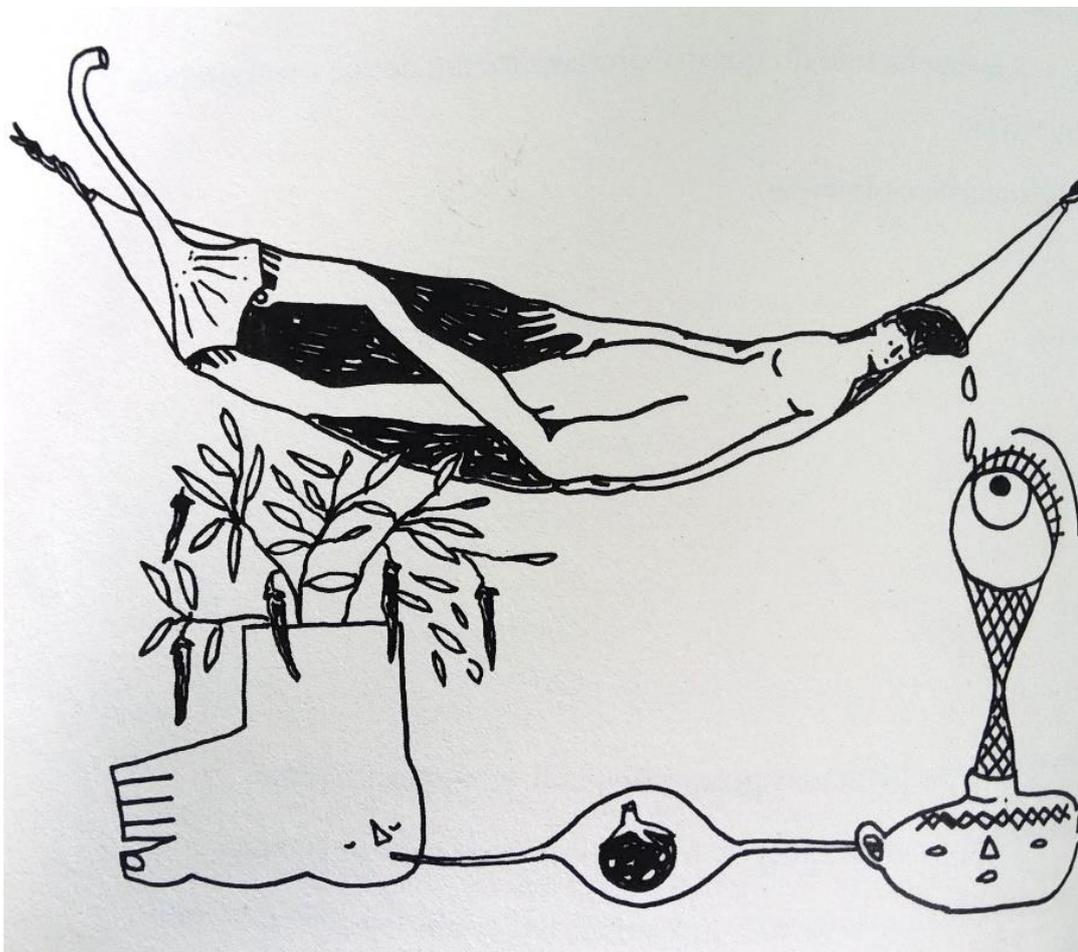


Fonte: Dorrico, 2019, p. 28.

Já a ilustração da página 26 traz um pé humano, de onde saem folhas e pimentas, uma brincadeira com a literariedade da expressão brasileira “pé de pimenta” (figura 15). Ainda a esse pé se ligam uma pequena pimenta arredondada e uma panela de barro – outra tradição do povo Macuxi, cuja feitura começa com um pedido de permissão do uso da argila para a Vovó Barro (Ko’ko’non), espírito da natureza (Freitas, 2003, p. 186). A panela, assim como o pé humano, tem um rosto. Dessa panela sai um grande olho. Deitada numa rede ao lado do pé de pimentas e da panela de barro, há uma pimenta comprida que contém também um corpo de moça. Da ponta dos cabelos dessa moça-pimenta escorre um líquido, que cai diretamente no grande olho da panela de barro. A princípio, a cena pode remeter à expressão “pimenta nos olhos dos outros é refresco”, que diz respeito a dificuldade de sentir a dor do outro. Ora, mas para essa narradora, a pimenta é um sabor de sua infância, lembrado com saudade e carinho. Ela ainda nos informa que a alma da pimenta no coração da vó a protegeu em suas lutas, nas quais ela se inspira. Aqui a pimenta parece ter outro significado, diferente do que ficou registrado na expressão da

cultura popular, e um olhar para as tradições e rituais desse povo vai mostrar seu papel para essa cultura.

Figura 15 – Pimenta nos olhos macuxi



Fonte: Dorrigo, 2019, p. 26.

Um dos ritos tradicionais do povo Macuxi consiste em aplicar pimenta malagueta nos olhos. Após ser abençoado por um pajé, o fruto já moído é colocado nos olhos das pessoas com uma vareta (Oliveira, 2023). As comunidades macuxi acreditam que a prática protege contra doenças: previne dores de cabeça, reduz o cansaço, aumenta a energia do corpo e a imunidade, além de espantar espíritos sobrenaturais (Ramalho, 2023). A ilustração remete, portanto, a um ritual importante para o povo macuxi, que não é citado diretamente no texto de Dorrigo. Portanto, ao rever a ilustração podemos entender que o corpo humano que vemos dentro da pimenta na rede é a própria alma ou espírito daquele fruto, que protegeu a vó da narradora e que segue protegendo os humanos que a

colocam em seus olhos. Para os macuxi, a pimenta nos olhos é um ritual de proteção, ainda que envolva um desconforto. Para receber essa pimenta, o olho da panela de barro está muito aberto, límpido. Não lacrimeja, atento a sua tarefa de se fortalecer para enfrentar a luta de seu povo.

Como podemos ver, as ilustrações permitem uma ampliação de referências sobre a cultura macuxi. Ao falar sobre o poder da pimenta e enfatizar sua importância para o caldo, a narradora leva em conta a importância cultural da planta para seu povo, ainda que não fale especificamente sobre uso da pimenta nos olhos. Percebemos, porém, que a concepção por trás desse ritual é a mesma que leva a narradora a afirmar o poder da pimenta no coração da avó e na proteção contra os *mariwa*.

A repetição das cores das pimentas – verdes, amarelas e vermelhas – diversas vezes ao longo do texto também reforça sua importância. O recurso remete à oralidade e traz cor e ritmo aos versos. Assim como essas repetições, os cortes, as pausas e o formato diferente em que o texto é disposto na página também reforçam o caráter híbrido dessa obra, em que elementos literários e da fala cotidiana se mesclam de forma a produzir uma expressão mais adequada a essa escrita que se constrói não só a partir dos livros, mas de uma herança oral transmitida ao longo de gerações. Em maior ou menor grau, encontraremos o uso desses recursos também nos outros contos do livro.

As repetições ainda parecem remeter à estética da poética oral macuxi. Segundo Fiorotti, esses cantos partem de uma frase geradora para criar repetições e paralelismos em suas estrofes (2017, p. 107-108). Assim, versos idênticos passam a se resignificar, gerando novos efeitos, principalmente de ritmo e intensificação (Fiorotti, 2017, p. 124). Também em Dorrico, a repetição das cores das pimentas atua como forma de dar ritmo aos versos livres, assim como reforçar sua importância para a *damurida*, para a cultura macuxi e para o reconhecimento da sua identidade indígena por meio desse caldo. O próprio texto faz uma breve referência aos cantos ancestrais no trecho: “I’kareme kî waitî/ Estou dizendo para você/ Verdes amarelas e vermelhas/ As pimentas dançam no rio da minha memória, / invocando a antiga canção dos antepassados que me chama de volta para casa” (Dorrico, 2019, p. 27).

Outro exemplo de repetição de palavras, em que a narradora apresenta a frase em macuxi e, na linha seguinte, em português, é: “Urî-sane-tî, urî-sane-tî, Insikiran pia. / Eu-sou-eu, eu-sou-eu, filha de Insikiran” (p. 25). Vemos aqui uma dupla repetição: urî-sane-tî e eu-sou-eu são ditos duas vezes. Além disso, toda a frase é dita em duas línguas

diferentes, uma segunda repetição, portanto. Este nos parece um bom exemplo de como o recurso é capaz de trazer novos sentidos ao texto. E vale observar que a repetição – e reafirmação – que vemos neste verso é a de sua identidade macuxi, já que *Insikiran*, como explica o glossário do livro, é um filho guerreiro do deus *Makunaimi*. Além disso, ao repetir as palavras também em macuxi, o texto parece se aproximar ainda mais dos cantos orais desse povo, os *Erenkon*.

Também é notável como, além das repetições, o conto insere algumas palavras e expressões em macuxi em meio ao texto em língua portuguesa. Alguns termos são explicados no glossário incluído ao final do livro, como é o caso de *damurida* e *mariwa*. Algumas frases são traduzidas na linha abaixo, como citamos no parágrafo acima, e outras ficam sem tradução (nesta narrativa isso não acontece, mas mencionamos um exemplo deste tipo na discussão sobre “*Makunaima e os manos deuses*”). O uso desses termos funciona também como uma afirmação da língua e da cultura macuxi, assim como acontece em *Murûgawa*, com relação ao povo Maraguá.

Mas, aqui há um outro ponto que merece discussão: em “O feitiço” e em “Contos de minha avó”, a narradora nos revela que ouvia as histórias de sua avó, que falava macuxi, com o auxílio de uma cuidadora, que as traduzia. Ou seja, ela não falava o mesmo idioma que a avó. Mas, assim como a *damurida* apimentada, a língua macuxi estava presente em sua vida desde que era criança, ainda que ela não fosse capaz de se comunicar nessa língua. Portanto, nesta obra, o uso dos termos em macuxi parece funcionar também como uma reafirmação de sua identidade indígena. Trata-se de mais um caminho de volta, desta vez linguístico.

Como mencionamos na introdução ao livro (ver item 3.3), a narradora é criada no Brasil, mas tem também uma mãe que viveu na Guiana e o inglês é outro idioma frequente em sua vida. Por isso, em “Eu sou macuxi, filha de *Makunaima*”, ela afirma que criou sua própria língua para apresentar sua voz nesta obra, o *inglexi* e o *macuxês*, unindo esses idiomas ao português. Ainda que em menor número, encontraremos também algumas palavras que remetem ao inglês neste conto, como “*pilô*”, para se referir à travesseiro, como explica o glossário ao final do livro, e “*lady*”. Vemos, portanto, como sua escrita vai se utilizar dos vários idiomas que a constituem de alguma forma. Assim como sua expressão passa por diversas línguas e não pode ser contemplada por apenas uma delas, o lugar de onde escreve – o de uma mulher de ascendência indígena criada na cidade e afastada dessa tradição, mas que hoje a reivindica – também não pode ser reduzido a uma

só categoria. Desse entrelugar, ou talvez um terceiro lugar, nem em uma margem, nem em outra, sua escrita cria formas próprias para contar uma história que também se passa em um outro espaço, entre a aldeia e a cidade, a tradição macuxi e a das sociedades envolventes – brasileira e guianesa.

O conto ainda remete a um encontro decisivo para o reconhecimento dessa identidade indígena, anunciando que ele só aconteceria anos depois do primeiro contato com os antepassados pelo caldo. Este encontro é com Makunaima e acontece em sonho, outro tema fundamental para o pensamento indígena. Ailton Krenak, por exemplo, se refere a essa prática, presente em diferentes povos, como “exercício disciplinado de buscar no sonho as orientações para as nossas escolhas do dia a dia” (2019a, local. 239). Se em “Makunaima e os manos deuses”, a narradora cita a frase de Davi Kopenawa, de que os brancos não sabem e não querem aprender a sonhar, aqui vemos ela anunciar que será pelo aprendizado proporcionado pelo sonho que seu reconhecimento como macuxi se completará. O conto que fecha a obra traz, justamente, a narrativa desse sonho que a encontrou no “estéril asfalto da vida” (Dorrigo, 2019, p. 100), ou seja, no espaço urbano do mundo não indígena, onde as plantas não podem brotar, e que permitiu que ela se compreendesse como macuxi.

É interessante ainda observar como o movimento de retomada dessa identidade indígena é explicado. De um lado, vemos elementos que podem ser considerados mais racionais, que remetem aos costumes e hábitos do povo Macuxi, como a preparação da damurida neste conto. De outro, há muitas referências à espiritualidade, já que, como diz o texto, o processo envolveu também os sonhos e a tentativa de contato dos antepassados por meio do caldo. Assim como vimos nos outros livros analisados, temos aqui a junção de justificativas mais racionais, que respondem ao mundo ocidentalizado, e outras associadas à espiritualidade indígena e à forma como os povos originários interpretam as situações. Por partir deste lugar, entre duas culturas, a narrativa consegue fazer essa ponte entre esses dois modos de olhar e pensar o mundo ao seu redor.

### **3.3.3 A Castanheira**

Em “A castanheira”, a narradora nos conta de um retorno a Porto Velho, “antigo porto de sua vida” (Dorrigo, 2019, p. 82), onde passou sua juventude. Também de gênero híbrido, o texto se aproxima da crônica, com sua linguagem coloquial, estilo direto,

diálogos e cenas cotidianas. Publicado numa página dupla e na vertical, a massa textual de “A castanheira” parece tomar a forma de uma grande árvore. Ao jogar com a materialidade do livro, que precisa ser virado para poder ser lido, a autora rompe com a linearidade da escrita e com a ordem normal da leitura na página. Essa necessidade de mudar de perspectiva para conseguir ler a história que se apresenta ali pode funcionar ainda como uma metáfora do que será contado a seguir que, como veremos, revela outras formas de enxergar o mundo ao nosso redor.

Na cidade, a narradora conta que decidiu visitar os parentes karitiana – parentes é a forma como os indígenas se referem a povos de outras etnias –, que vendiam artesanato num estabelecimento da Funai. Ela escolhe alguns itens, mas percebe que não trazia dinheiro em espécie consigo e não havia se dado conta da “condição pobre” (p. 82) do estabelecimento, sem estrutura para o pagamento com cartão. Ela se lembra que há um banco próximo, onde poderá fazer um saque e comprar as peças que selecionou. A vendedora também fala sobre o banco que é ali perto e “dá pra ir caminhando!” (p. 82), mas a narradora vai até o carro para andar as duas quadras indicadas.

No estacionamento, ela pede informações sobre como chegar ao local a um grupo de jovens karitiana que estavam por ali. Um rapaz explica o caminho usando uma castanheira como referência. Ela olha na direção indicada, mas não a vê. Incrédulo, o jovem aponta alguns metros à sua frente e diz: “–Moça, é aquela árvore ali, a única que tem na quadra” (p. 83). Ao ver a grande árvore, que não notou à primeira vista, ela passa a se questionar sobre quando deixou de perceber as árvores e quando passou a precisar do carro para percorrer duas quadras.

A partir de pequenas interações com os parentes” karitiana – e o fato de chamá-los de parentes já mostra como, no momento em que se passa a história, ela já se identifica como indígena –, o texto nos revela os pequenos incômodos que a narradora sente em seu percurso até o banco: sua distração quanto à necessidade de dinheiro para pagar os artesanatos, seu uso excessivo do carro e sua dificuldade de enxergar uma castanheira. Ao contrário de “Damurida”, em que ela vê traços da cultura indígena em seus usos e cotidiano, mesmo quando ainda não sabia nomeá-los desta forma, aqui ela percebe seu afastamento do modo indígena de olhar para o mundo à sua volta. Ela já se reconhece como macuxi, mas ainda deixa de enxergar as “gentes-floresta”. Também esquece da capacidade de caminhar com suas pernas e da pouca estrutura tecnológica de muitos de seus parentes.

