


CERRADOS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura

55

Ano 30 - 2021 - mai

ISSN 1982-9701



Tensões identitárias, diálogos e desafios na representação do indígena na literatura brasileira desde o século XVI

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA - UnB

Reitora
Márcia Abrahão

Vice-reitor
Enrique Huelva Unternbaum

Decana de pesquisa e pós-graduação
Adalene Moreira Silva

Diretora do Instituto de Letras
Rozana Reigota Naves

Chefe do Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Paulo Thomaz

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Literatura
Eritelto da Rocha Carvalho

Editor-Chefe
André Luís Gomes

Equipe Editorial
Claudio R. V. Braga
Pedro Mandagará

Editor Assistente
André Aires

MISSÃO

A Revista Cerrados configura-se como um veículo de divulgação do pensamento teórico literário, publicada trienalmente pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB. Visa a incorporar as contribuições do desenvolvimento do pensamento científico na área das literaturas e das áreas afins do conhecimento, que enriqueçam as fronteiras das Ciências Humanas na interdisciplinaridade necessária aos estudos acadêmicos contemporâneos.

CERRADOS 55

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

ano 30 | 2021

Brasília, Brasil. Páginas 1-482.

ISSN 1982-9701



UnB

Dossiê

Tensões identitárias, diálogos e
desafios na representação do indígena
na literatura brasileira desde o século XVI

Editor-Chefe

André Luís Gomes

Editor

Claudio R. V. Braga

Editor Assistente

André Aires

Organizadores deste v. 55

Danglei de Castro Pereira

Rita Olivieri-Godet

Rosana Cristina Zanelatto Santos

Projeto Gráfico

Letycia Luiza de Souza

Bruna Ribeiro Basso

Diagramação

Bruna Ribeiro Basso

Letycia Luiza de Souza

Apoio

Poslit/IL/UnB

Conselho Editorial Consultivo

Ana Laura dos Reis Corrêa (UnB, Brasília-DF, Brasil)

Elga Pérez-Laborde (UnB, Brasília-DF, Brasil)

Regina Dalcastagnè (UnB, Brasília-DF, Brasil)

Rogério Lima (UnB, Brasília-DF, Brasil)

Paulo Nolasco (UFGD, Dourados-MS, Brasil)

Affonso Romano de Sant'Anna (FBN, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

André Bueno (UFRJ, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

Antonio Carlos Secchin (UFRJ, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

Gilberto Martins (Unesp, Assis-SP, Brasil)

Laura Padilha (UFF, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

Luís Alberto Brandão (UFMG, Belo Horizonte-MG, Brasil)

Maria Antonieta Pereira (UFMG, Belo Horizonte-MG, Brasil)

Mário Cezar Leite (UFMT, Mato Grosso-MT, Brasil)

Nádia Battella Gotlib (USP, São Paulo-SP, Brasil)

Alckmar Luís dos Santos (UFSC, Florianópolis-SC, Brasil)

Benito Martinez Rodrigues (UFPR, Curitiba-PR, Brasil)

Eliane do Amaral Campello (FURG, Rio Grande-RS, Brasil)

Walter Carlos Costa (UFSC, Florianópolis-SC, Brasil)

Diógenes André Vieira Maciel (UEPB, Campina Grande-PB, Brasil)

Márcio Ricardo Muniz (UFBA, Salvador-BA, Brasil)

Rinaldo Fernandes (UFPB, João Pessoa-PB, Brasil)

Ana Mafalda Leite (Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal)

Bernard Lamizet (Université Lumière 2, Lyon, França)

Claire Williams (Universidade de Liverpool, Reino Unido, Inglaterra)

François Jost (Sorbonne Nouvelle, Paris, França)

Jacques Fontanille (Université de Limoges, Limoges, França)

Rita Olivieri-Godet (Université Rennes 2, França)

Qualquer parte desta publicação pode ser reproduzida, desde que **citada** a fonte.

SOBRENOME, Nome. Título do artigo. *Cerrados*, Brasília, v. 55, p. 00-00, mai. 2021.

Cerrados: revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília

– Vol. 1, n. 1 (1992) – Brasília: PósLit, 1992 –

Semestral

ISSN 1982-9701.

1. Literatura. 2. Indígena. – Periódicos I. Brasil, Universidade de Brasília. Departamento de Teoria Literária e Literaturas.

Programa De Pós-Graduação Em Literatura - PósLit

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Endereço: ICC Ala Sul, Sobreloja sala B1-012
Campus Universitário Darcy Ribeiro
Asa Norte – Brasília – DF
CEP: 70910-900
Telefone: +55 (61) 3107-7100

Sumário

Dossiê

Tensões identitárias, diálogos e desafios na representação do indígena na literatura brasileira desde o século XVI

- Reflexões sobre a figura do indígena: da europeização na literatura índio-brasileira à autoimagem na literatura contemporânea..... 20
Adriana Lins Precioso e Sonaira Teixeira
- Grafismo indígena *Iny-Karajá* e a correlação com o Cerrado 48
Irrayne Vieira Marques e Poliene S. S. Bicalho
- Na canoa do tempo: pensando a identidade, luta e resistência dos povos indígenas a partir da obra *Kurumi Guaré no coração da Amazônia* do escritor indígena Yaguarê Yamã..... 65
Delma Pacheco Sicsú e Danglei de Castro Pereira
- A poética das almas e o *dominium* do sobrenatural: o sentido da morte entre indígenas e jesuítas (séculos XVI-XVII) 90
Felipe Lima da Silva
- As representações da Iara segundo Ermanno Stradelli, José Cândido da Gama Malcher e Crispim do Amaral na Amazônia oitocentista 121
Marcio Páscoa e Luciane Páscoa
- O índio como agente da História – uma análise do romance histórico *O feitiço da ilha do pavão*. 158
Marcos Vinicius Caetano da Silva e Edvaldo Bergamo
- O mito de Jerônima Rodrigues: a “etnografia especulativa” de Alberto Mussa 186
Felipe Bastos Mansur da Silva
- Um olhar sobre memória e identidade indígenas na obra *Flor da Mata*, de Graça Graúna 219
Carlos Augusto de Melo, Laís Cristina Soares e Márcia Dias
- O gênero autobiográfico na literatura de cordel de Auritha Tabajara: vozes ancestrais, vozes femininas em *Coração na aldeia, pés no mundo* 243
Joel Vieira da Silva Filho e Ana Clara Magalhães de Medeiros
- Ideias para adiar o fim do mundo*, de Ailton Krenak: por uma voz política ancestral na contemporaneidade..... 273
Fabrício Lemos da Costa

O desenvolvimento do gênero épico na literatura oitocentista brasileira	294
Ana Karla Carvalho Canarinos e Maria Isabel Bordini	
A representação indígena em <i>Txai</i> de Milton Nascimento	317
Rafael Barbosa Julião	

Seção Livre

Processo formativo e autoral em Inglês de Sousa	349
Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque	
Diálogos do imaginário entre <i>Alice no País das Maravilhas</i> , de Lewis Carroll e <i>Lição de Alice</i> , de Astrid Cabral	374
Lajosy Silva	
A subalternização das personagens femininas em contos de <i>La Pierna de Severina</i> , de Josefina Plá	396
Facunda Concepción Mongelos Silva e Rosana Cristina Zanelatto Santos	
Maria Firmina dos Reis e a poesia quilombola: vozes da resistência	414
Patrícia de Moraes Bertolucci Cardoso	
As vinganças de Euclides da Cunha e da hileia	431
Carlos Antônio Magalhães Guedelha	

Entrevistas

Entrevista com Raquel Naveira	460
Uma entrevista inédita com Márcia Wayna Kambeba e Olívio Jekupé	472

Editorial

Os textos que compõem o número 55 da Revista Cerrados indicam a importância na valorização dos referentes identitários e culturais dos povos indígenas no Brasil de forma a ampliar a discussão face à heterogeneidade da cultura brasileira e, com isso, pensar o lugar e importância dos homens, mulheres e escritores nativos brasileiros, na formação cultural do Brasil. Entendemos, ainda, que no conjunto de textos deste número a palavra-chave é pensar a diversidade identitária e por meio dessa perspectiva alinhamos os estudos em busca de nexos e de pontos de contato entre eles.

As entrevistas que fecham o número 55 da Revista Cerrados indicam a importância de ouvir autores e pensar a complexidade do processo de escrita em diálogo com questões sociais e estéticas.

Desejamos a nossos leitores um bom percurso de reflexões.

Organizadores do Número 55

Danglei de Castro Pereira é professor de literatura brasileira na Universidade de Brasília e no Programa de Pós-Graduação em Literatura (PósLit), também, na UnB. Professor permanente no Programa de Pós-Graduação em estudos em linguagens (UFMS) e no Programa de Pós-Graduação em Letras (UNEMAT/Sinop). Pesquisador da FAP/DF. Tem diversas publicações em periódicos na grande área de Letras, além livros e capítulos de livros publicados no Brasil e no exterior. É líder do Grupo de Pesquisa “Historiografia, Cânone e Ensino”, membro do Núcleo de Estudos Historiográfico de Mato Grosso do Sul (NEHMS) e integrante do GT Literatura e ensino da ANPOLL.

Rita Olivieri-Godet é professeur da Universidade Rennes 2. Foi diretora do Departamento de Português (2005 – Outubro de 2013), co-diretora do Master International Les Amériques (2008 – julho de 2013), vice-presidente das formações do Instituto das Américas Rennes (IDA) e membro de seu Conselho Científico. Foi vice diretora da Ecole Doctorale “Arts, Lettres et Langues” (2006–2008). Membro permanente da equipe de pesquisa “ERIMIT Mémoires, Identités, Territoires”. Doutora pela Universidade de São Paulo (USP), é membro correspondente da Academia de Letras da Bahia e vencedora do Prêmio da União dos Escritores brasileiros (Ensaio crítico, 2010). Desde outubro de 2013, é membro sênior do Institut Universitaire de France IUF. Autora de livros, capítulos de livros e artigos, publicados no Brasil e no exterior, na área de literatura brasileira e de literatura comparada.

Rosana Cristina Zanelatto Santos é doutora em Letras pela USP e professora do curso de graduação em Letras na UFMS (Campo Grande). É docente e orientadora no PPG em Estudos de Linguagens e no PPG em Letras, ambos na UFMS. Pesquisadora do CNPq (PQ) e da FUNDECT. Foi presidente da ABRAPLIP (Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa) no biênio 2012–2013. É membro do conselho editorial de vários periódicos brasileiros e organizadora de coletâneas de crítica literária.

Apresentação

Antes de iniciarmos a apresentação dos textos que compõem o número 55 da Revista Cerrados agradecemos aos autores que submeteram manuscritos e pedimos desculpas por eventuais incompreensões em relação ao tom que utilizamos para o agrupamento e a apresentação dos textos no *Dossiê*, justificando este pedido pela heterogeneidade dos artigos submetidos e publicados. Ao agradecer aos autores, indicamos a nossos leitores que a organização procurou valorizar uma linha isotópica entre os textos ao incitar nos leitores diálogos entre a teoria, a análise estética e, por vezes, a prática docente na heterogeneidade de pesquisas relacionadas ao tema do *Dossiê*.

O número 55 da Revista Cerrados aborda em seu *Dossiê* o tema “Tensões identitárias, diálogos e desafios na representação do indígena na literatura brasileira desde o século XVI”. Os textos que compõem nosso *Dossiê* pensam tanto o percurso de elementos constituintes da identidade cultural no Brasil via representação do indígena e/ou sua materialidade identitária em diferentes gêneros literários e espaços geográficos.

Esse amplo universo temporal e temático nos permitiu organizar o *Dossiê* em um conjunto heterogêneo de textos que flexibilizam o lugar de identidades complexas na literatura, tendo como foco de ligação isotópica a expressão de identidade e de alteridade em diferentes recortes reflexivos, o que contribuirá para a ampliação de pesquisas sobre o tema na tradição literária brasileira em diálogo com formações textuais complexas inerentes aos diversos textos desta coletânea.

O estudo que abre o *Dossiê*, “Reflexões sobre a figura do indígena: da europeização na literatura índio-brasileira à autoimagem na literatura contemporânea”, escrito por

Adriana Lins Precioso, apresenta um retrato sucinto do indígena na literatura brasileira em três obras de José de Alencar e uma obra de Mário de Andrade. A reflexão estabelece um panorama que revela a descrição, o comportamento e alguns aspectos estéticos apresentados em uma literatura denominada pela autora do artigo como escrita de “não índios”, até chegar às produções propriamente indígenas e focalizar, como exemplo, a obra de Daniel Munduruku.

É uma reflexão importante que indica um dos temas centrais da identidade indígena no percurso historiográfico no Brasil quando pensamos o lugar de fala destinado aos homens nativos na tradição literária brasileira, o que garante o diálogo com o texto que dá sequência aos estudos publicados no *Dossiê*.

Neste texto, “Grafismo indígena *Iny*-karajá e a correlação com o cerrado”, a questão da identidade e da fala dos povos originários do Brasil é vista por Lorryne Vieira Marques como uma das faces representativas da identidade presente nas pinturas corporais da etnia *Iny*-Karajá. A discussão de Marques dialoga com a complexidade das formações identitárias apresentadas por diferentes etnias originais na tradição literária/artística brasileira ao dar destaque para a arte produzida na aldeia Buridina, situada na cidade de Aruanã-GO.

A reflexão de Marques retoma e amplia o leque temático do estudo de Precioso ao pensar a necessidade de dar voz aos povos originários ao apresentar particularidades do bioma Cerrado nas expressões artísticas da etnia *Iny*-Karajá. O estudo de Marques indica, portanto, a complexidade da arte indígena produzida nesse bioma brasileiro e alinha este perfil ao traço simbólico e cosmológico do povo *Iny*-Karajá ao apresentar em suas reflexões a existência de certo silêncio histórico em relação a esta etnia.

No artigo “Na canoa do tempo: pensando a identidade, luta e resistência dos povos indígenas a partir da obra *kurumi Guaré no coração da Amazônia*, do escritor indígena Yaguarê Yamã”. Delma Pacheco Sicsú e Danglei de Castro Pereira pensam a identidade

cultural do homem nativo vista no convívio tensivo com a representação do outro em um ambiente urbano. Temas como a exploração econômica e o deslocamento espacial da aldeia para a cidade polemizados na obra de Yaguarê Yamã são recuperados como forma de indicar a complexidade das relações sociais e a situação fragilizada de personagens indígenas no texto que buscam pela expressão de sua voz a valorização de sua identidade, aspecto central da obra *kurumi Guaré no coração da Amazônia*, do escritor indígena Yaguarê Yamã recuperado no artigo.

Este percurso de afirmação/polemização da identidade dos povos originais em diálogo com a cultura do outro, o homem branco, compõe o primeiro ciclo temático do *Dossiê*, uma vez que indica a partir da focalização do olhar do não-índio, em Precioso, encontra eco na afirmação de uma cultura distinta e ainda hoje em processo de descoberta como visto no estudo de Marques. Esta tensão problematiza a autoimagem e a identidade dos povos indígenas em um amplo processo de explicitação da afirmação de uma identidade complexa e rica, mas idiossincrática nas formações sociais de Yaguarê Yamã; mesmo no contraste com o urbano como exposto no artigo de Sicsú e Pereira.

Este percurso temático nos artigos que abrem o *Dossiê* ajuda nosso leitor a pensar os diálogos complexos que envolvem as formações identitárias dos indígenas no Brasil. O quarto texto de nosso *Dossiê* intitulado “A poética das almas e o *dominium* do sobrenatural: o sentido da morte entre indígenas e jesuítas (séculos XVI–XVII)”, escrito por Felipe Lima da Silva, pensa o deslocamento identitário do nativo na relação com o europeu, agora retomando a interação entre nativos e jesuítas em um diálogo que coloca em discussão as formas complexas da representação da cultura dos povos indígenas nos primeiros séculos de ocupação do território brasileiro.

A imagem da morte e a forma como os jesuítas manipularam os valores culturais do nativo no processo de aculturação são importantes na linha reflexiva de Felipe Lima da Silva, o que o alinha ao percurso temático dos textos anteriores do *Dossiê*, agora,

buscando uma reflexão histórica que inicie uma problematização da imagem dos nativos brasileiros como passivo face à colonização, aspecto importante no artigo.

Ao abordar a visão dos missionários sobre o indígena e o sentido simbólico atribuído à morte, o texto de Silva focaliza práticas de domínio do sobrenatural indígena realizada pela Companhia de Jesus, o que indica, na linha de reflexão do artigo, um processo histórico de silenciamento cultural. Esta indicação retoma tematicamente as colocações de Siscú e Pereira e, de certa forma, lança luz sobre imagens lacônicas da cultura nativa durante a complexa interação cultural que focaliza o nativo sob a égide do outro e, por isso, propõe a necessidade de dar voz a cultura dos povos originais em tensão desde o início da interação cultural com os não-índios.

O artigo “As representações da lara segundo Ermanno Stradelli, José Cândido da Gama Malcher e Crispim do Amaral na Amazônia oitocentista”, escrito por Eliane Páscoa e Márcio Páscoa, aborda o trânsito de ideias e de concepções estéticas entre obras em linguagens distintas, mas mobilizadas em torno do mesmo tema: a lenda da lara. A discussão coloca em diálogo a obra coletada por Ermanno Stradelli em sua incursão pela Amazônia oitocentista, indicando pontos de contato entre o libreto da ópera *Jara*, do compositor José Cândido da Gama Malcher, com estréia em 1895. Páscoa implementa em seu artigo a discussão da narratividade lírica das obras e a dimensão simbolista da ópera nas duas versões, chegando a conclusão de que existe um processo de apropriação e inserção da lenda de lara como importante na criação de uma grande obra visual ligada ao que se convencionou denominar por *Alegoria do Encontro das Águas*.

As obras são analisadas por Páscoa sob um enfoque iconológico e intertextual, a partir dos estudos de Erwin Panofsky (2000) e de Omar Calabrese (1997), o que ajuda na valorização do traço lendário de lara como pano de fundo para a composição das obras em discussão e contribui para a valorização da lenda no escopo de construção do *corpus*. Páscoa pensa, com este amplo lastro de discussão, a importância da cultura dos povos

indígenas brasileiros na construção de identidades complexas e, de certa forma, ilumina a inquietação crítica em relação ao silenciamento desta cultura nas imagens de morte como manipulação do colonizador no artigo de Silva.

Esta inquietação e a indicação do processo complexo de diálogo intertextual é aspecto que julgamos importante na discussão de Páscoa e relevante para o lugar de valorização da cultura indígena nos estudos que compõem, até este momento, o *Dossiê*. O sexto artigo de nosso Dossiê indica a valorização do simbólico no romance de João Ubaldo Ribeiro. Intitulado “O índio como agente da história - uma análise do romance histórico *O feitiço da Ilha do pavão*” escrito por Edvaldo Bergamo e Marcos Vinicius Caetano da Silva; o estudo focaliza a presença de diferentes etnias na formação da cultura brasileira, vista como complexa ao focalizar a representação literária de diferentes correntes étnicas na obra de João Ubaldo Ribeiro.

As reflexões de Caetano da Silva recuperam elementos da tradição colonial na imagem alegórica do “feitiço da Ilha do pavão” ao dar importância à alternância entre os grupos envolvidos na consolidação da nação brasileira, mesmo que por meio da alegoria que toma o romance histórico como metáfora formativa para esta cultura. A reflexão de Caetano da Silva indica uma retomada da imagem dos povos originais como importante na formação da cultura brasileira e, por isso, busca nas fontes históricas um processo alegórico para ancorar seus argumentos, fator que coloca o artigo em diálogo com as reflexões de Felipe Lima da Silva e de Páscoa que o antecedem na organização deste *Dossiê*.

A ideia de resistência cultural como marca da produção literária que toma o nativo brasileiro como central nos diferentes artigos aqui reunidos é retomada no artigo “O mito de Jerônima Rodrigues: a “etnografia especulativa”, de Alberto Mussa”. Este artigo, escrito por Felipe Mansur, analisa a obra *A primeira história do mundo* (2014), de Alberto Mussa, a partir de três tópicos desenvolvidos na narrativa: relatos de mitos indígenas, a revisão

das fontes históricas do século XVI e o gênero policial como modelo romanesco. O artigo corrobora com a temática do *Dossiê* ao buscar referências históricas na tradição literária brasileira e, neste percurso, problematizar o lugar da cultura indígena nessa tradição.

A valorização da voz e cultura dos indígenas, elemento central do eixo temático do *Dossiê*, encontra eco nos quatro textos subsequentes no conjunto de textos do número 55 da Revista Cerrados. O primeiro deles é o artigo “Um olhar sobre memória e identidade indígenas na obra *Flor da mata*, de Graça Graúna”, escrito por Carlos Augusto de Melo, seguido por “O gênero autobiográfico na literatura de cordel de Auritha Tabajara: vozes ancestrais, vozes femininas em *Coração na aldeia, pés no mundo*”, redigido por Joel da Silva Filho, e “*Ideias para adiar o fim do mundo*, de Ailton Krenak: por uma voz política ancestral na contemporaneidade”, submetido por Fabrício Lemos da Costa.

Estes artigos apresentam posicionamentos distintos em relação as obras literárias de autoria indígena e trazem reflexões importantes em relação à forma complexa de problematização do lugar dos povos originais na tradição literária brasileira. São estudos que ampliam o escopo de discussão dentro do *Dossiê* e contribuem ativamente para a temática do mesmo, naturalmente, cada um a seu modo. É preciso enfatizar a importância da valorização da identidade dos indígenas nesses textos, uma vez que ampliam a discussão da heterogeneidade da cultura brasileira, aspecto importante na formação cultural no Brasil.

O percurso de recuperação histórica e da importância da representação da figura dos povos originais encontra no artigo “O desenvolvimento do gênero épico na literatura oitocentista brasileira”, de Ana Karla Carvalho Canarinos e Maria Isabel Bordini, uma intrigante forma de pensar historicamente sua representação. Neste artigo a autora analisa a configuração de um teor épico na literatura brasileira oitocentista por meio da discussão da figura do índio nas obras “I-Juca Pirama”, de Gonçalves Dias, *O Guarani*, de José de Alencar e *O Guesa*, de Sousândrade. A discussão valoriza a importância dos indígenas e os

vê como elo importante no desenvolvimento do gênero épico no Brasil ao comentar a centralidade dada a personagens indígenas nessas obras.

O artigo “A representação indígena em *Txai*, de Milton Nascimento” escrito por Rafael Julião é outro o que compõe nosso *Dossiê*, apontando para uma abordagem híbrida aos gêneros artísticos, incluindo o literário. Esta forma de discussão contrasta com a visão mais estética apresentada por Canarinos e Bordini, mas compreende a complexidade da produção literária ao final do século XX. A reflexão, entretanto, ao abordar o disco *Txai*, de Milton Nascimento discute uma linha temática que orienta a relação entre a língua nativa e o universo da floresta de forma a pensar a influência/diálogo das canções de Milton Nascimento com alguns cantos indígenas, incluindo a participação de Davi Kopenawa no disco, o que ajuda a pensar os diálogos com as obras de Villa-Lobos e de Guimarães Rosa como espaços de valorização da cultura nativa na obra do poeta e músico mineiro.

O artigo retoma a importância histórica da representação do nativo brasileiro no texto de Canarino e indica uma linha frutífera para pensar o lugar da cultura indígena na manipulação histórica de questões de identidade dos povos originais, ajudando, por isso, a refletir sobre a importância da hibridez cultural na obra de Milton Nascimento.

Observando a rede complexa de sentidos mobilizados pelos estudos do *Dossiê* pensamos que estes indicam traços da representação e da autorrepresentação dos povos originários em nossa tradição literária ao valorizarem etnias e culturas evocadas na tradição artística brasileira, traço que coloca os artigos em uma espécie de harmonia entre os diferentes temas, autores e obras que integram os estudos apresentados no *Dossiê*.

É preciso dizer, ainda, que o número 55 da Revista Cerrados traz uma sessão de estudos livres. O primeiro texto da sessão temática livre é o artigo “Processo formativo e autoral em Inglês de Sousa”, escrito por Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque. Neste artigo, Albuquerque aborda a obra de Inglês de Sousa, pensando a apreciação do processo de construção da *persona* literária do autor paraense. O artigo de Albuquerque indica uma

importante reflexão a respeito da presença de marcas temporais e espaciais presentes na memória criativa de Herculano Marcos Inglês de Sousa ao recuperar elementos amazonidas em uma mobilização da memória inventiva uma vez que, segundo Albuquerque, o autor resgata a imagem deste espaço na construção de sua verve ficcional em alguns dos *Contos Amazônicos*.

O segundo artigo de nossa sessão temática livre é o estudo “Diálogos do imaginário entre *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll e *Lição de Alice*, de Astrid Cabral”, de autoria de Lajosy Silva. Neste artigo, o autor analisa os possíveis diálogos entre *Alice no País de Maravilhas*, de Lewis Carroll e o conjunto de poemas *Lição de Alice*, de Astrid Cabral, em busca de pontos de contato entre as obras, utilizando, para tanto, a expressão simbólica como elemento comum aos textos.

O terceiro estudo da sessão livre do número 55 da *Revista Cerrados* é o artigo “A subalternização das personagens femininas em contos de *La pierna de Severina*, de Josefina Plá”, escrito por Facunda Concepción Mongelos Silva e Rosana Cristina Zanelatto Santos. Nesse estudo as autoras recorrem ao aporte teórico oferecido por Spivak (2010), Kilomba (2019) e o ensaio *Una cultura oral*, de Roa Bastos (1987). Na discussão as autoras exploram a subalternização das personagens da autora paraguaia Josefina Plá no contexto histórico do Paraguai que, segundo elas, problematiza os resquícios da violência e do patriarcalismo da era colonial na América Latina presentes na obra de Plá. O estudo chama atenção para a importância do tema em um sentido de ampliação da ideia de marginalidade da autora e, sobretudo, da discussão das formações identitárias em diálogo na obra da autora paraguaia.

Essa perspectiva de recuperação histórica de autores à margem do cânone é aspecto importante no artigo “Maria Firmina dos Reis e a poesia quilombola: vozes da resistência”, de autoria de Patrícia Morais. Neste estudo Morais apresenta aspectos da obra de Maria Firmina dos Reis e da poesia quilombola de forma a recuperar vozes de resistência

presentes nos autores trabalhados no estudo e explorar criticamente os estereótipos da representação da mulher negra no *corpus* selecionado, pensando o lugar de ser mulher e negra em uma sociedade marcada pelos rastros do racismo e da subalternidade.

O último artigo do número 55 da *Revista Cerrados*, escrito por Carlos Antônio Magalhães Guedelha é intitulado “As vinganças de Euclides da Cunha e da Hileia”. Neste estudo Guedelha recupera a discussão em relação ao espaço e à heterogeneidade do espaço amazônico na tradição literária brasileira e, de certa forma, dialoga com o artigo que abre essa sessão de nosso número. Segundo Guedelha teríamos a “metáfora dos livros vingadores” associados a *Os sertões* e a *Um paraíso perdido*, de Euclides da Cunha e *Inferno verde*, de Alberto Rangel. O artigo analisa o sentido da vingança presente nas obras e, desta forma, problematiza a imagem afetiva da Amazônia como espaço distante nos textos em discussão, o que valoriza a cultura amazonida e pensa a heterogeneidade deste espaço na representação literária das obras em análise.

Publicamos, ainda, nesta edição, entrevistas inéditas com Raquel Naveira, Márcia Wayna Kambeba e Olívio Jekupé. As entrevistas oportunizam um espaço para os autores falarem sobre suas obras e as influências artísticas e culturais presentes em sua escrita e, no caso dos autores indígenas, é um importante espaço para a compreensão do lugar da literatura produzida por indígenas nos dias atuais.

Ao finalizarmos esta apresentação agradecemos aos autores, editores, diagramadores, pareceristas e organizadores do número 55 da *Revista Cerrados* e desejamos a todos uma boa leitura!

Danglei de Castro Pereira

Rita Olivieri-Godet

Rosana Cristina Zanelatto Santos

Brasília, janeiro de 2021.

Dossiê

Tensões identitárias, diálogos e
desafios na representação do indígena
na literatura brasileira desde o século XVI

Reflexões sobre a figura do indígena:
da europeização na literatura índio-brasileira à
autoimagem na literatura contemporânea

Reflections on the figure of the indigenous:
from the europeanization in indian-brazilian literature to
the self-image in contemporary literature

Adriana Lins Precioso

UNEMAT-Sinop

Sonaira Teixeira

UNEMAT

<https://orcid.org/0000-0002-4823-4020>
<https://orcid.org/0000-0002-4871-1034>

Recebido em: 01/07/2020

Aceito para publicação em: 20/11/2020

Resumo

Este artigo é um recorte de pesquisa realizada no programa de Pós-Graduação *stricto sensu* em Literatura pela Universidade do Estado de Mato Grosso, intitulada "Representação identitária e mito da Terra em Daniel Munduruku", defendida em 2019. Este trabalho tem como objetivo apresentar um breve retrato do indígena na literatura brasileira em três obras de José de Alencar e uma de Mário de Andrade, como forma de estabelecer um panorama que revele a descrição, o comportamento e alguns aspectos estéticos dados primeiramente por não índios, até chegar a produções propriamente indígenas, para este texto, ao escritor Daniel Munduruku.

Palavras chave: Representações do índio. Literatura indígena. Daniel Munduruku.

Abstract

This article is an excerpt of a research carried out in the stricto sensu Pos-graduate Program in Literature by the Mato Grosso State University, entitled "Identity representation and myth of the Earth in Daniel Munduruku", granted in 2019. This study aims to present a brief portrait of the indigenous in Brazilian literature in three works of José de Alencar and one of Mário de Andrade, as a way of defining a panorama that reveals a description, behavior and some aesthetic aspects shown by non-Indians, until arriving at their own indigenous productions, for this text, to the writer Daniel Munduruku.

Keywords: Representations of the Indian. Indigenous literature. Daniel Munduruku.

1. Introdução

A produção literária brasileira carrega, desde o seu princípio, um enorme interesse pela figura e temática indígenas. O índio foi personagem principal no Romantismo Brasileiro e sua representação nesse período foi tão forte e emblemática que parte dela é encontrada em nossa sociedade até os dias atuais. Mais ou menos a partir dos anos 2000, essa literatura surge em alguns espaços críticos renomeada, chamada de “literatura indianista” ou “romances indianistas” que, por muitas vezes revelam uma imagem de índio estereotipado e ilegítimo.

A escritora e estudiosa da temática indígena Janice Cristine Thiél (2013) especifica que a literatura indianista corresponde a textos do período romântico direcionados à construção de uma identidade nacional. Eram obras, portanto, escritas por não índios, em que os indígenas são relatados como personagens construídos como heróis ou vilões, de acordo com o distanciamento da barbárie que sua cultura nativa representava e da sujeição à cultura do colonizador. A literatura indigenista, por sua vez e, de acordo com a mesma autora, aborda obras também produzidas por não índios, porém referindo-se a temas ou reproduzindo narrativas indígenas. Essas histórias possuem a perspectiva ocidental, uma vez que são evidenciadas pela associação de textos nativos a gêneros literários ocidentais.

Já a Literatura Indígena, ainda segundo Thiél, refere-se a produções dos próprios indígenas. Ela envolve obras que focam o público infantil, juvenil, além do público maduro e apresentam a interação de leitura de palavras e de ilustrações, desenhos geométricos, elementos rítmicos e performáticos. A diversidade de narrativas contempla o modo de vida e as crenças de determinadas sociedades preserva a história e a memória ao transmitir para as gerações uma tradição cultural ancestral.

Movimentos culturais da atualidade têm buscado, pelo viés da afirmação e da resistência, espaços de inserção para difusão das inúmeras e diferentes culturas que

formam a expressão brasileira em uma possível gama múltipla de sua totalidade, utilizando-se como veículo de divulgação a literatura produzida pelas ditas “minorias”.