Assim como a dificuldade de enxergar a castanheira em meio às ruas da cidade mostra como a narradora se distancia do modo de vida indígena, que estabelece estreita relação com seu meio ambiente – no capítulo 2 deste trabalho analisamos a relação da narradora com a floresta e essa árvore –, a escolha da castanheira como ponto de referência pelo jovem karitiana também revela seu modo de ver o mundo. Ao usar a árvore como ponto de localização, em vez de um prédio, uma grande construção ou um comércio, ele mostra que está habituado a se localizar em meio às plantas e às características naturais de seu espaço. Por sua vivência e cultura, ele vê as árvores ao seu redor, presta atenção nelas e as reconhece. Além disso, ele cita o nome popular da espécie, castanheira, em vez de chamá-la de árvore, de forma genérica. Essa escolha mostra como ele olha para essa árvore: em suas características singulares, que a distinguem das demais árvores que existem. O próprio reconhecimento das plantas como seres com espírito, como mostra o perspectivismo ameríndio, vai fazer com que a atenção do indígena para essas formas de vida seja diferente da que é dada pela cultura ocidental, que as enxerga como um objeto inanimado e sem grande valor – ao contrário de um prédio ou comércio, que são observados com mais atenção e, portanto, podem funcionar melhor como ponto de referência.

Ao se dar conta de seu afastamento da forma indígena de olhar para as árvores e para o mundo ao seu redor, a narradora questiona a si mesma e ao leitor: “Quando foi que deixei de perceber as gentes-floresta? / Quando?/ E você?” (p. 83). O neologismo gentes-floresta remete diretamente ao modo de pensar as espécies vegetais e animais como seres dotados de subjetividade. A escolha pelo termo não deixa dúvidas sobre o tipo de percepção a que ela se refere, que não se trata simplesmente de ver as plantas, mas de enxergá-las como sujeitos.

Tanto “A Castanheira” quanto “Damurida” evidenciam os diferentes espaços por onde a narradora circula. Apesar da avó macuxi, ela demora a entender que é indígena. Quando finalmente se dá conta do apagamento por que passou essa parte de sua história familiar, ela começa a reivindicar sua origem macuxi. Em “Damurida”, ela já se identifica com sua origem indígena, já sonhou com Makunaima, já encontrou Anikê e Insikiran – filhos da divindade –, e relembra suas primeiras conversas com os ancestrais, por meio do caldo e do paladar. Deste lugar, ela repassa as histórias e os sinais de sua ascendência que sempre estiveram presentes, mas que ela ainda não era capaz de reconhecer na época. O conto nos mostra, assim, o início de seu ‘caminho de volta’ e da descoberta de suas

origens. Já em “A castanheira” vemos uma situação mais próxima ao tempo da enunciação, em que a narradora não relembra o que se passou quando era criança, mas uma situação recente, que aconteceu quando ela já tinha consciência de sua pertença indígena. Apesar disso, ela relata um momento em que percebe ter se afastado desse modo indígena de entender o mundo.

Para o senso comum, a identidade surge de uma origem, característica ou mesmo ideal comum de um grupo, um fato dado da natureza ou da cultura. Já os estudos culturais contemporâneos e a abordagem discursiva colocam em xeque o naturalismo dessa definição, pensando a identidade como uma construção sempre em movimento. Segundo esta concepção, a presença do outro exerce papel fundamental nessa construção. É a partir desse encontro, dessa relação, que o reconhecimento da identidade vai se dar. E vale lembrar: a posição do sujeito se altera de acordo com o outro, externo (Hall, 2014, p. 103-108). Assim, o processo de identificação, para Hall, também envolve “fechamento e marcação de ‘fronteiras simbólicas’” (2014, p. 106).

Por ser relacional, a identidade também vai se alterar ao longo da história e das posições sociais, políticas e geográficas que o sujeito ocupa. Como são determinadas em relação à posição do sujeito, as identidades não são fixas, estáveis e unificadas, mas múltiplas, “construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicas” (Hall, 2014, p. 108), passíveis, portanto, de mudanças e transformações constantes. Assim, Stuart Hall diz que a identificação, por ser uma representação, é um “processo de articulação”, onde “há sempre ‘demasiado’ ou ‘muito pouco’ – uma sobredeterminação ou uma falta, mas nunca um ajuste completo, uma totalidade” (Hall, 2014, p. 106).

Em *Eu sou macuxi e outras histórias* podemos acompanhar o processo de identificação da narradora, assim como as diferentes posições que ocupa, de acordo com o outro com que se relaciona. Em “Damurida”, ela rememora costumes familiares e se dá conta de que eram tradições macuxi. A narradora percebe sua diferença em relação aos não indígenas graças ao caldo de peixe e ao gosto pela pimenta – e nas histórias seguintes, ela vai perceber como as histórias que ouvia quando criança da avó também pertenciam à cultura desse povo. Podemos ainda imaginar que, ao frequentar o mundo não indígena, a narradora percebia sua diferença seja nos traços, hábitos e costumes, além de um imaginário habitado pelas histórias e formas de pensar dos povos originários. Ou seja, no contato com o outro, branco, ela percebia sua diferença. Ao finalmente se encontrar com

Makunaima, para usar seus termos, e se reconhecer macuxi, ela vai rememorar sobre nova perspectiva suas memórias e reforçar seus laços com essa cultura. Percebemos aqui o movimento por que passa sua identidade, que vai se articular com as outras posições que ela ocupa, no mundo indígena e no não indígena.

Já em “A castanheira” vemos um movimento diferente. Aqui, a narradora já se reconhece como indígena, um dos motivos para que resolva comprar artesanato de seus parentes karitiana. Mas, no contato com esse povo, ainda que eles estejam numa capital como Porto Velho, ela vai se reconhecer numa outra posição. Ela é a pessoa que usa carro para andar duas quadras e que não é capaz de reconhecer uma castanheira, nem de enxergar uma árvore – a única – no meio da cidade. Aqui, junto a esses parentes, ela se vê afastada desse olhar indígena para o ambiente. Como coloca Hall, nesse processo de identificação, não há um ajuste completo, uma totalidade, mas algo que às vezes falta ou excede. Entre os espaços que habita e as diferentes trocas que realiza com variados sujeitos, a narradora percebe que se aproxima e se afasta dessas múltiplas margens. Não há um lugar fixo, estável. Ao contar sobre sua volta à capital de Rondônia, a narradora diz que, “fazendo ponte entre um porto e outro”, parou na cidade. Mas o texto não nos mostra apenas a ponte entre os municípios que habitou, mas entre os mundos em que vive.

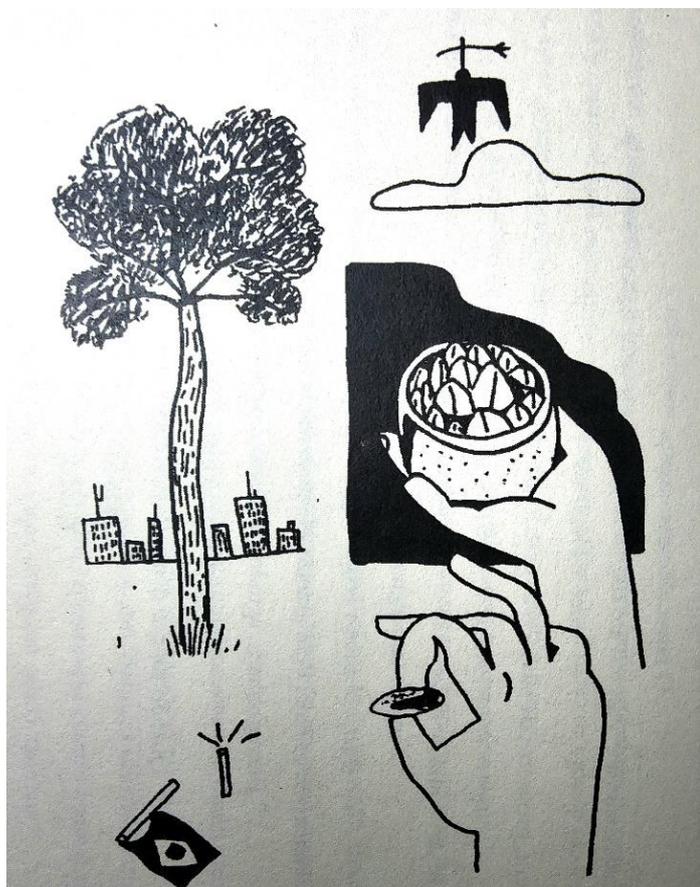
Ao final do conto, ao se questionar sobre quando deixou de enxergar as árvores, as gentes-floresta, a narradora se direciona também ao leitor, perguntando quando ele deixou de fazer isso? Assim como evidencia os movimentos de seu processo de identificação indígena, ela convida o leitor, de certa forma, a fazer o mesmo. Que outras maneiras de olhar o mundo não foram deixadas para trás, apagadas em meio ao pensamento único do mundo globalizado e ocidentalizado?

Ao mostrar sua trajetória e relembrar suas ascendências esquecidas, ela indica um caminho para o leitor também se identificar com outras culturas invisibilizadas. Ao devolver a pergunta aos leitores, ela presume que eles também, em algum momento, enxergavam as árvores e a vida desta maneira e deixaram de o fazer. Ela parece supor que o leitor, assim como ela, pode ter alguma relação com esse modo indígena de enxergar o mundo que foi esquecida ou apagada. De certa forma, é como se ela nos lembrasse do sangue indígena que corre pelas veias de muitos brasileiros, ainda que eles não se reconheçam como tal – processo reforçado por preconceitos e pela invisibilização desses grupos.

Esse diálogo com o leitor, que exige, de certa forma, que ele se posicione é, aliás, outro índice da escrita contemporânea de Dorrico. Assim como o leitor precisa mudar a perspectiva e virar o livro na vertical para ler este conto, ele também é convidado a se perguntar sobre suas origens e sobre a forma como aprendeu a olhar para o mundo ao seu redor, suas referências – seus pontos de referência – e a atenção que dá à vida não humana que habita ao seu redor.

Fecha o conto, a ilustração de uma castanheira (figura 16). Ao fundo, vemos ainda uma rua com prédios de diferentes tamanhos. Em primeiro plano, a árvore se destaca, ainda que seu tronco não seja tão grosso. Caída no chão ao seu lado, há uma bandeira do Brasil e um palito com faíscas, provavelmente um fósforo. Ao lado da cena, vemos outra imagem: duas mãos: uma segura a casca da castanheira com várias castanhas dentro, e outra traz entre os dedos o pequeno fruto já sem nenhuma casca. Acima, ainda vemos algumas nuvens e um pássaro estilizado, carregando um galho na boca.

Figura 16 – A castanheira e seus frutos em meio à cidade



Fonte: Dorrico, 2019, p. 84.

A imagem revela parte do processo de produção da castanha do Brasil (também conhecida como castanha do Pará), que além de sua casca individual, nasce dentro dessa grande casca redonda. Já a bandeira pelo chão e o fósforo parecem dar notícia do que aconteceu às demais árvores daquela rua (e do país), que não têm mais espaço na cidade, mesmo quando se trata de Porto Velho, em plena Amazônia brasileira: destruídas pelo desenvolvimento exploratório, muitas vezes travestido de nacionalismo.

### 3.3.4 Escrita entre dois mundos

Nas histórias de Dorrico, acompanhamos a narradora no limiar entre esses dois mundos e seu processo de contínua elaboração sobre sua identidade. Da mesma forma, sua escrita também parece acontecer nesse terceiro espaço, entre duas culturas, entre a pesquisadora e a escritora, o pensamento cartesiano e a memória ancestral.

Algum tempo após o lançamento de seu livro, que assina como Julie Dorrico, a autora passou a utilizar em seus trabalhos o nome Trudruá Dorrico. A mudança parece passar também por esse processo de autorreconhecimento e afirmação indígena. Em um poema publicado em sua coluna no ECOA UOL, ela fala sobre encontrar seu nome macuxi, diferente de seu nome branco, no qual ela já não se reconhece (Dorrico, 2022). Como vimos com outros autores, o nome de pessoas indígenas, por envolver documentos oficiais e identificação pessoal, é muito revelador de como se dão as relações entre os mundos indígena e não indígena. O movimento da agora Trudruá, de escolher ser reconhecida por um nome indígena, atua no sentido contrário à histórica negação dos nomes tradicionais e reforça essa identidade macuxi. Transitando nesses diversos espaços, sua escolha pela identidade indígena tem também um forte caráter político, o de reforçar e se afirmar como parte de uma cultura que foi perseguida e apagada ao longo de toda a história do Brasil. Assim como ela, Yaguarê Yamã, os contadores orais que ele entrevistou, Kaká Werá Jecupé e Daniel Munduruku convivem com dois nomes, o oficial e branco, e o étnico, com o qual se reconhecem e assinam suas obras.

Todas as ilustrações de *Eu sou macuxi e outras histórias* foram feitas por Gustavo Caboco. Nascido em Curitiba (PR), ele usa a arte como parte de seu processo de retorno à sua origem indígena, numa trajetória semelhante à da própria Dorrico. Na orelha do livro, ele conta que sua mãe, Lucilene Wapichana, da Terra Indígena Canaunim, de Roraima, saiu da aldeia aos 10 anos de idade, mas levou consigo as histórias de seu povo,

que alimentaram a imaginação de seu filho. Em 2001, eles retornam à região e ele pode, finalmente, conhecer seus familiares. É desse encontro que a arte de Caboco vai nascer.

Seu primeiro projeto artístico, chamado *Retorno à Terra*, discute a retomada e a ressignificação desse elo com as origens. De acordo com o verbete sobre Caboco na Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, esse processo “também é demarcado pelas relações de diferenças: se na escola zombavam de sua ascendência, quando ele conhece seus familiares há a percepção de que também é diferente deles” (Gustavo, 2023) – constatação que remete às questões discutidas aqui a partir da obra de Dorrico. Além disso, vale citar que os Wapichana são povos vizinhos aos Macuxi, habitando tradicionalmente as serras mais ao leste de Roraima. Caboco, seu sobrenome artístico, é uma corruptela de caboclo, termo que designa o mestiço entre indígena e branco, e se refere também a essa busca por ressignificar sua trajetória.

Com seus desenhos, textos, bordados e performances, o artista já participou da Ghetto Biennale, no Haiti, da 14ª Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba, do Festival de Arte Indígena rec•tyty, em São Paulo, e da 34ª Bienal de São Paulo, entre outras exposições.

*Eu sou macuxi e outras histórias* é, portanto, uma retomada poético-literária de uma ancestralidade esquecida, entre a vida na cidade e as influências do mundo branco. Se na luta por territórios, a retomada indígena envolve a reivindicação de áreas que haviam sido perdidas para a sociedade envolvente, o retorno da narradora à identidade macuxi é, também, um reconhecimento de uma história até então perdida. Nesse processo, a literatura e a imaginação preenchem as ausências da memória, assim como as revelações dos sonhos, que completam as partes que faltam desse quebra cabeça identitário.

Dorrico diz que foram os autores indígenas que a ajudaram a refletir sobre sua ascendência, como ela conta em palestra para a série de conferências TED Talk:

A literatura indígena me ajudou a encontrar o meu caminho de volta pra casa. No ano de 2017, eu assisti uma palestra do escritor Daniel Munduruku. Daniel Munduruku é um dos maiores expoentes da literatura indígena. Naquela noite ele falou sobre a importância de resgatarmos a nossa ancestralidade e aquela mensagem me interpelou a buscar a minha. Eu tinha 27 anos e eu sabia que a minha existência não era reduzida a cabocla. Nem a descendência de meu pai, que é peruana, nem a de minha mãe, que é guianense. Eu sabia que tinha mais. O segundo encontro foi com o escritor Kaká Werá, que veio palestrar aqui em Porto Alegre e ele falou sobre o xamanismo guarani e a importância de nos conectarmos com os mais velhos. Uma prática perdida na sociedade nacional (Dorrico, 2019b).

O “caminho de volta”, expressão também usada por Daniel Munduruku no prefácio da obra, passa, de acordo com ele, por um esvaziamento que abre espaço para o desconhecido e o esquecido. Para o autor, o livro pode “nos ajudar a criar coragem de trilharmos o mesmo caminho, aceitarmos o que há de originário em cada um de nós e fazermos o caminho de volta, da aceitação, do desprendimento, da ancestralidade” (Munduruku In: Dorrico, 2019, s/p). Ao mostrar esse processo de construção identitária, que passa pelo reconhecimento dos diferentes lugares que a posição do interlocutor nos coloca, a obra convoca também seus leitores a refletir sobre as identidades que os atravessam, de forma semelhante ao que aconteceu com a própria autora ao ler outros indígenas.

### 3.4 Crônicas indígenas para rir e refletir na escola

Nas histórias de *Crônicas indígenas para rir e refletir na escola* o desconhecimento e o preconceito da sociedade brasileira sobre seus povos indígenas são revelados por meio do humor. Na apresentação do livro, intitulada “O apanhador de absurdos”, o autor, Daniel Munduruku conta que resolveu escrever sobre as “ignorâncias” que costuma ouvir sobre os povos indígenas:

[...] fui me especializando em registrar e, a princípio, rir delas para em seguida fazer as pessoas rirem daquilo que não sabem, mas acham que sabem porque só aprenderam aquilo e quando a gente ouve a mesma história o tempo todo a tendência da gente é acreditar que outra história não é possível. É por isso que é bom rir dos absurdos que presenciamos para que nossa mente fique alerta, atenta, aberta (Munduruku, 2020, s/p.).

Vemos, portanto, como humor e educação serão intimamente relacionados em todo o livro. Se a máxima latina *Castigat ridendo mores* aponta para o papel do humor na correção dos costumes, aqui o riso que revela os maus hábitos da sociedade brasileira no contato com os povos indígenas busca também educá-la, já que atribui boa parte dos problemas ao desconhecimento e ao ensino equivocado propagado nas escolas sobre o tema – as atividades escolares serão, inclusive, assunto de diversos textos. Para o autor, suas crônicas ainda têm a função de “desentortar” pensamentos: “Riam, portanto, mas se permitam serem provocados em suas ignorâncias. É preciso deixar o que se acha que sabe para dar oportunidade de conhecer outras realidades” (s/p.).

Também é interessante notar como o autor faz referências a Platão e Sócrates nesta apresentação. Com formação em filosofia, Munduruku mostra como pode transitar entre o pensamento ocidental e o indígena, de sua tradição. E sua escolha por citar os dois filósofos gregos na apresentação parece mostrar como ele, por participar ativamente desses dois mundos, é capaz de promover esse diálogo entre indígenas e não indígenas.

Entre a literatura e o jornalismo, a crônica é considerada um gênero híbrido, caracterizada por sua linguagem coloquial, concisa, figurada e poética, e pela narração de fatos do cotidiano (Cavalcanti; Gomes, 2015, p. 21-24). Nesse livro, encontramos crônicas de caráter mais analítico, em que o autor expõe sua visão sobre o tema de forma curta e objetiva, e outras mais narrativas, que relatam situações engraçadas ou constrangedoras no contato do narrador indígena com não indígenas. E são as cenas e os diálogos desses encontros, muitas vezes amigáveis, outras nem tanto, que geram o riso e a reflexão. Já os textos da seção “Para refletir” são mais informativos, retomando as principais temáticas e conceitos abordados nas crônicas. O procedimento mostra a preocupação de facilitar o uso do livro no ambiente escolar. A própria dedicatória da obra reforça essa intenção: ela homenageia a memória de duas lideranças indígenas, Paulinho Payakan e Manual Moura Tukano, “que sabiam, como ninguém, usar o bom humor como instrumento da educação” (Munduruku, 2020, s/p).

Como é próprio do gênero, os textos da obra são curtos, escritos em linguagem objetiva, trazem muitas expressões informais e diálogos em discurso direto. Apesar de abordar o universo indígena, o texto não utiliza palavras em idiomas indígenas, tampouco faz referências culturais que podem ser desconhecidas para o público não indígena.

Vale notar que não encontramos aqui referências específicas ao povo Munduruku, a que o autor pertence. O encontro do branco com o indígena é o grande tema da obra e, ao não diferenciar etnicamente seu narrador e os outros personagens indígenas, o livro mostra que as situações reveladas pelas crônicas podem se estender a diferentes povos. Além disso, percebe-se que a preocupação do livro é discutir questões mais amplas, que unem as diferentes etnias, como os direitos constitucionais e os constrangimentos sofridos pelos indígenas na cidade.

Como explica o prefácio, muitas das histórias do livro são baseadas na experiência do próprio autor. Narradas, em geral, em primeira pessoa, elas mostram um escritor indígena que é convidado para escolas, palestras e eventos literários e se depara com comentários e representações estereotipadas sobre esses povos. Mas, mais que uma

experiência particular, a maioria das crônicas parece sintetizar um conjunto de situações vivenciadas ao longo do tempo. Apesar disso, há também histórias baseadas em momentos específicos, como a que relata a resposta do cacique Raoni Metuktire a uma provocação do público. Além disso, quando se propõe a tratar de temas caros a algumas culturas indígenas, mas que podem ser mal interpretados pelos não indígenas, como o uso de ervas que alteram os estados de consciência e a poligamia, o autor dá preferência a um texto mais analítico para expor a questão.

As imagens do livro são do ilustrador João Montanaro. Conhecido por sua precocidade, ele desenha desde os seis anos e entrou para o quadro de chargistas do jornal Folha de S. Paulo em 2010, aos 14 anos. Em suas ilustrações para o *Crônicas indígenas para rir e refletir na escola*, destaca-se o uso de cores fortes, do humor e um traço que remete ao mundo moderno e digital. O jogo com os adereços indígenas e os não indígenas também aparece em muitas das imagens, como comentaremos ao longo desta discussão.

Nesta leitura, vamos nos deter nas crônicas “Vocês não têm vergonha?”, “Tu és índio de verdade?”, “A força de um apelido” e “Uma festa de ‘índio’”, além de mencionarmos brevemente os textos “Cidadania plena – somos contemporâneos” e “Se você é o índio, então não tenho medo”, este discutido com mais atenção no capítulo 2 deste trabalho. Todas essas histórias abordam, em algum momento, o uso de roupas pelo indígena e o imaginário nacional que o associa à nudez. Também trataremos das crônicas “Minha vó foi pega no laço” e “Japonês, chileno ou índio”, que falam sobre o apagamento da violência contra as mulheres indígenas e de como o mito da mestiçagem pode ocultar preconceitos.

### **3.4.1 Sem vergonha ou sem roupa?**

“Vocês não têm vergonha?” abre a coletânea de crônicas trazendo um tema que aparecerá diversas vezes ao longo do livro: o uso de roupas pelos indígenas. Neste primeiro texto, o narrador, autor indígena, está num evento literário importante, ao lado de outros convidados, como o reconhecido líder Raoni Metuktire, do povo Kayapó Mebêngôkre. O texto relata a alegria dos convidados e do público, que aplaudia as falas e apresentava questões interessantes e articuladas.

Mas a última pergunta dos participantes vai quebrar esse clima de confraternização. Num canto escuro no fundo da plateia, uma pessoa diz que eles não

honravam sua cultura. O que ela entende por honrar a cultura fica mais claro na pergunta que vem a seguir:

– Quero saber se vocês não têm vergonha de se apresentarem vestidos desse jeito, como roupa dos brancos que compraram na cidade? Eu acredito que vocês são muito sem-vergonhas por estarem imitando a nossa vida, dos brancos. Vocês têm que honrar a tradição de onde vieram porque só assim serão honestos. (Munduruku, 2020, p. 12)

O discurso questiona o uso de roupas pelos indígenas e chama a atenção, especialmente, pela agressividade. Ainda que se utilize do formato interrogativo, percebemos que não há interesse em criar um diálogo, ouvir a resposta, entender o que leva o outro a esse comportamento. Seu objetivo é acusar essas pessoas, que não correspondem às expectativas do homem sobre o que é ser indígena.

Também é interessante pensar no uso do termo “sem vergonha” por conta do uso de roupas. Na famosa carta de Caminha – cuja descrição sobre os indígenas do século XVI ainda corresponde ao imaginário de boa parte dos brasileiros sobre esses povos, como Munduruku evidencia em suas crônicas –, os primeiros homens avistados na nova terra estavam nus, “sem coisa alguma que lhes cobrisse as vergonhas” (Caminha, 1963, p. 2). No evento literário, a fala inconformada do homem na plateia inverte o motivo dessa vergonha: ela não está mais na ausência de roupas, mas, ao contrário, no ato de utilizá-las. De todo modo, o que ele espera do indígena parece corresponder fielmente à descrição de Caminha. De uma maneira ou de outra, os indígenas continuam a representar essa “falta de vergonha”, seja pelo uso ou não de vestimentas.

Na sequência, o narrador conta que o restante da plateia vaiou a fala do homem que, intimidado, foi embora antes de ouvir as respostas dos palestrantes. Ainda assim, ele registra a fala de Raoni, apresentada em discurso direto, assim como a do homem da plateia:

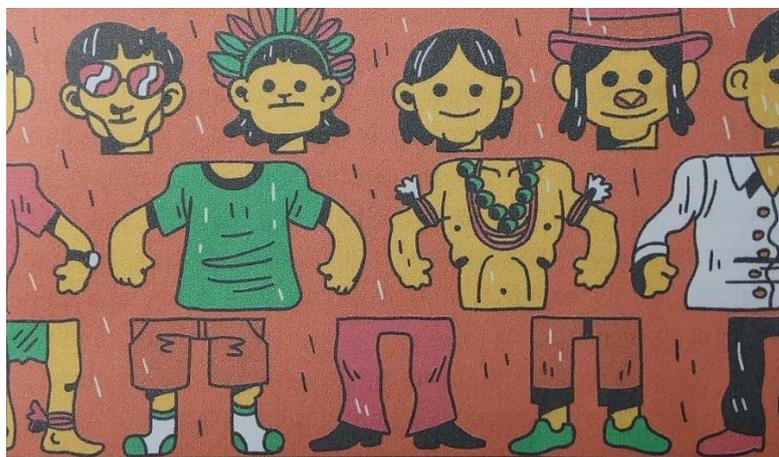
– Eu não sou sem-vergonha, não. Eu uso roupa do branco porque estou na cidade dele. Eu tenho respeito por todas as pessoas mesmo que elas não sejam tão felizes como eu sou por ter nascido no povo Kayapó. Não tiro minha roupa aqui e agora porque minha educação manda eu respeitar o modo de as pessoas serem. É assim que vivo feliz (Munduruku, 2020, p. 13).

A resposta foi muito aplaudida pelo público e considerada “uma aula de respeito à cultura das outras pessoas” (Munduruku, 2019, p. 13). É interessante observar que o

texto faz questão de distinguir a maior parte da plateia do evento, que se indignou com a provocação e vibrou com a resposta de Raoni, e o homem no canto escuro da sala que os acusou de não respeitar a própria cultura. Ao fazer essa separação, ele parece nos mostrar que sabe separar os não indígenas em diferentes grupos, sem colocar todos no mesmo “barco”. Muitas das crônicas do livro vão focar em interações equivocadas ou desrespeitosas por que esse narrador passa em escolas e eventos. Mas, evidenciando essa divisão justamente no texto que abre a obra, o narrador mostra que é possível ser diferente, o que pode funcionar até como uma forma de convite: em qual desses grupos você quer estar? Como veremos, o homem no canto escuro da plateia é desinformado e digno de riso, mas também faz parte de uma turma numerosa.

Com cores fortes e traços estilizados, a ilustração dessa crônica lembra um jogo de videogame (figura 17). Numa tela, dividida em três segmentos, podemos escolher as partes do corpo de um homem com cabelos e olhos pretos e pele morena: há diversos tipos de pernas disponíveis (com calças, shorts ou adereços indígenas), diferentes formas de torsos (com camiseta, camisa, relógio de pulso ou sem nada, vestindo apenas colares e adornos tradicionais indígenas) e de cabeça (com chapéu, com cocar, óculos espelhados e vários cortes de cabelo...). A escolha de uma roupa pode ter tanta influência assim sobre quem somos ou, como lembra o jogo de bonecos, pode ser apenas uma forma, entre outras, de se vestir, de acordo com a ocasião e preferências pessoais? A referência pode ainda ampliar a discussão do texto, ao lembrar que algumas pessoas podem brincar com as vestimentas e outras não? Essa questão ainda aparecerá mais vezes na leitura das crônicas.

Figura 17 – Entre roupas e adereços indígenas



Fonte: Munduruku, 2020, p. 11.

Em “Tu és índio de verdade?”, o narrador também será questionado ao não corresponder às expectativas sobre o que é o indígena. Ele conta que costuma ouvir de crianças a pergunta que dá nome à crônica. “É que elas foram ensinadas a pensar os indígenas como seres do passado, portanto como uma ficção que só existe no imaginário delas” (p. 17), explica.

Ele narra uma cena frequente em seu cotidiano: ser convidado para uma atividade em escola e chegar para o evento vestido com roupas comuns, “para ‘parecer normal’” (p. 17). Em suas palavras: “Não costumo ir ‘fantasiado’ para as atividades. Faz tempo que me convenci de que a melhor maneira de educar é impactar as pessoas com a normalidade. [...] sendo aquilo que elas não esperam de nós” (p. 18). Na conversa com os alunos, ele ainda usa estratégias para surpreendê-las, como falar na sua língua indígena ou ir se “caracterizando” (ele usa o termo entre aspas), diante delas e explicando os significados das pinturas e adereços tradicionais. Mas ainda assim, ele diz que há sempre um aluno que não acredita e questiona sua identidade:

- Tio, tu és índio de verdade?
  - O que tu achas? – Devolvo a pergunta.
  - Tu pareces um índio, mas tem roupa igual a nossa.
  - Tu querias que eu estivesse pelado aqui?
- Ele ri com inocência entendendo minha provocação.
- Entendi, tio. Tu queres dizer que mesmo que tu uses roupas não deixa de ser índio, né? (Munduruku, 2020, p. 18)

Aqui, vemos como o próprio indígena brinca com o estereótipo de que vive nu. Primeiro, ele tenta chocar com a normalidade de suas roupas. Em seguida, se apresenta falando na língua de seu povo, ou seja, traz um forte elemento da cultura e identidade indígena, menos lembrado que suas vestimentas. Já as pinturas e adereços tradicionais são mostradas de forma didática, com seus significados e simbologias. O próprio ato de observar o indígena que se caracteriza diante do público também pode ser muito pedagógico, já que evidencia o caráter exterior de roupas e objetos, que, sozinhos, não são capazes de transformar uma pessoa em branca ou indígena. Assistir à “transformação” de um homem aparentemente comum em um indígena carrega ainda uma outra mensagem importante: a de que esse indígena é uma pessoa assim como as outras, semelhante aos pais e familiares dos estudantes que estão ali. O “choque de normalidade”, na expressão usada por Munduruku, funciona como resposta às imagens estereotipadas que circulam

na sociedade brasileira sobre esses povos. Afinal, se sua figura parece tão distante da que foi veiculada, o que mais pode não corresponder ao que se divulgou como “índio”?