As culturas que andam abaixo do limiar da escrita, mesmo rodeadas pela influência dos estigmas da dominação, carregam a capacidade de resistência através de suas diferenças e de seu modo peculiar de existir. Elas seguem seu ritmo, sua história interna específica e preservam sua cultura em suas artes, seja pelo tempo histórico ou subjetivo. É possível identificar essas características nas próprias narrativas, as quais não permitem que a tradição de diversos povos se estinga, mas sim que continue reafirmando suas identidades e seu lugar no contexto nacional brasileiro da atualidade.

2. A imagem europeizada do indígena na literatura índio-brasileira

Desde a chegada dos colonizadores, a imagem do indígena foi estereotipada ilegitimamente, não refletindo a realidade e contribuindo para os equívocos que se perpetuaram através dos anos. De acordo com Bhabha (1991, p. 192-193), entendemos que o “estereótipo não é uma simplificação por ser uma representação falsa de uma realidade específica, mas uma simplificação porque é uma forma de representação fixa”, que, no caso do indígena brasileiro, perdura há séculos por meio de uma imagem negativa que não o traduz.

Antes de falarmos especificamente sobre a Literatura Indígena produzida pelo povo autóctone no Brasil, vamos mencionar brevemente como a imagem do índio foi retratada na literatura brasileira por grandes escritores brasileiros, como José de Alencar e Máriode Andrade.

Para esse pequeno percurso, basear-nos-emos na tese de doutorado da professora Doutora Luzia Aparecida Oliva dos Santos, que realizou o trabalho intitulado *O percurso*

da indianidade na literatura brasileira: matizes da figuração (2009), e que recebeu o prêmio Selo Cultura Acadêmica pela UNESP, devido a sua enorme relevância.

Destacamos, inicialmente, que a figura do indígena na literatura brasileira, ao longo dos tempos, foi concebida por diversas representações em diferentes períodos literários. Um dos objetivos deste artigo é, portanto, descrever o modo como a imagem do indígena através de representações em três fases díspares de José de Alencar, como também em uma obra de Mário de Andrade, foi construída forjando o símbolo da nacionalidade brasileira sob o olhar do “homem branco”.

Todavia, o outro objetivo está em apontaremos algumas convergências entre essas obras e algumas outras, do escritor indígena Daniel Munduruku. Esse autor se destaca na produção literária propriamente indígena, instigando outros descendentes nativos a escreverem textos que retomam a cultura primitiva. Ele se sobressai na literatura infantil e juvenil produzida na atualidade ao relatar, em suas obras, a sabedoria, as crenças e os costumes pouco explorados até então.

O autor reconstrói a narrativa mítica indígena sob a perspectiva cultural de seu povo, fazendo-o através de lembranças, memórias e da reconstrução de histórias sagradas dos tempos primordiais. Ele, segundo suas próprias palavras, parte da ideia de que “os povos indígenas brasileiros desenvolveram uma concepção teórica sobre o sentido da vida. Essa cosmovisão está assentada sobre as narrativas míticas que são recontadas e rememoradas a cada instante pela sociedade.” (MUNDURUKU, 2009, p. 48).

Quanto à visão do “homem branco”, essa também continua presente nos dias atuais, posto que o indígena, na contemporaneidade, ainda é visto como no período do Romantismo. Isso ocorre devido à estagnação dessa imagem, a qual se perpetua há centenas de anos e habita no imaginário de boa parte da população brasileira.

Após a Independência do Brasil, o cenário latino-americano sofreu algumas transformações relevantes, contribuindo para que as nações se constituíssem como independentes. Esse efeito fez aumentar o sentimento de nacionalidade, viabilizando a ideia de trazer uma identidade ao povo brasileiro. Isso ocorreu a partir do debate entre dois conceitos, uma vez que o Brasil não queria uma ligação identitária com Portugal nem tampouco com aqueles considerados como indígenas.

Diante desse impasse, que resultaria na questão identitária do país, “o Brasil teve de pensar como nação após 1822, marco de sua independência política, e se firmar socioculturalmente, mesmo com os traços europeus ainda presos pelos alinhavos da colonização.” (SANTOS, 2009, p. 20). Foi nesse momento que o ideal literário se constituiu, no período do Romantismo, unindo-se ao contexto histórico carregado de valores que representassem a ideia da brasilidade desejada, a qual via na figura indígena o elemento para formular a cultura e a nação legítimas brasileiras.

Visto que não seria possível ver no herói medieval nem no colonizador o reconhecimento identitário da nação, por trazerem traços europeus, coube, então, transpor ao indígena a pureza e a bondade para “institucionalizar o elemento local.” (*ibid.*). Partiu-se, assim, de uma tentativa que tinha como alvo construir uma literatura verdadeiramente brasileira, baseando-se no indígena como herói, mas sem esquecer de expor a natureza com todo seu vigor.

Logo, somou-se a nacionalidade um tom de resgate da “Idade Média, própria do romantismo europeu,” com “escritores do século passado, como Gonçalves Dias e Alencar,” que “iriam reservar ao índio virtudes convencionais de antigos fidalgos e cavaleiros” (HOLANDA, 1995, p. 56). Sob o viés do romantismo, foi possível subtrair do indígena a imagem de selvagem, “comedor de gente”, apoiado em uma convivência pacífica com o não índio, constituindo essa representação, como parte fundamental na fundação da nação

brasileira. Porém, o que se pôde perceber foi a representação de um indígena com as características focadas em uma coragem europeia, fugindo dos atributos nativos. Assim, essa imagem foi construída seguindo parâmetros dos valores de um cavaleiro medieval europeu.

Zilá Bernd (1992, p. 21, *grifo da autora*), em *Literatura e Identidade Nacional*, menciona que houve, na literatura, alguns “momentos históricos no sentido da união da comunidade em torno de seus mitos fundadores, de seu imaginário ou de sua ideologia, tendendo a uma homogeneização discursiva, à fabricação de uma *palavra exclusiva*”, para que se possa criar uma imagem do outro ou inventá-la através de seus critérios idealizados — no caso, considerando-se “o índio cuja representação é, via de regra, *inventada*.”

Relevando esses fatores, é mister destacar que tivemos, no período do romantismo, a contribuição da tríade alencariana, uma vez que “*O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara* são a manifestação de uma experiência estético-temática ainda não fecunda nos autores que edificaram o índio anteriormente.” (SANTOS, 2009, p. 23, *grifo da autora*).

Nessa proposta de levantar o perfil de nacionalidade através da literatura, “o romance alencariano atendeu aos anseios exigidos pela sociedade da época, tornando-se um instrumento de consolidação do indianismo.” (*ibid.*). Essas obras se diferenciam das demais que vieram anteriormente porque revelam uma oposição entre a cultura do dominador (colonizador) em relação à cultura do dominado (autóctone). Santos (*ibid.*) descreve um pouco de cada construção literária alencariana:

O Guarani revela a esfera feudal que abraçava os senhores da terra e mescla o elemento português e o indígena na busca de uma civilização a se formar; *Iracema*, com sua linguagem simbólica, representa a gênese da nação brasileira, fruto do encontro do civilizador e do não civilizado; em *Ubirajara*, Alencar faz o retorno às fontes em busca das “ideias dos cronistas e

missionários” para “desrecalcar os valores culturais indígenas que se encontravam camuflados, escondidos, nos textos escritos por estrangeiros”¹.

Mesmo atendendo às expectativas da sociedade, que na época esperava uma representação que se aproximasse mais do indígena para indicar a formação da nação brasileira, o escritor precisou lidar com a hostilidade de alguns críticos que não reconheciam o nativo legítimo naqueles moldes. Alencar justificou-se diante das críticas, especificamente a respeito da obra *Ubirajara*, afirmando que era necessário despir o indígena da imagem grosseira com que os cronistas o vestiram.

Na busca pela formação da nação brasileira nos caminhos da literatura, há, em *O Guarani*, um tipo de dominação que “efetua-se tanto pela condição a que Peri será submetido, em relação a Dom Antônio, servo dócil e fiel, como também pela submissão à Cecília” (ibid., p. 190), mostrando-se, assim, características de um herói com traços ideais e possibilitando que o personagem tivesse contato com os polos ora cristãos, ora pagãos. A partir disso, ele une as culturas do colonizador e do nativo, revelando a construção da nação através de um viés mítico.

É possível, visualizarmos em Peri a característica de submissão perante Cecília e D. Antônio, como nos trechos: “O índio apareceu à entrada da cabana; correu alegre, mas tímido e submisso” (ALENCAR, s/d [B], p. 75), “o índio humilde e submisso fitava um olhar profundo de admiração sobre a moça que tinha salvado” (ibid., p. 139) e “a cada palavra o índio tocou a taça e bebeu um trago de vinho, sem fazer o menor gesto de desgosto; ele beberia veneno à saúde do pai de Cecília.” (ibid., p. 144).

Nesses momentos, destacam-se o sentimento de adoração a Cecília, revelando um personagem disposto a servir com alegria e submissão àquela que fazia parte dos seus

¹ Os trechos entres aspas nesta última citação de Santos pertencem a Silvano Santiago. Fonte: SANTIAGO, Silvano. Roteiro para uma leitura intertextual de *Ubirajara*. In: ALENCAR, José de. *Ubirajara* (apresentação). São Paulo: Ática, 2003, p. 4.

sentimentos mais puros. Também demonstra que, mesmo estando na condição de selvagem, ele poderia ser fiel e leal àqueles aos quais tinha grande apreço, ao ponto de colocar sua própria vida em risco.

Por outro lado, podemos levantar algumas características que fazem convergir o personagem Peri e o povo Tariano na obra *Outras tantas histórias indígenas de origem das coisas e do universo* (2008) que traz o mito *A origem do fogo: Mito do povo Tariano, Amazonas* (MUNDURUKU, 2008, p. 17), obra que conta como o povo Tariano teve o primeiro contato com o fogo. Existe, ali, uma submissão de todos os integrantes da tribo perante o moço do rio que lhes apresentou o fogo, ficando essa subserviência evidenciada quando eles atenderam prontamente o pedido, a sugestão ou, em outras considerações, uma ordem do moço do rio que solicitou ao chefe que eles fizessem exatamente o que lhes estava falando:

O moço chamou o tuxaua para uma conversa particular, longe dos outros homens: — Amanhã, quando o dia sumir, o filho do Sol vai chegar. Ele vai trazer costumes novos.[...] Todos acharam bom, mas ficaram com alguma tristeza no coração. [...] — Trago agora alguns costumes dele para mudar os de vocês homens. Todos cuidarão das mulheres para fazer delas gente de bem. Elas são pessoas que acompanharão vocês em todos os momentos e se comportarão de forma digna. Amanhã voltarei e trarei instrumentos que somente os homens poderão ver. Então vou dizer o que toda gente tem de fazer. (*ibid.*, p. 26)

No trecho acima, encontramos duas partes, uma que manda e a outra que obedece, ocorrendo uma submissão por parte do povo Tariano, que, mesmo não concordando inteiramente, aceitou as condições. No romance *O Guarani*, Peri apresenta-se com a mesma característica de submissão, no entanto não demonstra o sentimento de dúvida ao realizar o que é ordenado, já os indígenas demonstraram não estarem certos com a decisão do chefe em atender as exigências do moço do rio.

Por seu turno, a obra “Iracema traz, em sua construção enquanto personagem, a beleza e a naturalidade romântica dos nativos” (SANTOS, 2009, p. 184), capaz de portar consigo o caráter exemplar para gerar o embrião de uma nação, ordenada no estereótipo de uma heroína corajosa, frágil e submissa.

Verificamos esses atributos nos seguintes trechos: “Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira” (ALENCAR, s/d [A], p. 18); “– Manda; Iracema te obedece. Que pode ela para tua alegria?” (*ibid.*, p. 50); “O coração da esposa está sempre alegre junto de seu guerreiro e senhor” (*ibid.*, p. 66); “Iracema arrancou-se dos braços que a cingiam e do lábio que a tinha cativa: saltando da rede como a rápida zabelê, travou das armas do esposo e levou-o através da mata.” (*ibid.*, p. 57).

Assim, percebemos a descrição de uma bela mulher, rica em peculiaridades notáveis a qualquer homem. Também vemos que a personagem Iracema possuía a postura de uma guerreira que está pronta para agir quando preciso, disposta a atender subalternamente — tal qual uma mulher prestativa de acordo com os padrões daquela época — ao seu esposo, citado como senhor (aludindo-se, assim, àquele que manda).

Em outros momentos, deparamo-nos com uma referência à criação da nação brasileira, quando, por exemplo, é citado: “A filha dos sertões era feliz, como a andorinha, que abandona o ninho de seus pais, e peregrina para fabricar novo ninho no país onde começa a estação das flores. Também Iracema achara ali nas praias do mar um ninho do amor, nova pátria para seu coração” (*ibid.*, p. 70), e “– Teu sangue já vive no seio de Iracema. Ela será mãe de teu filho.” (*ibid.*, p. 71).

Ao ser citado seu novo lar como nova pátria, remetemos à imagem de Iracema como a heroína que reflete o espírito da floresta harmoniosa e virgem; e, assim, quando ela se envolve com Martim, quebra-se a harmonia, surge uma nova proposta de união entre uma

índia e o colonizador que rende o fruto que predestina uma nova raça valendo-se, deste modo, de um tom lendário para se criar a história mestiça de uma nação.

Ao mencionarmos a narrativa de Iracema, lembramos do mito como expressão da linguagem, uma vez que o pensamento mítico trabalha no sentido de reunir as experiências, os relatos e as narrativas para então compor sua Mitologia. As informações produzem a elucidação sobre a origem, a forma, as funções e a finalidade das coisas, revelando os poderes divinos sobre a natureza e os homens. Dessa forma, ao olharmos para as características de Iracema, lembramos da obra *Como surgiu: Mitos indígenas brasileiros* (2011), que traz o mito *Como surgiu a mandioca: Um mito do povo Tembé* (MUNDURUKU, 2011, p. 11), que apresenta a imagem da mulher do pajé Maíra com particularidades semelhantes.

Lamentando muito, Maíra deixou aquele lugar. Um dia, ele estava caminhando pelo mato e notou uma bela árvore. Apoiando-se em seu tronco, deu uma ordem para que ela se transformasse em uma mulher e se tornasse sua companheira. Imediatamente os galhos se transformaram em uma casa e o tronco se tornou uma linda mulher, a quem o pajé mandou que entrasse na casa. Os dois viveram durante muito tempo juntos. Um dia, porém, desconhecendo que a mulher estava grávida, Maíra quis partir novamente. Ela ficou triste, mas não o incomodou. Passado algum tempo e agora já com a barriga crescendo, a mulher sentiu saudade do pajé, mas não sabia como ir atrás dele. Foi então que ouviu uma voz saindo de dentro de seu ventre: – Vamos atrás de nosso pai... A mulher estranhou a voz, mas apenas perguntou: – Sabes o caminho? – Sei, sim, minha mãe. Seguiram o rastro do pai. (*ibid.*, p. 12)

Com esse trecho, averiguamos na esposa de Maíra atributos de submissão quando ele ordena que a mulher entre na casa e ela prontamente atende o seu pedido, sem questioná-lo. Até mesmo quando Maíra vai embora, ela decide não importunar. Ela também não faz nem um tipo de questionamento quando seu filho no ventre lhe pede para ir atrás de Maíra, apenas pergunta se o filho sabe o caminho e em seguida atende sem hesitação. Outro ponto em evidência é a coragem da moça, que, mesmo gestante, decide

seguir um caminho desconhecido em busca do esposo. Essas semelhanças também ocorrem na Mitologia greco-romana e judaico-cristã, revelando elementos ancestrais que dialogam na formação dessas narrativas míticas.

Nessa comparação, atentamo-nos à linguagem e à imagem que permitem criar redes de significações que possuem a capacidade de se multiplicarem a cada leitura, favorecendo na construção do jogo combinatório das possibilidades.

Por seu turno, o texto de *Ubirajara* apresenta marcas de uma sociedade escravocrata e patriarcal, condizente com o contexto histórico em que foi escrito. No entanto, o personagem continha descrições de nativo não tocado pelo colonizador, pois o objetivo era “fazê-lo apenas um guerreiro, harmônico e bom servo” (SANTOS, 2009, p. 180), direcionando-o a um estereotipo que representasse o mito de origem de um povo.

Os traços destinados a Ubirajara ficam evidentes nos trechos: “– Ubirajara é o grande chefe da nação araguaia; à sua voz cala-se a palavra dos anciões; a seu gesto curva-se a frente dos guerreiros; à sua vontade obedecem as tabas” (ALENCAR, 1999, p. 31); “Ubirajara é um inimigo generoso, respondeu Camacã” (*ibid.*, p. 32); e “O hóspede é mensageiro de Tupã. Ele traz consigo a sabedoria; na cabana do guerreiro, que tem a fortuna de o colher, todos os escutam com respeito.” (*ibid.*, p. 35).

Notamos que a construção do personagem Ubirajara está retratada através de qualidades que condizem com as de um guerreiro que é admirado e respeitado por todos, capaz de regular a força e a coragem com o gesto da generosidade sem perder seus valores e reafirmando sua presença sem causar temor.

Vejamos, portanto, que é possível fazer uma comparação do personagem Ubirajara com o menino (sem nome) encontrado na obra *Como surgiu: Mitos indígenas brasileiros* (2011), citada anteriormente e que traz o mito *Como surgiu o fogo: Um mito Caiapó*

(MUNDURUKU, 2011, p. 23), uma vez que ambas as personagens apresentam características semelhantes que revelam um grande guerreiro:

Tendo sido descoberto, o demônio projetou-se sobre o menino e assim ficaram durante muito tempo, até que o garoto ficasse totalmente exausto em suas forças. Desmaiado pelo esforço que fizera, o menino foi carregado pelo demônio que o colocou dentro de um jacá. Sua intenção era servi-lo como alimento pra seus filhos. Mais adiante, ele descobriu uma árvore cheia de quatis. Ele colocou o jacá no chão e sacudiu a árvore com muita força. Os quatis caíram todos da árvore. O demônio pegou-os todos e os colocou também dentro do jacá por sobre o menino. Depois pegou a carga e pôs-se a caminho de casa. Nesta altura, o menino já havia se recuperado do cansaço. Dirigiu-se ao demônio sugerindo que este abrisse primeiro uma picada na mata a fim de facilitar seus caminhos e, assim, chegar em casa com mais rapidez. O demônio aceitou a sugestão e fez isso. Aconteceu, no entanto, que neste ínterim o garoto fugiu deixando em seu lugar uma pesada pedra coberta pelos corpos dos quatis mortos. Depois que o demônio já havia feito o caminho, voltou para o lugar onde havia deixado o jacá, ergue-o de novo, mas achou muito pesado. Ainda assim continuou seu caminho até em casa. Chegando lá, chamou todo mundo para dividir o que havia conseguido naquele dia. — Venham todos, pois eu consegui um passarinho muito bonito. — Será isto? — falou um dos filhos que já havia chegado próximo do jacá. — Não. Não é nada disso. — Então é isso? — ergueu os braços um dos guerreiros. — Não, não é isso. E assim foi tirando todos os quatis até chegar no último. Depois viu a pedra que ali estava no fundo do saco. — Agora aqui só tem uma pedra, meu pai. — Puxa vida, meus filhos. Então devo ter perdido nossa comida pelo caminho. E assim aconteceu do jovem Caiapó enganar o espírito ruim que o queria devorar. Quando o jovem retornou a sua aldeia, contou suas aventuras com as onças e o Me-galô-kamdu're. Falou a todos que agora já não precisariam mais comer nada cru. Dizendo isso, convidou a todos para ir no dia seguinte à casa das onças para buscar o fogo. (*ibid.*, p. 29-30)

O trecho acima apresenta a astúcia do menino, quando esse despista o demônio deixando uma pedra em seu lugar no jacá. Ele é, portanto, corajoso por ter enfrentado o demônio e a situação que não lhe era favorável naquele momento; e nobre, porque após passar por toda aventura, trouxe ainda o fogo a sua aldeia como recompensa em nome de um bem coletivo. São essas particularidades que também podem ser vistas no personagem

Ubirajara, que se institui como um guerreiro engenhoso e determinado tanto quanto o menino do mito indígena.

Desse modo, podemos ter uma prévia de como o indígena foi representado no romantismo em três obras de José de Alencar, as quais tinham por intenção marcar um modelo de identidade nacional, por meio de produções que em alguns momentos identificavam o mito fundador; em outras encontravam a representação do povo brasileiro através da fusão do indígena com o estrangeiro; ou em outras situações ainda, tentavam mostrar o indígena como sendo a figura ancestral da cultura brasileira, sem expressar alguma negação à cultura europeia, uma vez que todos foram arquitetados pelo olhar do colonizador, evidenciando, assim, estereótipos de indígenas que não correspondiam à realidade do nativo daquela época.

Porém, ademais, ainda nos referindo à construção do caráter nacional, temos *Macunaíma* (2004), de Mário de Andrade, obra que pertence ao Modernismo e é pensada pelo viés de lendas e mitos indígenas, por intermédio de uma linguagem popular que representa várias regiões do Brasil. Neste trabalho, todavia, não temos a intenção de levantar todas as facetas do personagem *Macunaíma*, mas expor apenas uma, a do herói sem nenhum caráter, o lado mais próximo da essência do malandro brasileiro.

Para construir essa ideia de malandro brasileiro, focaremos em alguns trechos da obra *Macunaíma* que relatam costumes, ações e outros tantos trejeitos do personagem. Segundo a nota existente no final do livro, sabemos que o próprio autor, em um prefácio que nunca publicou, justificou essa característica pelo fato de que o “brasileiro não tem caráter porque não possui nem civilização própria nem consciência tradicional.” (ANDRADE, 2004, p. 169).

Mesmo convivendo sob o contexto da coletividade em um grupo, Macunaíma se manifestava pela individualidade, diferenciando-se dos demais integrantes. Santos (2009, p. 245) explica brevemente um pouco da construção do personagem.

As primeiras ações revelam o modo de vida que escolheu, marcadas satírica ou parodicamente pela ausência de identidade/caráter, pela astúcia, pelo erotismo frequente e pela fantasia justaposta à magia instalada em toda sua travessia e no notável ócio, de onde se origina a impossibilidade de traçar seu próprio destino, a não ser o que lhe causa prazer.

Verificamos, destarte, que a falta de caráter de Macunaíma já está implicada no seu estado psíquico imutável, ou seja, é algo que vem dele, portanto não foi adquirido por alguma influência, já que todos no grupo compartilhavam da coletividade. Ele se diferencia dos demais pela característica que exalta “a ambiguidade que contorna o indígena pluriétnico” e que “concentra-se, justamente, nos polos em que se encontram, por exemplo, a preguiça” (*ibid.*, p. 244). Este é um elemento que acompanha a perspectiva do personagem, a qual toma suas decisões sem se preocupar com as consequências, sem análise prévia. Isso emerge como um aspecto da individualidade, uma vez que, em outra situação, ao viver em grupo, as ações são interligadas para que haja funcionamento harmônico entre todos.

Em alguns outros trechos, é possível compreender os atributos dado ao personagem: “- Ai! que preguiça ... Macunaíma mal esboçava de tão chumbado” (ANDRADE, 2004, p. 27); “Então veio a vez de beber. E foi lá que Macunaíma provou pela primeira vez o caxiri temível cujo nome é cachaça. Provou estalando com a língua feliz e deu uma grande gargalhada” (*ibid.*, p. 59); “Caiuanogue foi se chegando porém o herói fedia muito” (*ibid.*, p. 65); “Maanape contou pra Jiguê e Jiguê contou pra Maanape. Então eles verificaram que Macunaíma era muito safado e sem caráter.” (*ibid.*, p. 119). Tais descrições constroem traços e definem a imagem de um personagem marcado pelo comportamento depreciativo.

Em consonância a isso, percebe-se, portanto, que Mário de Andrade apresenta uma

[...] forma de abordagem do estereótipo do indígena, classicamente tido como preguiçoso, cachaceiro, anormal e que raras vezes esse decaimento moral foi investigado. Os efeitos dessa negação que lhe foi dada apontam para um índio que se vê com os olhos do branco e considera-se um pária diante da legitimidade das sanções que recaíam sobre si como ser reprovável. (SANTOS, 2009, p. 246)

É fácil constatarmos que essa construção identitária do personagem descola da literatura, vigorando ainda em nossa sociedade essa mesma imagem e representação do indígena, sendo excluído do convívio social, herdando, de forma geral apenas uma imagem negativa e que molda um perfil não aceitável para os parâmetros de cidadania delineados por um conjunto de valores estabelecidos a partir das ideias de dignidade, força, respeito, submissão e tantos outros que possuem o pé no Romantismo exacerbado.

No trecho a seguir, por exemplo, é possível constatar esses mesmos valores impregnados nas ações e falas que marcaram o autor Daniel Munduruku na infância, descritas no capítulo *UM - Em busca de uma ancestralidade brasileira: Á guisa de introdução*, na obra *O Banquete dos deuses: Conversa sobre a origem e a cultura brasileira* (2009),

Nasci índio. Foi aos poucos, no entanto, que me aceitei índio. Relutei muitas vezes em aceitar essa condição. Tinha vergonha, pois o fato de ser índio estava ligado a uma série de chavões com que muitas pessoas me insultavam: índio é atrasado, é sujo, preguiçoso, malandro, vadio... Eu não me identificava com isso, mas nunca fiz nada para defender minha origem. Carreguei com muita tristeza todos os apelidos que caíam sobre mim: índio, Juruna, Aritana e Peri, entre outros. E tive de conviver com o que a civilização ocidental tem de pior, que é ignorar quem traz em si o diferente. (MUNDURUKU, 2009, p. 13)

Esses pré-julgamentos fazem com que os autóctones carreguem o fardo de insultos como preguiçoso, cachaceiro, sujo, malandro e sem caráter, não somente vistos na obra *Macunaíma*, de Mário de Andrade; mas também relatada, no trecho acima, pelo escritor

Daniel Munduruku quando revela em textos no estilo de crônicas ter vivido provocações como essas citadas, experiências ocorridas na escola em Belém do Pará e que causaram transtornos referentes a sua identidade.

3. A imagem própria do indígena na literatura contemporânea

Após uma breve apresentação de como o nativo brasileiro era descrito por autores não indígenas, falaremos a respeito das produções literárias que vem ganhando visibilidade e representatividade através das histórias contadas pelos próprios autóctones. O escritor indígena Daniel Munduruku nos revela, assim, através dos ensinamentos de seu avô, um pouco de como foi o seu processo de reconhecimento identitário.

Apolinário era o nome do meu avô [...] Com ele aprendi a ser índio. É claro que, naquela época, eu não tinha certeza disso, mas desconfio que ele sabia exatamente aonde queria chegar e foi me introduzindo no universo da sabedoria indígena. Hoje sou um saudoso e agradecido neto. O interessante é que muito desse conhecimento ele me passou sem dizer palavra alguma. Ele o fazia no silêncio de sua vida, na perfeita harmonia que vivia, na serenidade do seu rosto e no seu assentar-se de cócoras, posição em que permanecia horas a fio meditando profundamente. (*ibid.*, p. 14)

Nesse trecho, observamos a imagem serena representada pelo avô Apolinário repassando seus conhecimentos, muitas vezes sem dizer uma palavra, retratando um comportamento da cultura autóctone. Isso mostra que, através desses ensinamentos, foi possibilitado ao autor se reconhecer como indígena.

Muitos escritores autóctones produzem uma literatura que retrata a visão de seus povos, diferente da literatura indianista, “a expressão ‘literatura indígena’ ou ‘literatura nativa’, como prefere o escritor indígena Olívio Jekupé (2009), por outro lado, pretende indicar uma apropriação original, em que o objeto assume o papel de sujeito autor, criador, artista.” (BRITTO; FILHO; CÂNDIDO, 2018, p. 177). Essas produções retratam histórias de

séculos, que foram reproduzidas através da oralidade como sendo um dos únicos meios para guardar sua história ancestral. Thiél (2006, p. 212) discorre que:

A nomenclatura literatura nativa, tradução da expressão ‘Native literature’ utilizada em língua inglesa, parece não contemplar as negociações realizadas nas línguas latino-americanas entre textualidades indígenas e indigenistas, mas não deixa de demonstrar a complexidade ou pluralidade da produção textual indígena.

Utilizando uma nomenclatura ou outra, essas produções representam uma nação ou uma comunidade, podendo elas assumirem um discurso pessoal ou coletivo. Mostram-se, portanto, cada vez mais focadas em atingir o alcance da produção quando se refere à recepção e à variedade de produção textual. Dentre essas produções relacionadas à temática voltada para a literatura infantil e juvenil, encontramos “escritores das próprias nações indígenas que ao colocarem no papel suas histórias permitem que um novo campo narrativo se abra.” (COENGA; COSTA, 2013, p. 84). Isso ocorre quando expressam em suas produções o aspecto cultural específico de seu povo, desqualificando equívocos, como, por exemplo, o de reduzir todas as nações indígenas a uma só categoria, desconsiderando as peculiaridades individuais de cada grupo étnico.

Para compreendermos melhor a Literatura Indígena, destacamos o estudo de Graça Graúna (2013, p. 15), o qual relata que:

A literatura indígena contemporânea é um lugar utópico (de sobrevivência), uma variante do épico tecido pela oralidade; um lugar de confluência de vozes silenciadas e exiladas (escritas) ao longo dos mais de 500 anos de colonização. Enraizada nas origens, a literatura indígena contemporânea vem se preservando na auto-história de seus autores e autoras e na recepção de um público-leitor diferenciado, isto é, uma minoria que semeia outras leituras possíveis no universo de poemas e prosas autóctones.

Conforme Graúna aponta, podemos pensar que a Literatura Indígena trabalha com o direito do autóctone em contar sua própria história, autonomia que lhe foi roubada desde 1500, quando os portugueses pisaram nestas terras. Muito se tem a fazer quando nos

referimos à Literatura Indígena, uma vez que ainda lhes falta escrever na sua própria língua, seguindo o direcionamento dos parâmetros intelectuais autóctones.

A Literatura Indígena revela, por conseguinte, a cultura e a identidade autóctone através do relato de alguns indígenas que decidiram ser os próprios protagonistas de suas biografias, revelando uma gama de grupos indígenas e suas especificidades. Graúna (*ibid.*) acredita que a voz relatada no texto defende o direito indígena, uma vez que dar vez e voz aos milhões de povos nativos é permitir que possam contar sua história, suas crenças, suas tradições, sua forma de viver e, conseqüentemente, de resistir a uma imposição que lhes foi dada desde a colonização:

Nesse processo de reflexão, a voz do texto mostra que os direitos dos povos indígenas de expressar seu amor à terra, de viver seus costumes, sua organização social, suas línguas e de manifestar suas crenças nunca foram considerados de fato. Mas, apesar da intromissão dos valores dominantes, o jeito de ser e de viver dos povos indígenas vence o tempo: a tradição literária (oral, escrita, individual, coletiva, híbrida, plural) é uma prova dessa resistência.

Resistir parece ser um ato constante nas culturas que expressam a minoria que vai contra uma visão mais etnocêntrica, o que ocorre ao se trazer uma literatura que denuncia e ajuda a explicar a consciência coletiva e nacional. A partir disso, pode-se se indagar: mas qual é o papel da literatura? Graúna (*ibid.*, p. 11, *grifo da autora*) concede-nos uma resposta:

A literatura é um dos meios privilegiados de construção mitológica coletiva. Como encruzilhada onde discursos e visões em conflito e competição se encontram e entram num equilíbrio muitas vezes precário e contraditório, a literatura constitui um lugar no qual diferentes valores, mitos, histórias e traduções estão sendo negociados. É por meio da literatura enquanto espaço mnemônico que escritores multiétnicos das Américas recriam os mitos necessários para se enraizar como sujeitos autóctones. A reapropriação do espaço via memória possibilita a colocação do sujeito na sua própria história. A renomeação do seu lugar e da sua história significa reconstruir sua identidade, tomar posse de sua cultura; significa, em última análise, resistir

a uma *violência epistêmica* que, nas suas diversas formas e práticas continua até o presente. Desta forma, a literatura molda ideias, crenças e ideais históricos e éticos contribuindo para a constituição da episteme cultural coletiva.