Mas o choque entre essa imagem amplamente difundida e a pessoa que se apresenta frente à turma também provoca dúvidas entre os estudantes, que vão questionar o narrador se ele é “índio de verdade”? Ao devolver as perguntas de forma bem-humorada (“Tu querias que eu estivesse pelado aqui? (p. 18)), ele evidencia como seria estranho se, em uma cidade ou uma escola urbana de não indígenas, ele se apresentasse nu. Em seu prefácio, o autor abre o texto falando sobre Sócrates e sua capacidade de usar a ironia para “extrair o não saber das pessoas – a ignorância delas – para que finalmente pudessem ficar livres para conhecer a verdade” (s/p.). Aqui, o narrador parece recorrer a este método, devolvendo as perguntas até que o outro chegue, sozinho, às suas próprias conclusões.

Tanto nesta quanto na primeira crônica apresentada aqui, temos indígenas num lugar de prestígio e reconhecimento pela sociedade não indígena, participando de uma palestra em escola e em um evento literário. Ainda assim, nos dois casos, eles serão questionados sobre suas vestimentas e sobre serem verdadeiramente indígenas. A agressividade da pergunta na primeira crônica impede o estabelecimento de um diálogo e a resposta de Raoni, que a pessoa não ficou para ouvir, funciona como uma autoafirmação de sua identidade, que independe de roupas ou qualquer adereço. Já nesta segunda história, a pergunta do jovem estudante é bastante direta, mas sua questão também demonstra curiosidade e interesse pelo que estava sendo apresentado ali. O próprio uso do vocativo “tio” introduzindo a pergunta, forma comum das crianças falarem com adultos, incluindo seus professores, aponta para um certo grau de afetividade, quebrando, ao menos em parte, o incômodo que sua fala poderia causar. Posta a abertura para o diálogo, a questão é respondida com outra pergunta. Como o narrador aqui não precisa se afirmar contra um ataque a quem é, ele consegue ajudar o jovem a refletir sobre os estereótipos que aprendeu e a concluir, quase por conta própria, que não fazem sentido. A comparação entre as duas abordagens parece reforçar a importância da abertura para o outro e para o que ele apresenta, mesmo quando não corresponde ao nosso imaginário ou ao que nos foi ensinado. Como comentamos no capítulo 2 deste trabalho, há ainda uma diferença entre a reação das crianças que exprimem sua estranheza, abrindo espaço para o diálogo, e a dos diretores escolares que parecem também surpresos ao encontrar o narrador, mas não fazem nenhuma pergunta.

Ainda sobre a pergunta, questionar se ele é “índio de verdade” pressupõe a existência de indígenas “de mentira”. Aqui, a expressão aparece na fala de uma criança, mas ela é muito difundida no imaginário brasileiro de forma geral. O termo revela o olhar da sociedade para uma identidade fixa e naturalizada, como já discutidos na leitura do livro de Dorrico. Ao analisar a influência da globalização nas identidades nacionais, Stuart Hall aponta que as sociedades da periferia [da globalização/capitalismo] sempre foram abertas para as influências da cultura ocidental, ainda que isso tenha se ampliado recentemente. Diz ele:

A ideia de que esses são lugares ‘fechados’ – etnicamente puros, culturalmente tradicionais e intocados até ontem pelas rupturas da modernidade – é uma fantasia ocidental sobre a ‘alteridade’: uma fantasia colonial sobre a periferia, mantida pelo Ocidente, que tende a gostar de seus nativos apenas como ‘puros’ e de seus lugares exóticos apenas como ‘intocados’ (Hall, 2006, p. 79-80, grifos do autor).

O argumento parece válido também para a maior parte das comunidades indígenas do Brasil (com exceção dos chamados povos isolados), que estabelecem diversos tipos de trocas com a sociedade envolvente. De maneira semelhante à apontada por Hall, a população brasileira tende a pensar que essas comunidades devem ser ‘puras’ étnica e culturalmente – e a falta dessa pureza caracterizaria o falso indígena, que não pode mais ser considerado efetivamente como tal. Essa ideia é ainda mais cruel quando lembramos que foi essa mesma sociedade que impôs o contato desses povos com o branco – contato que, muitas vezes, ainda é obrigatório para que garantam sua própria sobrevivência. O encontro com o narrador – autor indígena acostumado à vida urbana – é, portanto, uma grande quebra dessa fantasia sobre uma pureza intocada, o que gera o choque, os embates e também as situações cômicas de toda a obra.

Ao final da crônica, satisfeito por ter mostrado ao jovem aluno que ele pode ser indígena, independentemente do que esteja vestindo, o narrador conclui que ele “será menos um com a cabeça voltada para o passado” (Munduruku, 2020, p. 18). Logo em seguida, porém, constata o tamanho da tarefa que ainda se apresenta à sua frente: “Agora faltam alguns milhões. Um passo de cada vez” (p. 18).

Na ilustração deste texto (figura 18), vemos um homem adulto, de pele parda, cabelos pretos e um sorriso discreto no rosto. Ele veste uma calça preta e camisa social. Ao seu lado, crianças de diversas cores, incluindo azul, com bocas muito abertas e traços caricaturais, fazem perguntas. Nos balões, que representam suas falas, vemos os

indígenas de sua imaginação: com um penacho na cabeça, sem roupas e remando um pequeno bote – o detalhe da boca do indígena parece ser um sinal de tristeza. A imagem mostra a diferença entre a expectativa das crianças e o indígena escritor que se apresenta para elas, o momento do “choque” causado por sua normalidade e as dúvidas que gera.

Figura 18 – Expectativas e a realidade do indígena de hoje



Fonte: Munduruku, 2020, p. 17.

A roupa será ainda um elemento importante da próxima crônica, “A força de um apelido”. Neste texto, ao contrário do que vemos na maior parte do livro, um narrador em terceira pessoa conta sobre a chegada à escola da cidade grande de um menino que trazia, no rosto, “a marca de sua gente da floresta” (p. 19). A inadequação do pequeno estudante é demonstrada, sobretudo, por meio do seu incômodo com o uniforme escolar: o texto descreve sua falta de intimidade com a roupa e seu desconforto com o tamanho das peças, apertadas para seu “corpanzil protuberante” (p. 19). O jovem sente seus músculos e órgãos comprimidos, “Quase não conseguia respirar quando lhe vestiam o uniforme. Ou melhor, ‘a farda’, como se dizia naquela época” (p. 20), trecho que revela que a história se passa em décadas passadas.

O incômodo inclui também os pés, já que o tênis era um número menor que o do garoto, e essa informação também pode ser um indício do baixo nível socioeconômico da família. Apesar de tudo, o menino aguenta “com dignidade o desconforto” (p. 20) e vai para a escola, ainda que não entendesse essa necessidade de estudar defendida por seus

pais. O texto ainda descreve a angústia e o sofrimento do menino com toda a novidade e esquisitice do que lhe apresentavam.

Para o garoto, o portão da unidade de ensino representa a separação entre a vida na aldeia – e suas brincadeiras, corridas, coleta de frutas e trabalho na plantação – e a escola, que não lhe parece ter muito a oferecer. Ao ver outros grupos de crianças, o menino se anima e percebe que muitos têm traços semelhante aos seus, ou seja, provavelmente têm ascendência indígena. Mas ao vê-lo, um dos alunos grita: “– Gente, olha o índio que chegou em nossa escola. Olha o índio que veio estudar aqui” (p. 21). Às risadas, o menino procura o índio de que falavam e imagina que poderia se tratar de uma espécie de passarinho que ele não conhecia. Depois, finalmente entende que falavam dele, mas imagina que a palavra poderia ser uma forma carinhosa de tratamento. Após alguns dias, ao perguntar aos pais o que significava a palavra “índio”, eles lhe explicam que era um apelido que representava as coisas terríveis que as pessoas da cidade pensavam deles, um nome humilhante. Mas “nós sabemos quem somos” (p. 22), conclui o pai. “– Somos fortes, somos guerreiros. Somos de um povo antigo e valente. Somos água, somos gente. Somos terra. Somos sementes” (p. 22).

Segue-se à crônica um texto explicativo, da seção “Para refletir”, que expõe de forma didática a diferença entre o uso dos termos “índio” e “indígena”. A explicação aponta a generalização da primeira palavra, que não reconhece as diferenças entre os povos, suas identidades e empobrece sua “experiência de humanidade” (p. 23) ao mesmo tempo em que se alia às visões estereotipadas sobre essas populações, que ora são vistas de forma romantizada, ora são tratadas como preguiçosas e malandras. Já indígena, como sinônimo de originário, indica que eles fazem parte dos primeiros habitantes da terra e não apaga suas identidades étnicas.

Como podemos perceber, nesta história é a roupa que evidencia o não pertencimento do menino indígena à sociedade urbana daquela escola. Nas outras crônicas, o narrador indígena é acusado de não ser “de verdade” ou não respeitar sua cultura por não estar usando apenas os adereços tradicionais de seu povo em eventos culturais e educacionais que acontecem no espaço da cidade. Aqui, ao contrário, é o uso da roupa, do uniforme escolar, ou seja, de traje obrigatório, que vai revelar a pouca familiaridade e o desconforto do menino indígena com esse universo. É justamente sua forma desajeitada de vestir as roupas e sapatos que mostra que ele não é dali, mas de um outro lugar. O texto deixa claro que havia outros alunos com traços indígenas na escola e

não é, portanto, apenas seu fenótipo que denuncia que ele é originário de uma comunidade indígena. Ironicamente, aqui a roupa vai revelar que o menino é um indígena com pouca vivência fora do universo da aldeia, ou “de verdade”, segundo a interpretação desses estudantes que veem a identidade de forma essencialista.

A leitura das três crônicas evidencia a falta de lugar do indígena no espaço da cidade e no encontro com esse outro, não indígena. O menino na escola é ‘excessivamente indígena’ para aquele ambiente. Os outros alunos consideram que ele não pertence àquele espaço, o que motiva seu riso. Já no evento literário e na palestra escolar, das crônicas anteriores, alguns participantes consideram que o narrador não é suficientemente indígena, já que ele se mostra bem adaptado ao ambiente urbano e no contato com a sociedade envolvente. Para o olhar desse branco, esse indígena parece ser, sempre, excessivamente indígena ou não suficientemente indígena. Sem um lugar que o contemple, resta a esse indígena criar o seu espaço na cidade e em todos os ambientes que frequenta. Esse movimento é político, mas também intelectual e artístico e a produção dos autores indígenas que acompanhamos nesse trabalho atua nesse sentido, seja por estabelecer uma ponte com o leitor não indígena, de forma geral, seja ao buscar se comunicar diretamente com estudantes e escolas, como no caso deste livro.

A própria discussão sobre a importância do uso do termo indígena no lugar de “índio”, principal tema desta crônica e do texto de apoio explicativo, se relaciona a essa criação de espaços mais habitáveis para os indígenas. O novo termo busca evidenciar a variedade de povos que habita o país e a diferença entre esses grupos. A escolha de como querem ser chamados passa pela criação de futuro dessas populações – futuro que precisa incluir e respeitar sua diversidade. Como explica Hall, mais que um reforço das raízes, as identidades estão preocupadas com a construção de um caminho vindouro:

As identidades parecem invocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência. Elas têm a ver, entretanto, com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos. Tem a ver não tanto com as questões “quem nós somos” ou “de onde nós viemos”, mas muito mais com as questões “quem nós podemos nos tomar”, “como nós temos sido representados” e “como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios”. [...] não o assim chamado “retorno às raízes”, mas uma negociação com nossas “rotas”. Elas surgem da narrativização do eu, mas a natureza necessariamente ficcional desse processo não diminui, de forma alguma, sua eficácia discursiva, material ou política [...] (Hall, 2014, p. 108-109, grifos do autor).

Ao indicar a forma como querem ser representados, seja pela escolha de palavras ou pelo uso de roupas em contextos urbanos, como tematizado nas crônicas selecionadas aqui (questão que não se restringe, obviamente, a apenas esses dois tópicos), os indígenas estão buscando criar novas formas de existirem nos variados contextos entre a aldeia e a cidade, onde vivem hoje. Essas ações têm, inclusive, consequências políticas e materiais, como o acesso às cotas universitárias mesmo para os indígenas desaldeados ou a reserva de territórios que respeitem sua diversidade populacional, para ficar em apenas dois exemplos.

Em “Cidadania plena – somos contemporâneos”, crônica de caráter opinativo também incluída neste livro, Munduruku reflete sobre estereótipos, discute a associação entre indígenas e passado e aponta que não é necessário se vestir como seus ancestrais para honrar sua memória. Ao contrário, o autor fala sobre a atualização da cultura criando novos caminhos a partir de sua ancestralidade, como posto por Hall, justamente como estratégia necessária a muitos povos para sobreviver no mundo atual. No texto, ele reitera a possibilidade de realizar seus ritos, festas e cantos ao mesmo tempo em que utiliza instrumentos tecnológicos, faz literatura e usa a internet, e explica:

Fazemos isso porque somos seres do presente. Fazemos isso porque somos inteligentes. Fazemos isso porque atualizamos nossas culturas. Fazemos isso porque assim honramos a memória dos nossos antepassados. Fazemos isso porque, se não o fizermos, aí sim estaremos fadados ao desaparecimento” (Munduruku, 2020, p. 85).

Essa criação de uma ‘rota’ a partir das raízes também aparece nos outros livros analisados aqui. Ao estabelecerem o papel da natureza e da espiritualidade em suas vidas, ao mostrarem de forma crítica o outro, não indígena (justamente aquele que não respeita esses valores), mas sem apartá-los do mundo em que vivem, esses autores estão todos construindo um espaço futuro em que possam habitar junto com outros indígenas e não indígenas.

### **3.4.2 Retrato escolar**

Em “Uma festa de ‘índio’”, encontraremos ainda exemplos de representações equivocadas que associam “índios” a trajés estereotipados e a uma cultura genérica. Nesta

crônica, o narrador conta como sempre é chamado para comemorações nas escolas no “famigerado ‘dia do índio’” (Munduruku, 2020, p. 33) – em 2022, a data foi oficialmente renomeada para “Dia dos Povos Indígenas (Brasil, lei 14.402/22), após pressão de grupos indígenas. Ao descrever as atividades que fazem parte das preparações para o evento, já temos uma mostra do que está por vir:

É um tal de cortar cartolinas para fazer cocar, comprar missangas para confeccionar colares, pulseiras, braceletes, tangas, brincos. Uma verdadeira corrida para descobrir como o tal do índio faz a tinta bem vermelhinha ou como é a letra da música que cantam e os passos que usam (Munduruku, 2020, p. 33).

O narrador relembra então uma dessas visitas a uma escola. Preparada para a atividade, as paredes da unidade estavam cheias de cartazes com grafismos, fotografias, maquetes de uma aldeia e desenhos das crianças pequenas, que representavam “sempre a mesma ‘oca’” (p. 34). No auditório, onde receberia uma homenagem, ele encontra um grupo de crianças, “todas caracterizadas (como se fosse um bloco de carnaval)” (p. 35). Ao se apresentarem, a professora as orienta a fazerem “perninha de índio”. Na cabeça, elas trazem um cocar com duas penas de papel cartão e, nas mãos, um maracá de jornal. Em seguida elas cantam “Um, dois, três indiozinhos/ quatro, cinco, seis indiozinhos/ iam num pequeno bote”. O narrador reflete sobre a falta de sentido da música, mas logo é interrompido pela próxima apresentação: uma jovem de bela voz que canta “Todo dia era dia de índio. Mas hoje eles só têm o 19 de abril”, de Baby do Brasil (p. 36). A canção também o incomoda, já que a considera desatualizada. A terceira apresentação é dos estudantes do Ensino Fundamental I: os meninos vestem uma tanga e têm dois riscos pintados no rosto; as meninas usam um bustiê e uma saia de estopa, cocar na cabeça e tranças, como a da personagem Pocahontas. “Apesar da ‘fantasia’, cantaram uma música que a professora apresentou como sendo do povo Guarani, embora eu mesmo não tenha reconhecido nenhuma palavra” (p. 37).