A literatura permite que os povos autóctones possam (re)afirmar e (re)apropriar-se de suas identidades, a partir das suas vozes, contando suas próprias histórias através de seus relatos. Ela auxilia na transformação de ideias equivocadas, herdadas ao longo dos séculos, e fornece o espaço para expressar o modo de vida da sociedade indígena e suas culturas silenciadas.

Quanto a certos equívocos, lembramos que as informações a respeito dos indígenas nos materiais didáticos não surgem atualizadas. Acontece, então, uma desconsideração de todo o processo histórico, podendo ocorrer uma incompreensão por parte dos alunos em relação à contemporaneidade dos indígenas, devido ao fato desses serem apresentados somente no passado. Muitas vezes, a falta de esclarecimento quanto à pluralidade cultural étnica não permite que os estudantes tenham conhecimento sobre o contexto cultural do seu país.

Deste modo, levar a Literatura Indígena para dentro das escolas é uma maneira de compartilhar a cultura autóctone, mostrar a riqueza das histórias ancestrais de variados povos e apresentar uma literatura marcada por outro sistema mitológico, o qual dialoga com a Mitologia ocidental, evidenciando o caráter ontológico da presença do mito, uma vez que, como já anunciava Antonio Candido (2018), não há povo sem literatura.

Logo, a educação é vista como um caminho positivo para a quebra de paradigmas, o que pode provocar mudanças na mentalidade das novas gerações. Assim, Munduruku (2009, p. 24) aponta nos materiais didáticos uma possibilidade de transformação de jovens e crianças, afirmando que:

Vale lembrar, mais uma vez, que essa visão perdurou por muito tempo nos livros didáticos e que só agora começa a mudar, com outras reestruturações

educacionais que estão acontecendo. É verdade que isso ainda caminha a passos de tartaruga, mas já caracteriza uma mudança na atitude e, em parte, na mentalidade de nossas crianças. De qualquer forma, todas as modificações só serão sentidas nas próximas gerações, quando todas as escolas – e suas ideologias – estiverem configuradas para acolher a diferença, seja social (pobres e ricos), seja étnica. Ainda custa muito caro ser diferente no Brasil neoliberal em decorrência do modelo econômico alienígena adotado.

Assim, se pensarmos no tempo que as crianças e os adolescentes passam na escola, conseguimos compreender o quanto é importante promover uma educação de qualidade, que transmita valores e ideologias voltados ao respeito e ao conhecimento da diversidade cultural do país, no intuito de se tornarem adultos conscientes e justos ao problematizarem as diferenças.

Deste modo, Munduruku apresenta construções interessantes que levam a refletir sobre a seleção dos pontos importantes para o nativo, do que o representa em termos de identidade. O autor comenta a relevância de se sentir parte de um grupo ou de um povo, ao dar o seu testemunho: “[...] é o que eu sentia ao ouvir as histórias de meu avô: elas me fizeram superar minhas crises de identidade e compreender as coisas que são importantes para meu povo.” (*ibid.*, p. 18).

A ideia de se reconhecer integrante de um grupo ou de um povo nos remete à definição do termo nação, que diz respeito “tanto ao moderno estado-nação quanto a algo mais antigo e nebuloso – a *natio* – uma comunidade local, um domicílio, uma condição de pertencimento” (BRENNAN, 1990, p. 45, *apud* HALL, 2006, p. 58); pertencimento esse o qual Munduruku vivenciava quando escutava as histórias de seu avô e se situava como componente daquela sociedade, indicando sua condição de sujeito.

Buscar a ancestralidade através das histórias transmitidas por gerações remete à ideia de fazer parte de algo, de ser a continuação da história. Esse pertencimento situa o indivíduo no tempo e no espaço ajudando-o a descobrir suas origens e auxiliando-o a

montar o quebra cabeça chamado identidade. Para Graúna(2013, p. 23),a“questão da especificidade da literatura indígena no Brasil implica um conjunto de vozes entre as quais o(a) autor(a) procura testemunhar a sua vivência e transmitir ‘de memória’ as histórias contadas pelos mais velhos, embora muitas vezes se veja diferente aos olhos do outro.”

Portanto, quando se avalia as histórias dos mais velhos, torna-se possível fazer uma reflexão pelo viés étnico, religioso ou espiritual, assim como “começar a perceber, nas profecias deles, os verdadeiros caminhos para a construção da paz e da ética que todos almejamos.” (POTIGUARA, 2018, p. 93).

Esse ato de relatar as histórias e os ensinamentos dos povos indígenas na literatura começou a ser passado para o papel há algumas décadas, através de depoimentos de autóctones que contaram sua auto-história pelos caminhos da Literatura Indígena. Utilizar a percepção da memória foi o método empregado por Munduruku como contador de histórias. Ele revela que:

[...] se observarmos atentamente, veremos que as pessoas gostam muito de ouvir histórias narradas, sem imagens. Quem domina essa arte – os contadores – são pessoas que amarram os ouvintes pelo suspense da narrativa, pelo bailar das palavras, pela emoção da voz. Histórias narradas têm o feitiço da imaginação, transportam para o alto, para cima. Aí reside a sua magia. (MUNDURUKU, 2009, p. 72)

Assim sendo, quanto mais indígenas contando suas histórias, maior é a corrente que liga as sociedades indígenas. A tradição torna-se mais firme pelas mãos de escritores e leitores atenciosos na percepção da identidade indígena em meio às diferenças. Graúna (2013, p. 127–128) menciona que isso não é uma tarefa fácil quando se tem desrespeito àquilo que é diferente:

[...]os parentes escritores indígenas procuram dissolver as fronteiras na contação de histórias. Por meio da reflexão, conduzem o público ao mundo do qual se pensa que as pessoas indígenas são incompetentes, selvagens preguiçosas e arredias, entre outros predicativos que dão conta do

desrespeito às diferenças. Não é raro, nessas ocasiões, sobretudo no contato com o público infanto-juvenil de diferentes etnias, o escritor Daniel expressar-se com humor a respeito das diferenças.

A contação de histórias pode ser uma via que auxilia no processo de expor as diferenças, como os indígenas fazem, dentro da perspectiva de que se abra um caminho para praticar a boa convivência e o respeito entre os povos. A narrativa oral está no cerne de toda a cultura, é uma perspectiva ontológica que começa a narrar primeiro a história dos deuses e depois dos humanos. O humor é outra ferramenta que aproxima, acolhe e diminui a tensão de assuntos que podem ser conflituosos.

Por sua vez, para a estruturação da Literatura Indígena, precisou-se da tradição oral dos povos autóctones, os quais se valem do idioma do colonizador para contar as histórias ancestrais, partindo, portanto, da contação tradicional em direção à palavra escrita. Escritores, escritoras e poetas indígenas utilizaram da formação do branco para registrar no papel a sua própria cultura. Nesse caso, Graúna discorre paralelamente com Zilda Márcia Grícoli Iokoi para se referir à apropriação cultural de que o escritor indígena necessita para que sua literatura tenha o acesso aos leitores não indígenas.

Uma vez que “os índios foram obrigados a defender a sua concepção de cultura, de identidade e de visão de mundo”, as próprias comunidades indígenas procuraram investir na formação de seus parentes, mesmo que essa formação seja realizada “na lógica da cultura branca, como foi o caso de Marcos Terena [...] Ailton Krenak”² e de muitos outros [...]. (GRAÚNA, 2013, p. 77)

Destarte, muitos são os “defensores dos direitos linguísticos, literários e humanos dos povos indígenas” (GRAÚNA, 2013, p. 77) que lutam através do movimento literário indígena no Brasil, para que se possa ecoar a voz do autóctone.

² Os trechos entre aspas pertencem a Iokoi. Fonte: IOKOI, Zilda Márcia Grícoli (Coord.). *Ser índio hoje*. São Paulo: Loyola, 1999, p. 42.

Ángel Rama³ cita o livro *Antes o mundo não existia* (1980), dos indígenas desana Umusin Palõn Kumu e Tolamãm Kenhíri, que tinham a intenção de registrar suas histórias mitológicas para deixar aos seus descendentes seu legado mítico, no intuito de que este não se perdesse ou fosse alterado com o decorrer do tempo. Os indígenas utilizaram “duas línguas principais (o desana e o português) para assegurar uma comunicação ampla, de alcance nacional” (AGUIAR; VASCONCELOS, 2001, p. 311), e assim garantir que suas histórias ancestrais pudessem ser desfrutadas por um número maior de leitores. Aguiar e Vasconcelos (*ibid.*) comentam sobre esse importante trabalho:

Era uma obra em língua indígena, transmitida oralmente e, portanto, fixada pela censura comunitária, situada dentro e fora da história, que registrava um gênero composto (palavras, ritmos, crenças, danças, desenhos, odores, sexo, pele) destinado a regular a vida da comunidade; é agora um texto de autores individuais, em língua portuguesa, do gênero relato mítico, que adquiriu acentuados traços da definição corrente (ocidental) de literatura.

O autor, assim, nos mostra o texto como sendo uma obra literária que revela um conteúdo específico, registrando, através do mito, a cultura do seu povo. Contudo, ao mesmo tempo que foi escrito pela língua nativa desana, também teve influência da língua portuguesa e dos traços ocidentais para que se pudesse apresentar uma literatura produzida por nativos.

Isso não quer dizer que o indígena se torne menos indígena se usufruir da cultura do colonizador para contar sua história ou mesmo viver nas cidades com as influências ocidentais. Graúna (2013, p. 59, *grifo da autora*) detalha que o indígena não perde sua essência, pois sempre levará, dentro de si, sua aldeia, sua herança identitária:

[...] uma coisa é afirmar que uma pessoa não tem cultura (ignorar sua existência) e outra coisa é reconhecer que as sociedades tradicionais sofreram o impacto a partir da chegada do sujeito dominante. É possível dizer – dentro da percepção indígena – que o índio não deixa de ser ele mesmo em contato com o outro (o não índio), ainda que o (a) indígena more numa cidade

³ Este autor é citado na obra de Aguiar e Vasconcelos, referenciada logo a seguir.

grande, use relógio e *jeans*, ou se comunique por um celular; ainda que uma parabólica pareça, ao outro, um objeto estranho ou incompatível com a comunidade indígena; ainda que nos deparemos com o indígena nos caminhos da internet, em plena construção de aldeias (aparentemente) virtuais; mesmo assim, a indianidade permanece, porque o índio e/ou a índia, onde quer que vá, leva dentro de si a aldeia. Os que ficam sabem que vão junto, no sangue do parente, na pele, na consciência, no cotidiano da história e da memória do parente que não deixa de ser e/ou reconhecer-se filho legítimo pelo amor à terra. Portanto, diferente do outro (o não índio). Essas questões são claramente expostas por Daniel Munduruku, Ailton Krenak, Marcos Terena, Darlene Taukane e Renê Kithãulu, entre outros pensadores indígenas.

Estando presente ou não a influência ocidental na vida dos indígenas, sua cultura continua sendo representada. Os livros escritos por autores indígenas contribuem para que os ensinamentos dos inúmeros povos que compõem a diversidade étnica indígena continuem vivos, transmitindo aos jovens e às crianças saberes ligados ao crescimento social, ideológico, filosófico, etc. de povos que fazem parte desse Brasil afora.

Nessas narrativas, a tradição preservada por séculos carrega valores essenciais tanto para o convívio em grupo como também para o próprio indivíduo que procura respostas em questões que envolvam a teia da vida. Tais narrativas também colaboram para a valorização e o reconhecimento das raízes indígenas, uma vez que as histórias contadas são voltadas para um olhar autóctone, permitindo que se quebre estereótipos e se oportunize espalhar a visão do indígena e de seus povos.

4 Conclusão

Seja como forma de resistência ou de sobrevivência, expressar sua identidade cultural e social na Literatura Indígena faz com que esses povos possam mostrar um pouco da sua concepção de vida.

A visão de mundo especificada de cada povo traz consigo uma espiritualidade marcante que os sustenta e os coordena no campo social, religioso e político, constituindo uma organização cultural alimentada por um passado memorial desde o início dos tempos. Refletimos e consideramos que a Literatura Indígena está inserida na afirmação identitária desses povos, baseada em um conhecimento coletivo; e, assim como uma mensagem intuitiva, o fruto literário indígena vai se formando.

Os escritores indígenas se colocam na posição dos velhos da aldeia ao repassarem seus conhecimentos através das histórias, utilizando a literatura como veículo de transmissão; e assim compartilham os saberes de seus povos, passando-os para os seus parentes mais jovens, os quais, por vários motivos (alguns apresentados aqui), estão se distanciando de suas raízes.

Logo, foi possível identificar que a questão identitária se apresenta através da produção de sentido retratada na construção da representação cultural e no processo de autoidentificação a partir do envolvimento estabelecido muitas vezes por meio de critérios pessoais e, em outras situações, pelo reconhecimento coletivo.

Assim, a Literatura Indígena marca uma apropriação de vozes, histórias e relatos, contadas pelos próprios autóctones, sob o olhar de diversos povos que foram silenciados e que, perante suas próprias produções, expõem a resistência e a luta por seus direitos. Isso ocorre uma vez que a cultura indígena, como muitas outras, compartilha em seus movimentos culturais o mesmo caminho da afirmação e resistência, expondo e formando a expressão brasileira de povos que lutam pela sua existência e divulgação cultural.

Referências

AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra G.T. *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*. Tradução de Rachel La Corte dos Santos e Elza Gasparotto. Ensaios latino-americanos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 311.

ALENCAR, José de. *Iracema: Lenda do Ceará*. São Paulo: Klick Editora, s/d [A], p. 18–71.

_____. *O Guarany*. São Paulo: Ind. Gráfica Bentivegna Editora, s/d [B], p. 75–144.

_____. *Ubirajara*. Série Bom Livro. São Paulo: Editora Ática, 1999, p. 31–35.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2004, p. 27–169.

BERND, Zilé. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1992, p. 21.

BHABHA, Homi K. A questão do “outro”. Diferença, Discriminação e o discurso do colonialismo. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1991. p. 192–193.

BRITTO, Tarsilla Couto de; FILHO, Sinval Martins de Sousa; CÂNDIDO, Gláucia Vieira. O avesso do direito à literatura: por uma definição de literatura indígena. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.53, p. 177, jan./abr. 2018. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/10264>>. Acesso em: 16 out. 2018.

CÂNDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. São Paulo: Ouro sobre o azul, 2018.

COENGA, Rosemar Eurico; COSTA, Anna Maria Ribeiro Fernandes Moreira da. In: GRAZIOLI, Fabiano Tadeu. COENGA, Rosemar Eurico. (Orgs.). *Literatura infantojuvenil e leitura: questões, reflexões e experiências*. Erechim, RS: Habilis, 2013, p. 84.

GRAÚNA, Graça. *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013, p. 11–128.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p. 58.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 56.

IOKOI, Zilda Márcia Gricoli (Coord.). *Ser índio hoje*. São Paulo: Loyola, 1999, p. 42.

MUNDURUKU, Daniel. *Como surgiu: mitos indígenas brasileiros*. São Paulo: Callis Ed., 2011, p. 11–30.

_____. *O banquete dos deuses: conversa sobre a origem da cultura brasileira*. São Paulo: Global, 2009, p. 13–72.

_____. *Outras tantas histórias indígenas de origem das coisas e do universo*. São Paulo: Global, 2008, p. 17–26.

POTIGUARA, Eliane. *Metade cara, metade máscara*. 2 ed. Lorena: DM Projetos Especiais, 2018, p. 93.

SANTOS, Luzia Aparecida Oliva dos. *O percurso da indianidade na literatura brasileira: matizes da figuração*. Tese (doutorado em Letras/Literaturas em Língua Portuguesa) UNESP, São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009, p. 20–246. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/109114>>. Acesso em: 09 jun. 2020.

SANTIAGO, Silviano. Roteiro para uma leitura intertextual de Ubirajara. In: ALENCAR, José de. Ubirajara (apresentação). São Paulo: Ática, 2003, p. 4.

TEIXEIRA, Sonaira. *Representação identitária e mito da Terra em Daniel Munduruku*. Dissertação (Mestrado em Letras) UNEMAT–Sinop MT, Sinop, 2019.

THIÉL, Janice Cristine. A literatura dos povos indígenas e a formação do leitor multicultural. *Revista Educação e Realidade*, v 28, n. 4, p. 1178, out./dez. 2013. Artigo. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/edu_realidade>. Acesso em: 21 Jun. 2019.

_____. *Pele Silenciosa, Pele Sonora: A construção da identidade indígena brasileira e norte-americana na literatura*. 2006. 376 f. Tese (doutorado em Letras) Departamento de Letras e Ciências Humanas– Estudos Literários, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006, p. 212. Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/19188/Tese?sequence=1>>. Acesso em: 06 jun. 2019.

Grafismo indígena *Iny*-Karajá e a correlação com o Cerrado

Iny-Karajá indigenous graphics and the correlation with the Cerrado

Iorrayne Vieira Marques

UEG

Poliene S. S. Bicalho

UEG

<https://orcid.org/0000-0002-2563-5868>

<https://orcid.org/0000-0002-8324-8743>

Recebido em: 14/09/2020

Aceito para publicação em: 20/11/2020

Resumo

O presente artigo visa identificar as características das pinturas corporais da etnia *Iny-Karajá*, com destaque para aldeia Buridina, situada no centro da cidade de Aruanã-GO, e o bioma no qual ela está inserida e se desenvolve, o Cerrado, enfatizando sua flora e fauna, sem desconsiderar as especificidades simbólicas e cosmológicas desse povo. Como premissa norteadora, será feito o levantamento dos referenciais bibliográficos publicados sobre o tema e o levantamento iconográfico dos grafismos *Iny-Karajá* em estudo.

Palavras chave: Cerrado. Cultura Indígena. *Iny-Karajá*. Grafismo.

Abstract

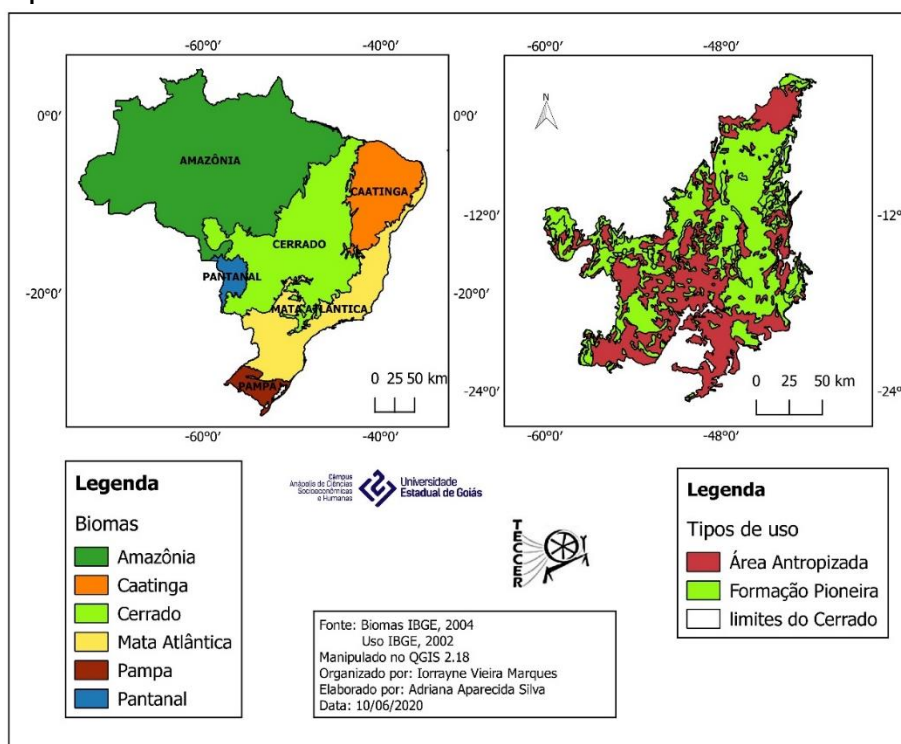
This article aims to identify the characteristics of the body paintings of the Iny-Karajá ethnic group, with emphasis on the Buridina village, located in the center of the city of Aruanã-GO, and the biome in which it is inserted and develops, the Cerrado, emphasizing its flora and fauna, without disregarding the symbolic and cosmological specificities of this people. As a guiding premise, the bibliographic references published on the theme and the iconographic survey of the Iny-Karajá graphs under study will be collected.

Keywords: Cerrado. Indigenous Culture. *Iny-Karajá*. Graphics.

Introdução

Segundo o IBGE (2019), o território brasileiro mede cerca de 8.510.295,914 km² e possui muitas variedades e características naturais relacionados à fauna, flora, solo, relevo etc. Entre os aspectos principais estão os biomas, que abrigam diferentes tipos de vegetação, flora e fauna. O Brasil é formado por seis biomas distintos: Amazônia, Caatinga, Cerrado, Mata Atlântica, Pampa e Pantanal.

O Cerrado é considerado o segundo maior bioma da América Latina e abriga centenas de animais e plantas, além de apresentar enorme abundância em espécies endêmicas. Esse bioma ocupa cerca de 25% do território nacional e é considerada a savana mais rica do mundo (KLINK e MACHADO, 2005. p.48), tendo em vista que, nos dias atuais, o termo savana designa formações vegetais muito diferentes, mas somente o cerrado sentido restrito¹ e o campo sujo² estariam enquadrados na definição fisionômicas de savana. A figura 01, o mapa mostra a localização dos biomas do Brasil, com ênfase no Cerrado e seus tipos de uso:



¹Caracteriza-se pela presença de árvores baixas, inclinadas, tortuosas, com ramificações irregulares e retorcidas, e geralmente com evidências de queimadas.

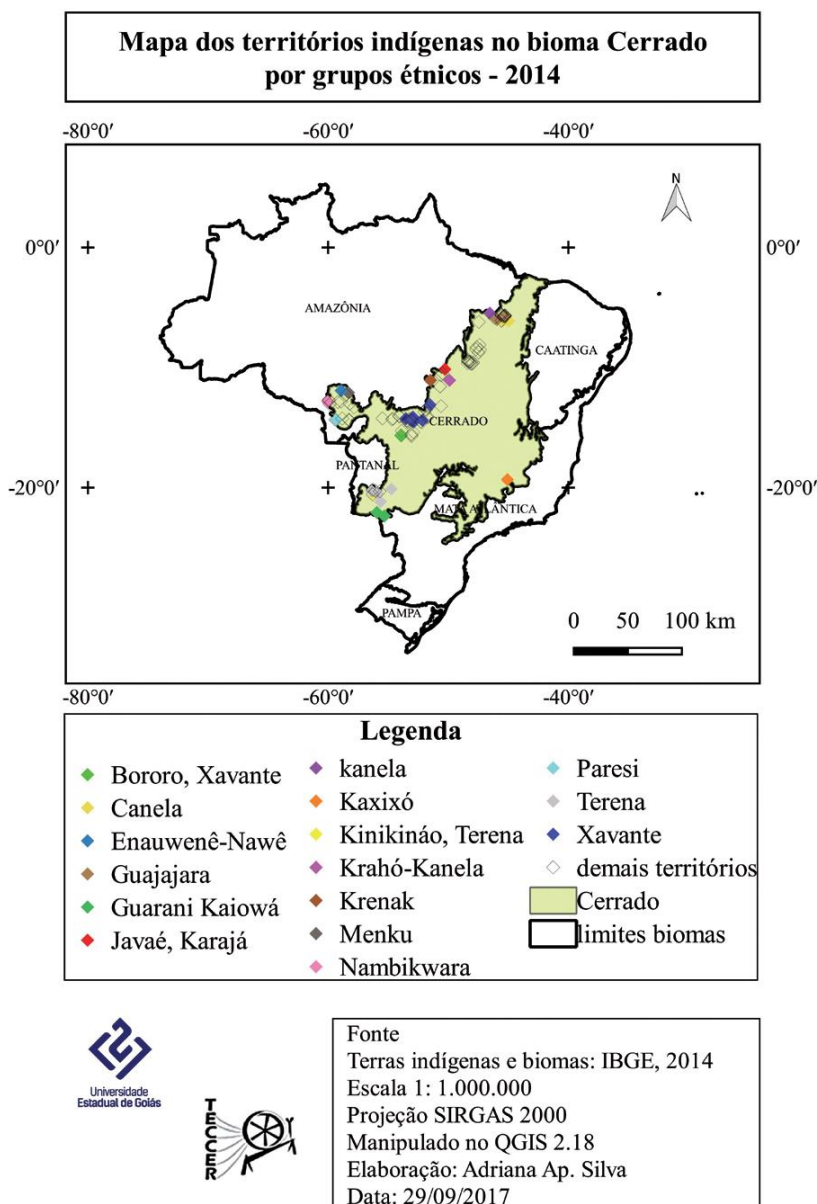
²Com fisionomia herbácea e arbustiva com arbustos e subarbustos espaçados entre si, geralmente estão sobre solos mais rasos que podem apresentar pequenos trechos de rochas ou solos mais profundos, mas pouco férteis.

A região do Brasil Central é coberta por áreas de Cerrado, pontuadas por ilhas de vegetação mais espessa, alicerçadas por um solo rico em nutrientes, tendo maior drenagem nas matas de galeria e buritizais que margeiam os cursos d'água. Segundo Carlos A. Klink e Ricardo B. Machado,

O Cerrado possui a mais rica flora dentre as savanas do mundo (>7.000 espécies), com alto nível de endemismo. A riqueza de espécies de aves, peixes, répteis, anfíbios e insetos é igualmente grande, embora a riqueza de mamíferos seja relativamente pequena. (...) O Cerrado é o segundo maior bioma brasileiro, sendo superado em área apenas pela Amazônia. Ocupa 21% do território nacional e é considerado a última fronteira agrícola do planeta (Borlaug, 2002). O termo Cerrado é comumente utilizado para designar o conjunto de ecossistemas (savanas, matas, campos e matas de galeria) que ocorrem no Brasil Central (Eiten, 1977; Ribeiro et al., 1981). O clima dessa região é estacional, onde um período chuvoso, que dura de outubro a março, é seguido por um período seco, de abril a setembro (Klink e Machado, 2005, p.148).

Se existir uma palavra capaz de descrever o Cerrado essa palavra é “pluralidade”. Esse bioma abrange diversos estados e regiões do país, como Goiás, Distrito Federal, Tocantins, Minas Gerais, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, uma faixa central do estado de São Paulo, uma pequena porção do Paraná, o sul do Maranhão, o oeste da Bahia e os enclaves localizados no Amapá e no extremo norte do Pará, além das muitas áreas de disjunção de Cerrado que permeiam praticamente todos os outros biomas do país.

A população do Cerrado é composta, entre outros, por diferentes comunidades tradicionais, com destaque para os povos indígenas e quilombolas, além das populações urbanas, que dão forma a um rico mosaico de traços étnico-culturais advindos de origens diversas. Segundo a Fundação Nacional do Índio (FUNAI), existem 305 diferentes etnias indígenas no Brasil, sendo que 83 destas habitam o Cerrado. A figura 02, apresenta alguns dos territórios indígenas do Cerrado (2014):



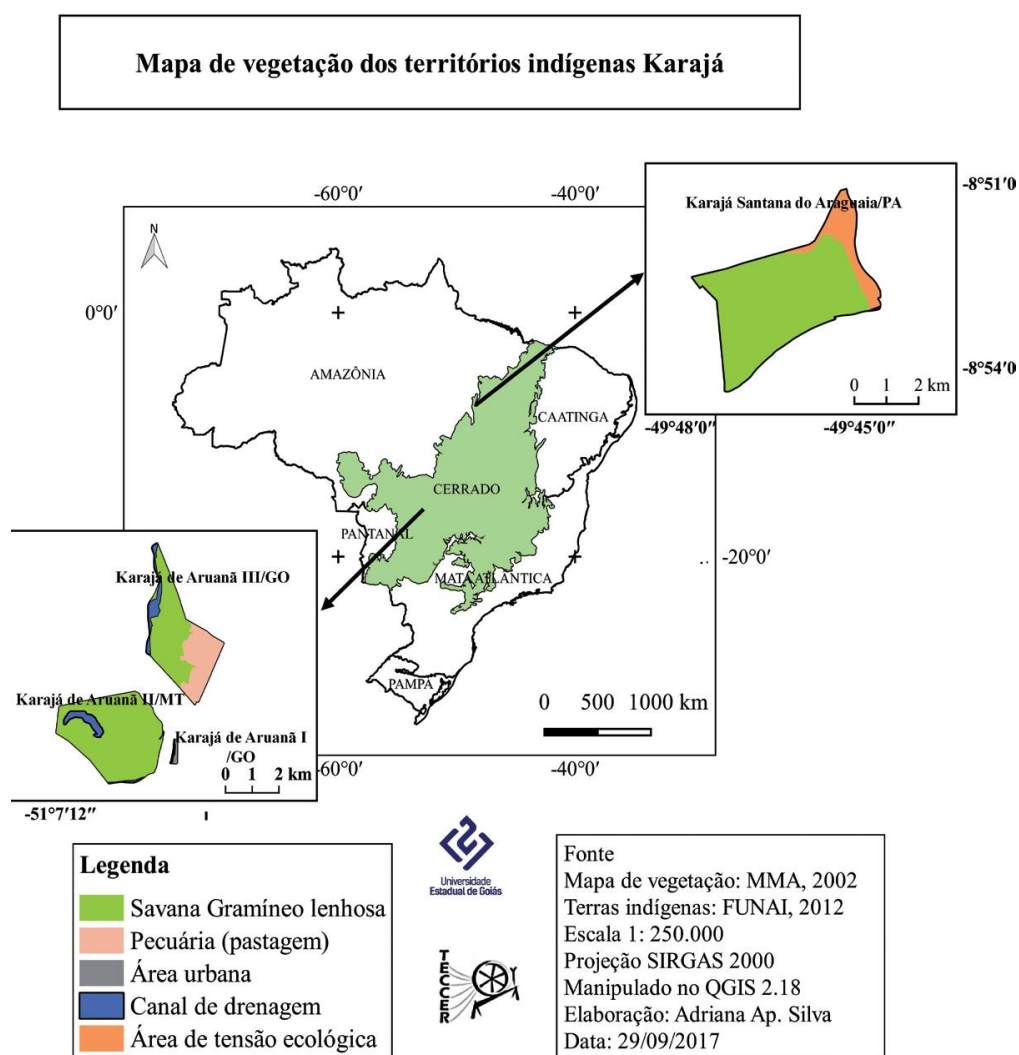
Os indígenas se destacam como povos tradicionais do Cerrado e sua organização social sempre, do passado ao presente, entrelaçou cultura e natureza. A cultura indígena no Cerrado possui características que variam de etnia para etnia, de modo que cada grupo detém suas particularidades. Contudo, a pintura corporal é notada em todas as etnias e conhecida como uma das principais formas de arte indígenas. A arte é uma categoria criada pelo o homem ocidental, e mesmo entre eles não há um consenso do que é e do que não é arte; sendo assim, este é um assunto complexo principalmente quando se fala em arte indígena, já que muitos defendem que o indígena simplesmente pratica o artesanato, e que este apenas reproduz padrões tradicionais sem criar nada novo. Há ainda uma

definição para diferenciar arte de artefato, a partir da qual se entende que a arte serve à contemplação e os artefatos são objetos produzidos para serem usados (LAGROU, 2010). Contemplar as artes indígenas é apreciar uma importante especificidade da cultura desses povos do Brasil, presente na construção do país desde suas origens, antes da chegada dos portugueses.

Com a chegada dos primeiros exploradores, no século XVI, inúmeras razões contribuíram para a migração de grupos indígenas em direção ao centro do Brasil, já que eles adentravam ao interior do país devido às guerras e às disputas de territórios com os bandeirantes e os colonizadores, iniciadas no litoral e continuadas/acentuadas sertão adentro, durante os séculos XVII e XVIII. Muitas dessas etnias indígenas foram dizimadas ou fundiram-se com outros grupos, pois, em razão das relações conturbadas com os colonos, instaurou-se um regime de aldeamento e confinamento em redutos, onde seriam impelidos a atuar como mão-de-obra para a lavoura. É importante ressaltar, contudo, que os indígenas sempre sofreram com o contato estabelecido com os portugueses, tanto pela dizimação física (genocídio) quanto pela violência cultural (etnocídio). Algumas das populações mais antigas do Cerrado são representadas, na atualidade, pelos povos *Iny-Karajá*, *Avá-Canoeiro*, *A'uwe-Xavante*, *Akwê-Xerente*, *Kraô-Kanela*, *Tapuias*, *Terena*, *Xacriabas*, *Apinajé*, entre muitos outros sobreviventes. Diversos grupos étnicos indígenas foram dizimados diante do intenso e violento contato estabelecido no processo de adentramento ao sertão, em decorrência da colonização. Devido ao avanço dessa empreitada, e de todo o seu aparato, muitos povos foram obrigados a se mudar, embora alguns já fossem nômades, afastando-se de seus territórios originários.

Os *Iny-Karajá* vivem atualmente na região do Rio Araguaia, nos estados do Tocantins, Mato Grosso e Goiás. Para uma melhor visualização dos territórios indígenas habitados por essa etnia, preponderantemente localizados em áreas de Cerrado, o Mapa 03 se destaca logo a seguir. A denominação *Karajá* é datada do ano de 1908, quando foi

consagrada pelo não indígena, após sofrer diversas modificações, mas a autodenominação original dessa etnia sempre foi *Iny*, que, na língua deles, significa “Nós”. Segundo André Amaral de Toral (1992), os Karajá estão subdivididos em três grupos distintos: Karajá, Javaé e Karajá do Norte, porém, devido à catequização e à colonização, além da dinamicidade inerente a qualquer cultura, estes grupos ressignificaram alguns hábitos, costumes e tradições. Hoje em dia, grande parte do povo *Iny*-Karajá tem contato com a Língua Portuguesa e a utiliza em seu cotidiano, como forma de facilitar o contato com os não indígenas. A figura 03, apresenta a vegetação dos territórios Karajá.



Segundo dados do IBGE (2010), o povo *Iny*-Karajá soma aproximadamente 3.000 indígenas e vivem em cerca de 29 aldeias espalhadas ao longo do rio Araguaia e afluentes.

De acordo com Lorraine Gomes da Silva e Sélvia Carneiro de Lima, através dos dados da SESAI/Aruanã (2016), “os Karajá de Aruanã, somam aproximadamente 361 pessoas, distribuídas em duas aldeias, denominadas Buridina (160 pessoas) e Aricá ou BdèBure (85 pessoas), além dos 116 índios desaldeados³. Eles estão distribuídos em três Terras Indígenas todas homologadas” (p.157).

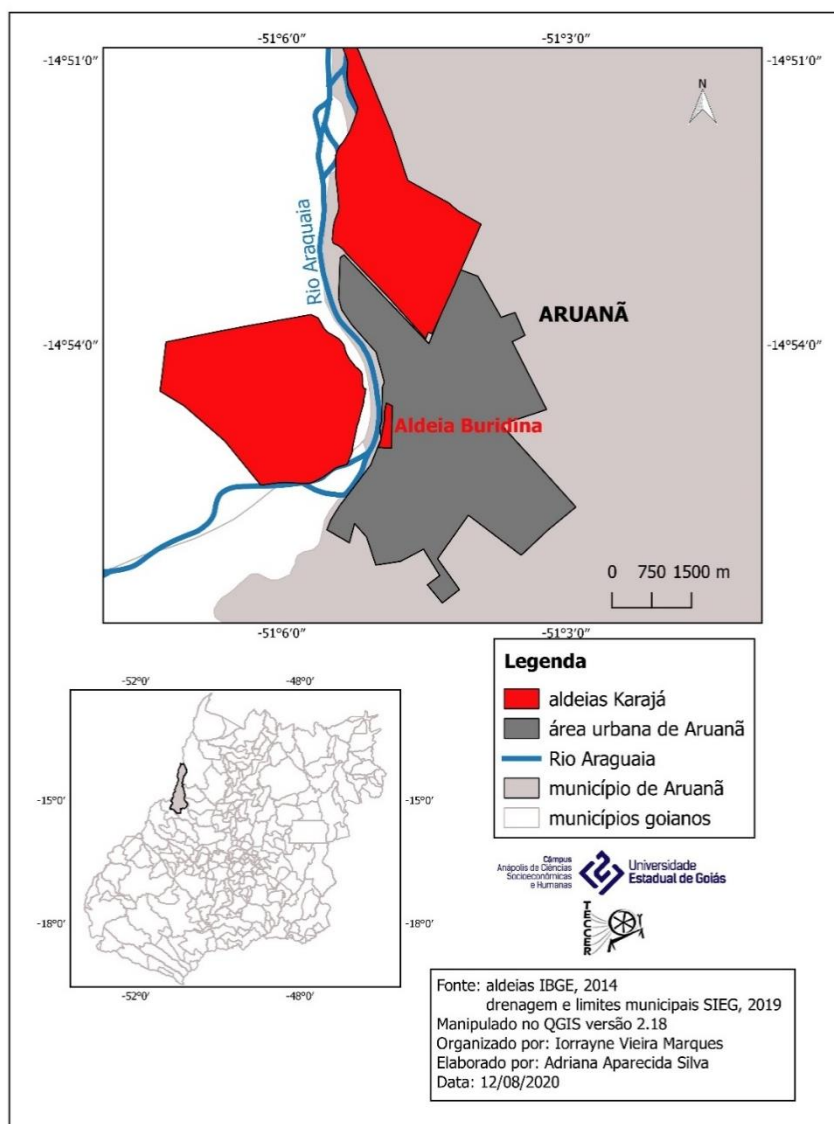
Os *Iny*-Karajá que habitam uma área no município de Aruanã-GO estabelecem contato direto com o não indígena cotidianamente. O usufruto da terra e as relações comerciais que estabelecem com o não indígena são as principais fontes de sobrevivência e sustento das comunidades. Alguns perderam suas línguas maternas e hoje só falam o português. Outros já incorporaram em seu cotidiano bens e produtos industrializados. Mas há também povos que ainda se mantêm afastados do convívio com os não indígenas, especialmente as comunidades mais ao norte do estado de Goiás e ao sul do Tocantins. Essa etnia, composta por povos tradicionais do Cerrado, em geral, produz seus próprios alimentos e artefatos, reproduzindo sua cultura, seus costumes e suas tradições em conexão com o ambiente que os cerca. São povos que conhecem bem os rios, os lagos, os animais e as plantas do bioma em que estão inseridos, o cerrado.

Uma das principais fontes de comercialização é o artesanato que produzem, especialmente as *Ritxokó*, bonecas de barro que também são pintadas com os mesmos motivos que pintados nos corpos. Trata-se de uma das mais belas artes em cerâmica produzidas entre os indígenas brasileiros. Desse modo, por que não discutir/analisar a cultura/artes *Iny*-Karajá e a relação com o lugar onde os povos dessa etnia vivem?

Dentre as indagações feitas em meio às discussões teóricas, surgiu uma que possibilitou a construção deste artigo: *qual a relação do grafismo indígena Iny-Karajá com a fauna e a flora do Cerrado?* Ao pensarmos as relações dos indígenas com a natureza,

³ Indígena que saiu da aldeia, ou perdeu os vínculos.

devemos estar atentos, antes de mais nada, ao fato de a natureza não se apresentar de forma análoga sempre e em todos os lugares, afinal, é composta por uma variedade de ecossistemas. Tanto as técnicas quanto os materiais que os indígenas usam na pintura corporal, cerâmica ou cestaria estão diretamente ligados à natureza, pois a identidade étnica é marcada pela junção dos aspectos simbólicos com o ambiente que cerca o grupo étnico. A figura 04, apresenta a área urbana de Aruanã, e a aldeia indígena Buridina, localizada dentro da cidade.



Embora algumas comunidades estejam em constante contato com o não indígena, os *Iny-Karajá* do Cerrado ainda mantêm alguns costumes tradicionais do grupo, como: língua indígena, confecção das bonecas de cerâmicas, rituais como a Festa de Aruanã,

enfeites plumários, artesanato e pinturas corporais características, como os dois círculos na face.

A pintura corporal é significativa para o grupo. Na puberdade, os jovens de ambos os sexos submetem-se aplicação do amarura. Trata-se de dois círculos tatuados nas faces, usando tinta de Jenipapo misturada com a fuligem do carvão. Aplica-se nelas depois de sangradas com dente do peixe-cachorra. Hoje, devido ao preconceito existente na população das cidades ribeirinhas, como São Felix do Araguaia, os jovens apenas desenham os dois círculos, em seus rostos, na época dos rituais. A pintura do corpo das mulheres processa-se de maneiras diferentes da dos homens, de acordo com as categorias de idade, sendo utilizado o sumo do Jenipapo, a fuligem de carvão e o urucum. (FERREIRA FILHO, 1992, p.146)

A prática da pintura corporal dos *Iny-Karajá*, geralmente, é função feminina. A mulher pinta os corpos dos filhos e do marido. A produção das bonecas *Ritxoko* também é “atividade única das mulheres, as figuras de cerâmica tiveram no passado e ainda têm uma função lúdica para as crianças, mas são também instrumento de socialização da menina” (FERREIRA FILHO e CAMARGO, 2012, p. 49). As bonecas de cerâmica *Ritxokó* foram declaradas patrimônio cultural do Brasil em 2012 e é uma referência cultural desta etnia. Através da produção da boneca, as meninas entram em contato com os valores, as histórias e os mitos da sua aldeia, do seu povo. Abaixo, podemos observar (Figura 05) aboneca de cerâmica Karajá: uma mulher no seu cotidiano da aldeia, imagem retirada do artigo “Bonecas Karaja. Apenas Um Brinquedo?”, de Sandra Lacerda Campos, 2002.

Figura 05 – Boneca de cerâmica *Ritxokó*



FONTE: BONECAS KARAJA. APENAS UM BRINQUEDO? (2002)

As artes indígenas são consideradas tradicionais, porém, mutáveis, pois tendem a seguir padrões étnicos transmitidos internamente ao grupo, mas desenvolvem pequenas transições ao longo do tempo, compondo um corpo de formas, usos e valores estáveis e bem caracterizados. Desta maneira, cerâmica, máscaras, pintura corporal, cestaria e plumaria resultam na cultura material do grupo.

A pintura corporal é mais do que uma mera característica de manifestação cultural, é parte integrante da formação da maior parte das sociedades indígenas. Entende-se 'formação' numa perspectiva ampliada e integral, como proposto pelos gregos a partir do conceito de *Paideia* (JAEGER, 1995). Todo ritual expresso nos corpos por meio da pintura resulta em expressões artísticas de grande intensidade entre os indígenas, principalmente os *Iny-Karajá*.

No livro *Grafismo Indígena*, organizado por Lux Vidal (1992), a pintura corporal é classificada como uma forma de manifestação cultural para os *Iny-Karajá* (TORAL, 1992). Ela é aplicada também em outros suportes, como cestaria, cerâmica, bonecas e máscaras. Cada desenho tem um nome, o qual se refere a animais (fauna) e/ou à vegetação (flora) típica do Cerrado. A pintura corporal dessa etnia está sempre ligada às categorias provenientes dos seres e fenômenos presentes na natureza.

No artigo escrito por Manoel Ferreira Filho e Telma Camargo, *Arte de saber fazer grafismo nas Bonecas Karajá* (2012), eles observam a relação entre os nomes dos grafismos e a natureza, e concluem que

...a coleção de nomes levantados que indica relações com a flora e a fauna assinala a predominância dos animais. Embora formado por um conjunto relativamente pequeno, pode-se observar que existe uma tendência maior de relacionar os nomes dos grafismos a animais que vivem na água (BONECAS KARAJÁ, 2012,p.56)

Desde o período da colonização do Brasil, o modo de vida e de sobrevivência dos indígenas se modificou bastante, mantendo, porém, sua relação intrínseca com a natureza.

Partindo desse pressuposto, pergunta-se: como se dinamiza a relação entre as práticas culturais do povo Karajá e a natureza característica do bioma em que vivem (Cerrado)? Primeiramente, é necessário destacar a importância do Cerrado para os indígenas, aqui em especial os *Iny*-Karajá. Mesmo em contato com os não indígenas, os *Iny* que vivem no Cerrado mantêm sua identidade e se afirmam enquanto grupo étnico possuidor de culturas próprias.

A antropóloga Lux Vidal, em seu livro *Grafismo Indígena*(1992), ressalta que as manifestações culturais indígenas, inclusive a pintura corporal, foram objeto de estudo de cronistas e viajantes. Porém, a riqueza material foi deixada em segundo plano, no que diz respeito às sociedades indígenas, pois, a arte indígena tem sido inferiorizada em razão de não se acomodar aos padrões estéticos ocidentais. Para Silvana Solange Brandão Silva, “os padrões das pinturas, encontram-se além das pinturas corporais cotidianas da tribo, representativas da idade, estrutura familiar, ofício e festividades, referências à fauna da região e à mitologia dos antepassados”(SILVA, 2014, p.32). Complementando e legitimando essas informações, Manuel Ferreira Lima Filho e Telma Camargo da Silva destacam que

A coleção de nomes levantados que indicam relações com a flora e a fauna assinalam a predominância dos animais. Embora formado por um conjunto relativamente pequeno, pode-se observar que existe uma tendência maior de relacionar os nomes dos grafismos a animais que vivem na água(LIMA FILHO e SILVA,2012, p.56).

Atesta-se, portanto, que as sociedades indígenas possuem formas de organização social e cultural com alta capacidade de manuseio dos recursos naturais, tanto no Cerrado quanto em suas variações, a fim de enriquecer as manifestações estéticas e a variedade de ornamentos.

Silvana Solange Brandão Silva (2014, p.26) afirma que o “grafismo está presente nos corpos, nos utensílios e atualmente em diferentes materiais, apresentando um novo campo de expressão”. Ao lembrar que os *Iny*-Karajá são conhecidos pelas bonecas de cerâmica

e pela cestaria, e que os grafismos que compõem essas formas de arte são os mesmos que usam no corpo e que fazem referência ao ambiente em que vivem, percebe-se uma forte inspiração na natureza, marcada com tintas naturais na cultura desse povo.

Através do contato que os indígenas *Iny-Karajá* têm com a natureza, pode-se observar que os nomes dados aos motivos/grafismos têm relação com animais ou vegetais, assim, Toral (1992) afirma que o desenho pode possuir nome próprio,

Cada desenho tem um nome, que pode ser alusivo a epônimos animais ou vegetais (“espinho”, espécies de peixes ou pássaros etc.) ou então ter um nome “próprio”, originário de uma classificação que pode ser muito mais detalhada que a nossa própria quando utilizamos termos como “gregas”, “desenhos geométricos” etc. Com um acervo variado de desenhos, terminaram por criar uma série de nomes cujo único fim é diferenciar conjuntos de padrões, às vezes com escassa ligação com seu epônimo vegetal ou animal. Muitas vezes, a classificação do desenho é feita mais por seu resultado final que pelos motivos por intermédio dos quais é feito. (Toral 1992, p. 194).

Para Manuel Ferreira Lima Filho e Telma Camargo da Silva (2012, p. 54), “um mesmo padrão recebe um nome distinto de acordo com diferentes informantes”. Ou seja, o mesmo padrão recebe variados nomes. Pode-se observar também, mesmo que em quantidade pequena, que “existe uma tendência maior de relacionar os nomes dos grafismos a animais que vivem na água” (FERREIRA FILHO, CAMARGO DA SILVA, 2012, p.56).

De acordo com os autores a cima,

São vários os padrões usados caracterizando-se pela combinação de linhas horizontais e verticais, numa composição geométrica de gregas quátricas. Os desenhos, pelos nomes que lhes são dados, representam partes do corpo, da fauna terrestre e aquática: formiga, cobra, urubu, morcego, peixe, tartaruga, mas nunca o animal no todo. Podem ocorrer também motivos ornamentais interpretados como elementos da natureza: “caminho sem fim”, “forquilha”, etc. O único motivo ornamental que foge a essa regra encontra-se na decoração de alguns potes, pratos cerimoniais, figuras fantásticas e maracás nos quais aparece representada a máscara de Aruanã. (TAVEIRA, 2002, p. 25 *apud* FERREIRA FILHO e SILVA, 2012, p.60)

Quanto a aprendizagem de padrões: Adornos e Pinturas Corporais Karajá (1998) p. 10 “as crianças Karajá aprendem a desenhar olhando, e depois imitando, quando a mãe está fazendo cerâmica.” A cultura indígena é transmitida por meio das experiências vividas, da comunicação verbal, centrada na oralidade, e da comunicação não verbal, corpórea, física, em relação direta com o espaço em que vivem. Mediante a experiência do contato, adaptando-se a um meio ambiente diferente e sem imunidade contra as patologias trazidas pelos não indígenas, os grupos indígenas vivem à margem da sociedade.

Considerações Finais

Desse modo, além da etnia *Iny*-Karajá estar localizada no Cerrado, e certamente por isso, o bioma influencia diretamente nos motivos, nomes dos motivos, rituais, pesca, coleta pinturas etc.; e mesmo com o forte contato com o não indígena através do turismo na aldeia Buridina, localizada dentro da cidade de Aruanã, esses povos ressignificam a cultura dia após dia, sem perder suas características essenciais. Os mesmos grafismos e traços reproduzidos no corpo são produzidas ainda hoje, mesmo que, muitas vezes, ressignificadas, sem perder a essência étnica.

A pintura corporal é a vestimenta de maior expressividade entre os povos indígenas. Nas sociedades indígenas, o aprendizado da arte, através da pintura, começa desde criança. Assim, não existe uma esfera de criação separada do resto do grupo e, até mesmo as cores são importantes em seus contextos. Os indígenas observam a natureza e a representam por meio das formas geométricas e, pela repetição e variação de tamanho, obtêm-se ritmo e equilíbrio.

Assim como aconteceu com outros povos indígenas, o prolongado contato com os não indígenas afetou diretamente e indiretamente o modo de vida das etnias do Cerrado. Contudo, muitos povos conseguiram manter e/ou ressignificar vários dos aspectos de sua

cultura. Sendo assim, ressalta-se que um mesmo grafismo é polissêmico, pois pode revelar diferentes imagens, perspectivas e facetas de um mesmo referencial.

Apesar da grande diversidade de ornamentos, as artes indígenas não são criadas para serem simplesmente admiradas, partindo de uma concepção ocidental de contemplação. A estética, para os indígenas, se constitui em elemento fundamental na transmissão de conhecimentos, valores sociais e culturais, não se confundindo necessariamente com a ideia de beleza inerente ao pensamento ocidental. Ao menos não no sentido estético-filosófico no qual o belo é comumente apreendido, presente na concepção ocidental de arte. Não se confunde também com a noção de beleza engendrada pelo senso comum vigente na nossa sociedade.

Ao se referir aos indígenas, para tratar de suas artes, o mais coerente seria falar em “artes indígenas”, considerando a diversidade de expressões materiais de culturas e de povos. Pois, cada etnia representa a sua coletividade na produção de sua cultura material, ou seja, é um equívoco se referir às manifestações artísticas indígenas apenas como “arte indígena” no singular, pois cada povo tem as suas próprias culturas e explicações cosmológicas; que, no caso das sociedades cuja matriz de pensamento não se encontram fincadas na concepção ocidental de mundo, são indissociáveis de suas artes.

Ressalta-se que cada povo tem seu próprio estilo, que estudiosos que apontam como motivos, padrões, alicerçadas em suas tradições culturais e étnicas. As tintas naturais, provindas de árvores e frutos, são utilizadas na pintura corporal. O Jenipapo é coletado ainda verde, quando se retira, então, seu líquido, que entra em contato com a pele e se transforma em uma tinta preta, que pode durar até duas semanas e no mínimo uma. A semente do urucum também é muito utilizada, ela produz uma tinta avermelhada na pele, além do pó de carvão, que é espalhado no corpo sobre uma camada de suco de pau-de-leite, e o calcário, do qual se extrai a cor branca; porém, existem outras maneiras de realizar a pintura corporal.

Cada etnia possui um modo e uma técnica, há, por exemplo, grupos que utilizam um tipo de tinta em crianças e outro tipo de tinta em adultos e o carvão; Diante disso, a artes indígenas estão totalmente vinculadas ao meio ambiente em que se encontram inseridos, assim como à vida cotidiana e aos rituais, logo, permitem que cada grupo indígena se torne diferente um do outro. Dentro da enorme diversidade de culturas indígenas no Brasil, é impossível estabelecer um padrão, ou fazer generalizações, pois cada povo tem seu próprio universo de concepções.

Referências

Adornos e pintura corporal Karajá. Goiânia, 1994. 47p. ilustr. (Textos Indígenas, Série Cultura). Programa de Educação Indígena para o Estado do Tocantins. Convênio Governo do Estado do Tocantins / FUNAI /UFG. 1. Karajá – Adornos e pintura corporal. I. Título. II. Série.

CAMPOS, Sandra Lacerda. Bonecas Karajá: apenas um brinquedo? *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 72:233–248, 2002.

FILHO, Manuel Ferreira Lima; SILVA, Telma Camargo da. A arte de saber fazer grafismo nas bonecas Karajá. *Horizontes Antropológicos*. v. 18, n. 38, 2012, pp. 45–74.

JAEGER, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*. Martins Fontes: São Paulo, 1995.

KLINK, Carlos A.; MACHADO, Ricardo B. A Conservação do Cerrado Brasileiro. *Megadiversidade*. v. 1, n. 1, 2005, pp. 147–155.

LAGROU, Els. *Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: C/ Arte. 127p. 2009.

QUEM SÃO. FUNAI. Disponível em: <http://www.funai.gov.br/index.php/indios-no-brasil/quem-sao?limitstart=0#>. Acesso em: 06/07/2020.

SILVA, Lorraine Gomes da. LIMA, Sélvia Carneiro de. *O povo Indígena Karajá de Aruanã/GO: ressignificações socioculturais*. Ateliê Geográfico, Goiânia, junho de 2017.

SILVA, Silvana Solange Brandão. *Arte indígena brasileira – Grafismo da tribo Karajá*. Monografia (licenciatura em Artes Visuais) – Instituto de Artes (IDA), Departamento de Artes Visuais, Universidade de Brasília. Brasília, p. 70. 2014.

TORAL, André Amaral de. *Pintura corporal Karajá contemporânea*. In: VIDAL, Lux (Org.). *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel; Editora da Universidade de São Paulo; FAPESP, 1992. pp. 121–208.

VIDAL, Lux. *Apresentação: iconografia e grafismos indígenas, uma introdução*. In: VIDAL, Lux (Org.). *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel; Editora da Universidade de São Paulo; FAPESP, 1992. pp. 13–18.

Na canoa do tempo:

pensando a identidade, luta e resistência dos povos indígenas a partir da obra *Kurumi Guaré no coração da Amazônia* do escritor indígena Yaguarê Yamã

In the time canoe:

thinking about the identity, struggle and resistance of indigenous peoples from the work *Kurumi Guaré in the Amazonian heart* by the indigenous writer Yaguarê Yamã

Delma Pacheco Sicsú

UEA/PG-UnB

Danglei de Castro Pereira

UnB/FAP-DF/CNPq

<https://orcid.org/0000-0002-1828-289X>

<https://orcid.org/0000-0003-1010-1238>

Recebido em: 25/09/2020

Aceito para publicação em: 01/12/2020

Resumo

O presente artigo discute acerca da literatura indígena como espaço de reflexão em torno da identidade dos povos nativos da Amazônia, suas lutas e resistência. Para a reflexão das questões ora levantadas tomam-se como objeto de investigação narrativas do escritor indígena YaguarêYamã, inclusas no livro *Kurumi Guaré no coração da Amazônia* (2007). Como base teórica da discussão, tomam-se os estudos de Bhaba (2013), Thiel (2012), Graúna (2013), entre outros estudiosos que nos ajudam a discutir teoricamente a literatura em questão.

Palavras chave: Literatura indígena; identidade; cultura; Amazônia.

Abstract

This article discusses indigenous literature as a space for reflection around the identity of native Amazonians, their struggles and resistance. In order to reflect on the issues raised here, we take as an object of investigation the narratives by the indigenous writer YaguarêYamã, included in the book Kurumi Guaré in the Amazonian heart (2007). As a theoretical basis for this discussion, we take the studies of Bhaba (2013), Thiel (2012), Graúna (2013), among other scholars who help us to theoretically discuss the literature in question.

Keywords: *Indigenous literature; identity; culture; Amazon.*

Introdução

O presente trabalho discute acerca da literatura indígena como espaço de reflexão em torno da identidade dos povos nativos da Amazônia, suas lutas, resistência e existência.

Para reflexão das questões levantadas torna-se como objeto de investigação o livro *Kurumi Guaré no coração da Amazônia do escritor indígena Yaguarê Yamã*, tomando como base estudos de Homi Bhaba, Janice Thiel, Aiton Krenak entre outros estudiosos que nos ajudam a discutir teoricamente a literatura em questão.

Para início de conversa é importante destacar que a presença da literatura indígena no mercado editorial é muito recente, porém ela existe há séculos na oralidade, antes mesmo da chegada do colonizador ao Brasil. Oriunda da oralidade, a literatura em questão adentra o mercado editorial brasileiro como um marco histórico do direito de escrever do indígena que por séculos viu sua representação e história contadas pela mão de escritores não indígenas.

A literatura que ora se apresenta ao público leitor trata de uma diversidade de mitos e lendas, dos desafios encontrados e enfrentados pelos indígenas na relação com a cidade, da reflexão do lugar identitário destes como indígenas, bem como da resistência dessa literatura que se mantém viva, embora tenham tentado diferenciá-la, apagá-la, como uma das formas de deixar na invisibilidade os povos nativos.

A literatura indígena: um percurso da oralidade para a escrita

Quando se fala em literatura indígena é muito comum ouvir perguntas do tipo: E tem literatura indígena? Os índios sabem escrever? O que eles escrevem é mesmo literatura? Do ponto de vista de quem faz essas perguntas há ainda a ideia de que só é literatura o texto

escrito e que por conta de todo o processo histórico de silenciamento e apagamento da cultura indígena no Brasil, os nativos não sabem escrever, nem tampouco produzir arte.

Existe assim um paradigma ainda não quebrado por aqueles presos à tradição literária que não consideram as produções de margem como objeto de arte. Há também a crença de que os todos os indígenas são analfabetos.

Quebrando tais estereótipos, é preciso dizer que a literatura indígena brasileira sempre existiu na oralidade e passou a ser escrita pelos indígenas a partir dos anos 90 do século passado.

No Brasil, uma grande liderança desse movimento artístico indígena é Daniel Munduruku, escritor, crítico e ativista das causas indígenas. Importante destacar ainda os escritores da etnia Desana no Alto Rio Negro, Omusi Parakomu e Keriri Lana, os quais, em 1980, escreveram a obra *Antes o mundo não existia* que contempla toda a mitologia do povo desana. Apesar da importante repercussão da obra em movimentos indigenistas e por ter se tornado conhecida na Europa, a literatura indígena no Amazonas ainda parecia tímida e pouco conhecida no século XX.

À medida que a educação formal passa a ser um direito dos indígenas, estes, alfabetizados e de posse da escrita passaram usar a leitura e a escrita como ferramenta de expressão aos brancos e defesa de direitos instituídos, bem como sua cultura, suas causas. Nesse sentido, o direito de ler e escrever em Língua Portuguesa para os indígenas foi e continua sendo fundamental na luta e resistência desses povos.

A literatura indígena escrita se tornou uma ferramenta de resistência para ser usada contra tudo e todos que buscam apagar a memória dos povos autóctones; é uma forma de dar voz e visibilidade a esses povos que foram negligenciados e vítimas de uma política de silenciamento e apagamento ao longo de cinco séculos da história recente.

A cultura dos povos indígenas, ao longo dos tempos, tem sido tratada com certo desdém – vivendo em um hiato de esquecimento abissal. [...] O Brasil necessita se conhecer, é impossível pensar em nossa história sem levar em consideração os povos aqui existentes, sem louvar a ancestralidade presente no canto dos pássaros e nas brisas do passado. Por isso, e muito mais, devemos encontrar mecanismos para a manutenção da cultura indígena, primordial para o surgimento da nação brasileira (HAKIY, 2018, p. 37).

A fala de Tiago Hakiy destaca a invisibilidade dada aos povos indígenas e o não reconhecimento destes como sujeitos na formação da cultura e da nação brasileira. Entre os mecanismos usados na luta contra a opressão e negação desses povos está, portanto, a escrita. Por isso, a literatura indígena, hoje registrada no suporte livro, é uma porta de entrada para que a cultura e o saber dos povos autóctones sejam agora contados e escritos pela ótica do indígena, diferente do que ocorreu na Literatura Brasileira, desde a colonização até o século XX, quando a representação do nativo é posta pelas lentes do escritor não indígena. Para Márcia Kambeba:

[...] escrever é necessário, para motivar as crianças e jovens a serem futuros escritores de uma literatura que está longe de ter um fim. A palavra é para os povos indígenas um objeto de arte, pois esta representa a imagem na memória de saberes (2018, p. 43).

A escrita se torna uma nova forma e alternativa para repassar à outras gerações a história dos povos indígenas. E, como uma competência relativamente adquirida recentemente, a escrita é um exercício e um saber necessário aos indígenas mais jovens para que estes em tempos futuros continuem a luta de seus povos contra o genocídio e a política de apagamento desses povos.

E quando se trata de genocídio, lembramos aqui a fala de Sônia Guajajara (2020) que, durante a *live* transmitida pela TV Lepete da Universidade do Estado do Amazonas, no dia 14 de maio de 2020, ao falar sobre o tema “Resistência Indígena nos entretempos da História– Conversas Impertinentes”, num tom de desabafo disse que o genocídio não é

só quando se mata fisicamente, mas é também quando se apaga a cultura ou a identidade de um povo nativo.

Ao longo dos séculos os povos indígenas vêm resistindo bravamente contra uma política de destruição física, cultural e moral. É uma luta desigual, pois o inimigo tem sempre a seu favor mecanismos perversos e invisíveis que o coloca em vantagem em relação aos povos nativos. E isso se vê desde as armas usadas até o direito de falar, de ser ouvido e escrever sua história. Nesse embate, o indígena é sempre colocado na condição de objeto enquanto o sujeito na e da história é o opressor.

O outro deve ser visto como a negação de uma identidade primordial – cultural e psíquica – que introduz o sistema de diferenciação que permite ao cultural ser significado como realidade linguística, simbólica e histórica. (BHABHA, 2013, p. 95).

Impor uma cultura é uma forma de apagar a história, memória e a própria cultura dos que são colocados na condição de Outro. Desacultura-se torna um mecanismo que não só coloca o Outro na condição de subalternidade como também interfere na sua identidade. E isso se reflete no contexto brasileiro quando o saber dos povos indígenas é negligenciado na história oficial; quando eles ainda são vistos e tratados como selvagens, incultos e exóticos; quando sua literatura, ainda que escrita, é vista como literatura menor porque é proveniente da literatura oral e de uma sociedade iletrada.