Já os alunos do Fundamental II não quiseram se “enfeitar”, segundo as palavras da professora, rebeldia que agrada o convidado. Na apresentação, os jovens pulam no palco ao som de uma batida de hip hop enquanto um aluno paramentado como um apache norte-americano canta “Cachimbo da paz”, música de Gabriel O Pensador. Ao final das apresentações, o rapaz entrega-lhe o microfone, mas ele recusa. “Eu, que ainda estava sentindo a maresia, preferi não falar” (p. 37).

A descrição das cenas mostra como, apesar de ter feito uma grande preparação para receber o homenageado indígena, a escola não foi capaz de refletir sobre os estereótipos que reproduziu ou sobre as mensagens das músicas cantadas. Acompanhando o olhar do narrador para as apresentações, vamos percebendo o absurdo da situação. Os trajes dos estudantes ora se aproximam de um apache e de Pocahontas, a personagem da Disney que representa uma indígena da América do Norte, ora de estereótipos locais, com tangas e saias de estopa que se parecem mais com as fantasias dos blocos de carnaval. Percebemos que não há uma preocupação em entender a cultura de algum povo indígena específico e que há também muita confusão entre as tradições dos indígenas brasileiros e os de outras regiões, ignorando suas muitas diferenças. Os estereótipos ainda passam pelos gestos, como a “perninha de índio”.

Analisamos o debate sobre a roupa do indígena nas crônicas anteriores. Nesta, temos uma situação diferente: aqui são as crianças que estão todas fantasiadas como o “índio” e, apesar de seus adereços, não há nenhum comentário que questione se elas deixaram, por isso, de ser brancas. Ao contrário das outras histórias, que mostravam os comentários que o narrador recebia por estar usando roupas. Em um artigo publicado na imprensa sobre as fantasias de “índio” no carnaval e o uso de roupas pelos indígenas, Dorrico discute o porquê dessa lógica não funcionar da mesma maneira quando se trata de não indígenas:

O caráter assimétrico entre as relações mostra que a identidade branca está em um lugar seguro quando veste a identidade do Outro, mas qualquer aproximação com a sua é motivo para perseguição e vigilância para que o Outro (aqui estou falando da identidade indígena) não tenha acesso livre aos códigos considerados civilizados - como a roupa usada na cidade (Dorrico, 2023).

Tomaz Tadeu da Silva explica que as identidades ocultam relações de poder, que marcam quem pertence e não pertence, e as oposições aparentemente binárias mascaram o privilégio e o caráter positivo de um termo em relação ao outro, como vemos em homem/mulher, branco/negro, heterossexual/homossexual (e acrescentamos aqui não indígena/indígena). Fixar uma identidade como norma estabelece, assim, uma hierarquia, num processo sutil de poder. Ao mesmo tempo, essa identidade normal se constitui a partir da construção do anormal, do antinatural (em oposição à pretensa naturalidade da norma) (2014, p. 83). E “A força da identidade normal é tal que ela nem sequer é vista como uma identidade, mas simplesmente como a identidade” (Silva, 2014, p. 83).

Naturalizada, a identidade branca não parece passível de ser perdida ao vestir artefatos de outras culturas, já a indígena está sempre a um passo de não ser mais verdadeira – ao mesmo tempo, sabemos que os indígenas dificilmente seriam totalmente inclusos na identidade normativa graças às estruturas racistas da sociedade.

A associação colonial do indígena com o passado, com a ‘infância’ da humanidade e com a ausência de civilização também parece alimentar essa concepção de uma indigeneidade que pode ser perdida, abandonada, assim como o adulto não retorna à sua fase de criança. Ou como o passo que se dá para o pretense “progresso” e “civilização”, que não teria volta. Mas, uma vez destruída essa ideia, como podemos entender essa identidade indígena? Olhar para esse narrador que se movimenta entre os diferentes espaços, às vezes com humor, outras com desconforto, revela importantes pistas para a elaboração dessa resposta, como veremos mais à frente.

A crônica de Munduruku também faz uma crítica severa à atuação da escola. Ainda que convide um escritor indígena e que prepare uma série de atividades, a instituição não foi capaz de refletir e se aprofundar no tema que se propôs a abordar. Assim, as crianças desenham sempre a “mesma oca”, como se todos os povos indígenas habitassem casas parecidas, sem variações culturais e regionais, entre os povos do sertão e os da Amazônia. Já as vestimentas que os alunos usam para representar os indígenas, misturam referências e estereótipos diversos. Do mesmo modo, ao selecionar as músicas da apresentação, a escola não se mostrou capaz de analisar seu conteúdo. O que os alunos podem aprender sobre cultura indígena com a canção dos “indiozinhos no pequeno bote”? O que acrescenta aos estudantes os versos sobre o 19 de abril? Por que apresentar uma suposta música Guarani sem fazer nenhuma contextualização sobre esse povo e essa cultura? E qual era a intenção da escola ao escolher o rap com os versos “Índio chegou trazendo novidade/ Índio trouxe o cachimbo da paz/ Sente a maresia, sente a maresia”? Aliás, na crônica seguinte, o autor vai discutir a expressão ‘cachimbo da paz’, originada nos filmes de faroeste norte-americanos, e o uso de substâncias que alteram a consciência pelos povos indígenas, sobretudo seus xamãs. Nada disso, no entanto, fez parte da apresentação escolar, que parece ter apenas reunido um conjunto de canções onde era citada a palavra “índio”, considerada equivocada e preconceituosa, como já apontado.

Vale ressaltar também que a crônica não aponta apenas os erros cometidos pela educação tradicional, mas mostra como a cultura brasileira, e suas canções, também têm mostrado os povos indígenas de forma estereotipada e associada ao passado. Ao criticar

a escolha de uma música dos anos 1970, por exemplo, que considera desatualizada, o narrador parece entender que, em seu contexto de produção, a canção não tivesse, necessariamente, um demérito, mas indica que escolhas mais recentes poderiam ser mais apropriadas e alinhadas às discussões atuais sobre a representação dos povos indígenas.

É interessante pensar também que todas essas críticas à escola são feitas num livro voltado para o trabalho em sala de aula, como indica seu título. Ao apontar os problemas dessas abordagens, o texto mostra, de certa forma, o que não fazer. Já os textos da seção “Para refletir” atuam de forma mais construtiva, podendo apoiar as discussões, ao apresentar dados, informações e explicações mais didáticas sobre as questões abordadas. E se as críticas podem trazer identificações incômodas, podem também, justamente por isso, provocar reflexões mais honestas e o reconhecimento de que é preciso atualizar o modo como o tema é abordado na escola.

Também na crônica “Se você é o índio, então não tenho medo”, o narrador faz uma crítica à educação, neste caso, com mais ênfase ao material didático. Esse texto, que é mais discutido no capítulo 2 deste trabalho, narra sua visita a uma escola particular dos primeiros anos do Ensino Fundamental. A conversa com os alunos quase é cancelada, porque uma menina não para de chorar, desesperada com a visita do “índio” e ninguém entende o motivo. Ao ver os livros escolares trabalhados com a turma, o narrador encontra indígenas do século XVI representados em cenas de canibalismo, que a menina associou à sua visita, ele deduz. Com sua “normalidade” feita de camiseta e calça *jeans* e uma abordagem tranquila, ele consegue acalmar a turma e ouve a menina dizer que, se ele é o “índio”, ela não tem medo. Além de pontuar, mais uma vez, como a questão da roupa no indígena afasta ou aproxima, assusta, decepciona ou tranquiliza as pessoas da cidade, ele mostra o papel da escola na criação de imagens distorcidas sobre o que é ser indígena. No início da crônica, ele ainda diz que a história aconteceu há alguns anos e que a situação hoje é um pouco melhor, mas não tanto. Também vale notar que ele fez questão de explicar que se tratava de uma escola particular de São Paulo, um dos grandes centros urbanos do país. Ao pontuar esse detalhe, ele mostra que os problemas de abordagem não se restringem às escolas consideradas de menor qualidade, ou periféricas.

As ilustrações dessas duas crônicas reforçam o efeito cômico das cenas narradas. A imagem que abre “Uma festa de ‘índio’” (figura 19) mostra três crianças brancas, com penachos na cabeça, que cantam enquanto remam um “pequeno bote” – referência a uma das músicas apresentadas na escola.

Figura 19 – Desconcerto numa “festa de ‘índio’”



Fonte: Munduruku, 2020, p. 33.

Já para a história da menina medrosa, a ilustração mostra duas mãos, de camisa e paletó, segurando um espelho (figura 20). Olhando para o espelho, vemos uma pessoa de aparência jovem, vestido com uma camiseta, um colar de contas e um cocar. Não enxergamos seu rosto, mas seus gestos e os pontos de interrogação ao seu redor mostram que ele não entende a imagem que vê refletida à sua frente: um homem de tanga e penacho na cabeça, com uma atitude ameaçadora nos braços e a boca aberta mostrando os dentes. Com poucos detalhes, a ilustração desse reflexo remete ao grotesco. A caricatura deforma traços e características, assim como o material didático da escola criou uma imagem distorcida e descontextualizada sobre os povos indígenas – imagens nas quais o indígena não se reconhece.

Figura 20 – Distorções criadas nos livros escolares



Fonte: Munduruku, 2020, p. 51.

A capa do livro também traz um jogo de reflexos, no qual um mesmo personagem é representado repetidas vezes (figura 21). A cada imagem, porém, suas roupas e adereços mudam: ora ele veste uma camiseta; ora os tradicionais cocar, colar e adereço de braço; em outra imagem ele usa ainda uma regata mais uma faixa na cabeça e outra no braço, mesclando elementos tradicionais e da vestimenta urbana; e numa quarta imagem uma sombra cobre seu corpo, que parece não trazer nenhuma roupa nem qualquer adereço tradicional. Ao brincar com as diferentes formas de vestir um mesmo personagem, a ilustração ecoa a questão discutida na obra: a identidade se faz a partir da vestimenta? O personagem é outro porque usa um cocar ou uma camiseta? O que os trajes são capazes de mostrar? Ou de esconder?

Figura 21 – Reflexos de uma identidade



Fonte: Munduruku, 2020, capa.

Thomaz Tadeu da Silva avalia que as escolas, ao trabalharem com temas de identidade e diversidade, costumam apresentar uma visão superficial e distante sobre culturas diferentes, reforçando seu caráter exótico e curioso (2014, p. 99). A descrição se alinha aos episódios contados pelo narrador nesta e em outras crônicas do livro. Munduruku evidencia o modo como educadores, currículo e material didático abordam a temática indígena: ainda presos a estereótipos genéricos e a imagens construídas no passado colonial. As atividades apresentadas não conseguem se afastar desse olhar para o que parece estranho, exótico e incomum – daí o motivo do incômodo do narrador, que acaba, muitas vezes, usando o humor como forma de revelar o absurdo da situação.

Em contraposição a essa postura, Silva defende que os estudantes sejam estimulados a perceber como as identidades são construídas (ao contrário de sua naturalização ou essencialização), como as relações de poder estão envolvidas em sua constituição e a reconhecer seu caráter ambíguo e transgressivo, que se revela por meio de estratégias como o hibridismo e o cruzamento de fronteiras (2014, p. 100).

A partir de questões práticas da vida cotidiana dos indígenas, como o uso de roupa e adereços tradicionais, estas crônicas abrem caminho para a discussão proposta por Silva. A temática aparece também de forma contundente no livro de Dorrico, que mostra seu reconhecimento em uma nova identidade já na fase adulta, o processo de apagamento por que sua ascendência indígena passou e como ela percorre esses dois mundos a que pertence. Também nos outros livros, podemos observar como as traduções culturais, as atualizações das histórias tradicionais e a própria forma de retratar o não indígena passam todos por essas questões. Além disso, a própria autoria indígena em língua portuguesa já desestabiliza essa concepção essencialista sobre a identidade indígena. Ou seja, o fato desses autores estarem escrevendo e publicando já é uma poderosa resposta a essa abordagem que valoriza o exótico e nega o presente e o mundo contemporâneo a esses povos.

### **3.4.3 Entre o humor e a violência**

Em “Minha vó foi pega no laço”, o narrador conta que já ouviu a frase do título muitas vezes, sempre que alguém quer se aproximar ou iniciar uma comunicação com ele. A seguir, ele reproduz um diálogo, em discurso direto, que representa a forma como essa troca normalmente se desenvolve.

Na conversa, a pessoa diz ter um “pé na aldeia”, ao que ele responde que a maioria dos brasileiros – com exceção dos filhos de estrangeiros – “tem um pé na aldeia e outro na senzala” (Munduruku, 2020, p. 48). O interlocutor responde então que a vó era “‘bugre’ legítima e que o avô, um desbravador do sertão, encontrou uma ‘tribo’ selvagem”, se encantou com a jovem e a laçou. Ela ainda tentou escapar, mas sem sucesso, foi levada para a casa do homem, que teve nove filhos com ela. “– Meu avô dizia que ela ficou a vida inteira aguardando que sua ‘tribo’ viesse resgatá-la. Nunca ninguém apareceu. Ela, no entanto, foi muito feliz ao lado do meu avô” (p. 49).

Em seguida ao relato da conversa, o narrador reflete sobre o estranho orgulho de ter uma avó “escravizada por um homem que a usou durante toda uma vida e a obrigou a gerar filhos que provavelmente não queria” (p. 49), mostrando como a narrativa poética esconde uma situação dolorosa. Ele ainda lembra que, assim como as mulheres indígenas, as mulheres negras escravizadas eram usadas como domésticas e amantes, que geravam brasileiros considerados desqualificados, já que não eram reconhecidos pelos pais. Ele

conclui a crônica dizendo: “O Brasil precisa se reconciliar com sua história: aceitar que foi ‘construído’ sobre um cemitério. Apenas dessa forma saberemos lidar com criatividade sobre a verdadeira história de como ‘minha avó foi pega no laço’” (p. 50).

A “avó pega no laço” faz parte, de certa forma, do imaginário familiar de muitos brasileiros. Contada por parentes e amigos como uma anedota, ela costuma ser apresentada como algo engraçado ou curioso. Nesta crônica, conhecemos um relato deste tipo, mas, aqui, essa história parte da conversa com um narrador indígena. Esse elemento diferente na “anedota” permite que a acompanhamos do ponto de vista deste indígena e do seu incômodo com o relato, percebido pelo seu uso da ironia ao longo do diálogo, que evidencia a romantização dessa violência. Em seguida, ele ainda apresenta suas reflexões sobre o tema, reforçando a questão, agora de forma mais didática.

Além de abordar o apagamento da violência sofrida pelas indígenas, o narrador mostra que relatar a história como anedota é uma forma de continuar minimizando o processo cruel por que elas passaram. Usar essa história para afirmar, com orgulho e humor, a presença de uma ascendência indígena reforça a lógica colonialista, que nega a humanidade dessas mulheres, assim como suas dores, seu direito de viver entre o seu povo e escolher seu destino.