A cultura do Outro como o diferente, inculto, exótico, improdutivo, se deve a vários fatores. Em se tratando de literatura indígena, um desses fatores que contribuem para que os povos autóctones e sua literatura ainda sejam vistas como menorse dá por conta da ausência desta nas práticas de leitura na escola.

Mesmo havendo a publicação de contos, poemas, crônicas, textos de diversos gêneros, pouco são os leitores que os leem como obras literárias. Em geral, os que fazem limitam-se a enxergar neles quase que uma só dimensão “exótica” que torna a identidade indígena de autor um mero objeto de curiosidade (THIEL, 2012, p. 50).

O caminho é longo para que a literatura indígena seja, de fato, reconhecida como objeto de arte. É necessária uma política de leitura nos espaços formais e não formais de educação que contemple a circulação da literatura indígena não apenas para cumprir conteúdo programático, mas para debatê-la e encontrar nessa literatura uma fonte de saber que rebata a história única dos povos nativos contada ao longo dos séculos pelo não indígena, porquanto agora os autores e sujeitos dessa história são os próprios indígenas.

Embora muitos brasileiros não reconheçam a própria identidade como fruto dos povos indígenas, a prática da leitura de literatura indígena pode ajudar no debate sobre essa e outras visões equivocadas a respeito da legitimidade dessa assertiva.

No Amazonas, as narrativas indígenas dizem muito de nós amazonenses, pois muitos hábitos que repetimos em nossa vida, são frutos da influência indígena. Gostamos de andar descalços em nossas casas, de dormir em rede, não abrimos mão da farinha nativa no almoço e no jantar, acreditamos na existência de visagens, em entidades sobrenaturais dos rios e das florestas, acreditamos na cura que vem da mata com as plantas medicinais e tantas outras atividades, crenças e costumes que mantemos e fazemos no nosso dia a dia, cuja raiz cultural vem dos povos indígenas do Amazonas.

Essa atitude de não reconhecimento da influência dos povos indígenas dá-se por vários fatores a começar pela chegada dos europeus e da produção de narrativas cujas perspectivas era sempre pelo olhar do europeu. Ao tratar sobre a função socializadora da literatura, Zila Bernd nos mostra como o índio e o negro são colocados na literatura brasileira na posição de outro.

A literatura atua em determinados momentos históricos no sentido da união da comunidade em torno de seus mitos fundadores, de seu imaginário ou de sua ideologia, tendendo uma homogeneização discursiva, à fabricação de uma palavra exclusiva, ou seja, aquela que pratica uma ocultação sistemática do outro, ou uma representação inventada do outro. No caso da Literatura Brasileira, este outro é o negro cuja representação é frequentemente

ocultada, ou o índio cuja representação é via de regra inventada (BERND, 1992, p. 21).

A Literatura Brasileira desde sua gênese coloca o negro e o indígena na condição de Outro, mesmo quando estes são protagonistas. Entre os vários temas da Literatura Brasileira está o índio, cuja história, identidade, caráter e cultura são repassados ao leitor pela ótica do escritor não indígena.

O índio, personagem sempre mítico, o bom selvagem do Renascimento, torna-se durante o Romantismo o símbolo do indomável, da liberdade, portador de qualidades ancestrais que permitirão ao brasileiro diferenciá-lo do português, criar um passado autóctone, um alibi racial e uma pátria. A seguir, modificado, o signo será assumido como símbolo crônico e modernista da recusa da Europa. (Tupy ornot Tupy, thatisthequestion) exclamará em 1924 (Oswald de Andrade). (PICCHIO, 1988, p. 5-6).

Assim, desde Pero Vaz de Caminha a Mário de Andrade, a representação do índio na Literatura Brasileira se configura pelo olhar do exotismo, tendendo a colocá-lo na condição de um elemento à parte na formação da nação. Na contramão desse olhar, eis que no século XXI um número significativo de publicações de escritores indígenas aparece nas prateleiras de livrarias e adentram timidamente as escolas, nas Universidades onde são tomadas como objeto de estudo, mas ainda vistas por muitos como literatura menor.

Apesar da falta de reconhecimento na sociedade letrada, as vozes indígenas não se calam. O seu lugar está reservado na história de um outro mundo possível. Visando à construção desse mundo, os textos literários de autoria indígena tratam de uma série de problemas e perspectivas que tocam na questão identitária e que devem ser esclarecidos e confrontados com os textos não indígenas, pois trata-se de uma questão delicada e muito debatida hoje os escritores indígenas (GRAÚNA, 2013, p. 55).

A literatura indígena registrada no objeto é o espaço em que as vozes dos povos autóctones têm para falar aos brancos, para desconstruir estereótipos, para arquivar a memória de seu povo e se fazer ouvir além do seu espaço geográfico. Conhecer e ler a

literatura indígena brasileira é repensar a história do Brasil bem como a tradição literária brasileira.

A viagem no tempo memorialístico de Yaguarê Yamã em *Kurumi Guaré no coração da Amazônia*

No que tange às questões identitárias a literatura de Yaguarê Yamã trata sobre essa temática tão complexa, tão equivocada e tão cara aos indígenas. Uma vez que ainda há pessoas acreditando que o indígena precisa morar no mato, não deve usar calça jeans, não pode conviver com os não-indígenas, pois o lugar dele é na floresta.

Esse é um pensamento pautado ainda numa ideologia colonialista que enxerga indígena apenas como um símbolo de atraso, da insapiência e de selvageria. Esta visão discriminatória e estereotipada, bastante presente nos dias atuais, defende a ideia de que os indígenas não podem nem devem morar em cidades e isso se reflete no silenciamento e apagamento dessas pessoas que, ao morarem nas cidades, não são reconhecidas como indígenas. Esta condição, recentemente, apareceu de uma forma cruel e excludente com os indígenas urbanos do Amazonas.

Em tempos e cenários de covid-19, indígenas residentes em Manaus não entraram na estatística de infectados ou falecidos no pico da pandemia no Estado. O que prova e legitima do ponto de vista ideológico a falta de conhecimento da presença desses povos no ambiente urbano.

O fato de um indígena morar em uma cidade, não significa que ele deixou de ser indígena. Que tenha se apagado sua cultura, memória e/ou tradição. O mesmo pode ocorrer, com o direito de ir e vir, de uma pessoa que haja invertido essa trajetória, ou seja, se mudado da cidade para uma comunidade rural, por exemplo. Essa pessoa não abriu mão de sua urbanidade, educação, história, identidade e cultura por ter saído da cidade.

A verdade é que quem tenta apagar e silenciar os povos nativos são brasileiros com uma visão histórica viciada, deturpada e equivocada a respeito de aspectos fundamentais da identidade indígena.

Há indígenas que moram na floresta e aldeamentos. Estes dificilmente têm contato com a cidade. Por outro lado, há aqueles que moram na cidade pela necessidade de estudar, de buscar auxílio médico, de retirar dinheiro nos bancos, e recorrentemente estão no espaço urbano.

A narrativa “Adeus meu mundo encantado” do livro *Kurumi Guaré no coração da Amazônia*, é um exemplo da necessidade e direito que os povos indígenas têm de morar na cidade:

Passado um mês da perda de meu irmãozinho, meu pai, desgostoso falou que mudaríamos do paraná do Urariá. Foi uma notícia um tanto desesperadora para mim, que só conhecia aquela região e que a tinha como um país. E as cidades de Nova Olinda do Norte e Manaus, onde moravam os brancos, eu as tinha como os outros dois países. Fora isso, não conseguia imaginar mais nada. Não tinha ideia do que haveria além.

[...] Arrumamos nossos pertences, cada um dos irmãos recolheu o que mais gostava. E, assim, viajamos para Parintins. Nossos pais tinham parentes que moravam lá e íamos morar na cidade.

[...] Estava indo morar e passar grande parte de minha juventude numa cidade, onde a televisão impede a cultura tradicional de raciocinar (YAMÃ, 2007, p. 75–76).

O excerto da narrativa retrata os desafios e as necessidades de os povos indígenas saírem de suas aldeias para viverem na cidade. Esse deslocamento dá-se por vários motivos, entre eles, a necessidade de os pais oportunizarem aos filhos estudar, permitindo-lhes concluir a Educação Básica e também ter acesso ao Ensino Superior. O nomadismo, contudo, dos povos indígenas também ocorre por fatores políticos, de perseguições, de não indígenas que se apropriam das terras dos nativos e lhes impõe medo e terror. Essa situação ocorre desde a chegada do colonizador e não mudou muita

coisa pois, as sociedades indígenas constantemente são usurpadas de seus territórios cada vez mais reduzidos em suas fronteiras e as políticas de demarcação não dão a esses povos a garantia de que poderão voltar a viver livremente, como faziam antes da chegada do branco invasor.

Ao seu tempo, o Estado Nacional trocou a estratégia de força física pela manipulação das ideias, atualizando seus mecanismos de controle social, implantando projetos de escolas, com o objetivo de dominar a mente sobrepondo valores, modificando hábitos, línguas, mitos, formas de produção e reprodução social, no propósito de implantar seu projeto civilizatório. Evidente que, num território tão vasto como o Brasil, muitos indígenas fugiram para o interior das florestas, conservando hábitos e costumes tradicionais, como o povo Yanomami e o povo Zo'é, concentrando-se em sua maioria na Amazônia (SOUZA, 2018, p. 54).

As táticas de perseguição contra os povos indígenas tomam outros formatos. Isso não significa dizer que a violência física contra eles acabou. Este tipo de violência continua, mas, somado a ela há a violência verbal, a violência psicológica que ocorre de maneira efetiva quando se manipula esses povos por meio de estratégias discursivas que confundem suas mentes, a ponto de muitos indígenas seguirem a religião do branco ou ficarem divididos entre suas crenças e a crença do branco.

Se a igreja interferiu na cultura desses povos durante o processo de colonização no Brasil, hoje ela continua interferindo. E se antes havia uma interferência da igreja católica na cultura dos povos autóctones, hoje as igrejas evangélicas também disputam o mesmo espaço de catequização e cristianização dos povos indígenas. Essas interferências agem diretamente na cosmovisão e identidade do indígena, a ponto de se identificarem como indígena e também como convertidos ao cristianismo. Em "Branços, barcos e cidades", outra narrativa do livro *Kurumi Guaré no coração da Amazônia* tem-se uma dimensão desse processo de interferência da igreja na cultura dos povos autóctones ainda no século

XXI, confirmando que a prática de catequização desde a chegada do colonizador ainda prevalece.

Visitas dos brancos à nossa aldeia até certo tempo foram muito poucas. Ainda era pequeno quando os vi pela primeira vez. Eram evangelizadores da igreja adventista que chegaram num barco bastante bonito que nos deixou curiosos e maravilhados. Como meu pai e minha mãe já os conheciam, nós crianças que ainda não tínhamos ido à cidade, ficamos sossegados não só pela confiança que nossos pais nos davam, mas pelas bolachas e bombons que a mulher do pastor nos dava [...]. Durante a visita dos pastores, todas as crianças procuravam estar perto deles. À noite, embaixo das árvores, passavam slides para uma plateia cheia de gente. Foi assim que aprendi português. Algum tempo depois tínhamos uma escola funcionando na casa de minha tia, mas não foi nada fácil dominar a língua e saber ler, o que aprenderia só aos doze anos, já em Parintins (YAMÃ, 2007, p. 59–60).

O excerto da narrativa aponta ainda para o mecanismo de manipulação eclesiástica, quando usa da tecnologia e da comida para seduzir e da língua portuguesa como meio de doutrinação. A aproximação dos brancos com os indígenas não é apenas com o objetivo de convertê-los ao evangelho, mas de transformá-los em mão de obra barata, retirando-os da sua aldeia/nação para lhes servir de empregados na cidade.

[...] Meu pai ele sim, conhecia bem os brancos. Minha mãe nos contou que quando ele era menino, foi dado a um branco que o levou para Manaus, onde teve que trabalhar cedo. Trabalhou em serrarias, comércios e cooperativas de juta. Quando se tornou rapaz, o homem que o amparou resolveu tornar-se seu padrinho e deu-lhe um nome de branco, mas como não possuía nenhum documento, o sobrenome do padrinho foi lhe dado por empréstimo (YAMÃ, 2007, p. 61–62).

A aproximação dos brancos, travestidos de benfeitores, para conquistar e manipular o indígena é relatado por Roni Wasiri Guará (2020) em seu texto intitulado “Caminho do porto”. O relato do escritor indígena se parece muito com o que ocorreu com Guará e outros jovens indígenas que foram tirados de seus pais na promessa de serem bem cuidados e tratados como filhos, contudo a promessa se converteu em trabalho pesado ou

escravo, em humilhações e falta de comida, forçando os jovens a fugirem da casa dos missionários.

Para se alimentarem, os jovens se viram obrigados a trabalhar como vendedores de peixe e outras atividades informais, passando a viver em um mundo diferente da aldeia, pois para comer e para morar precisavam trabalhar arduamente o dia inteiro, algo que não precisavam fazer na aldeia. Na cidade os indígenas passavam por um processo de hibridização cultural, mas continuam resistindo, pois, o fato de morarem na cidade, não significa deixar de ser indígena.

A aproximação interesseira dos brancos aos indígenas, relatadas na narrativa de Yaguarê Yamã e no relato de Roni Wasiri Guará também se faz presente no relato de David Kopenawa (2015). Isso mostra que o processo de dominação dos povos indígenas tem sempre o mesmo *modus operandi*. Em seu relato Kopenawa diz:

Meus pais e avós cresceram nas terras altas, muito longe dos brancos, de suas estradas e cidades. Quando estes começaram a subir os rios, bem antes de eu nascer, nossos maiores já eram adultos havia um bom tempo. Suas línguas tinham se endurecido em seu falar próprio e eles tiveram grande dificuldade para imitar o idioma dos forasteiros. Quando os encontravam, pediam mercadorias apenas com gestos e umas poucas palavras enroladas. Nem de longe pensavam em defender sua terra. Nem desconfiavam que um dia os brancos poderiam invadir a floresta para cortar-lhes as árvores, abrir estrada e escavar o leito dos rios em busca de ouro. Perguntavam-se apenas por que aquela gente estranha tinha subido os rios até eles. Conversavam bastante a respeito disso, mas suas palavras nunca saíram da floresta para serem ouvidos. (KOPENAWA, 2015, p. 383).

Kopenawa denuncia em sua fala como o branco assediava e manipulava os indígenas, conquistando-os por meio de gestos aparentemente inocentes que levavam os indígenas a acreditarem em sua bondade. Porém, como bem destaca Kopenawa por trás dessas atitudes aparentemente filantrópicas dos brancos há um objetivo que não é proteger e amar os povos nativos.

Em seu relato Kopenawa (2015) fala da sua necessidade de aprender e se apropriar da língua do branco para se fazer entender e falar-lhes sobre seu povo. Assim, saber usar a língua portuguesa foi um modo de defesa para os povos autóctones que, por meio desta língua podem falar ao branco e lutar pelos seus direitos para continuar existindo física, histórica e culturalmente.

Para os indígenas que usam a língua portuguesa, saber falar e escrever na língua do colonizador não significa deixar de ser indígena, mas ter por meio desta língua, a possibilidade de defender e debater questões do seu povo em meio aos brancos.

Fazer uso da língua portuguesa não significa perder sua tradição, não significa abandonar a língua materna. Embora, em meio a modernidade, os povos indígenas continuam resistindo e mantendo sua tradição. Para eles, manter viva suas tradições e conhecimentos recebidos de seus ancestrais é ato de resistências, também, de bravura.

Acredito que a maioria das comunidades indígenas continua mantendo seu propósito de guardar suas tradições, de guardar seu caminho, de reverenciar a herança de nossos antepassados, não no sentido boboca, de ficar imitando o passado, mas no sentido de nos dar o respeito e a honra de continuarmos sendo guardiões da memória de nosso povo, e isto se justifica obviamente não apenas fazendo uma imitação da história antiga, mas interagindo, nos habituando, nos capacitando a cuidar de nossa vida, sem fazer uma imitação exagerada da vida moderna ocidental, que estaríamos abandonando o que temos como riqueza e como base fundamental para construção do nosso caminho futuro (KRENAK, 2018, p. 29).

O livro *Kurumi Guaré no coração da Amazônia* de Yaguarê Yamã nos mostra como os indígenas da etnia Maraguá tem como princípio de vida resguardar sua memória, saber sobre seus antepassados, mesmo morando na cidade. O livro em questão fala do povo Maraguá e relata a história do autor/narrador/personagem desde quando morava na aldeia até o processo de migração de sua terra natal para a cidade, carregando consigo a tradição adquirida de seu povo.

É possível dizer – dentro da percepção indígena – que o índio não deixa de ser ele mesmo em contato com o outro (o não índio), ainda que o (a) indígena more numa cidade grande, use relógio e jeans, ou se comunique por um celular, ainda que uma parabólica pareça, ao outro, um objeto estranho ou incompatível com a comunidade indígena; ainda que nos deparemos com o indígenas nos caminhos da internet, em plena construção de aldeias (aparentemente) virtuais; mesmo assim, a indianidade permanece, porque o índio e/ou a índia, onde quer vá, leva dentro de si a aldeia. Os que ficam sabem que vão junto, no sangue do parente que não deixa de ser e/ou reconhecer-se filho legítimo pelo amor à terra (GRAÚNA, 2013, p. 59).

A questão levantada por Graúna é levantada no livro de YaguarêYamã, ora referenciado. No livro de Yamãé esclarecido que, embora o povo Maraguá tenha tido contato com o não indígena, ele mantém sua memória, seus ritos, seu saber. Mesmovivendo numentrelugar chamado cidade, mesmo aprendendo o conhecimento científico do homem ocidental, mantém sua identidade ética.

Manter a tradição para os povos indígenas é uma preocupação e uma missão que os mais velhos devem ter com os mais jovens. Essa questão é ilustrada na narrativa intitulada “Vivendo a tradição” do livro *KurumiGuarê no coração da Amazônia* como se percebe no excerto abaixo:

No que diz respeito a tradição, foi preocupação de meu pai ensinar-me a cultura de nosso povo. Desde criança, assim que comecei a entender as coisas, o que ele mais fazia era arranjar um tempo para contar histórias. Reunia os filhos, sentava-se num banco no meio do terreno, me chamava para perto, e quando era eu era meu irmão caçula. Assim, como se estivesse se preparando para uma apresentação, pegava a flauta e começava a tocá-la bem devagarinho. Aquele som ganhava asas, se propagava pelo ar e chegava melodiosamente ao ouvido das pessoas.

As crianças, curiosas corriam para perto e com maior respeito o rodavam sentando-se no chão. Aquele era o ponto de partida para uma viagem ao mundo encantado do povo Maraguá. Quando estávamos todos sentados, meu pai detinha-se por um instante, fitava os olhos em cada olhar presente e começava a história (YAMÃ, 2007, p. 25).

O trecho da narrativa mostra o quanto saber contar e ouvir histórias para o povo indígena é tão importante, tão ritualístico e fundamental na formação educacional das crianças que são orientadas também a aprender a ouvir. Esse aprendizado é fundamental para elas que, no futuro, assumam o papel de narrar as histórias ouvidas para os mais novos.

Outro ponto significativo deste excerto é o respeito dado aos mais velhos. As crianças aprendem isso desde cedo a respeitá-los e não temê-los. Nos chama atenção a maneira que os mais velhos educam as crianças na aldeia, bem diferente do homem branco que muitas vezes lança mão de castigos e violência física e verbal para se fazer respeitado pelas crianças.

A narrativa em questão nos mostra também que a criança tem seu lugar de fala na hora da contação de história, da mesma forma que o adulto. Ou seja, o infante também é respeitado pelos adultos nas comunidades indígenas e esses momentos são importantes e inesquecíveis para os indígenas mesmo quando adultos. O trecho abaixo ilustra a forma como as crianças tem seu lugar nas atividades de contar e ouvir histórias junto aos adultos.

Momento mágico era esse em nosso mundo infantil, pelo papai começar aquele ritual complementado pelas lindas fábulas tradicionais do jabuti e a onça, da preguiça e o veado... Eram histórias que realmente entrevam em nossos corações e aprendíamos com facilidade os seus ensinamentos. Isso sem falar as sessões dos adultos. Mesmo, não convidadas, nós, crianças, esperávamos a noite chegar e corríamos para junto deles na merixawaruka, a casa do conselho, que ficava no meio do território principal, para ouvir histórias de assombração. Não perdíamos uma só narrativa, ouvindo todas, bem atentos (YAMÃ, 2007, p. 26).

Os anciãos da aldeia são bibliotecas vivas que resguardam a tradição, o saber adquirido pelos ancestrais, repassados aos mais novos. Estas pessoas são arquivos memorialístico, um acervo cultural que deve ser preservado e respeitado pelos mais

novos. Assim, quando morre um ancião é como se uma parte significativa do acervo de um livro fosse queimado.

O excerto da narrativa “Vivendo a tradição” mostra como os mais velhos se preocupam com a educação de seus filhos e como dão importância em repassar-lhes todo conhecimento sobre a cultura de seu povo, legitimando os ensinamentos dados pelos seus ancestrais e mantidos/preservados de geração a geração.

Em tempos de pandemia, os povos autóctones no Brasil têm sido umas das partes mais afetadas por este mal que assola a humanidade. São numerosos os casos de morte pelo covid-19 nas comunidades indígenas e os anciãos têm sido os mais atingidos.

Neste tempo de Covid-19, a biblioteca viva indígena tem ficado mais pobre, pois muito anciãos, conhecedores da cultura de seu povo têm perdido a batalha para um inimigo invisível. Resta assim aos mais jovens, ensinados pelos mais velhos, resguardarem o saber adquirido e manter viva a tradição de contar aos mais jovens todo conhecimento adquirido pelos velhos.

A morte dos anciãos é uma perda irreparável para o Brasil e uma preocupação recorrente nas aldeias, pois muitos jovens indígenas estão perdendo o hábito de ouvir as histórias contadas por esses guardiões. Por isso, hoje, mais do que nunca, a literatura indígena transcrita para o objeto livro é mais do que necessária e indispensável para a manutenção da memória cultural e identitária dos povos indígenas no Brasil.

[...] registrar é fundamental para se entender mais da cultura e da alteridade do povo

Os escritores indígenas existem para esse fim, deixar nos novos uma continuidade de legado. Existem para que lembrem que a cultura é um tesouro que não se pode deixar roubar ou perder. Existem para que sintam que são responsáveis para seu território sagrado e que esse território está em si e não fora, dentro da alma e não apenas no espaço ouvido. Queremos que essa literatura indígena tenha novos escritores e que esses possam falar de sua aldeia, apresentar seu pensar e que seja uma escrita fluida, corrente,

forjada na dor e no amor, desenhada na casca da árvore com a força energia das nossas espiritualidades que nos orientam sempre a forma correta de como falar e como escrever (KAMBEBA, 2018, p. 44).

Da fala de Kambeba, registra-se aqui a importância dos escritores indígenas e, no Amazonas, faz-se um destaque para Yaguarê Yamã, escritor indígena da etnia Maraguá que encontra nos debates, nas palestras e, em especial na literatura, espaços para falar sobre a cultura de seu povo, bem como sobre os desafios e lutas travadas pelos indígenas para manter viva a cultura ancestral, para continuar vivo e resistir a todas as forças e formas de dominação e opressão do homem branco.

O livro *Kurumi Guaré no Coração da Amazônia* não é um simples relato de um jovem escritor. É a voz do povo Maraguá ecoando no objeto livro que fala como é viver nas comunidades indígenas até o desafio de sair de seu lugar de origem para morar no espaço urbano. Ir para a cidade não é um capricho para os indígenas, mas uma necessidade de ir em busca do que poderá ajudá-los a continuar existindo, bem como ter acesso à Educação e a Saúde.

Ter acesso à educação é essencial para os indígenas. Uma vez que, de posse do conhecimento adquirido nas escolas e nas universidades, eles poderão retornar a sua comunidade e contribuir com seu povo para combater as mazelas que os prejudicam. O livro em questão é a voz do autor/narrador/personagem que apresenta ao leitor seu mundo encantado e o leva a uma viagem no tempo, possibilitando-o conhecer um pouco da cultura, do modo de viver e de pensar dos povos nativos.

No texto de apresentação do livro intitulado “Apresentando meu mundo encantado” o autor Yaguarê Yamã se apresenta e situa o leitor sobre o tempo e o espaço das narrativas do livro *Kurumi Guaré no coração da Amazônia*. O escritor assim se apresenta:

Ikau'reté, amigos!

Meu nome tradicional é YaguarêYamã, que significa Tribo de onças pequenas. Sou natural da região do Paraná do Urariá, município de Nova Olinda do Norte, Amazonas. Pertencço ao povo Maraguá.

Minha aldeia chama-se Novo Horizonte Yãbetué'y e localiza-se à margem direita do Urariá, na pequena área indígena, não demarcada, de Mariguapajy. A aldeia abriga pessoas de três etnias: Sateré-mawé, Parintintim e Maraguá. A população é falante de português, sateré e nhengatu a língua oficial de nossos povos.(YAMÃ, 2007, p. 6).

Ao se apresentar, o escritor não só se faz conhecer ao leitor, mas também já o convida para adentrar seu mundo indígena, no qual as histórias por ele contadas no livro são encenadas. “Há muito, muito tempo na região do Urariá, palco de minhas aventuras infantis contadas neste livro, pertenceu aos Maraguá” (YAMÃ, 2007, p. 06).

YaguarêYamã é uma das vozes indígenas brasileiras mais altissonantes. Ele se destaca no cenário literário brasileiro contemporâneo, e junto a outros grandes escritores tem possibilitado, ao leitor, o conhecimento de outro lado da história dos povos indígenas por séculos silenciado.

De posse da escrita, o escritor nos presenteia com narrativas registradas no objeto livro, mas que mantém as marcas da oralidade. “A maneira de outros parentes contadores de histórias Yamã aprendeu a contá-las com os mais velhos da aldeia, daí a realização de um sonho que é seu livroPuratig” (GRAÚNA, 2013, p. 140).

É importante pontuar aqui a maneira como as narrativas indígenas são registradas no objeto livro, mantendo a característica de histórias orais, mas se adequando às exigências do mercado editorial para se concretizar em produto. Ao citar o grande sonho de YaguarêYamã em escrever um livro, Graúna aponta a importância da produção e divulgação desta literatura, incipiente do ponto de vista da escrita, mas existente e perpetuada há séculos graças à existência dos mais velhos e da educação dada aos mais jovens no que tange a prática de saber escutar para mais tarde ter a maestria de também

contar histórias, seja pela oralidade ou pela escrita, resguardando, conseqüentemente, os ensinamentos adquiridos pelo ouvido e hoje transcritos no objeto livro. O uso da modalidade escrita da Língua Portuguesa, como segunda língua dos indígenas, tem se tornado uma poderosa ferramenta de resistência nativa:

Os índios através de suas publicações transitam entre as diferentes culturas [...]. O objeto livro é, portanto, um lugar de reconstrução da memória indígena no Brasil, embora também se construa sobre os escombros da sua história, sobre o esquecimento de seu passado (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 201).

Ainda em sua apresentação, Yamã fala do porquê escrever o livro *Kurumi Guaré no coração da Amazônia* e aponta uma situação que hoje custa muito caro aos povos indígenas: a presença de não indígenas nas regiões onde habitam os povos autóctones.

O livro em questão é uma recuperação da memória dos tempos vividos pelo escritor na aldeia Novo Horizonte Yãbetué'y; dos momentos felizes, mas também dos problemas e desafios enfrentados pela família do autor/narrador/personagem. Nesta apresentação o autor também nos fala do desejo de escrever para crianças. Todas essas questões podem ser vislumbradas no trecho abaixo:

Vivi até os onze anos nessa região, quando os moradores eram somente indígenas. No início dos anos de 1980 era ainda criança. Hoje tenho trinta anos e o livro que lhes escrevo é uma parte da memória que guardo dos meus bons tempos de infância, do tempo em que vivi nesse lugar fantástico, cheio de aventuras, no coração da Amazônia. Gosto muito de escrever para crianças. Tenho a intenção de mostrar-lhes os ensinamentos da floresta, pois foi nela que aprendi e foi assim que me criei. Sempre quis escrever sobre a minha infância e mostrar um pouco da vida de uma criança indígena nascida numa floresta.

Finalmente realizar esse sonho. Espero que gostem das histórias e que entrem nesse mundo fantástico que é a floresta e a cultura tradicional indígena. E que possam aprender as lições que a natureza nos dá, compreender ainda mais nossa cultura e descobrir o que de melhor os povos indígenas têm para compartilhar com vocês (YAMÃ, 2007, p. 07).

Independentemente de ter como narratário do seu livro o público infantil, a leitura das narrativas de *Kurumi Guaré no coração da Amazônia* é para qualquer tipo de leitor que aceite o desafio de romper paradigmas e se disponha ao interesse de conhecer mais a respeito da cultura dos povos indígenas e, igualmente, sobre a Amazônia.

A apresentação de Yaguarê Yamã é um convite que busca adentrar o leitor de suas narrativas no mundo do povo Maraguá, acompanhando as aventuras e desafios da infância de uma criança indígena que recebeu desde cedo o saber de seu povo e hoje, homem feito, repassa aos seus interlocutores um pouco do que aprendeu por meio do objeto livro.

A primeira narrativa do livro intitulada “Aventuras de infância” é o início de uma série de outras narrativas em que o autor/narrador/personagem apresenta ao leitor o seu mundo.

Foi na aldeia Yãbetué’y onde vivi parte da minha infância, que aprendi muito do que se hoje. Caçar, nadar, andar pelo mato, ouvir histórias e viver aventuras eram minhas atividades favoritas. Nadar principalmente.

Aprendi a nadar com uns quatro anos de idade [...]. Na minha aldeia, no Paraná do Urariá, o lugar de brincar que a criançada mais procurava era a beira do rio. E a brincadeira que mais nos divertia era o pega-pega dentro da água, que chamávamos manja ou pira (YAMÃ, 2007, p. 09).

O autor/narrador/personagem fala de um tempo em que brincar no rio era um privilégio; de um tempo em que o rio era o brinquedo das crianças e a tecnologia ainda não havia chegado à aldeia e às comunidades ribeirinhas. As brincadeiras do tempo rememorado nas narrativas se fazia presente na aldeia e nas comunidades ribeirinhas onde o rio, além de ser um espaço sagrado era também lugar seguro para brincar, pescar e navegar.

Hoje ainda se brinca, se pesca e navega em muitos rios da Amazônia. No entanto, em muitas comunidades ribeirinhas e aldeias indígenas o rio passou a ser símbolo de medo e perigo não por conta dos seres encantados que nele habitam, mas por conta de ter se

tornado um lugar para praticar a pesca predatória, o turismo ilegal, e, principalmente, por transformá-lo em via de escoamento do tráfico. Todos esses problemas têm sido enfrentados pelos indígenas Maraguá que habitam a região do rio Abacaxis colocando no fogo cruzado indígenas e ribeirinhos que, agora têm que conviver com o medo e a incerteza de voltar da pesca; o medo de terem suas crianças e adultos mortos por traficantes ou por militares.

Ribeirinhos e os indígenas Maraguá tornaram-se prisioneiros na sua terra natal e hoje não podem desfrutar do rio que outrora encantou, protegeu e alimentou indígenas, como no tempo da infância do autor/narrador/personagem do livro *Kurumi Guaré no coração da Amazônia*.

O livro em questão é composto por doze narrativas que rememoram um tempo vivido pelo autor/narrador/personagem e seus parentes indígenas da etnia Maraguá. Ao dar vida literária a suas narrativas, leva ao leitor histórias de visagens, ritual de iniciação, tradição, seres encantados como a cobra grande e o boto, mas também fala dos desafios enfrentados pelos indígenas no contato com o branco, de perdas e da necessidade de deixar o seu lugar de origem para morar na cidade. Tudo isso possibilita ao leitor conhecer e, se quiser, compreender um pouco sobre os povos indígenas e sua cultura e saberes que resistem ao tempo e à toda forma de dominação e expropriação de seus bens materiais e imateriais.