Há ainda um outro ponto importante: ao utilizar essa história para se aproximar de uma pessoa indígena, esse interlocutor demonstra falta de sensibilidade, rememorando violências em forma de piada. Sua tentativa de conversa não é acompanhada de um exercício de empatia. A busca por se apresentar como um semelhante, que também tem “sangue indígena”, mostra-se, afinal, falsa. O que vemos, em vez disso, é esse interlocutor afirmar seu lugar de pretensa superioridade junto aqueles que dominaram, exterminaram e subjugarão os indígenas do Brasil. A escolha das palavras desse interlocutor também revela sua forma de enxergar os povos nativos. Além do termo ‘índio’, ele usa o depreciativo ‘bugre’ e associa os indígenas a selvagens. Ele ainda fala em tribo, considerado inadequado, como aponta o próprio autor em um dos textos de apoio dessa obra, incluído na seção “Para refletir”.

Também é interessante ver como o homem identifica o avô: um desbravador do sertão, expressão que remete à coragem, atitude, força. O Aulete digital ainda associa desbravar à ação de “tornar menos rude, menos grosseiro; civilizar” (Desbravar, 2023). Assim, à selvageria da avó indígena, o interlocutor afirma o papel civilizador do avô branco. É esse raciocínio, fruto do processo colonial, que permite que o interlocutor

reproduza a violência que formou sua família como brincadeira. Essa ideologia ainda tão arraigada em sua consciência impede que ele perceba o conteúdo da história que acaba de contar. Ao trazer uma situação comum de muitas famílias brasileiras, o texto ainda provoca os leitores a se questionarem: eles já contaram uma história parecida como anedota? Já naturalizaram violências contras esses povos? Sua relação com seu pezinho na aldeia é de respeito ou de subjugação?

A ilustração dessa crônica vai corroborar a visão do narrador (figura 22). Na imagem, vemos um homem de barba e cabelos loiros, com um cachimbo na boca, que carrega nos ombros uma mulher de cor parda e cabelos lisos e negros. Ela tem os pés e as mãos amarrados com cordas. Ele, de casaco, traz ainda pedaços da corda caindo sobre seu ombro. A cena não remete a algo engraçado, ao contrário, contrapõe a leveza da anedota contada com a brutalidade da situação retratada.

Figura 22 – Além da romantização: como a avó foi pega no laço



Fonte: Munduruku, 2020, p. 47.

Ao refletir sobre a questão, o narrador aponta a necessidade de não mascararmos as violências e mortes que construíram a história do Brasil, para que formas de contar a verdade sobre essa história sejam criadas. Ainda que não responda sobre como narrar a brutalidade familiar, ele aponta o caminho inicial: reconhecer a truculência de nosso passado.

O tema da avó “pega no laço” ainda aparece em “Japonês, chileno ou índio?”, em que o narrador reflete sobre a contradição que vê na população brasileira que, de um lado, “adora dizer que tem sangue indígena” (Munduruku, 2020, p. 62), ao mesmo tempo em que supervaloriza a contribuição europeia na formação nacional em detrimento da negra e indígena. A partir dessa discussão, ele traz outra cena comum por que passa ao participar de eventos, quando, ao tentar se aproximar, a pessoa pergunta se ele é japonês, em seguida sugere que ele pode ser chileno ou boliviano. Às negativas, ela conclui que então ele deve ser indígena e passa a contar que também é “índia”, porque sua avó foi “pega a laço”, emendando uma série de comentários sobre a família de cabelos negros e jeito “carrancudo”. Ao final, o narrador, frustrado, observa como seu interlocutor termina a conversa tão ignorante quanto no início desse encontro: “Tudo continua como antes!” (p. 64). Ele comenta ainda que ao citar indígena como última opção, após japoneses e latinos, a pessoa parece seguir uma gradação de valor.

Nesta crônica, vemos novamente como a existência de uma avó indígena, “pega no laço”, não é suficiente para que esse interlocutor branco reflita sobre as violências perpetradas contra essas mulheres nem para valorizar a cultura, as tradições e a contribuição dos indígenas para o Brasil, apesar do discurso sobre a mestiçagem. A constatação do narrador sobre como o encontro não foi capaz de fazer essa pessoa perceber os estereótipos que propaga nem como invisibiliza e naturaliza o sofrimento indígena também levanta um ponto importante para a discussão: por que alguns encontros são incapazes de promover a mudança? A idade do interlocutor parece fazer diferença para essa abertura para o outro, como discutimos no capítulo 2. Além disso, essa tentativa de aproximação e a conversa entabulada não estabelecem realmente um diálogo: não há espaço para a escuta desse indígena, tampouco há abertura para repensar ideias e concepções já estabelecidas sobre o mundo ao seu redor. Assim, sem uma troca real, todas as estruturas tendem a se manter.

Essas crônicas funcionam como um espelho incômodo, que mostram o desconhecimento e a ignorância, a falta de sensibilidade e o preconceito desse branco – situação que já acontecia nos textos anteriores e se revela de maneira ainda mais evidente nestes sobre a avó “pega no laço”. De certa maneira, as histórias de Munduruku “viram o jogo”: agora somos nós, os leitores não indígenas, que somos retratados de um modo com o qual não gostamos de nos identificar, quase estereotipado ou de forma que não represente a totalidade e a diversidade desse grupo ao qual pertencemos. Aqui, nos vemos

pelos olhos do indígena, somos o Outro, e nossa imagem revelada nesse espelho é embaraçosa.

E o que fazer diante das cenas incômodas refletidas nesse livro-espelho? Preocupado com a formação de seu leitor sobre o tema, Munduruku já avisava no prefácio que seu objetivo com essas crônicas era “desentortar” pensamentos equivocados sobre as culturas indígenas. Para isso, porém, era necessário se permitir ser provocado e não se apegar a antigas certezas. Em outras palavras, estar aberto ao diferente e às outras formas de se viver sobre a terra.

Entre as tradições indígenas e a vida urbana, Daniel Munduruku produz suas obras a partir do acesso privilegiado que tem a esses dois mundos. Esse seu lugar de enunciação é comumente chamado de fronteiroço, mas fronteiras são divisórias, limites, barreiras. E, se por um lado, esse lugar não é sempre confortável de habitar, como revelam suas crônicas, pode ser, porém, um espaço frutífero, diverso, feito de encontros e aprendizados mútuos. É para este espaço de confluência, que sua obra e a dos demais autores indígenas analisados neste trabalho nos convida.

Para facilitar as trocas, esses escritores produzem suas obras em língua portuguesa, realizam traduções culturais, acrescentam textos explicativos sobre as questões abordadas, usam o humor para facilitar as discussões, entre outros recursos. E nos emprestam sua perspectiva sobre a convivência entre brancos e indígenas. Mas, para compreendermos efetivamente o que dizem, nós também precisamos sair do nosso espaço costumeiro e estar dispostos a pisar essas novas paragens que nos apresentam. Sair desse lugar que parece tão permanente, onde o outro é uma ideia distante e exótica, para enxergar esse mundo partilhado entre diferentes povos exige um importante deslocamento.

A travessia pode provocar incômodos, questionamentos, reconhecimentos dolorosos, ou ridículos. Mas, no caminho também podemos encontrar encantos, e encantamentos, outros sons, novas cores e seus aprendizados. Nesse movimento de “desocidentalização”, os textos de apoio das próprias obras ou de outras pesquisas podem ser de grande ajuda, assim como o contato com indígenas, numa troca franca e aberta. Mas o principal para esse alargamento de perspectivas nos parece ser a disposição interna, que talvez possa ser aprendida pelo exemplo, na falta de bons manuais de encantamento com outro.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, procuramos demonstrar como os escritores indígenas – produzindo suas obras entre o espaço da aldeia e o da cidade – conduzem seus jovens leitores não indígenas a um deslocamento de perspectivas, conceitos e espaços. Partindo de uma aproximação com as culturas dos autores selecionados, realizada com o apoio de diversas áreas, buscamos entender como o pensamento indígena transparece nos diferentes temas abordados em suas obras, das fases da vida às histórias de criação do mundo, da relação com a natureza à vida no espaço urbano. A partir da leitura de *Murũgawa*, *As fabulosas fábulas de Iauaretê*, *Eu sou macuxi e outras histórias* e *Crônicas indígenas para rir e refletir na escola* pudemos analisar como as diferentes formas de enxergar as crianças e jovens, público-alvo desses livros, se refletem nesses textos. Também conseguimos nos aproximar das vivências do indígena brasileiro do século XXI, em suas trajetórias entre sua cultura tradicional e a modernidade industrial, e enxergar o mundo branco a partir de suas perspectivas. Tudo isso, por meio de uma escrita que transita entre as diferentes vivências e lugares que estes indígenas ocupam, da tradição oral à escrita, passando pela diversidade linguística e cultural que os constitui.

A partir da discussão dos conceitos de criança e jovem (ou adolescente) nas comunidades indígenas e na sociedade ocidentalizada, analisamos como essas diferentes concepções sobre o tempo e as fases da vida aparecem nessas obras de autores indígenas. Para isso, observamos as menções aos ritos de iniciação à vida adulta, presentes em algumas culturas indígenas, e as escolhas vocabulares desses autores para se referir às personagens crianças e jovens, reveladoras da forma como suas culturas enxergam esses períodos. Nessa análise, encontramos poucas menções à idade (em anos) dos personagens, além da ausência do termo adolescente que, como discutimos, é associado à nossa modernidade industrial. Para se referir à juventude desses personagens, encontramos muitos termos que remetem a uma fase de aprendizado e iniciações. A rebeldia e a transgressão de regras sociais – assim como as consequências dessas infrações – também aparecem frequentemente nos textos analisados e são associados à juventude.

Ainda encontramos nesses livros jovens personagens em busca de seus caminhos e identidade. Nesse percurso, aprendem sobre o funcionamento da natureza e da espiritualidade – questões que aparecem como centrais para a vida indígena, em suas diferentes configurações e localidades, seja na aldeia ou na cidade. Também chama a atenção a presença de crianças não indígenas na obra de Munduruku que, ainda que reproduzam os estereótipos que lhes foram ensinados, demonstram, muitas vezes, uma abertura maior para rever conceitos a partir do encontro com o indígena, o que também parece alimentar o interesse desses autores em escrever para um público mais jovem.

Outro tema que se destacou ao longo das leituras foi o papel dos mais velhos e sua relação com os jovens. Diversas dessas histórias promovem alguma forma de encontro entre essas duas gerações, seja por meio do aconselhamento com um experiente pajé, da convivência com uma avó ou, de maneira indireta, por meio das narrativas dos contadores anciões da aldeia. Ao contrário do que vemos na sociedade urbana e industrial, a velhice é valorizada e entendida por eles como fonte de sabedoria, algumas vezes se confundindo com a própria ancestralidade indígena.

Ao nos mostrar essas diferentes maneiras de encarar a juventude, e também a velhice, esses livros desnaturalizam construções históricas e sociais, promovendo um primeiro deslocamento na forma como seus leitores não indígenas podem entender essas fases da vida. Ao mesmo tempo em que percebem essas diferenças, porém, os jovens leitores poderão se conectar com muitas dessas histórias, que tratam de grandes temas humanos e do início da vida, como a descoberta do amor, da morte, a rebeldia e a busca de seu lugar no mundo.

Ao analisarmos mais detidamente algumas das histórias dessas obras também pudemos acompanhar o movimento que esses textos fazem em direção à construção de novos espaços – lugares em que trocas são possíveis e onde há um futuro habitável para todos – e a forma como conduzem seus leitores até lá.

Ao nos apresentarem seus mitos e histórias de criação, esses autores indígenas reiteram suas tradições, espiritualidades e territórios, ao mesmo tempo que atualizam suas narrativas para que respondam aos desafios dos novos tempos. Nesse processo, também podem traçar paralelos com os mitos de outros povos indígenas com que têm contato, e mesmo com referências do mundo branco, acomodando essas diferentes culturas em sua narrativa tradicional. São, afinal, histórias de um passado mítico, narradas, porém, na

contemporaneidade, por contadores, autores e culturas vivas, que se transformam sem, no entanto, abandonar suas raízes.

Nessas histórias também se destaca a presença de metamorfoses, sobretudo as transformações de animais em pessoas, e vice-versa. Como vimos nas narrativas, é possível perceber a forma como diversos povos indígenas entendem o mundo animal – reconhecendo esses outros seres como sujeitos, assim como os humanos, que percebem o mundo a partir de um ponto de vista diferente do nosso, como coloca a teoria do perspectivismo ameríndio. Chama a atenção, sobretudo, a forma como essas histórias são narradas: suas escolhas vocabulares e estilísticas refletem também essa concepção de mundo. Assim, não é apenas o enredo que revela a forma como esses povos pensam a relação com o mundo animal, mas também a maneira como narram suas histórias tradicionais. Percebemos isso especialmente em Yamã e Jecupé, mas também em Dorrico – Munduruku não relata esse tipo de histórias na obra que analisamos aqui. Ainda vale lembrarmos que, muitas vezes, apenas os pajés são capazes de entender e narrar para o restante da comunidade o mistério das metamorfoses. Ao contarem essas histórias, os escritores indígenas assumem um papel semelhante, revelando para a população a natureza dessas transformações.

Ainda pudemos observar como esses autores, de diferentes formações e origens, teorizam sobre seu fazer literário. Ao ler suas obras, percebemos como traçam paralelos entre seus textos e os gêneros da tradição ocidental, seja aproximando-se ou distanciando-se deles. Em Dorrico e Munduruku ainda notamos a presença da metalinguagem e da reflexão sobre a literatura como diálogo com o branco. Do mesmo modo, percebemos como utilizam procedimentos de escrita diversos para construir seus livros, seja trabalhando de forma literária a memória pessoal, as histórias da tradição oral e as registradas pela etnografia, ou ainda criando suas próprias narrativas a partir do universo cultural indígena.

Foi especialmente importante observar como esses autores utilizam a língua portuguesa para contar histórias dessas outras culturas, recorrendo a diferentes recursos expressivos. Notamos como a linguagem desses autores é composta pelos diversos idiomas e influências que os constituem. Assim, encontramos em Yamã, palavras e referências às tradições Maraguá e Saterê-Mawé no texto em português; em Jecupé vemos um grande uso de palavras do português brasileiro que são de origem tupi; e em Dorrico observamos o uso de termos em macuxi, além de adaptações do inglês, que faz parte de

sua história familiar. Muitas vezes o uso desses termos em outras línguas remete a um glossário anexado ao final do livro e algumas palavras ainda podem ficar sem tradução. Em outros casos, percebemos que o uso de uma grafia diversa à do português é usada para indicar a origem diferente daquele vocábulo. A narrativa oral que alimenta essas tradições também transparece, de diferentes formas, na maneira como esses autores produzem seus textos. Assim como escrevem de um espaço de fronteira entre diversos povos indígenas e não indígenas, sua expressão passa por essas diversas culturas, criando formas próprias de narrar suas histórias, que também acontecem nesse limiar entre diferentes mundos. Portanto, a própria linguagem traz as marcas das histórias individuais e coletivas desses autores, remetendo também ao seu local geográfico, histórico e social de produção.

Também observamos como esses autores fazem traduções não apenas linguísticas de suas histórias tradicionais, mas também culturais, aliando o modo indígena de entender os acontecimentos a explicações que remetem à forma ocidental de pensar. Percebemos esse procedimento em diferentes autores, sobretudo quando falam sobre a defesa do mundo natural, relacionando-a às suas espiritualidades e, em seguida, utilizando também argumentos racionais e do discurso ecológico. Vemos, portanto, como sua linguagem transita entre diferentes formas de pensar para fazer essa ponte entre o mundo indígena e o não indígena. O uso de textos de apoio, que abordam de forma mais aprofundada as questões tratadas, como vemos em *Munduruku*, também são uma forma de garantir que os não indígenas compreendam toda a complexidade dos temas apresentados na obra.