Considerações finais

Apesar dos séculos de perseguição e silenciamento de suas vozes, os povos indígenas resistem e lutam pela sua existência física, cultural e identitária. A literatura oral, um dos elementos da cultura e identidade desses povos, hoje registrada no objeto livro, é um símbolo da resistência dos povos autóctones que antes só mantinham arquivada essa

literatura na memória de cada indígena ancião, contador de histórias e de cada ouvinte dessas narrativas.

Como seu povo, a literatura indígena continua resistindo. Ela resiste na voz do pai que ensina aos seus filhos, os quais, por sua vez, de posse do uso da escrita em Língua Portuguesa, arquivam toda essa história, todo saber adquirido pelos mais velhos, toda experiência vivida na infância no objeto livro, possibilitando a leitores sejam eles indígenas ou não conheçam por meio desse suporte moderno um pouco acerca dos povos indígenas.

No Amazonas, os filhos de kambebas, desana, sateré, maraguá e outras etnias continuam mantendo a tradição, a cultura e a identidade de seu povo. Nesse movimento de resistência, expandem todo o saber construído e preservado, antes na representação oral, agora, por o todo território brasileiro e, além-mar, por meio do objeto livro.

Entre esses filhos, hoje escritores, destaca-se Yaguarê Yamã e suas narrativas que falam do seu povo maraguá, seu modo de viver, de pensar e de ver mundo; seu acervo mitológico e lendário, mas também dos dissabores.

O livro *Kurumi Guaré no Coração da Amazônia* é um convite a se adentrar nesse universo do povo maraguá, nos privilegiando conhecer os mitos, lendas, seres encantados, rituais, mas também nos possibilitando conhecer uma parte das batalhas e barreiras enfrentadas pelos indígenas durante sua trajetória de lutas.

O livro em questão é uma, das muitas janelas abertas, nos convidando a conhecer os povos indígenas por meio da literatura, permitindo-nos saber sobre o outro lado da história desses povos por séculos silenciada e apagada.

Referências

ALMEIDA, Maria Inês de.; QUEIROZ, Sônia. *Na captura da voz- as edições das narrativas orais no Brasil*. Belo Horizonte: Autêtica; FALE/UFMG, 2004.

BHABHA, Homik. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima, Gláucia Renaté Golçalves. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/ UFRGS, 1992.

HAKYI, Thiago. "Literatura indígena – a voz da ancestralidade". In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando [Orgs.]. *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018.

GRAÚNA, Graça. *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

GUAJAJARA, Sônia. "Resistência Indígena nos entretempos da História – Conversas Impertinentes". *Tv Lepete/Universidade do Estado do Amazonas. Manaus, 14 de maio de 2020*. Disponível em: https://youtu.be/WntsLyHF_iY. Acesso em: 10 de maio de 2020.

GUARÁ, Roni Wasiry. "Caminho do porto". In. DORRICO, Julie. DANNER, Fernando. DANNER, Leno Francisco. *Literatura indígena contemporânea: autoria, autonomia, ativismo*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020.

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

KOPENAWA, Davi. ALBERT, Bruce. *A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. "Retomar a história, atualizar a memória, continuar a luta". In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando [Orgs.]. *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica, e recepção*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018.

STEGAGNO PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. 2.ed. rev. e atualizada. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2004.

SOUZA, Ely Ribeiro. “Literatura indígena e direitos autorais” In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando [Orgs.]. *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica, e recepção*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018.

THIÉL, Janice. *Pele silenciosa, pele sonora: a literatura indígena em destaque*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

YAMÃ, Yaguarê. *KurumiGuarê no coração da Amazônia*. SãoPaulo: FTD, 2007.

WAPICHANA, Cristino. “Por que escrevo? –relato de um escritor indígena”. In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando [Orgs.]. *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica, e recepção*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018.

A poética das almas e o *dominium* do sobrenatural:
o sentido da morte entre indígenas e jesuítas
(séculos XVI-XVII)

The *poethics* of souls and the *dominium* of the supernatural:
the meaning of death between indigenous and jesuites
(16th-17th centuries)

Felipe Lima da Silva

UERJ

<https://orcid.org/0000-0001-8034-1611>

Recebido em: 26/09/2020

Aceito para publicação em: 01/02/2020

Resumo

Este artigo discutirá acerca da noção de "produção de almas" do índio nas letras jesuíticas, relacionando o tema da morte entre indígenas e inacianos. Mais precisamente, será enfocada a visão dos missionários sobre o indígena e o sentido da morte para ambos, assim como as práticas de domínio do sobrenatural indígena realizada pela Companhia de Jesus.

Palavras chave: Indígenas. Jesuítas. Morte. Alma.

Abstract

This article will discuss about the notion of "production of souls" of the Indian in Jesuit letters, relating the theme of death between Indians and Ignatians. More precisely, it will focus on the missionaries' vision of the indigenous and the meaning of death for both, as well as the practices of dominance of the indigenous supernatural carried out by the Society of Jesus.

Keywords: *Indigenous. Jesuits. Death. Soul.*

1. A economia da salvação cristã na América portuguesa

A moral jesuíta sempre pensa a culpa mediante um ângulo determinista que pressupõe, aristotelicamente, a reunião da vontade com a consciência. Tanto em nome do pecado, quanto da salvação, é necessária a voluntária vontade que se mostra pelas obras e pelo *exemplum* para se constituir a ideia de pecado e se instituir o sentimento de culpa. Diante disso, cumpre pensar agora a *reorganização* do mundo sobrenatural tupinambá, no que diz respeito à constituição de um imaginário da morte, realizada pelos primeiros jesuítas, no século XVI, e a *introdução* das categorias teológicas da Igreja pós-tridentina no seio das tradições desses povos nativos.

Como se sabe, o compromisso com a conversão dos índios, sobretudo dos Tupis-guaranis, foi uma das principais motivações dos primeiros jesuítas da América portuguesa em relação a essa nova alteridade. Na perspectiva desses missionários, fazia-se importante reconfigurar a cosmogonia dos indígenas a fim de potencializar o processo de aculturação dessa contingência populacional encontrada no Brasil.

O historiador Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona, em seu decisivo livro *Imagens de canibais e selvagens do novo mundo* (2017), argumenta que as figurações dos povos antropófagos são produções, desde o maravilhoso medieval até a exótica configuração colonial, fundadas em modelos que indicam uma tradição mimética da qual os artistas e os gravuristas retiravam contornos, silhuetas e medidas recomendadas em tratados de pintura europeus para inventar nas práticas de representação. Sua investigação segue demonstrando como essas criaturas “monstruosas”, que figuravam no diário de Cristovão Colombo, foram herdadas da tradição clássica greco-romana e “reconhecidas” nessa margem do oceano Atlântico como *canibais*. Sob essa perspectiva, afirma que, para traçar a linha divisória entre um *nós* e os *outros*, entre europeus e indígenas,

Diversos autores, cronistas, viajantes, escritores, pensadores e artistas durante o século XVI-XVIII recorreriam ao tema do canibalismo e do canibal

para refletir sobre vícios, virtudes e sobre a alteridade a partir da própria cultura europeia (CHICANGANA-BAYONA, 2017, p. 17).

De modo geral, é nessa via de ressemantização de práticas e rituais que nos debruçaremos. Nosso enfoque agora é pensar o sentido da morte pregado nas práticas letradas das missões jesuíticas, comentando o exame de consciência que os missionários jesuítas e a hermenêutica dos cronistas quinhentistas estamparam sobre os indígenas para melhor captar a ideia de morte e de salvação impregnada nas práticas letradas luso-brasileiras dos séculos XVI e XVII. Com a finalidade de entender adequadamente a maneira como os jesuítas aplicam as categorias teológicas, inventando, em seu tempo, a tópica dos *novíssimos* e da salvação aos povos indígenas e africanos, parece-nos conveniente discutir algumas cartas jesuítas e alguns textos de cronistas da primeira centúria da história do Brasil em busca de recompor, do modo mais verossímil possível, o tabuleiro discursivo em que a morte, o pecado e a salvação cristã são introduzidos na América portuguesa. Esses discursos, a que nos referimos, vale sublinhar, fundamentaram a doutrina desses padres e proporcionaram o que Roberto Gambini (1988), denominou no subtítulo de sua obra de “destruição da alma indígena”.

A imagem da morte no pensamento europeu é plasmada no encontro das mais diversas contribuições culturais, bem como pelas ressemantizações que continuamente foram realizadas no cerne do dogmatismo cristão. No caso dos nativos do então “Novo Mundo”, foi preciso uma abordagem inédita capaz de discriminar (ainda que parcamente) a multifacetada série de costumes dos povos indígenas e sua relação com o *post-mortem*. Sabe-se – mediante os estudos, sobretudo, de Manuela Carneiro da Cunha – que a visão jesuíta dos índios nunca foi homogênea: “ele próprio, aliás, parte de uma posição humanista e letrada para chegar a um pragmatismo administrador” (CUNHA, 2012, p. 43). Pode-se dizer, entretanto, que, se houvesse, em teoria, uma intenção de aplicar uma ótica renovada, na prática, sempre se aplicaram categorias de pensamento, pressupondo a

redução do Outro que nunca deixou de ser um mesmo distante da Luz da revelação, devendo ser conduzido, como acreditavam os jesuítas, ao *corpo místico* do império português. O próprio sentido de novidade que esteve ligado ao índio favoreceu, em alguma medida, a empresa da conversão, uma vez que ele era encarado como um ser sem religião:

A ortodoxia católica diante da Conquista prevê, assim, um esforço de ordenação interna, a partir da integração do gentio na “comunidade sobrenatural” e na “unidade jurídico-moral”, indissociáveis, da Igreja, e não uma ação de guerra contra um corpo estranho ao *orbis christianus*. Isso é muito distinto do modelo adotado, nos séculos anteriores, ante ao gentio maometano, quando a questão era destruí-lo como ameaça ao corpo universal, no qual não tinha lugar, e não compeli-lo a entrar nesse corpo, cuja universidade de certo modo dependia de seu ingresso (PÉCORA, 2005, p. 88).

As considerações acima são úteis, pois realçam os estilos de pregação da morte, que sempre são ajustados à fala circunstanciada no momento em que o pregador diz. Em outras palavras, poderemos distinguir os matizes da eloquência dos discursos jesuítas que abordam a morte por prismas diferentes, sempre pensando dialeticamente seus conceitos e produzindo seus argumentos com propósitos didáticos e religiosos alinhados devidamente ao plano de fortalecimento e de consolidação da Coroa portuguesa.

Na ótica inaciana, para realizar a vontade da Providência, é preciso um plano de ação que, neste caso, figura nas cartas, nas crônicas e até em sermões. No emaranhado campo da trama teológico-política da qual participam os jesuítas, indígenas e africanos assumem protagonismo, fazendo-se igualmente alvos e matéria de diferentes discursos que, aqui, nos possibilitarão ter ideia de mais algumas dobras possíveis que o tema da morte conhece na vasta produção das letras coloniais.

A produção da época aqui em foco é sempre dialética, pois se aplica bifocalmente na *oratio* dirigida aos letrados e, por outro lado, a indígenas e a africanos. Trata-se de um traço elementar para a observação da ideia recorrente nos séculos XVI e XVII da doutrina do *decorum*, preceito fundamental na composição de discursos. Cruzemos o oceano, neste

momento da discussão em nosso trabalho, trazendo elementos importantes da mentalidade europeia da morte cristã para refletir sua presença e sua permanência nas trocas simbólicas indígenas e no programa catequético jesuíta realizado nos séculos XVI e XVII.

2. Topografias do Além: a mundividência indígena e a morte cristã

Em 1549, os primeiros jesuítas chegaram ao Brasil. Conduzidos pelo padre Manuel da Nóbrega, os missionários vinham integrar, por intermédio da conversão, os nativos da Terra de Santa Cruz aos princípios espirituais do Grêmio católico. Escreve Paulo Roberto Pereira, na introdução à *Obra Completa de Manuel da Nóbrega* (2017, p. 13), que o então responsável pela missão trazia consigo a intenção de repetir “o que havia feito Francisco Xavier que poucos anos antes levara ao Oriente a fé cristã”. Em poucas palavras, Nóbrega tinha um modelo apostólico a seguir e, por isso, empenhou-se como religioso que era na educação como ferramenta “para ganhar a alma do índio para a fé católica, uma vez que o corpo geralmente pertencia ao colonizador” (PEREIRA, 2017, p. 13).

Em carta de 10 de abril de 1549, doze dias após a chegada à Bahia, destinada ao padre Simão Rodrigues, Nóbrega informa as suas impressões iniciais do indígena do Brasil:

Espero em Nosso Senhor fazer-se fruto, posto que a gente da terra vive em pecado mortal e não há nenhum que deixe de ter muitas negras¹ das quais estão cheios de filhos e é grande mal. Nenhum deles se vem confessar ainda que queira Nosso Senhor que o façam depois (NÓBREGA, 2017, p. 56).

¹A palavra (“negras”) empregada por Nóbrega refere-se às mulheres indígenas. Sabemos que os negros africanos só começaram a chegar ao Brasil depois da instalação do governo-geral, em 1549. Terminologicamente, Nóbrega também empregará o termo (“índios”) e o termo “negros” será aplicado tanto aos pretos vindos de África quanto aos indígenas.

Linhas à frente, na mesma carta, o jesuíta faz um diagnóstico do comportamento dos nativos, lendo neles o desejo pela cristandade, o que confirma, para ele, a necessidade de sua vinda e a de seus companheiros inacianos:

Todos estes que tratam conosco dizem que querem ser como nós, senão que não têm com que se cubram como nós, e este só inconveniente têm. Se ouvem tanger à missa, já acodem e quanto nos veem fazer tudo fazem, assentam-se de joelhos, batem nos peitos, levantam as mãos ao Céu e já um dos principais deles aprende a ler e toma lição cada dia com grande cuidado e em dois dias soube o A, B, C todo, e ensinamos a benzer, tomando tudo com grandes desejos. Diz que quer ser cristão e não comer carne humana, nem ter mais de uma mulher e outras coisas; somente que há de ir à guerra, e os que cativar, vendê-los e servir-se deles, porque estes desta terra sempre têm guerra com os outros e assim andam todos em discórdia, comem-se uns aos outros, digo os contrários. *É gente que nenhum conhecimento tem de Deus* (NÓBREGA, 2017, p. 57; grifos nossos).

Para a racionalidade jesuíta, o mundo é compreendido pela lógica da similitude, na qual todas as coisas se correspondem como causas secundárias de uma Causa Primeira. Trata-se de ver a realidade como um *mundo orientado* em que as coisas estão dispostas numa proporcional distância de correspondência e de equivalência, onde cabe decifrar os sentidos e combiná-los, em nome de uma ação primordial que revele no mundo os sinais da vontade suprema. Compreendendo isso, podemos entender convenientemente como as cartas de Nóbrega, assim como outros textos de sua época, sempre estão participando desse jogo espelhado da linguagem (cf. FOUCAULT, 2005).

Sobre as crônicas, um dado fundamental refere-se à recorrente leitura dos jesuítas que apontava insistentemente a inexistência de superstições e religiosidade entre os indígenas, criando uma espécie de fundamento que legitimasse a empresa da conversão. Na *História da missão dos padres Capuchinhos na ilha do Maranhão e terras circunvizinhas*, Claude D'Abbeville afirma que

Não há, penso eu, nenhuma nação no mundo que não tenha uma religião. Todas adoram um deus, salvo a dos tupinambás que não adoram nenhum, nem celeste, nem terrestre, que não idolatra nem o ouro, nem a prata, nem

as madeiras, nem as pedras preciosas, nem qualquer outra coisa. Não tinha, até a nossa chegada, religião; portanto, não tinha sacrifícios, nem sacerdotes, nem ministros, nem altar, nem templos ou igrejas (1975, p. 251).

Além disso, o viajante Hans Staden escreveu que “os selvagens crêem numa coisa que cresce como uma abóbora” (2008, p. 173). Em seu escrito *As singularidades da França Antártica*, André Thevet declara que os indígenas são como idólatras, acrescentando que

Há uns poucos entre eles, chamados pajés, a quem consideram como verdadeiros profetas, declarando-lhes todos os seus sonhos para que eles os interpretem, certos de que suas palavras sejam de fato verdadeiras (1978, p. 116).

Falaremos depois sobre esse “intérprete dos sonhos”. Por ora, compete continuar mapeando os ditos a respeito da religiosidade entre os indígenas. Para tanto, não poderiam ficar de fora as palavras do missionário francês Jean de Léry:

Além de não ter conhecimento algum do verdadeiro Deus, não adoram quaisquer divindades terrestres ou celestes, como os antigos pagãos, nem como os idólatras de hoje, tais os índios do Peru, que, a 500 léguas do Brasil, veneram o sol e a lua (2007, p. 205).

A interpretação recorrente da falta de religião entre os índios marcou demais, à época, os missionários, que passaram a ter uma visão cada vez mais incisiva sobre as práticas indígenas. O jesuíta Fernão Cardim em seu *Tratado da terra e da gente do Brasil* (1583–1601) anuncia que

Este gentio não tem conhecimento algum de seu Criador, *nem de coisa do Céu, nem se há pena nem glória depois desta vida*, e portanto não tem adoração nenhuma nem cerimônias, ou culto divino, mas sabem que *têm alma e que esta não morre e depois da morte vão a uns campos* onde há muitas figueiras ao longo de um formoso rio, e todas juntas não fazem outra coisa senão bailar; e têm grande medo do demônio, ao qual chamam *Curupira, Taguaibda, Macachera, Anhanga*, e é tanto o medo que lhe têm, que só de imaginarem nele morrem, como aconteceu já muitas vezes (2009, p. 174; grifos nossos).

As palavras de Fernão Cardim trazem aspectos que caracterizam algumas crenças dos indígenas, sempre à luz das concepções jesuíticas, dentre elas a ideia de imortalidade da alma. André Thevet dirá que eles julgavam que a alma seja imortal, a tal ponto que

As almas daqueles que combateram corajosamente seus inimigos seguem juntamente com diversas outras almas para locais aprazíveis: os bosques, jardins, pomares. Por outro lado, as dos que não lutam com denodo em defesa de sua tribo, vão-se elas com Anhã (THEVET, 1978, p. 121).

De antemão, faz-se importante dizer que, distintamente do que pensavam os jesuítas sobre a ausência de religião entre os indígenas, segundo consta nos relatos citados, os nativos estabeleciam uma complexa rede de comunicação e de consulta com os espíritos dos antepassados. A isso, Hélène Clastre (1978, p. 16) designa como uma observação apressada que pouco tinha tempo para obter um preciso diagnóstico. Para a autora, a completa desconsideração de uma concepção sobre a morte entre os indígenas terminou, assim, por “espanta[r] – ainda que anime, pelo menos – os missionários: sua tarefa de evangelização vê-se simplificada, por não terem de combater crenças já estabelecidas (CLASTRE, 1978, p. 16).

Por um lado a completa deformação do entendimento da morte entre os indígenas desempenhada pelos jesuítas foi favorável para estes introduzirem os seus valores entre aqueles homens, mulheres e crianças entendidos como “papel branco”, em que tudo poderia ser escrito à vontade, como assim se refere a eles Nóbrega, em carta de 10 de agosto de 1549 para o doutor Navarro. Por outro, a reafirmação da completa descrença dos indígenas em qualquer coisa produziu um desconforto, aos olhos jesuíticos, quando estes começaram a ter problemas com a catequese. Numa carta ao padre Simão Rodrigues, de 6 de janeiro de 1550, Nóbrega comenta que alguns indígenas, ainda que convertidos, permaneciam comendo carne humana:

E costumando antes por manterem-se uns aos outros e comerem carne humana, encontrando o padre nalguma casa logo se desculpam, dizendo que não comeram morto nenhum, sobretudo desde que o padre lá está. Noutra

aldeia de cristãos que nós tínhamos batizado, os gentios comeram um dia a perna dum contrário que tinham trazido da guerra, mas em segredo e sem fazer festa (como costumavam), para que nós o não soubéssemos (NÓBREGA, 2017, p. 92).

Sabe-se que as guerras entre os indígenas eram definidas sempre por códigos de conduta e pela forte ligação com os antepassados, tudo isso unido à vontade de vingança. Entre eles, não havia requinte de crueldade. O comentário é do próprio José de Anchieta, sinalizado em suas *Informações do Brasil e de suas capitanias*, de 1584:

A maior honra que têm é tomar algum contrário na guerra e disto fazem mais caso que de matar, porque muitos dos que o tomam os dão a matar os outros. [...] *Ordinariamente nenhum tormento dão aos inimigos*, porque se os não matam no conflito da guerra, depois tratam-os muito bem, e contentam-se com lhes quebrar a cabeça com um pau, que é morte muito fácil, porque às vezes os matam de uma pancada ou ao menos com ela perdem logo os sentidos. *Se de alguma crueldade usam, ainda que raramente, é com o exemplo dos Portugueses e Franceses* (1988, p. 337; grifos nossos).

Pode-se somar a isso a questão de que as guerras indígenas, embora contínuas, não eram motivadas por razões de uma política expansionista, tal como na Europa e, àquele tempo, na América por parte dos europeus com os próprios nativos. Segundo a antropóloga Glória Kok “as guerras entre tribos indígenas, pertencentes ou não ao mesmo grupo linguístico, fervilhavam contínuas por todo o território”, porém, “elas se faziam simplesmente para efetivar a vingança dos antepassados mortos pelos inimigos” (2001, p. 18).

Sem querer praticar uma “escrita etnográfica”, que com todas as suas potências não caberia no escopo deste trabalho, frisemos, entretanto, que o traço fundante da vida indígena era a vingança. Ela é o símbolo de obstinação dos tupinambá. De toda a inconstância reinante na vida dos índios, o único traço fixo de sua personalidade é o sentido da vingança como forma por excelência de uma espécie de “morte cerimonial no terreiro” (CUNHA; CASTRO, 2017, p. 80).

Tal qual uma cicatriz na pele da identidade Tupinambá, a vingança significava o eixo das relações sociais. Nas palavras de Manuela Carneiro da Cunha e Eduardo Viveiros de Castro: “o ciclo da vida e o destino póstumo organizaram-se ambos em torno da vingança” (2017, p. 83). Jean de Léry capturou esse espectro irascível nas menores ocasiões da vida indígena: “os selvagens, quando mordidos, usam da mesma receita, isto é, matam o escorpião e o esmagam sobre a parte ofendida, imediatamente” (2007, p. 158). Além disso, acrescenta que “se enfurecem contra tudo que o ofende; se dão uma topada, mordem a pedra a dentadas como cães enraivecidos” (LÉRY, 2007, p. 158).

Se falássemos de uma cegueira dos jesuítas, esta poderia ser entendida como obstáculo àquilo que estava evidenciado: um complexo imaginário sobre a vida e a morte baseado em aspectos que já enformavam uma rede de trânsito com o sobrenatural. Deve-se ressaltar, entretanto, que na ação missionária todo vazio de sentido é ocupado pelo Bem católico, que interpreta os costumes e os valores indígenas como pecado, reiterando a necessidade da anamnese do sublime Ditado que foi afastado da alma desses nativos. Nessa esteira, o autor de *A sátira e o engenho* nos lembra de usarmos lentes teológico-políticas – específicas para esse tipo de leitura – que nos possibilitem ver a fina caligrafia com a qual são escritos os valores católicos:

É da contínua referência ao pecado que a enunciação extrai a força que a move: o discurso se encena como a luta perene do auto-controle das paixões, direcionadas todas para a evangelização do colono e do índio, na qual são empenhadas de modo útil enquanto sofrem uma catarse (HANSEN, 1995, p. 99).

Evitando desrespeitar a zona limítrofe da perspectiva que busca as condições necessárias e possíveis para analisar um tempo histórico, temos de reconhecer que, guardadas as devidas proporções, o *post-mortem* indígena, analisado pelos estudos dos antropólogos, estava desenhado em traços fortes nos séculos XVI e XVII. A visão neotomista dos jesuítas, no entanto, produziu um novo sentido em cima dessas práticas

indígenas, que aqui comentamos, para reacender nelas o fundamento de suas ideias como “verbo interno”. Para isso, subordinaram-se os costumes indígenas à boa proporção de ações e palavras, fermentadas semanticamente nas definições de Bem, a fim de eliminar tudo que consideravam participar da noção de pecado. Desse modo, buscava-se acender na alma a *sindérese*, a centelha da consciência que faz a alma humana distinguir o bem e o mal, este último sempre compreendido na tradição, que forma os jesuítas, como espectro ausente da Luz da Graça inata. A catequese é uma ação para fornecer memória do Bem cristão à língua tupi, por isso, a catequese é uma “poética, uma “poética das almas”, que *produz* a ação interna da divindade na alma gentia, tal ação reavivando a semelhança divina no plano do criado espiritual” (HANSEN, 2005, p. 21).

No plano oposto ao da esfera cristã, a morte indígena apoiava-se nas guerras intertribais. A vingança estabelecia um elo fundamental com a morte, com a importância dos pajés, com os ritos que lembravam os mitos numa relação de contínua reciprocidade, com uma ancestralidade marcada pelo real desejo de se atingir uma Terra sem Mal. A via de entrada para um entendimento dos discursos sobre a morte entre os indígenas impõe compreender que as guerras travadas nunca visavam dominação e exploração, nem mesmo a aniquilação do inimigo. É sabido que os jesuítas e os governadores-gerais do Brasil aliaram-se num pacto para banir a morte cerimonial do cativo de guerra e o canibalismo. A respeito da guerra propriamente dita, foi mantida pelos religiosos e pela administração colonial por razões de estratégia: “estimulada por ser fonte de escravos pelos moradores, mudava de forma essencial” (CUNHA, CASTRO, 2017, p. 79). Antes de Mem de Sá atuar com punho de ferro sobre os indígenas rebeldes, seu antecessor, o governador Duarte da Costa, ordenava que os contrários fossem mortos em campo de batalha, proibindo, assim, matar e comer sua carne. Em síntese, todas as ações europeias estavam centradas na domesticação da alma indígena e na conquista do *dominium* sobrenatural desses povos.

Em clave religiosa, as guerras indígenas faziam efetivar a vingança dos antepassados mortos pelos inimigos. Em oposição a isso, no plano cristão, a vingança se apresenta muitas vezes concretizada na morte como punição infligida a quem recusava ser batizado, como no caso do cacique Hatuey, que, ao recusar o batismo, perguntou se os cristãos iam para o céu. Recebendo a resposta afirmativa de um padre, o cacique afirmou que não queria ir para lá, “pois eles para lá iam e estavam”. Resultado: “puseram imediatamente fogo à lenha e o queimaram” (SUESS, 1992, p. 83).

Seguindo o fio da argumentação de Manuela Carneiro Cunha e Eduardo Viveiros de Castro (2017, p. 96), reitera-se que a vingança é definida pela relação fundante que estabelece com a sociedade. Ponto de liga entre tempo, morte e memória, a vingança é “o fio que une passado e futuro” e, por isso, determina a própria ideia de tempo, memória e morte. Entre os tupinambá a morte gloriosa é, como entre os antigos europeus, conquistada em campo de batalha. No caso dos índios, o sentido da memória não se aproxima da *aletheia* grega. O que está em jogo para os tupinambá é a inseparável relação entre guerra e vingança – definidoras do sentido da morte reatualizada na memória – cujo valor “estará a serviço de um destino e não de uma origem, de um futuro e não de um passado” (CUNHA; CASTRO, 2017, p. 98).

Entre os indígenas, a morte está a serviço da vida, e não o contrário. Não convém, como os cristãos, aprender a morrer em vida, mas de buscar a morte pela glória que ela é capaz de trazer. A memória é produzida no palco da morte nos terreiros. A cena decisiva da cerimônia antropofágica é, ao mesmo tempo, o espaço em que a vítima “que se porta à altura deixa de si memória” (CUNHA; CASTRO, 2017, p. 92). Essa memória construída nos cantos de insulto e promessa de nova vingança reatualiza o contrato entre os inimigos. A honra de todo o processo recai sobre o guerreiro vitorioso que, com um golpe certo, quebra a cabeça do vencido, enquanto o morto, que agora ocupa esse lugar, atinge a plenitude do universo da morte indígena:

Compreende-se assim que o túmulo honroso entre todos seja o *estômago inimigo*. A vítima realiza-se plenamente enquanto ser social na medida em que através dela se dá a passagem e a união entre o que foi e o que está por vir. Por isso essa é a morte gloriosa por excelência, a morte social: as outras são mortes naturais (CUNHA; CASTRO, 2017, p. 94; grifos nossos).

Disso se observa que a memória para eles não é resgate de uma origem ou de uma identidade temporal; pelo contrário, é “fabricação de uma identidade que se dá no tempo, produzida pelo tempo e que não aponta para o início dos tempos, mas para o seu fim. *Há uma imortalidade prometida pelo canibalismo*” (CUNHA; CASTRO, 2017, p. 94; grifos nossos). A vingança enquanto elo entre os mortos do passado e os mortos por vir ou, o que dá no mesmo, “os vivos pretéritos e os vivos futuros” (CUNHA; CASTRO, 2017, p. 95), é o substrato do sentido de memória e de morte entre os tupinambá. Isso é um traço importante para compreendermos que a concepção de Além-cristão introduzida entre eles produziu uma mudança radical de paradigma, uma vez que tiveram que abrir mão de um sentido de morte baseado no coletivo para se assimilar a uma ideia de morte individual, isto é, isolada e fundada no exame de consciência decidido pela contrição dos pecados.

A antropofagia e a vingança conjugam-se numa relação estreita, definindo o sentido da morte entre os tupinambás. No ritual antropofágico, mais importante do que comer o inimigo abatido, era vencê-lo, quebrando-lhe a cabeça e acumulando vitória sobre vitória. Os inimigos capturados com vida, já que os mortos em campo de batalha eram devorados no mesmo instante, eram pintados e ornamentados. Esses “prisioneiros desfilavam como troféus pelas aldeias aliadas por onde passavam” (KOK, 2001, p. 21). À guisa de ilustração, foquemos as descrições do jesuíta Fernão Cardim, que um presenciou o cortejo de vencedores:

Os que tomados na guerra vivos são destinados a matar, vêm logo que lá com um sinal, que é uma cordinha delgada ao pescoço, e se é homem que pode fazer fugir traz uma mão atada ao pescoço debaixo da barba, e antes de entrar nas povoações que há pelo caminho os enfeitam, depenando-lhes as pestanas e sobrancelhas e barbas, tosquiando-os ao modo, e empenando-

os com penas amarelas tão bem assentadas que lhes não aparece cabelo: as quais os fazem tão lustrosos como aos Espanhóis os seus vestidos ricos, e assim vão mostrando sua vitória por onde quer que passam (CARDIM, 2009, p. 190-1).

A convicção na Terra sem Mal é a estrutura basilar das práticas fúnebres dos indígenas. Diferentemente de como pensavam os missionários e os cronistas, os tupinambá já possuíam uma crença em um mundo no qual não existia o mal. Em conformidade com as palavras de Hélène Clastre: “a Terra sem Mal é esse lugar privilegiado, indestrutível, em que a terra produz por si mesma os seus frutos e não há morte” (1978, p. 30). A existência de um *lugar* para onde se dirigiam os mortos torna evidente o conhecimento dos nativos acerca de uma noção própria de “Além”.

Desde Pero Vaz de Caminha, sabemos que a base da dominação portuguesa foi fixada na hipótese de que o indígena estava a um passo para ser cristão, justamente por não ter crença alguma. Na famosa carta de 1º de maio de 1500, escreve Caminha: “Não falta a essa gente para ser toda cristã senão o entendimento de nossa língua, pois eles nos acompanhavam em tudo que fazíamos, donde imaginarmos que não têm nenhuma idolatria nem adoração” (2017, p. 71).