De diferentes maneiras, essas obras acabam também por retratar a sociedade não indígena a partir do olhar “de fora” desses autores que, ao mesmo tempo, participam ativamente também desse mundo. Ao inverterm a antiga ordem de quem narra e de quem é o objeto da narrativa, eles nos mostram uma sociedade marcada pela superexploração, desperdício, falta de moderação e desrespeito pela natureza e pelas entidades, fruto de um olhar desespiritualizado para o mundo. Ao mesmo tempo, afirmam a origem comum de brancos e indígenas, entendendo que as diferenças podem ser superadas. Ao colocarem esse espelho incômodo frente aos não indígenas, eles atuam para o que já foi chamado de “pacificação do branco”, propondo uma avaliação sobre suas ações e uma revisão de seus comportamentos. As questões abordadas nessas obras parecem também ser uma resposta de seus autores ao que consideram necessário que os brancos aprendam com eles, segundo o que observam a partir do limiar entre as duas culturas em que habitam.

No encontro entre esses dois mundos, seus textos também nos mostram diversos tipos de embate. Em Dorrico, por exemplo, acompanhamos seu processo de identificação como macuxi em meio à invisibilização social da origem indígena. E em Munduruku percebemos como a concepção essencialista de identidade permeia as relações entre indígenas e brancos, que ainda reproduzem estereótipos coloniais sobre esses povos.

Entre os desafios de suas vivências como indígenas brasileiros da contemporaneidade, esses autores quebram expectativas e provocam reflexões – inclusive sobre as identidades de seus leitores. A própria autoria indígena em língua portuguesa atua nesse sentido, desestabilizando concepções antiquadas sobre esses povos. Assim, essa pacificação, que inverte os termos como brancos e indígenas foram retratados ao longo do tempo, visa à preservação do meio ambiente, das florestas e territórios onde vivem, mas também à melhor convivência entre os diferentes povos, seja nas cidades ou aldeias. Trata-se, assim, da criação de um mundo comum, possível e habitável para todos. O deslocamento que suas leituras proporcionam não apenas apresenta uma outra perspectiva para os não indígenas, mas os conduz a um novo lugar, que ainda não existe, mas está sendo criado, conjuntamente entre autores e leitores.

Ao longo desta pesquisa, portanto, observamos como esses autores produzem suas obras a partir do acesso que têm às culturas indígenas e não indígenas. Suas histórias nos convidam também a uma travessia em direção a esse outro modo de enxergar o mundo. Além da disposição para esse percurso, é necessário também abrir mão de antigas certezas e, por vezes, se enxergar em incômodos reflexos. Mas o trajeto também promete belas paisagens e encontros. E o leitor infantil e juvenil parece o melhor interlocutor para esse diálogo. O destino final do deslocamento que essas obras nos propõem ainda não existe, nos parece, mas está sendo construído por meio das trocas e aprendizados comuns do percurso. Há um mundo partilhado que se cria, todos os dias, por meio dessas novas vozes e da leitura de suas palavras.

## REFERÊNCIAS

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. Estudos literários e crítica política. *Revista Conexão Letras*. Volume 9, nº 12, 2014.
- AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato*. Tradução: Andrea Santurbano, Patricia Peterle. 1ª ed. São Paulo, Boitempo, 2018. Edição digital.
- ALMEIDA, Maria Inês de. *Desocidentada: experiência literária em terra indígena*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2004.
- ALVOROÇO. In: *Aulete Digital: Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Editor responsável Carlos Augusto Lacerda. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital Ltda, 2022. Disponível em: <https://aulete.com.br/alvoro%C3%A7o>. Acesso em 20 nov. 2023.
- AMARAL, Ana Luísa. *Vozes*. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- AMORIM, Marcel Alvaro de; SILVA, Tiago Cavalcante da. O ensino de literaturas na BNCC: discursos e (re)existências possíveis. In: Amorim, M. A.; Gerhardt, A. F. L. M. (orgs.). *A BNCC e o ensino de línguas e literaturas*. Campinas: Pontes Editores, 2019.
- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.
- AULETE DIGITAL: Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa. Editor responsável Carlos Augusto Lacerda. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital Ltda, 2022. Disponível em: <https://aulete.com.br>. Acesso em 20 dez. 2022.
- BARBA, Clarides Henrich de. CAVALARI, Rosa Maria Feiteiro. Abordagens Histórico-Filosóficas da Ideia de Natureza no Pensamento Ocidental. *Poliética*, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 189-219, 2020.
- BENJAMIN, Walter. O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política – Obras escolhidas*; v. 1. Trad. Sérgio Paulo. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BÍBLIA. *Bíblia Sagrada*. Tradução do Centro Bíblico Católico. 56ª Edição. São Paulo: Editora Ave Maria, 1987. P. 1384.

BRASIL. Lei Nº 14.402, de 8 de julho de 2022. Institui o Dia dos Povos Indígenas e revoga o Decreto-Lei nº 5.540, de 2 de junho de 1943. Diário Oficial da União: Seção 1, Edição Extra - B, Brasília, DF, ano CLX, n. 128-B, p. 6, 8 jul 2022. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2022/lei-14402-8-julho-2022-792970-norma-pl.html>. Acesso em 10 out 2023.

BRASIL. Base Nacional Comum Curricular (BNCC). Brasília, DF: Ministério da Educação (MEC), 2017. Disponível em: [http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC\\_EI\\_EF\\_110518\\_versaofinal\\_site.pdf](http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal_site.pdf). Acesso em: 18. maio 2022.

BRASIL. Lei 11.645, de 10 de março de 2008. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2008/lei/111645.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/111645.htm). Acesso em: 10 mai. 2022.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros Curriculares Nacionais – Terceiro e quarto ciclos: Apresentação dos temas transversais*. Brasília: MEC / SEF, 1998. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/ttransversais.pdf>. Acesso em: 15 mai. 2022.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais: pluralidade cultural, orientação sexual / Secretaria de Educação Fundamental*. – Brasília: MEC/SEF, 1997. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/livro101.pdf>. Acesso em: 18 maio 2022.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais: língua portuguesa / Secretaria de Educação Fundamental*. – Brasília: MEC/SEF, 1997. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/portugues.pdf>. Acesso em 15 dez 2023.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais: pluralidade cultural / Secretaria de Educação Fundamental*. – Brasília: MEC/SEF, 1997. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/pluralidade.pdf>. Acesso em 15 dez 2023.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil (1988). Brasília, DF: Senado Federal, 1988. Disponível em: [https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/518231/CF88\\_Livro\\_EC91\\_2016.pdf](https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/518231/CF88_Livro_EC91_2016.pdf). Acesso em: 15 maio 2022.

BRASIL. Lei 3.071, de 1º de janeiro de 1916 – Código Civil (1916). Revogada pela Lei nº 10.406, de 2002. Disponível em:

[https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/13071.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/13071.htm). Acesso em 14 jul. 2023.

CALLIGARIS, Contardo. *A adolescência*. São Paulo: Publifolha, 2000.

CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta a El Rei D. Manuel*, Dominus: São Paulo, 1963.

Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000292.pdf>.

Acesso em: 12 jul. 2022.

CARGNELUTTI, Camila Marchesan. Vozes dentro de uma caixa azul. *Revista Arco*. Universidade Federal de Santa Maria, 2013. Disponível em:

<https://www.ufsm.br/midias/arco/vozes-dentro-de-uma-caixa-azul>. Acesso em: 13 out. 2023.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. revista e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.

CARVALHO, Francismar Alex Lopes de. Imagens do demônio nas missões jesuíticas da Amazônia espanhola. *Varia História*, Belo Horizonte, vol. 31, n. 57, p. 741-785.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. São Paulo: Global, 2012.

CAVALCANTI, Carolina Maria Bezerra; GOMES, Valéria Severina. Crônica: uma tradição discursiva entre o jornalismo e a literatura. *Encontros de Vista*, Recife, 16 (2): 19-35, jul./dez. 2015.

CECCANTINI, José Luís. Vigor e diversidade: a literatura infantil e juvenil no Brasil em 2008. *Notícias FNLIJ*. Rio de Janeiro, v. 1, n. 9, p. 1-15, set. 2010.

Censo 2010: população indígena é de 896,9 mil, tem 305 etnias e fala 274 idiomas.

Agência IBGE. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/14262-asi-censo-2010-populacao-indigena-e-de-8969-mil-tem-305-etnias-e-fala-274-idiomias>. Acesso em 17 dez 2023.

CESARINO, Pedro Niemeyer. Xamanismo. *Povos Indígenas do Brasil*, Instituto Socioambiental, 2009. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Xamanismo>. Acesso em: 23/09/2023

CIDR - Centro de Informação Diocese de Roraima. *Índios de Roraima: Makuxí, Taurepang, Ingarikó, Wapixana*. Coleção histórico-antropológica nº 1. Boa Vista: Editora Gráfica Coronário, 1989. Disponível em: <<https://acervo.socioambiental.org/sites/default/files/documents/OBL00007.pdf>> Acesso em: 22 nov 2023.

CINTRÃO, Núbia Lira. *A singularidade da farinha em território indígena: um estudo na sociedade Maraguá em Nova Olinda do Norte-AM, no período da seca e cheia dos rios*. 2012, Manaus, 111 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura da Amazônia) – Universidade Federal do Amazonas.

CLASTRES, Pierre. *A fala sagrada: mitos e cantos sagrados dos índios Guarani*. Tradução Níeia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1990.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado: pesquisas de antropologia política*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. Edição digital.

COELHO, Nelly Novaes. *Fábula*, 2009. In: E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fabula>. Acesso em: 10 out 2023.

COHN, Clarice. *Antropologia da Criança*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Editora Jorge Zahar, 2010. Edição digital.

COHN, Clarice. A criança, o aprendizado e a socialização na antropologia. In: SILVA, Aracy Lopes da; NUNES, Ângela; MACEDO, Ana Vera Lopes da Silva. *Crianças Indígenas: Ensaios Antropológicos*. São Paulo: Global, 2002, p. 213-235.

COLONO. In: *Aulete Digital: Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Editor responsável Carlos Augusto Lacerda. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital Ltda, 2022. Disponível em: <https://aulete.com.br/colono>. Acesso em 20 nov. 2023.

DANIEL Munduruku. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa641354/daniel-munduruku>. Acesso em: 18 de dezembro de 2023.

DEMÔNIO. In: *Aulete Digital: Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Editor responsável Carlos Augusto Lacerda. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital Ltda, 2022. Disponível em: <https://aulete.com.br/dem%C3%B4nio>. Acesso em 20 ago. 2022.

DESBRAVAR. In: *Aulete Digital: Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Editor responsável Carlos Augusto Lacerda. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital Ltda, 2022. Disponível em: <https://aulete.com.br/desbravar>. Acesso em 20 nov. 2023.

DESCOLA, Philippe. *Outras naturezas, outras culturas*. São Paulo: Editora 34, 2016.

Dicionário Ilustrado Tupi Guarani. Disponível em: <https://www.dicionariotupiguarani.com.br/> Acesso em: 30 out 2023.

DORRICO, Trudruá. Neste Carnaval, seja criativo e não racista: indígena não é fantasia! *ECO A UOL*, 17 fev 2023. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/colunas/trudrua-dorrigo/2023/02/17/neste-carnaval-seja-criativo-e-nao-racista-indigena-nao-e-fantasia.htm>. Acesso em: 10 out 2023.

DORRICO, Trudruá. Temos direito a nomes indígenas?, *ECO A UOL*, 01 jun 2022a. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/colunas/julie-dorrigo/2022/06/01/temos-direito-a-nomes-indigenas.htm> Acesso em: 15 nov 2023.

DORRICO, Julie. A fortuna crítica (da exclusão): Makunaimî na literatura indígena contemporânea. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, São Paulo, n. 14, p. 112-131, julho 2022b. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/revista-do-centro-de-pesquisa-e-formacao-no-14-dossie-diversos-22/> Acesso em: 10 out. 2023.

DORRICO, Julie. A autoafirmação macuxi de Julie Dorrigo. [Entrevista concedida a] Vitor Cei, Letícia Malloy e André Tessaro Pelinser. *Dias Ímpares – Suplemento literário do Centro Cultural Sesc Glória, Espírito Santo*, ano I, n II, p. 7-13, maio/jun. 2021. <https://www.dicionariotupiguarani.com.br/>

DORRICO, Julie. “Quando me descobri indígena”, conheça a escritora Julie Dorrigo. [Entrevista concedida a] Fred di Giacomo. *ECO A UOL*, 04 jun 2020a. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/colunas/arte-fora-dos-centros/2020/06/04/quando-me-descobri-indigena-conheca-a-escritora-julie-dorrigo.htm> Acesso em: 15 out. 2023.

DORRICO, Julie. Ouvir a diferença. *Quatro cinco um*, out. 2020b. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/artigos/literatura-infantojuvenil/ouvir-a-diferenca>. Acesso em 10 out. 2023.

DORRICO, Julie. *Eu sou macuxi e outras histórias*. Nova Lima: Editora Caos & Letras, 2019.

DORRICO, Julie. A literatura indígena: conhecendo outros brasis. *TED Taks*, Unisinos (RS), ago. 2019b. Disponível em:

[https://www.ted.com/talks/julie\\_dorrigo\\_a\\_literatura\\_indigena\\_conhecendo\\_outros\\_bras](https://www.ted.com/talks/julie_dorrigo_a_literatura_indigena_conhecendo_outros_bras). Acesso em: 11 out. 2023.

DORRICO PERES, Julie. A leitura da literatura indígena: para uma cartografia contemporânea. *Revista Igarapé*, Porto Velho (RO), v.5, n.2, p. 107-137, 2018a.

DORRICO, Julie. Vozes da literatura indígena brasileira contemporânea: do registro etnográfico à criação literária. In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando. (Orgs.). *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção* [recurso eletrônico]. Porto Alegre: Editora Fi, 2018b. Disponível em: <https://www.editorafi.org/438indigena>. Acesso em: 28 abr. 2022.

DORRICO, Julie. Alteridade Indígena: Voz-Práxis Via Literatura em A Queda do Céu: Palavras de Um Xamã Yanomami. *Opinião Filosófica*, Porto Alegre, v. 8, n. 1, p. 59-72, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.36592/opiniaofilosofica.v8i1.730> Acesso em 15 out 2023.

EGGERATH, D. Pedro. *O valle e os índios do Rio Branco*. Rio de Janeiro. Typografia Universal, 1924. 77 p. Disponível em: [https://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Aeggerath-1924-valle/Eggerath\\_1924\\_OValleEOsIndiosDoRioBranco.pdf](https://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Aeggerath-1924-valle/Eggerath_1924_OValleEOsIndiosDoRioBranco.pdf). Acesso em: 16 dez. 2023.

EKMAM, A. (Org.) *A terra uma só* (Yvy Rupa). São Paulo: Hedra, 2016.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

FANTÁSTICO. In: *Aulete Digital: Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Editor responsável Carlos Augusto Lacerda. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital Ltda, 2022. Disponível em: <https://aulete.com.br/fant%C3%A1stico>. Acesso em: 20 nov. 2023.

FEHLBERG, Carlos Ivan Falcão; BOHLAND FILHO, José; LORENZONI, Claudia Alessandra Costa de Araujo. *Guia didático de etnoastronomia guarani* - versão do estudante. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Espírito Santo. Disponível em: [https://repositorio.ifes.edu.br/bitstream/handle/123456789/2667/PRODUTO\\_EDUCACIONAL\\_Vers%C3%A3o%20do%20Estudante.pdf?sequence=3&isAllowed=y#:~:text=Na%20Astronomia%20Guarani%2C%20os%20pontos,%C3%A9%20a%20morada%20de%20Tup%C3%A3](https://repositorio.ifes.edu.br/bitstream/handle/123456789/2667/PRODUTO_EDUCACIONAL_Vers%C3%A3o%20do%20Estudante.pdf?sequence=3&isAllowed=y#:~:text=Na%20Astronomia%20Guarani%2C%20os%20pontos,%C3%A9%20a%20morada%20de%20Tup%C3%A3). Acesso em: 30 out 2023.

FREITAS, Déborah de Brito Albuquerque Pontes. *Escola Makuxi: identidades em construção* 2003, Campinas, 218f. Tese (doutorado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.

GRAÚNA, Graça. *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza, 2013.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. Decifra-me ou te devoro: sobre jovens e leitura literária. In: COENGA, Rosemar Eurico; GRAZIOLI, Fabiano Tadeu (Orgs.). *Leitura e literatura infantil e juvenil: travessias e atravessamentos*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2020, p. 85-102. Disponível em: <https://doi.org/10.31560/pimentacultural/2020.338.123-146>. Acesso em: 20 abr. 2022.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. Literatura para crianças e jovens: panorama de linhas investigativas. *Via Atlântica*, [S. l.], v. 9, n. 2, p. 35-44, 2008. DOI: 10.11606/va.v0i14.50378. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50378>. Acesso em: 20 abr. 2022.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. *Literatura infantil: múltiplas linguagens na formação de leitores*. São Paulo: Melhoramentos, 2012a. Edição digital.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. *Literatura Juvenil: Adolescência, Cultura e Formação de Leitores*. São Paulo: Melhoramentos, 2012b. Edição digital.

GROPPO, Luís Antonio. *Juventudes: Sociologia, Cultura e Movimentos*. Alfenas: Universidade Federal de Alfenas, 2016.

GUARANI. *Povos Indígenas no Brasil* (PIB), Instituto Socioambiental, 2018. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guarani>. Acesso em: 20 jun. 2022.

GUAYNÊ, Uziel. Ritos de passagem. *Revista Leetra Indígena*, vol. 1, n. 1. Grupo LEETRA, São Carlos, 2012. Disponível em: [https://issuu.com/grupo.leetra/docs/leetra\\_vol2/86](https://issuu.com/grupo.leetra/docs/leetra_vol2/86). Acesso em 05 ago. 2021.

GUSTAVO Caboco. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa640709/gustavo-caboco> . Acesso em: 07 de dezembro de 2023. Verbete da Enciclopédia.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11º Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

- HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15. Ed. Petrópolis: Vozes, 2014, p. 103-133.
- JECUPÉ, Kaká Werá. *A terra de mil povos: história indígena brasileira contada por um índio*. São Paulo: Peirópolis, 2020.
- JECUPÉ, Kaká Werá. *Tupã Tenondé: A criação do Universo, da Terra e do Homem segundo a tradição oral Guarani*. São Paulo: Peirópolis, 2001.
- JECUPÉ, Kaká Werá. *As fabulosas fábulas de Iauaretê*. São Paulo: Peirópolis, 2007.
- JECUPÉ, Kaká Werá. *Oré awé roiru'a ma: Todas as vezes que dissemos adeus*. São Paulo: TRIOM, [1994?].
- JUNQUEIRA, Carmen; PAGLIARO, Heloisa. O saber kamaiurá sobre a saúde do corpo. *Caderno CRH*. Salvador, v. 22, n. 57, p. 451-461, set./dez. 2009.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. Edição digital.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019a. Edição digital.
- KRENAK, Ailton. O que as crianças aprendem ficando presas? A fugir. *Revista Lunetas*, 2019b. Disponível em: <https://lunetas.com.br/ailton-krenak/>. Acesso em: 22 jul. 2021.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: uma nova / outra história*. Curitiba: PUCPress, FTD, 2017. Edição digital.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido (Mitológicas v. 1)*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

LIBRANDI, Marília. Escutar a escrita: por uma teoria literária ameríndia. In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando. (Orgs.). *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção* [recurso eletrônico]. Porto Alegre: Editora Fi, 2018. Disponível em: <https://www.editorafi.org/438indigena>. Acesso em: 28 abr. 2022.

LIDERANÇAS MUNDURUKU, 2013. Carta dos Munduruku ao governo explicita conhecimentos milenares e reafirma demandas. *Conselho Indigenista Missionário*. Brasília, 8 jun 2013. Disponível em: <https://cimi.org.br/2013/06/34922/>. Acesso em: 15 dez 2023.

LORENZ, Sônia da Silva. Saterê-Mawé. *Povos Indígenas no Brasil* (PIB), Instituto Socioambiental, 2015. Disponível em: [https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Sater%C3%A9\\_Maw%C3%A9](https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Sater%C3%A9_Maw%C3%A9). Acesso em 15 jun. 2023.

MAGALHÃES, Jose Vieira Couto de. *O selvagem*. Rio de Janeiro: Typ. da Reforma, 1876. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/182909>. Acesso em: 19 out. 2023.

MÁGICO. In: *Aulete Digital: Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Editor responsável Carlos Augusto Lacerda. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital Ltda, 2022. Disponível em: <https://aulete.com.br/m%C3%A1gico>. Acesso em: 20 nov. 2023.

MATAREZIO FILHO, Edson Tosta. *A festa da Moça Nova: Ritual de iniciação feminina dos índios Ticuna*. 2015, São Paulo, 534 f. Tese (Doutorado em Antropologia do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

MAXACALI. *O livro que conta histórias de antigamente*. Belo Horizonte: MEC/SEE-MG; Projeto Nordeste / PNUD, 1998.

MINDLIN, Betty. O amor e os mitos indígenas. In: *Moqueca de maridos: mitos eróticos indígenas*. 1. ed. São Paulo: Paz e terra, 2015. Edição digital.

MUNDURUKU, Daniel. Ditadura enviava crianças indígenas à escola para aprenderem a “ser brasileiras”. [Entrevista concedida a] Patricia Fachin. *Revista IHU On-line*. Porto Alegre (RS), 2022. Disponível em: <https://dialogosdosul.operamundi.uol.com.br/direitos-humanos/74352/ditadura-enviava-criancas-indigenas-a-escola-para-aprenderem-a-ser-brasileiras> Acesso em: 12 nov 2023.

MUNDURUKU, Daniel. *Crônicas indígenas para rir e refletir na escola*. São Paulo: Moderna, 2020.

MUNDURUKU, Daniel. *O caminho de volta*. In: DORRICO, Julie. Eu sou macuxi e outras histórias. Nova Lima: Editora Caos & Letras, 2019.

NATUREZA. In: *Aulete Digital: Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Editor responsável Carlos Augusto Lacerda. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital Ltda, 2022. Disponível em: <https://aulete.com.br/natureza>. Acesso em 20 ago. 2022.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. *Dicionário de Tupi Antigo – a língua indígena clássica do Brasil*. São Paulo: Global editora, 2013.

NUNES, Angela. No tempo e no espaço: brincadeiras das crianças A'uwe-Xavante. In: SILVA, Aracy Lopes da; NUNES, Angela; MACEDO, Ana Vera Lopes da Silva. (Orgs.). *Crianças Indígenas: Ensaios Antropológicos*. São Paulo: Global, 2002, p. 64-99.

OLIVEIRA, Elane. Pimentas, bençãos e luta. *Piauí*, 19 jan 2023. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/pimenta-bencaos-e-luta/> Acesso em 09 jun 2023.

ORGANIZAÇÃO GERAL DOS PROFESSORES TICUNA BILÍNGUES; GRUBER, Jussara Gomes (Org.). *O livro das árvores*. Benjamin Constant: Organização Geral dos Professores Ticuna; São Paulo: Global, 1997.

PEIXE-BOI-DA-AMAZÔNIA. *WWF Brasil*. Março, 2023. Disponível em: [https://www.wwf.org.br/natureza\\_brasileira/especiais/biodiversidade/especie\\_do\\_mes/marco\\_peixe\\_boi\\_da\\_amazonia/](https://www.wwf.org.br/natureza_brasileira/especiais/biodiversidade/especie_do_mes/marco_peixe_boi_da_amazonia/) Acesso em: 12 out. 2023.

PEIXE-BOI-DA-AMAZÔNIA. *Wikipedia – A enciclopédia livre*, 2023. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Peixe-boi-da-amaz%C3%B4nia> Acesso em: 12 out. 2023.

PINHEIRO, Itamar de Medeiros. *O brincar da criança indígena Sateré-Mawé: elo entre a socialização e a formação cultural*. 2015, Manaus, 109 f. Dissertação (Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Educação) – Universidade Federal do Amazonas.

Quem são os não indígenas. *Povos Indígenas no Brasil Mirim*, Instituto Socioambiental. Disponível: <https://mirim.org/pt-br/quem-sao-os-nao-indigenas>. Acesso em 30 out 2023.

RAMALHO, Yara. Indígenas Macuxi aplicam pimenta nos olhos para curar dores e aumentar disposição na Raposa Serra do Sol: 'ritual milenar'. *G1*, 17 abril 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/rr/roraima/noticia/2023/04/17/indigenas-macuxi-aplicam-pimenta-nos-olhos-para-curar-dores-e-aumentar-disposicao-na-raposa-serra-do-sol-ritual-milenar.ghtml>. Acesso em 09 jun. 2023.

RAMOS, André. Munduruku. *Povos Indígenas do Brasil*, Instituto Socioambiental, 2003 (atualizado em 2021). Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Munduruku> Acesso em: 10 dez. 2023.

REBULIÇO. In: *Aulete Digital: Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Editor responsável Carlos Augusto Lacerda. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital Ltda, 2022. Disponível em: <https://aulete.com.br/rebuli%C3%A7o>. Acesso em 20 nov. 2023.

RIBEIRO, Maria do Perpétuo Socorro Nóbrega. *Territorialidade e práticas educativas: vozes que (re)significam a identidade cultural do território de uma Terra Indígena urbana*. 2018, Lisboa, 240 f. Tese (Doutorado em Antropologia na Escola de Ciências Sociais e Humanas) - Instituto Universitário de Lisboa.

ROCHA, Frederico Di Giacomo. Makunaima comeu Mário de Andrade: pós-humano, antropofagia e o fantástico no conto “Makunaima e os Manos Deuses” de Julie Dorrico. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 66, e6607, 2022. Disponível em:

<https://doi.org/10.1590/2316-40186607>. Acesso em: 10 out 2023.

SÁ, Lucia. *Literaturas da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

SANTANA, Renato. Raposa Serra do Sol: como está a Terra Indígena após uma década da histórica decisão do STF. *Conselho Indigenista Missionário (Cimi)*, 22 jun 2019. Disponível em: <https://cimi.org.br/2019/10/raposa-serra-do-sol-como-esta-a-terra-indigena-apos-uma-decada-da-historica-decisao-do-stf/> Acesso em: 20 out 2023.

SANTILLI, Paulo. Macuxi. *Povos Indígenas do Brasil*, Instituto Socioambiental, 2003 (atualizado em 2021). Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Macuxi>. Acesso em: 10 dez 2023.

SANTOS, Otávio Augusto Chaves Rubino dos. *Mestras e mestres da oralidade: Ensinem-nos os saberes ancestrais da Mãe-Terra*. 2017, Caruaru, 330 f. Dissertação (Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Educação Contemporânea) – Centro Acadêmico do Agreste, Universidade Federal de Pernambuco.

SCHADEN, Egon. Educação indígena. *Revista Problemas Brasileiros*, n. 152, pp 23-32. São Paulo: Abril, 1976.

SCHMIDT, Rita Terezinha. A literatura comparada nesse admirável mundo novo. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Porto Alegre, RS, n. 11, 2007, p. 11-33.

SILVA, Fredson Antônio Souza da; SILVA, Josué da Costa. Povo Macuxi: relatos culturais e políticos da comunidade indígena Central, Uiramutã-RR. *Revista Tocantinense de Geografia Araguaína*, v. 12, n. 26 jan-abr/2023. Disponível em: [sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/geografia/article/view/15134](http://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/geografia/article/view/15134). Acesso em: 20 nov. 2023.

SILVA, Tomaz Tadeu da, A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15. Ed. Petrópolis: Vozes, 2014, p. 73-102.

SOUZA, Maximiliano Loiola Ponte de; DESLANDES, Suely Ferreira; GARNELO, Luiza. Histórias-míticas e construção da pessoa: ambiguidade dos corpos e juventude indígena em um contexto de transformações. *Ciência & Saúde Coletiva*. V. 16, n. 10, p. 4001-4010, 2011.

SOUZA, Walter Lopes de. *De retirantes a aldeias urbanas: Parentesco, Poder e Educação entre os Mundurukú das Praias do Índio e do Mangue em Itaituba – Pará*. 2008, Belém, 206f. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Departamento de Antropologia, Universidade Federal do Pará.

TASSINARI, Antonella. Concepções indígenas de infância no Brasil. *Tellus*. Campo Grande - MS, ano 7, n. 13, out. 2007, p. 11-25.

TEMPESTA, Giovana Acacia, *A produção continuada dos corpos*. Práticas de resguardo entre os Wapichana e os Macuxi em Roraima. 2004, Campinas, 146 f. Dissertação (Mestrado do Departamento de Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

THIÉL, Janice. *Pele silenciosa, pele sonora: a literatura indígena em destaque*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

VILLAS-BÔAS, André. Xingu. *Povos Indígenas do Brasil*, Instituto Socioambiental, 2002. Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Xingu>>. Acesso em: 10 ago. 2021.

VISAGEM. In: *Aulete Digital: Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Editor responsável Carlos Augusto Lacerda. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital Ltda, 2022. Disponível em: <https://aulete.com.br/visagem>. Acesso em 20 ago. 2022.

VISAGENTO. In: *Aulete Digital: Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Editor responsável Carlos Augusto Lacerda. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital Ltda, 2022. Disponível em: <https://aulete.com.br/visagento>. Acesso em 20 ago. 2022.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O recado da mata. In: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem* (e outros ensaios de antropologia). São Paulo: Cosac & Naify, 2014. Edição digital.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Se tudo é humano, então tudo é perigoso.” (Entrevista a Jean-Cristophe Royoux. Tradução de Iraci D. Poleti.) In: SZTUTMAN, Renato (org). *Encontros: Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008, p. 24-49

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “O chocalho do xamã é um acelerador de partículas.” (Entrevista a Renato Sztutman, Silvana Nascimento e Stelio Marras) In: SZTUTMAN, Renato (org). *Encontros: Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008, p. 86-113

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Outro destino. [Entrevista concedida a] Maria Inês de Almeida. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*. [S.l.], v.16, n. 2, 2007, p. 20-36. DOI: 10.17851/2317-2096.16.2.20-36. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18169>. Acesso em: 7 dez. 2023.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo Relativo. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, abr. 2002, p. 113- 148.

YAMÃ, Yaguarê. Pelos livros, trazer a beleza da aldeia para a cidade. [Entrevista concedida a Marina Almeida S. Nascimento]. *Portal Escrevendo o Futuro*, [S.l.], 2021. Disponível em: <https://www.escrevendoofuturo.org.br/blog/literatura-em-movimento/yaguare-yama-pelos-livros-trazer-a-beleza-da-aldeia-para-a-cidade/>. Acesso em 10 abr. 2022.

YAMÃ, Yaguarê. *Contos da floresta*. São Paulo: Peirópolis, 2012.

YAMÃ, Yaguarê. *Murũgawa – Mitos, Contos e Fábulas do povo Maraguá*. São Paulo: Martins Fontes, 2007a.

YAMÃ, Yaguarê. *Sehaypóri – O Livro Sagrado do Povo Saterê-Mawé*. São Paulo: Ed. Peirópolis, 2007b.