Pode-se afirmar, entretanto, que a presença de uma topografia da morte constituída entre os indígenas não apenas pode ser constatada por uma ideia sólida de um paraíso como a Terra sem Mal, mas, ao mesmo tempo, na presença de uma ideia complexa de imortalidade da alma. Indiscutivelmente, o Brasil, assim como a América do Sul em geral, assumiu diante das vistas europeias o sentido integral do mito paradisíaco. A terra dos papagaios – junto ao signo de referência – ocupava um lugar de eleição no imaginário paradisíaco tradicional. Remontando à queda adâmica, Jean Delumeau esclarece que a presença da ave no território fortaleceu a convicção da analogia topográfica:

Enquanto que todos os animais tinham deixado de falar a seguir ao pecado original, só ele tinha mantido esta faculdade que o aproxima dos homens. Por outro lado, vive até ser muito velho: havia portanto papagaios que tinham

podido conhecer o paraíso terrestre. O papagaio continuava a ser nos séculos XVI e XVII uma “ave do paraíso”. (1994, p. 137).

A meditação sobre o sentido do paraíso, embora por vias radicalmente opostas, parece-nos, até o momento, um ponto em comum entre as crenças indígenas e cristãs. Em contrapartida, a dualidade dos dois universos religiosos revela-se um contraste inegável, uma vez que, longe de todo milenarismo, tão caro à “Religião do livro”, o advento da Terra sem Mal é definido sempre no espaço e nunca no tempo. A formação desse imaginário era tão segura, por sua vez, que nem os missionários puderam desprezá-lo integralmente. Eis a explicação dos antropólogos:

Não se espera o advento da Terra sem Mal sob a forma, para nós familiar, do “milênio”, como um evento a ser esperado no tempo, tempo que é, nessas sociedades, seu modo normal de produção; é preciso procurar a Terra sem Mal no espaço, talvez a leste, talvez a oeste, e Tupi e Guarani perambulam à sua procura (CUNHA; CASTRO, 2017, p. 97).

Prossigamos apontando que a morte – centro de todos os saberes e práticas cristãs – também era, distintamente, o eixo das relações sociais e dos rituais indígenas. Distinguindo-se da maior parte das fontes quinhentistas aqui estudadas, Pero de Magalhães Gândavo foi de opinião contrária:

Nem têm para si que há depois da morte glória para os bons e pena para os maus. E o que sentem da imortalidade da alma não é mais que terem para si que seus defuntos andam na outra vida feridos, despedaçados ou de qualquer maneira que acabaram nesta (2004, p. 136).

Laura de Mello e Souza atribui às ideias de Gândavo uma coerência quando estas são inseridas no programa de edenização da natureza e de propaganda da colonização. Para a historiadora, não parece excessivo dizer que o autor da *Primeira história do Brasil* se visse “obrigado a reduzir o natural da terra à condição ínfima, chegando mesmo a questionar a sua humanidade” (SOUZA, 1986, p. 57).

É evidente o aspecto simbólico da cultura indígena que cria na imortalidade da alma, tal como vêm nos mostrando os historiadores, etnólogos e antropólogos. Grande parte

dos missionários e dos cronistas não negou completamente a existência simbólica desse lugar, no século XVI, mas – da mesma forma – não se inclinou para entendê-la. Convém, portanto, rapidamente, desdobrar esse ponto.

A ideia de uma Terra sem Mal, cuja busca pelo acesso era o núcleo da religião Tupi-Guarani, bania do seu espectro espiritual a dor e a miséria. Toda a atenção dos vivos, neste caso, convergia para este lugar compartilhado pelos deuses e os antepassados, onde residia a verdadeira felicidade (cf. KOK, 2001, p. 34). Sabe-se que, na concepção dos tupis, havia duas formas de acesso à morada dos ancestrais: uma pela experiência da morte e outra pela completa recusa à vida social. Entre eles, preservava-se a crença na qual o acesso a Terra sem Mal era definido por uma espécie de desempenho pessoal em vida, que nada tinha a ver com o pendor moral cristão. A *via crucis* do “Além” indígena é o ideal de coragem, como vimos, que deve se materializar em ação de combate. Resumindo os aspectos conhecidos do paraíso Tupinambá, Alfred Métraux escreve que

O acesso ao paraíso era interdito às almas dos efeminados e das pessoas insignificantes, que não porfiaram em defender o seu “país”. As almas das mulheres só dificilmente conseguiam alcançá-lo, sendo lá admitidas apenas as chamadas “mulheres virtuosas”, isto é, as esposas dos bravos, que haviam morto e devorado muitos inimigos. Os chipaias, que são, a exemplo dos guaranis, uma nação belicosa, acreditam que as almas são acolhidas, na região dos mortos, a golpes de pau, se, porventura, as mesmas não podem exibir um colar de dentes humanos. Esse colar facilita-lhes uma recepção mais amistosa (1950, p. 223).

Tal ideia antípoda ao pensamento cristão, secularmente defendido, pressupunha a coragem como aspecto central da conquista de um lugar nessa Terra que baniria todos os sofrimentos. Segundo Jean de Léry:

Acreditam não só na imortalidade da alma, mas ainda que, depois da morte, as que viveram dentro das normas consideradas certas, que são as de matarem e comerem muitos inimigos, vão para além das altas montanhas dançar em lindos jardins com as almas de seus avós. Ao contrário as almas dos covardes vão ter com *Ainhã*, nome do diabo, que os atormenta sem cessar (2007, p. 207).

As referências a esse lugar específico na mentalidade Tupi-Guarani são variantes e nunca trazem sua devida localização, embora sempre tal paraíso seja apontado na direção para além das montanhas, um ponto fixo simbolicamente sugestivo de descobertas no que se refere ao desbravamento do desconhecido. As descrições de Claude d'Abbeville reiteram as de Léry:

Acreditam que suas almas, que sabem ser imortais, ao se separarem do corpo vão para além das montanhas, onde se encontra o antepassado, o avô, num lugar chamado *uajupιά*; aí, no caso de uma vida conforme aos bons costumes, vivem eternamente suas almas como num paraíso, saltando, cantando e divertindo-se sem cessar (1975, p. 252).

Na sequência desse trecho, o capuchinho atribui à crença indígena *status* de “crueldade e desumanidade”, uma vez que “julgam-se tanto mais honestos quanto maior número de prisioneiros que massacram; e consideram uma vida boa a que se gasta na guerra” (ABBEVILLE, 1975, p. 525). As razões de Claude d'Abbeville não nos parecem satisfatórias em certa medida. É unânime entre os estudiosos do tema que o motivo das guerras indígenas era da ordem da vingança. Nenhuma política expansionista ou mercantilista era endosso para suas batalhas. Nesse caso, “a guerra índia [para os europeus] era totalmente destituída de sentido” (KOK, 2001, p. 18). Na ótica missionária, no entanto, a tradução do indígena e a constituição de uma “poética das almas” foram produzidas por meio de um mapeamento descritivo de suas práticas, “ao qual se associam prescrições teológico-políticas que as interpretam e orientam segundo um sentido providencialista da história” (HANSEN, 1998, p. 351).

Das observações acima se depreende que as práticas letradas quinhentistas, que descrevem os indígenas, assimilaram o mundo sobrenatural desses homens e mulheres como distorção causada pelas próprias lentes cristãs. Nesse ponto, até mesmo a língua desses povos é interpretada pela inclinação que nela se observa ao obscurantismo. Opostas à concepção substancialista de Santo Agostinho na qual da visão interna do que

se sabe nasce a visão do que se pensa, logo, afastados da Luz, os índios estariam afastados do Bem, impossibilitados de alcançar a verdade eterna no discurso desmemoriado, o que se evidencia na ausência das letras F, L e R². Tendo em vista isso, Mateus Nogueira, o ferreiro da Companhia de Jesus, no conhecido *Diálogo sobre a conversão do gentio*, afirma que desde Adão, “todos, assim portugueses, como castelhanos, como tamoios, como aimorés, ficamos semelhantes a bestas por natureza corrupta” (NÓBREGA, 2017, p. 215). Ajunta-se a isso a situação linguística dos indígenas que, aos olhos jesuítas, era compreendida como duplamente corrompida, uma vez que era doutrinada como língua da falta e desmemoriada, isto é, “é marcada por uma mudez e uma cegueira constitutivas que, toldando a visão ou a teoria do Bem, fazem-na imprudente e escura, como evidência de uma natureza *semper prona ad malum*” (HANSEN, 1995, p. 114).

Desse modo, a visão providencialista dos missionários legou-se uma tarefa de converter a inexistência de religiosidade entre os naturais em necessidade de fé, batismo e salvação. Pela “escrita da conversão”, intensamente estudada pelo crítico Adolfo Hansen, “os jesuítas propõem que a alma do ‘índio’ começa a ver – como o padre crê que Deus vê – a partir do momento em que sua língua adquire a memória do bem, perdida desde Babel” (HANSEN, 2005, p. 22). Sendo assim, a própria ideia de aculturação tem como início construir a necessidade de uma alma, partindo da negação ou da dúvida da existência da mesma. Seguindo a pista do crítico citado, conclui-se que

Produzindo a carência do índio, o enunciado jesuítico também produz, simultaneamente, a unidade da *auctoritas* que lhe valida a enunciação ou o conceito de um verbo substancial revelado na Escritura na natureza e na alma, como luz natural da graça que proporciona atos e discursos com o Bem (HANSEN, 1995, p. 114).

As *Escrituras* sempre fornecem os modelos analógicos para a hermenêutica dos padres, assim “hierarquizam os sons do mato como um hieróglifo confuso e hermético”

² “Sem Fé, sem Lei, sem Rei”.

(HANSEN, 1995, p. 114). Sem negar a alma do índio, como prescreve a tese tridentina, o jesuíta nunca fala em ausência absoluta da Luz do Bem, o que soaria herético depois dos debates travados em Trento, antes acusa o afastamento da alma indígena dessa mesma Luz, evidenciando a necessidade de aproximá-la como a dois opostos, a fim de reacender o “verbo interno” da alma daquele que também, como declarado, participa da Causa Primeira. Em cada ação retórico-teológica revela-se a necessidade de uma ação política que, como uma tríplice aliança sacra, se concretiza na unidade aguda passível de ser observada na semântica dos sermões, um sentido para esses discursos de Antônio Vieira, por exemplo, que foi perdido no tempo e no espaço das overdoses de originalidade do eu romântico-modernista que flana pela linha contínua da história.

Há, inegavelmente, um descompasso com algumas questões que nesse programa de evangelização vão surgindo. Na carta que envia a Coimbra, ao doutor Martín de Azpilcueta Navarro, em 10 de agosto de 1549, Nóbrega escreve que “é muito de espantar ter dado tão boa terra tanto tempo a gente tão inculta, e que tão pouco o conhece, porque nenhum deus tem certo e qualquer, que lhe dizem, esse crêem” (2017, p. 75). A observação de Nóbrega sobre a concessão divina de tantas terras a um povo tão incrédulo é um indício para abordar outro aspecto importante para este trabalho: a paulatina defesa da “pedagogia do medo” na produção e conversão dessas almas inconstantes.

3. Inimigos da fé: a luta pelo domínio do sobrenatural

Após a morte do bispo português Pedro Fernandes Sardinha, causada pelos antropófagos caetés, e da chegada à Bahia do terceiro governador-geral, Mem de Sá, responsável pela grande e brutal repressão dos nativos, a *actio* missionária converte-se na inflexível “pedagogia do medo”, aplicando sujeição e temor como instrumentos de correção dos povos indígenas.

Na carta de 8 de maio de 1558, ao padre Miguel de Torres, que estava em Lisboa, Nóbrega, profundamente afetado pela morte do Bispo Sardinha, comenta que “o gentio se deve sujeitar e fazê-lo como criaturas que são racionais, fazendo-lhes guardar a lei natural”. Em seguida, declara que “são tão cruéis e bestiais, que assim matam aos que nunca lhes fizeram mal” e, continua, “são estes tão carneiros de corpos humanos, que sem exceção de pessoas a todos matam e comem, e nenhum benefício os inclina nem abstém de seus maus costumes” (NÓBREGA, 2017, p. 245).

As afirmações do padre são o testemunho da viravolta no tratamento dos missionários com a questão indígena. Defendendo um caráter mais enérgico no plano de conversão, os missionários já não acreditavam na metáfora do “papel em branco” em que tudo pode ser escrito. Do “papel em branco” a “ferro frio e duro”, como se refere Mateus Nogueira no *Diálogo sobre a conversão do gentio*, as metáforas que classificavam o indígena sofrem uma mudança significativa que representa uma paulatina frustração das ilusões iniciais dos missionários. Carlos Zeron (2011, p. 483) atribui a Nóbrega o posto de primeiro a perceber essa transformação na relação entre indígenas e padres. Para o jesuíta português, esses naturais da terra, aludidos como “boca infernal”, que come tantos cristãos, deveriam ser domesticados:

Este gentio é de qualidade que não se quer por bem, senão por temor e sujeição, como se tem experimentado e por isso se Sua Alteza os quer ver todos convertidos mande-os sujeitar e deve fazer estender os cristãos pela terra adentro e reparti-lhes o serviço dos índios àqueles que os ajudarem a conquista e senhorear, como se faz em outras partes de terras novas, e não sei como se sofre, a geração portuguesa que entre todas as nações é a mais temida e obedecida, estar por toda esta costa sofrendo e quase se sujeitando ao mais vil e triste gentio do mundo (NÓBREGA, 2017, p. 246).

O duro depoimento do padre Nóbrega mostra-nos a reconfiguração do modo de tratamento dos missionários para com os indígenas. Desde então, a campanha de

conversão assume um aspecto determinante na consolidação do domínio português na mesma medida em que se faz imperativa para corroborar o poder eclesiástico.

Em seu extenso trabalho sobre os índios Araweté, um dos povos Tupi que vive entre Xingu-Tocantins, Eduardo Viveiros de Castro comenta que a morte para esses índios significa “qualquer ‘transição’ corporal violenta, que tire a pessoa de si”. No caso mais geral, a ligação dos indígenas com o sobrenatural é determinada pela ideia de *trânsito*. Diferentemente do modelo de além-cristão, o *post-mortem* indígena situava-se num lugar físico em alguma latitude da terra, opondo-se aos valores metafísicos da Igreja tridentina. Obviamente que, para efeito da didática da conversão, os missionários aplicarão os lugares-comuns da pastoral do medo de modo a ressignificar o universo dos naturais, forçando-os a temer o que adoram e a enlouquecer com o que já temem.

Na luta pela “posse da palavra”, ou seja, na guerra entre pajés (transmissores da palavra dos antepassados aos índios) e padres (hermeneutas autorizados das *Escrituras*) as disputas extrapolaram o campo do simbolismo. Glória Kok assinalou que “a sobrevivência de dois discursos antagônicos que transmitiam mensagens do mundo sobrenatural era inadmissível aos olhos cristãos” (2001, p. 95). Em síntese, as pregações públicas desempenharam papel exemplar na *preparação* dos índios para receber a água do batismo. Segundo Luís Felipe Baeta Neves, essa morte colonial, que passa a ser transmitida ao indígena, envolvendo-o num tecido de crenças costuradas por castigos e recompensas, tinha no batismo “o sinal de conversão – o signo de sucesso da missão” (1978, p. 73).

Para aqueles que viam a morte no terreiro como uma “morte ideal”, perceber a decrepitude do corpo e os sinais de sua fragilidade era razão de grande temor. O sepultamento trazia consigo muitas preocupações. Desse modo, as doenças foram eficazes para a realização do programa catequético dos missionários jesuítas. Muitos índios converteram-se no último instante de vida com medo do *post-mortem* descrito

pelos padres. A doença dismantelava os ideais do índio que estavam ligados também a sua força física, “o índio que era acometido por alguma doença e quando percebia a proximidade da morte vivia trespassado pelo medo” (KOK, 2001, p. 28). Em poucas palavras, o medo do peso da terra era um dos motivos centrais para o fortalecimento do ritual antropofágico. Os que morriam de morte natural afastavam-se da chance de equiparar-se aos deuses, de extirpar o fardo da humanidade: “a diferença entre homens e deuses existia para ser superada” (KOK, 2001, p. 44).

Para os missionários, a guerra santa era justa, pois “morrer ou matar por Cristo não implica criminalidade alguma e traz uma grande glória” (SUESS, 1992, p. 10). Nesse caso, a aplicação dos instrumentos discursivos da pastoral do medo fez-se fundamental nesse plano de glória da ação missionária, que via na cristianização desses naturais a salvação dos mesmos. Em carta datada de março de 1562, ao geral Diogo Lainez, o padre José de Anchieta, lê na linha da história presente que as doenças que assolam os indígenas (diversas trazidas pelos europeus) são castigos de Deus:

Nosso senhor não deixa de castigá-los com doenças e mortes, porque os que se apartam de nós outros não fazem senão morrer aqui e acolá, por suas malditas habitações, sem confissão, uns amancebados, outros levados e comidos de seus contrários (1988, p. 189).

O corpo doente do indígena foi um dos motivos decisivos para a fortificação da catequese entre os naturais, uma vez que muitos deles, no desespero, batizavam a si ou aos seus de modo a buscar a tão pregada salvação. O conflito entre pajés e missionários foi determinado pela brecha deixada por aqueles que, às vezes dando o doente como caso incurável, possibilitavam que os missionários fossem chamados para “assumir a cura de doenças e o preparado do moribundo para a morte” (KOK, 2001, p. 102). Neste caso específico, as doenças foram proveitosas à empresa da conversão, pois permitiam aos jesuítas batizar os índios no leito, no momento de maior vulnerabilidade.

Como os pajés defendiam que o batismo veiculava a morte, segundo afirma Glória Kok (2001, p. 97), muitos índios buscavam escapar dele, mas diante da fragilidade que a doença lhes revelava, a conversão – nas palavras dos jesuítas – tornava-se a única saída para o castigo que se aplacava sobre aqueles que recusavam renascer no Cristianismo.

O contato com os europeus trouxe aos aldeamentos uma série de doenças para os índios. Varíola, sarampo, coqueluche, catapora, tifo, difteria, gripe, peste bubônica e, afirma-se, até malária (cf. CUNHA, 1992, p.12). A moléstia, que não era bem recebida entre os indígenas, enquanto motivo de morte natural foi um artifício rendoso entre os jesuítas, pois, se de um lado promovia o despovoamento da terra, por outro, garantia o sucesso da missão pela concretude do número de batismos. Como se afirmava, em uma carta anônima do Espírito Santo, datada de 1558, essas ocasiões foram favoráveis para “buscar tesouro de tão excelentes pedras”. Em seguida acrescentava, “bautisavam muitos *in extremis* e bautisados (de crer é que de filhos de ira se tornavam filhos de graça) morriam” (NAVARRO, 1988, p. 234).

Na enunciação das cartas jesuítas, o tipo ou *éthos* do que fala sempre decifra o tupi, lendo-o como gentio que não conhece a Revelação da verdadeira igreja visível, nem a ordenança racionalizada da hierarquia definidora do corpo místico do Império. Segundo Adolfo Hansen, pode-se afirmar que, nas práticas letradas jesuíticas, “a cegueira da Luz e a mudez do Verbo unem-se à nudez do corpo para interpretar como um vazio de sentido, dado a ler/ver na abominação de suas práticas, simulacros de Anhangá-Diabo” (HANSEN, 1995, p. 115).

Em correspondência ao geral Diogo Lainez, de janeiro de 1565, Anchieta descreve o efeito da varíola sobre o corpo de um indígena, impressionado pela comparação apresentada com o corpo de um leproso. A passagem é longa, mas crucial para observarmos como a ruína do corpo, por consequência da doença, e as pregações da morte

pela pastoral católica do medo, somadas, definiriam a relação do indígena com o Além-cristão, bem como intensificariam o programa jesuítico de conversão dos indígenas:

A principal destas doenças não são as varíolas, as quais ainda brandas e com as costumadas que não têm perigo e facilmente saram; mas há outras que é coisa terrível: cobre-se todo o corpo dos pés a cabeça de uma lepra mortal que parece couro de cação e ocupa logo a garganta por dentro e a língua de maneira que com muita dificuldade se podem confessar e em três, quatro dias morrem; outros que vivem, mas fendendo-se todos e quebra-se-lhes a carne pedaço a pedaço com tanta podridão de matéria, que sai deles um terrível fedor, de maneira que acodem-lhe as moscas como à carne morta e apodrecida sobre eles e lhe põem gusanos que se não lhes socorressem, vivos os comeriam (ANCHIETA, 1988, p. 248).

A eloquente descrição de Anchieta imediatamente nos convida a penetrar com assombro na *Divina Comédia*, no canto XXIX, a fim de visualizar pelos olhos do poeta italiano o corpo pestilento dos falsários, na décima vala do oitavo círculo do inferno.

Leiamos:

Sem conversar seguíamos, passo a passo,
vendo e ouvindo as enfermas almas postas,
incapazes de erguer o corpo lasso.

Duas vi sentadas, costas contra costas,
Como assadeiras postas esquentar,
Cobertas, da cabeça aos pés, de crostas.

Nunca assim almofaça vi esfregas
Moço de estrebaria que o dono apressa
O quem sua folga teve de adiar,

Como cada uma, sem parada obsessa,
Sobre si mesma as unhas, nos furores,
Lançava, do prurido que não cessa.

Assim soltam co' a faca os pescadores
As escamas do sargo, pertinazes,
Ou de outro peixe que as tenha maiores (DANTE, 2019, p. 195-196).

O paralelo entre Anchieta e Dante revela-nos a reatualização do repertório retórico-poético nas letras quinhentistas que se realiza continuamente na produção de imagens macabras pela retórica cristã. Nesse caso, evidencia-se um poder persuasivo assinalado nas descrições assombrosas que se transforma em instrumento catequético. Em função disso, Anchieta defendia que um dos grandes impedimentos para a conversão desses indígenas era por razão de “faltar-lhes temor e sujeição” (1988, p. 341). Em sequência, comenta que “todos estes impedimentos e costumes são mui fáceis de se tirar se houver *temor e sujeição*, como se viu por experiência desde do tempo do governador Mem de Sá até agora” (ANCHIETA, 1988, p. 341; grifos nossos).

As descrições macabras, que materializam a ideia do inferno cristão entre os indígenas nos séculos XVI e XVII, aparecem na eloquente descrição-narrativa do jesuíta Antônio Blasquez que, segundo a *evidentia* e a *enargéia* retóricas, compõe um retrato do terror da peste que assolava os índios. Cabe reiterar que o papel das epidemias foi decisivo para intensificar o processo de catequização. O discurso sobre o pecado, naquele momento, encarna-se no corpo atacado pela peste, traduzida como imagem do castigo de Deus àqueles que renunciam o batismo:

Por essa causa morriam muitos ao desamparo comidos dos vermes que das chagas das bexigas nasciam e se engendravam em seus corpos, em tanta abundancia e tão grandes, que causavam um grande horror e espanto a quem os via, e com isto resultava grande merecimento a quem os curava, que eram os nossos Padres e Irmãos (1988, p. 432).

Prossegue, na missiva, esclarecendo como os padres exerciam o papel de médico do corpo e do espírito, assumindo a responsabilidade de tratar os ferimentos causados pela doença como sinal de caridade. A doença, e todo o asco e horror que ela despertava, trazia à luz – no assombro do momento – o encarecimento da missão jesuíta de batizar essas almas presas a corpos fétidos:

Nos serviços e ministérios que lhes faziam em lavar-lhes as chagas e tirar-lhes os bichos e gusanos que ferviam em seus corpos como formigas em

formigueiros. Mas, posto que isto em si fosse muito asqueroso e causasse o grandíssimo fedor não pequena dôr de cabeça, e os serviçaes Irmãos nosso mui prontamente, não tendo em conta outra cousa sinão o que a obediência lhes encarregava, se exercitaram nesta obra de caridade e creio que tanto mais obra de misericórdia quanto mais elles são miseráveis (BLASQUEZ, 1988, p. 432).

Na perspectiva de missionários e cronistas, como falamos, as superstições dos indígenas, encarados muitas vezes como inimigos da fé verdadeira, não eram lidas sequer como verossímeis, muito menos verdadeiras. A unidade político-teológica, que orienta o olhar português, traduz o mundo como palco da vontade divina sem ver os traços constituintes de um *outro* imaginário que não seja a visão escatológica cristã. Ainda assim, elementos integrantes da mundividência indígena foram revalorados para integrar o repertório de imagens macabras empregado na pastoral católica. Nesse caso, os espíritos, que já despertavam o horror entre os indígenas, as criaturas indesejadas, os costumes desprezados, convergiram para robustecer as representações diabólicas e infernais disseminadas pelos missionários.

A tópica colonizadora da salvação das almas indígenas orientou, num gesto ágil, a campanha da catequese, favorecendo a pregação e o batismo que, à luz do desespero de indígenas doentes e temerosos com o *post-mortem*, convertiam-se em nome da salvação celeste. Em leito de morte, *in extremis*, a morte cristã, depois de todas as narrativas contadas, passava a ser signo pleno do desejo desse indígena que aprendeu a temer essa “metafísica canibal” cristã que engoliu as tradições tupis ressignificando-as à luz dos seus dogmas (CASTRO, 2015, p. 157-8).

4. Considerações finais

As questões aqui apontadas – como pretendíamos – devem ser consideradas como uma singela etapa iluminadora de um percurso imenso para o entendimento das questões

discutidas. Tentamos acusar a existência de um enquadramento dos indígenas no paradigma cristão do Além, destacando, para tanto, algumas fontes da época que pudessem contribuir para reconstituir um panorama verossímil do plano de conversão e de sua forma de operação. A relação dos vivos com os mortos, em ambas as perspectivas, revelava-se contraditória, sobretudo no que dizia respeito ao peso da culpa e do pecado que, na doutrina católica, são elementos fundamentais, mas que, no horizonte da Terra sem Mal, não encontravam eco.

Pontuemos que o profundo debate acerca das crenças indígenas e a contínua ação catequética possibilitarão uma entrada para novas questões que, no cerne da Igreja contrarreformada, surtirão as disputas político-teológicas. Nesse instante, cabe afirmar que aos resistentes à catequese coube, em especial, o peso da escravidão e da morte que, a bem da verdade, significariam de certo modo a mesma coisa para esses corpos agulhoados à exploração da terra e aos castigos reservados no inferno: corpos expostos a uma conciliação que os padres tentarão produzir. Por este momento, pode-se dizer que o socorro das almas está arraigado a um conjunto complexo de questões relacionadas a um modo específico de pregação apelatória às imagens eloquentes que, mais especificamente, serão fundamentalmente plasmadas em alguns sermões como os de Antônio Vieira sobre a conversão dos indígenas e a salvação dos africanos.

Dado o triunfo da pedagogia cristã no tempo da conquista, a visão tripartida do Além-cristão se sobrepôs às concepções indígenas, dominando o imaginário colonial até o século XVIII, como assinalou Glória Kok (2001, p. 158). As figurações do céu, do inferno e do purgatório serão continuamente aplicadas, nos sermões, na sequência da pronúncia de termos como culpa, pecado, salvação e confissão. A topografia do Além-cristão, naquele tempo, rivalizaria com o horizonte paradisíaco da Terra sem Mal, acentuando um profundo desgaste da relação entre indígenas e padres. Posto o tabuleiro, o *dominium* sobre o território do Outro implicou o *dominium* sobre a alma do Outro e os

debates em torno dessas questões resultaram em espetaculares e eloquentes querelas que definiram uma relação de morte e vida que, no momento, não caberiam nessas linhas.

Referências

- ANCHIETA, José de. *Cartas: informações, fragmentos históricos e sermões*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- CARDIM, Fernão. *Tratados da terra e gente do Brasil*. São Paulo: Hedra, 2009.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar-ANPOCS, 1986.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. *Imagens de canibais e selvagens do Novo Mundo: do maravilhoso medieval ao exótico colonial (séculos XV-XVII)*. Tradução de Márcia Aguiar Coelho. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2017.
- CLASTRES, Hélène. *Terra sem mal: o profetismo tupi-guarani*. Tradução de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1978.
- CUNHA, Manuela Carneiro da; CASTRO, Eduardo Viveiros de. A vingança e a temporalidade: os Tupinambá. *Cultura com asas e outros ensaios*. São Paulo: Ubu Editora, 2017, p. 78-101.
- D'ABBEVILLE, Claude. *História da missão dos padres capuchinhos na ilha do Maranhão*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.
- DELUMEAU, Jean. *Uma história do paraíso*. Tradução de Teresa Perez. Lisboa: Terramar, 1994.
- DANTE, Alighieri. *A divina comédia*. Tradução e notas de Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2019.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Lisboa: Edições70, 2005.
- GAMBINI, Roberto. *O espelho índio: os jesuítas e a destruição da alma indígena*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.
- GÂNDAVO, Pero de Magalhães. *A primeira história do Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

HANSEN, João Adolfo. O nu e a luz: cartas jesuíticas do Brasil. Nóbrega 1549–1558. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 38, São Paulo, 1995, p. 87–119. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/71891/75068>>. Acesso em 26/09/2020.

HANSEN, João Adolfo. A servidão natural do selvagem e a guerra justa contra o bárbaro. In: NOVAES, Adauto. (Org.) *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 347–373.

HANSEN, João Adolfo. A escrita da conversão. In: COSTIGAN, Helena (Org.). *Diálogos da conversão*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005, p. 15–43.

KOK, Glória. *Os vivos e os mortos na América portuguesa: da antropofagia à água do batismo*. Campinas; SP: Editora da Unicamp, 2001.

LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

NAVARRO, Azpilcueta e outros. *Cartas avulsas: 1560–1568*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 1988.

NEVES, Luiz Felipe Baêta. *O combate dos soldados de Cristo na terra dos papagaios*. Rio de Janeiro: Forense, 1978.

NÓBREGA, Manuel da. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Ed. PUC–Rio; São Paulo: Loyola, 2017.

PÉCORA, Alcir. Vieira e a condução do índio ao corpo místico do império português (Maranhão, 1652–1661). In: COSTIGAN, Helena (Org.). *Diálogos da conversão*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005 p. 83–98.

STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. Tradução de Guiomar de Carvalho Franco. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SOUSA, Gabriel Soares de. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. São Paulo: Hedra, 2010.

SOUZA, Laura de Mello e. *O diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

SUESS, Paulo (Org.). *A conquista espiritual da América espanhola*. Petrópolis: Vozes, 1992.

THEVET, André. *As singularidades da França Antártica*. Tradução de Eugênio Amado. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

VASCONCELOS, Simão de. *Crônica da Companhia de Jesus*. Petrópolis: Vozes, 1977, 2 vols.

As representações da Iara segundo Ermanno
Stradelli, José Cândido da Gama Malcher e
Crispim do Amaral na Amazônia oitocentista

The representations of Iara according to Ermanno
Stradelli, José Cândido da Gama Malcher and
Crispim do Amaral in the nineteenth Amazon

Márcio Pascoa

UEA

Luciane Páscoa

UEA

<https://orcid.org/0000-0003-0963-6577>

<https://orcid.org/0000-0001-7751-0189>

Recebido em: 25/09/2020

Aceito para publicação em: 16/11/2020

Resumo

O presente artigo aborda o trânsito de ideias e concepções estéticas entre obras de linguagens distintas, baseadas no mesmo tema. A lenda da Iara, coletada por Ermanno Stradelli em sua incursão pela Amazônia oitocentista, foi acomodada em italiano para uma publicação de 1885. Daqui passou ao libreto da ópera *Jara* do compositor José Cândido da Gama Malcher, estreada em 1895. A narratividade lírica do poema e a dimensão simbolista da ópera dessas versões parecem repercutir na criação de uma grande obra visual, o pano de boca do Teatro Amazonas, denominado *Alegoria do Encontro das Águas*, atribuído ao artista ao Crispim do Amaral. As obras são analisadas sob um enfoque iconológico e intertextual, a partir dos estudos de Erwin Panofsky (2000) e Omar Calabrese (1997).

Palavras chave: Iara. Representações. Stradelli. Malcher. Amaral.

Abstract

This paper deals with a transition of ideas and aesthetic concepts between different artworks about a same motif. The legend of Iara, collected by Ermanno Stradelli during his travels around 19th-century Amazon, was adapted for 1885 Italian issue purposes. This issue served to set Jara, an opera libretto by José Cândido da Gama Malcher, premiered in 1895. The lyrical narrative from Stradelli's poetry and symbolist dimension from Malcher opera's seems to have repercussions in a great visual work, the proscenic curtain for Teatro Amazonas called Alegoria do Encontro das Águas, painting ascribed to Crispim do Amaral. These works have been analyzed by iconological and intertextual approaching, based in Panofsky (2000) and Calabrese (1997) studies.

Keywords: Iara. Representations. Stradelli. Malcher. Amaral

Da narrativa lendária à criação literária

Em agosto de 1884, Ermanno Stradelli estava de volta à Itália, depois de cinco anos e meio na Amazônia. Não seria uma volta definitiva, porque esta nunca aconteceu. E ainda haveria muitas outras voltas. Mas dessa vez, às vésperas de completar seus 32 anos, estava decidido a resolver assuntos que o permitissem maior autonomia para os projetos futuros que o esperavam. Nos dois anos e meio que se seguiram, terminou os estudos em Direito que lhe impunham a tradição familiar. Afinal, desde 1600, a família Stradelli registrava nos arquivos estatais de Parma vários membros na profissão de notário e seu vínculo com a região provinha de muitos séculos antes.

Francesco Stradelli, pai de Ermanno, recebera em 1845 o título de Conde de Borgotaro (hoje Borgo Val di Taro ou ainda Borgotar, em dialeto parmense), por atribuição direta da Arquiduquesa Maria Luísa da Áustria, então Duquesa de Parma, Piacenza e Guastalla. Francesco era casado com Mariana Douglas Scotti di Vigoleno, igualmente condessa, cujo título foi concedido na Idade Média a um antepassado escocês (TRUFELLI, 2018). Ermanno era o primogênito desse consórcio, tendo mais dois irmãos, Angelo e Alfonso Maria, que se tornou jesuíta, e quatro irmãs, todas casadas com outros nobres ou oficial de alta patente.

Francesco faleceu em 24 de janeiro de 1870 e a divisão de seus bens foi um processo complexo e demorado, que durou oito anos, resolvendo-se com uma possível pressão do primogênito por receber sua parte da herança (DIAS, 2018, p.7). Ermanno começou os estudos de *giurisprudenza* na Regia Università di Siena, em 1873, mas transferiu-os em 1875 para a Universidade de Pisa, cidade onde estudara antes no Colégio de Santa Caterina (DIAS, 2018, p.7). Em 1877 interrompeu a trajetória universitária e iniciou o planejamento da grande viagem ao Norte do Brasil, empreitada para a qual não seguiria sem os recursos

próprios, ao lado dos quais ainda contou com o apoio da Sociedade Geográfica Italiana, da qual se fez sócio honorário.

Partiu de Bordeaux em abril de 1879. Sua chegada a Manaus foi em fins de julho do mesmo ano, para logo adentrar os rios da região onde documentou a exploração da borracha, realizou as primeiras fotografias dos autóctones e iniciou o seu longo estudo sobre nheengatu que o levou a um dicionário de 700 páginas. Não tardaria para integrar expedições governamentais ao lado de autoridades provinciais, como a chamada *pacificação dos Crichanás*, em 1884. Quando chegou a essa altura já estava estabelecido profissionalmente em Manaus com um endereço na Rua Marcílio Dias, anunciando-se como fotógrafo. (ALMANACH, 1884, p.172)

Ao interromper temporariamente a sua trajetória equatorial, levava consigo para a Itália alguns itens que demonstram a sua preocupação artística nesse momento, em face dos achados etnológicos que realizou, como as fotografias. A láurea jurídica já refletia sua passagem pela Amazônia, pois a tese defendida na área do Direito Internacional possuía o sugestivo título *Se le nazioni civili abbiano o no il diritto di appropriarsi territori di popoli barbari*. O curso seria muito útil em um futuro próximo.

Ao retornar em 1887, deu saída da Europa por Marselha, com direção a Caracas. O objetivo era partir de Ciudad Bolívar em expedição a partir do Rio Orenoco, encontrar a passagem para a Bacia Amazônica e descer o Rio Negro desde as suas cabeceiras até chegar a Manaus, o que de fato aconteceu em fevereiro de 1888. Terminaria por reestabelecer-se novamente na capital do Amazonas, mas ainda não foi nessa oportunidade. Stradelli não parava. Seguiram-se três viagens para os extremos da região. A primeira, acompanhando uma comissão de fronteiras, foi para subir o Rio Branco. A segunda, para a ponta oposta, cobria a extensão do Purús e se juntava ao Rio Acre. A

terceira, em direção ao extremo do outro quadrante, para retornar ao Uaupés pela terceira vez.

Em Manaus, ao início da derradeira década de Oitocentos, ganhou a cidadania brasileira e de pronto pediu o provisionamento de advogado, que lhe foi concedido em 22 de agosto de 1893 pela autoridade estadual amazonense.¹

Mas aquele primeiro interregno italiano (1884–1887) após a vinda para o Brasil rendeu mais. Stradelli avançou sua carreira literária editorial. Não se trataria de um relatório descritivo, mas uma atividade criativa artística, como o exercício da fotografia lhe permitira, ainda que ela o fosse primordialmente documental e etnográfica. O seu pendor literário já havia resultado em um volume de poesias, que intitulou *Tempo Sciupato* e foi editado em Piacenza no ano de 1877, portanto antes da primeira viagem à América do Sul.

Stradelli, no entanto, decidiu-se por dar também um formato narrativo escrito para a lenda da lara, que ele ouvira diretamente dos habitantes da região amazônica, sobretudo consciente de que o que desejou publicar era uma versão possível, dentre outras:

La leggenda che oggi ti presento é stata da me udita e raccolta sul posto nella mia non breve dimora nelle Amazoni, 5 anni e mezzo circa, dalla bocca stessa degli indigeni, anzi non so se convenisse meglio chiamarla versione, come infatti é, se non dalla scrittura, dalla parola viva.²

¹Ermanno Stradelli foi nomeado promotor de Justiça da Capital (Manaus) assumindo em 27 de julho de 1895 (*Diário Oficial*, 13 set. 1895), sendo quase certamente lotado a pedido em Lábrea, no interior do Amazonas, para onde foi nomeado em 24 de setembro, tomando posse em 19 de outubro do mesmo ano de 1895. Em 15 de janeiro de 1896 já estava sendo removido da comarca de Lábrea para a de Maués (*Diário Oficial*, 15 jan. 1896) e, afinal, parece não ter se demorado muito no exercício do Ministério Público, podendo-se suspeitar que tenha ingressado no serviço por mera conveniência que os privilégios da função lhe dariam para continuar suas atividades etnográficas, porque logo em 1897 já estava a se anunciar como advogado novamente em Manaus, ao lado do sócio J. Araripe, com escritório na Rua [Marechal] Deodoro, figurando nos anos seguintes em algumas representações judiciais.

²A lenda que hoje te apresento foi por ouvida e recolhida quando da minha não breve estadia na Amazônia, cerca de 5 anos e meio, da boca dos mesmos indígenas, também não sei se convinha melhor chama-la versão, como de fato é, se não da escrita, mas da palavra viva (Tradução nossa). Ver: Stradelli, 1885, p.5

Embora o lugar e a data de composição venham firmados como sendo Samaúma, no Rio Juruá, em 21 de março de 1881, ele adverte nas notas introdutórias que o mito da lara estava vivo e em toda parte por onde andou, inclusive algumas posteriores ao seu percurso pelo Juruá:

Il mito dell'Eiara si trova vivo, dovunque ed io l'ho trovato non solo tra le popolazioni piú o meno civili delle [fiumi] Amazzoni, Solimoes, Negro, Branco, Purus, Madeira, Juruá, ma anche tra selvaggi, del Uapés, Tikiè, Appapuri, Issana, e del Castagna controvertente del Maraviá, già nel bacino del'Orenoco.³

Quando Stradelli chamou a sua narrativa de versão, ele podia estar se referindo também aos relatos literários que o antecederam. Eram ainda bem poucos, pelo que se sabe, e relativamente raros de aceder.

A primeira versão que se conhece foi transmitida pelo naturalista Henry Bates (1825–1892) quando da sua publicação de 1863 sobre pesquisas no interior do Amazonas. Bates fez menção à lenda quando estava nas cercanias da vila de Ega, atual Tefé, dizendo que os nativos da área do Rio Amazonas acreditavam universalmente na existência de uma serpente aquática monstruosa, que aparece sucessivamente em várias partes do rio, à qual chamam Mãe d'água. (BATES, 1863, v.2, p.115) Bates diz que as lendas tomavam grande variedade de forma, sendo assunto frequente nas conversas de velhos e moços, pensando que sua origem se relacionasse unicamente às sucurijús (sucurujús, como ele também as chama), por causa de suas dimensões e habilidades impressionantes (IDEM). Entretanto, Bates não avança mais sobre o assunto e nem transcreve uma narrativa para explicar do que a lenda se trata.

³ O mito da lara se encontra vivo em toda parte e eu encontrei [a lenda] não só entre as populações mais ou menos civilizadas dos [rios] Amazonas, Solimões, Negro, Branco, Purús, Madeira, Juruá, mas também entre selvagens do Uaupés, Tikiè, Appapuri, Içana, e do Castanha, contramão do Maraviá, já na bacia do Orenoco. (Tradução nossa) Ver: Stradelli, Ermanno *Eiara: leggenda tupi-guarani*. Piacenza: Vincenzo Porta, 1885, p.6–7

Outro registro que antecede o de Stradelli e parece tê-lo influenciado é o que faz o Cônego Francisco Bernardino de Sousa (1834-?) no volume *Lembranças e curiosidades do Valle do Amazonas* (1873). Na obra publicada em Belém, onde ele a datou e assinou, constam breves apontamentos históricos e de costumes. A lenda que narra não está associada à cobra, nem a menciona como mãe d'água, mas está intitulada com o nome da personagem principal, que ele chama de Yara, dando-lhe o sugestivo subtítulo de “lenda amazonense”. Ressalva que outros também a chamam de Yuára ou Uyára. Ele localizou a ação no Rio Tarumã, hoje nos limites da zona urbana de Manaus e os personagens estão revestidos de um maniqueísmo típico da dramaturgia romântica que circulava pelos livros e palcos no Brasil da altura. Em uma taba da região dos Manáos, tribo dos índios deste nome, o jovem filho do tuchaua apanha sua igara e vai ao regato na ponta do Rio Tarumã, subsidiário do Rio Negro. O autor reforça os atributos heroicos do jovem:

Era um moço lindo, o mais lindo de todos os moços da sua tribo. Valente e ousado como ele, nenhum outro havia aparecido. Ninguém com mais destreza manejava a zarabatana temível, cuja flecha certa cortava em meio dos ares o voo da aracuan. Ninguém com mais destreza brandia o tacape e entesava o arco. Nos jogos com que celebravam as festas, sempre a palma da vitória cabia ao moço tapuio, ante quem os próprios anciãos respeitosos se curvavam. Era o orgulho da tribo e o digno sucessor do velho tucháua, que tantas vezes fizera morder a poeira a[o]s ferozes mundurucús. (SOUSA, 1873, p.50)

Na volta do passeio, em que Sousa arrisca descrever a exuberância natural da região, o jovem já estava triste, taciturno, de palavras vagas. A mãe aborda-o e ele diz que só a ela se atrevia a dizer que nas suas divagações ouvira uns sons cantados que se confundiam com o sussurrar da brisa pelas palmeiras, até que avistou uma moça lindíssima como nenhuma outra, de cabelos louros como se fossem ouro, presos por flores de mururé: “e cantava e cantava... como nunca ouvi cantar assim.”(SOUSA, 1873, p.52). A moça loira dos olhos verdes sorriu ao jovem e adentrou nas águas. A mãe chora ao ouvir o relato do filho e adverte que não volte mais ao igarapé do Tarumã, porque o que o filho viu foi a lara:

“seu sorriso é a morte, não lhe ouças a voz para que não cedas ao encanto”(SOUSA, 1873, p.52). No dia seguinte, “ao pôr do sol” diz o narrador, o moço foi ao Tarumã e de lá não voltou e nem mais foi visto. Depois disso, pescadores eventualmente viam nas horas mortas da noite, um vulto de homem ao lado do vulto de uma mulher que cantava, mas que à proximidade de qualquer um logo mergulhavam no rio.(SOUSA, 1873, p.52)

Carneiro Vilela (1846–1913) parece ter ecoado o que até então se tinha escrito, mesmo por que vivendo no Recife, somente assim tomaria contato com a lenda. Sua versão também foi publicada antes da de Stradelli. Ela tomou a forma de um conto com o título de *Yara* pelas páginas da Revista Brasileira, em 1880. A sua versão tem por base a de Bernardino de Sousa, mas é mais rebarbativa, fazendo estender a ação. Como a lenda em causa tem uma dimensão mais psicológica e tende a uma compreensão não linear, a estratégia do escritor pernambucano foi lhe dar ação e parece ter sido de menor eficácia, haja vista a sua baixa repercussão. Talvez porque sua versão tenha situações e personagens bastante extravagantes, como um alemão pronto a descarregar a sua Winchester de repetição na sedutora mulher (!) a qual Carneiro Vilela crava o rótulo de “diabólica”, em um arroubo moralizante cristão maior que o do Cônego Bernardino de Sousa.(VILELA, 1880, p.371–384)

A versão de Bernardino de Sousa já se alimenta do arquétipo da virtude heroica revestida de pureza, em que o exercício da violência e da morte são admissíveis para defesa da nação e contra o inimigo temível: a alteridade vista como ameaça. Mas em Carneiro Vilela está mais claro que o civilizado e racional germânico – tendo em conta que vai buscar um personagem que cita o Rio Reno – precisam imperar, à bala se preciso for: os conceitos e as imagens da diferença, quer de gênero, quer de metafísica, são aqui o inimigo da civilização à maneira centro-europeia. Em Bernardino de Sousa, o heroico vulnerável pelo pecado é virtude de um homem só. Em Carneiro Vilela, é um atributo do

gênero masculino, porque a ameaça feminina misteriosa, no fundo, é vista como uma distorção da imagem santificada que o século XIX pregou para a Mulher – a lara é então uma anomalia, uma bizzarria que precisa ser rejeitada e expurgada.

Stradelli não deve ter lido a elaboração de Carneiro Vilela, pois em 1880 já estava em sua digressão pelo interior da região, ainda mais isolada do que continua a ser. E não faria diferença alguma, porque sua percepção ideológica do lendário amazônico era bem diferente. Conta-nos o pesquisador italiano que a narrativa começa com a história da Boiassú⁴, a qual vive nas cabeceiras dos rios e nos lagos, de onde aparece em épocas cuja necessidade provoca o perigo aos recursos da região, pela ação do Homem.(STRADELLI, 1885, p.7) É neste momento que se transforma na belíssima mulher que atrai, com sua imagem e canto, os ribeirinhos, a quem seduz e faz adoecer, física e espiritualmente ao ponto de perderem-se de si mesmos, levando-os para as profundezas das águas. Neste contexto, os preferidos para a punição de lara são os jovens homens das tribos e aldeias que lhe caem em desgraça, por terem feito morrer peixes dos rios e lagos de onde tiram o sustento.⁵

Stradelli enxerga na lara um arquétipo, quando menciona que havia um ponto de toque dessa concepção com as culturas europeias, onde seres semelhantes habitam a mitologia, como as sereias, ondinas e as náiades [e também as loreleis].(STRADELLI, 1885, p.7)

⁴ Stradelli esclarece que Boiassú é o nome que se dá a maior das grandes cobras da Amazônia, a Sucurijú, mas que ao tempo, os índios já usavam o termo para designar especialmente a mãe dos rios e lagos, que se tornava visível em forma de cobra, o que fazia dela portanto a dona das águas, que em nheengatú significa Y-íara.

⁵ Stradelli diz que uma das variantes da lenda, que ele recolheu próximo a Óbidos, conta história diferente. Em uma tribo da região, quando uma menina se comportava mal em seus deveres ela era levada entre cantos e oferendas para uma ilha desabitada onde lara costumava aparecer. A ela era deixada entre cantos e danças. Após a saída de todos, a grande serpente aparecia e se a menina fosse culpada, a devorava-a. Entretanto, se fosse inocente a cobra não lhe tocava e contentava-se com os dotes ali deixados, partindo em seguida.

As explicações do prefácio da obra de Stradelli permitem perceber que a lenda da Iara, a despeito de apropriações mais distantes, tomou forma nos momentos mais agudos de transformação do interior da Amazônia, quando a exploração dos bens econômicos oriundos da floresta, sobretudo a borracha, aumentou violentamente à medida que surgiam e cresciam vilas por causa do grande deslocamento de contingentes humanos para a região. A lenda da Iara, como chamou Stradelli, seria, então, um mecanismo de alerta, pertencente à teragonia de um mundo que se estabelece entre o tempo pré-literário e o histórico, no seu sentido de evento registrado. Quase que como em uma metáfora epigramática, a natureza representada pela potente Boiassú pune aqueles que dela se aproveitam com abuso e ganância. Arrasta-os ao seu ponto de origem, no caso as fontes e cabeceiras de rios e lagos, e ali onde foi o começo, encontram seu fim. Isso pode encerrar a noção existencialista de que o tempo da Natureza é circular e submete o tempo linear da existência humana, conforme outros exemplos ao longo de muitos séculos que pode remeter ao orfismo. Porém a lenda contém também uma metáfora do medo do desconhecido, do atraente temor diante da forma monstruosa (aquela que não tem dimensão compreensível ou racional) que é a descomunal floresta com sua relação pulsante de vida e morte. Tal atratividade pela floresta como símbolo de um desconhecido temível, que compreende o sono, o sonho, o pesadelo e o terror, bem como a morte, também é parte de uma metafísica ocidental.

Stradelli parece consciente das apropriações e trocas culturais que foram se operando na construção da narrativa da lenda, porque ressaltou o fato de estar viva, de mudar aspectos do conteúdo, enquanto transmitida entre os viventes da região.

O intuito de Stradelli era maior do que apenas relatar a lenda. De fato, já o tinha feito no prefácio da publicação. Ele queria, ao acomodá-la na dimensão literária, que ela fosse apreciada com a mesma importância dos épicos, das epopeias, do repertório

lendário do continente europeu. Escolheu a forma poética que já o atraía e, para o efeito desejado, usou da métrica endecassílaba em língua italiana, que foi a escolha de grandes nomes clássicos do idioma.

Não há apenas o narrador como voz de condução da narrativa. Há três personagens, com nomes em nheengatu. Stradelli não explica a origem dos nomes ou a que se associam. Porém, o seu vocabulário nheengatu-português, que seria publicado pela primeira vez somente em 1929, após sua morte, pode conter pistas.

O nome de significado direto e mais facilmente entendido é Sachena, a mãe do jovem assediado pela Iara. *Sakéna* ou *Sacuéna*, significa ser cheirosa, ter bom cheiro (STRADELLI, 1929, p.636). O filho chama-se Begiuchira. Tal nome deve ser a junção de *Mbeiú*, que também se diz *Beijú*, que é o bolo de farinha de mandioca na forma comestível da torta que dela se faz, com o adjetivo *kira*, que significaria então bolo gordo, ou melhor, bolo recheado ou bolo vigoroso, mais do que bolo grande (*mbeiú-assú*) (STRADELLI, 1929, p.520). O preparado de *Mbeiú-kira* recebe alguma fruta que lhe dá sabor e o valoriza como alimento. Mas pode ser também que Stradelli esteja associando o fato de que com o beiju se faça o caxiri, uma bebida fermentada em que as propriedades da mandioca têm que ser administradas com a fervura correta da planta e a sua diluição correta do beiju, porque senão matam quem o consome (STRADELLI, 1929, p.407). *Begiuchira*, que em uma versão portuguesa seria então *Bejuquira* ou *Bejukira*, poderia significar a linha tênue entre o que vive e morre, representado na dicotomia do alimento que pode ser veneno.

Resta *Eiara*, que ele já mencionou no prefácio ser o nome da Iara, ou ainda da *Y-iará*. No seu vocabulário publicado, *Y* significa a água, e *iará* é a dona. Tecnicamente significa a maior ou melhor embarcação com capacidade de singrar os rios. Mas aqui no contexto da lenda essa dona dos rios é antropomorfizada depois de já ter sido zoomorfizada.

No poema, Begiuchira é um simples tapuio e não há nenhum qualificativo moral ou arquetípico como o do herói de Bernardino de Sousa. Stradelli adverte que o significado de tapuio não se restringe ao índio, porque se trata de alguém “sem distinção de tribo e nem sempre subentendendo a restrição de indígena não civilizado” (STRADELLI, 1929, p.654) Explica ele, pela etimologia e pelo sentido dos falantes, que se trata da junção de *tapyra*, contração de táua ou taba, com *epy*, que significa origem ou princípio, e *ia*, a fruta, o que resulta no fruto originado na taba, ou *o que nasceu ou provém da região amazônica*. O poema não se importa em fazer distinção cabal de civilizado ou incivilizado porque também não parece ser importante ao etnólogo medir grandezas étnicas ou sociais.

Ainda que ele faça uso de termos que remetem a coisas originárias da Europa, elas estão em seu texto em uma reduzida condição, de número e de sentido, como atributo qualitativo. O texto traz muitas palavras do vocabulário nheengatu, não como recurso de cor local, mas como de contexto cultural, com notas explicativas em alguns deles. Stradelli estabelece o conflito principal logo no início. O jovem tapuio desce o rio na sua canoa e ouve o canto suave de mulher. Duvida se é realidade, mas logo é abordado pelas palavras de Iara. *“O giovinetto, que pel regno mio /navighi e passi/ s’hai pietá in cuor, di me pietá ti prenda / che vivo al pié di questi bruni sassi / dannata a pianger finché alcun non m’ami / e me dolente sua diletta chiami.”* (STRADELLI, 1885, p.13)⁶

Stradelli estabelece a situação dramática como a das loreleis do Reno ou da sirenes do oriente, possíveis vínculos com a Andrômeda grega. Mas Begiuchira não é Perseu e Iara promete muito mais, porque é pulsão de morte, posto que no seu amor há uma recompensa: *“L’amor mio é soave come sogno di dormente”*, diz ela. A condição do amor é que ao libertá-la, siga-a para o seu reino azul e resplandecente, de águas frias: *“Chi*

⁶ O trecho pode ser entendido como: “Ó juvenzinho que pelo meu reino navegas e passas. Se tens piedade no coração tem pena de mim, que vivo ao pé deste rochedo escuro, condenada a chorar até que alguém me ame e me chame de sua amada.” (tradução nossa)

m'ama ha de venir nella mia regia/ nella mia regia azurra e resplandecente / ma fredda, fredda, come é l'onda / della cascata rapida e profonda" (STRADELLI, 1885, p.13). E como resultado da libação, "*nelle mie braccia scorderai la vita / non avrai piú dolore / negli occhi azzurri miei berrai l'oblio / sovra il mio sen deliberai l'amore, / il freddo amor che eternamente dura / lo son la madre di quest'onda pura*"⁷ (STRADELLI, 1885, p.13)

No restante do poema trava-se o inútil embate de Begiuchira para esquecer a Iara. Desinteressado de suas atividades e da própria vida, se desespera e desespera também a mãe. Os diálogos que Stradelli criou entre os dois acentuam o drama da situação. Em princípio não se sabe se é um drama do ser ou da necessidade, mas fica claro que o primeiro sucumbiu ao segundo.

Da poesia à ópera

Em 1885, quando Stradelli publicava *Eiara*, o compositor paraense José Cândido da Gama Malcher (1852–1921) terminava de escrever sua primeira ópera, *Bug Jargal*, baseada no romance homônimo de Victor Hugo. Morava na Itália para onde havia se transferido fazia uns anos, para aperfeiçoar estudos. Voltou ao Brasil, conseguiu subvenção e montou uma empresa lírica com a qual fez temporada no Teatro da Paz, em 1890. Assim estreava, em meio a obras de autores italianos conhecidos do tempo, *Bug Jargal*, em 17 de outubro daquele ano, ganhando a seguir várias reprises. Foi para São Paulo com a companhia lírica, entrando em cartaz no Teatro São José e para além do repertório desenvolvido em Belém, incluindo a sua primeira ópera, teve também a generosidade de estreiar no Brasil duas óperas de autores brasileiros como ele, a *Carmosina*, de João Gomes de Araújo (1846–1943) e *Moema*, de Assis Pacheco (1865–1937). Virado o ano de 1891 em São Paulo,

⁷ "Nos meus braços esquecerás a vida / não terás mais dor / nos meus olhos azuis verás o olvido, / sobre o meu peito se decide o amor / o frio amor que eternamente dura / Eu sou a mãe desta onda pura." (tradução nossa)

segiu para o Rio de Janeiro. O final da digressão na capital do país terminou em março com um prejuízo para o empresário compositor.

Após o infortúnio da empresa lírica desmantelada, Gama Malcher retornou a Belém. Lá, o compositor trabalhou no magistério durante certo tempo, enquanto saldava dívidas.⁸ Muito possivelmente nessa altura deve ter conhecido não só o poema de Ermanno Stradelli como o próprio autor. Stradelli esteve em Belém no fim de 1891 para expor no prédio da Tipografia do Estado a sua coleção das recolhas feitas na expedição ao Uaupés (*O Democrata*, 15 nov. 1891). Ele deu larga publicidade ao evento, pois encaminhou convite para diversos jornais (*Diário de Notícias*, 12 nov. 1891) no intuito de reunir também autoridades e parte da intelectualidade local na noite inaugural da mostra. A exposição abriu a 12 de novembro, pelas 7h da noite no salão da Imprensa Oficial do Pará (*Diário de Notícias*, 14 nov. 1891) e ficou mais algumas semanas aberta ao público em geral. Em 4 de dezembro já anunciava sua partida para o Rio de Janeiro (*O Democrata*, 4 dez. 1891), onde vendeu a coleção por 12 contos de réis, o dobro do que o Estado do Pará lhe oferecera. Ao voltar do Rio esteve mais uma vez em Belém, antes de seguir para Manaus. Não se sabe ao certo se ambos se encontraram ou que tipo de contato mantiveram. Malcher não esteve, até onde se sabe, em Manaus, mas possuía alguém de muita proximidade na capital do Amazonas que pode ter articulado informações, pois João da Gama Malcher era eleitor inscrito na capital do Amazonas por volta no início dos anos de 1890 (*Diário Oficial*, 25 jul. 1899).

Perto dessa data a lenda da lara também já figurava em mais uma obra literária, o *Folklore brésilien*, de Frederico José de Santa-Anna Nery, editada na França em 1889⁹ que

⁸ Malcher foi professor do Liceu Paraense, atualmente Colégio Estadual Paes de Carvalho, e do Instituto de Educandos Artífices, mais tarde Colégio Estadual Lauro Sodré, ambos de instrução masculina, sendo que o último, mais antigo, fundado em 1839, possuía banda de música desde 1857, e era o preferido do compositor.

⁹ Santanna Nery, Frederico José *Folklore brésilien* Paris, Pereix et cie, lib.edit 1889.; Há uma edição recente em português: NÉRI, Frederico José de Santana. *Folclore brasileiro*. 2ª ed. Recife: Editora Massangana, 1992. Estudos e Pesquisas, 80

transcreveu e verteu em francês a narrativa de Bernardino de Sousa, mostrando que a dispersão literária da lenda se acelerava.

Malcher decidiu-se por fazer a ópera e providenciou um libreto para ela. Não só porque precisava de um roteiro maior e teoricamente mais adequado para o que iria se desenrolar no palco. Pode ser que estivesse se precavendo de problemas com direitos e uma nova falência não podia estar no horizonte. Isso porque, com libreto pronto, foi pouco dele que pôs em música, conforme se vê da partitura autógrafa que deixou dedicada ao Conservatório de Belém.

No libreto que fez publicar em Milão, Malcher afirma na carátula que ele é o autor da poesia e da música de *Jara*, o nome em italiano para a Eira ou Iara. No entanto, nas páginas seguintes assume que o poema de Stradelli, ao qual não poupa elogios, serviu como argumento do libreto, revisto pelo “*poeta melodrammatico Fulvio Folgonio*”¹⁰ (MALCHER, 1894, p. 3).

Malcher acabou por trazer versos inteiros da obra de Stradelli para dentro da sua ópera. No primeiro ato, segunda cena, quando Jara e Begiuchira se encontram, quase todo o diálogo vem de lá, palavra por palavra, após a protagonista dizer “*Dolce é il mio amor qual sogno di dormente*”, até os versos das ninfas em coro, “*Stolto chi sprezza dell’amor suo l’ebbrezza*”, restando apenas uma quadra para encerrar a sequência cênica. Da mesma forma, boa parte do diálogo de Begiuchira e Sachena na segunda cena do segundo ato é extraída textualmente da obra do italiano.

¹⁰ Folgonio, ou ainda Fulgonio, era o pseudônimo de Francesco Pozza (1832–1904), que tanto trabalhou sob seu nome verdadeiro como por este *nome de piume*. Nascido em Fiorenzuola d’Arda, estudou letras e passou a escrever dramas, transferindo-se para Milão em 1869, onde frequentou o círculo dos *Scapigliati*. Ao lado dos autores dessa nova corrente adotou inicialmente o pseudônimo de Farfarello, colaborando com revistas e jornais, dentre eles *Gazzettino rosa*, *Il trovatore* e *Arte drammatica*. Escreveu muitos libretos em parceria com compositores diversos mas no caso de Malcher, com quem iria encetar ainda mais um planejamento operístico que se tornaria inconcluso, parece ter influenciado pouco nesta colaboração de *Jara*.

Malcher havia percebido as potencialidades dramáticas da escrita de Stradelli e ao fazer a música converteu essas cenas em ponto nevrálgico do conflito da peça. No primeiro caso, do encontro de Jara e Begiuchira, os contornos musicais produzem o impacto terrível da visão de um mundo não real e extremamente sedutor sobre o indígena; no segundo exemplo, explora a tessitura da voz grave de contralto na elaboração da parte de Sachena para lhe dar maior autoridade na tentativa de dissuadir o filho, alertando para a mortal relação que ele está prestes a enfrentar. Begiuchira, acomodado na parte de tenor *spinto*, geralmente usada para caráter heroico, aqui soa como atributo de desespero perante a consciência do amor destrutivo. Iara é obviamente uma parte de soprano e com contornos de anti-heróina, embora Malcher a coloque fria e inalcançável, como a figura religiosa feminina ocidental.

O restante do libreto, que na verdade tem poucas cenas, não transcreve mais Stradelli, mas obedece quase fielmente ao roteiro subjacente no poema do italiano, seja no desenrolar das ações, o uso de frases soltas que era recurso típico do Naturalismo operístico, nos temas de algumas falas, e na introdução de vocábulos de idioma *nheengatu*, que neste caso correspondem a quase duas dezenas de termos, muitos deles iguais aos usados por Stradelli.

Os termos de que Malcher se valeu são de natureza diversa: deuses da cosmogonia dos índios da região, como *Tupan*, *Rutá*, *Guarassi* e *Jassi*, nomes de plantas e animais como *inhambu*, *canindé*, *sabiá* e *cotia*; denominações de utensílios de formato específico, como *igara* e *maloca*. Malcher evitou nomear palavras comuns como a de certas ações (silvar, tirar, andar, prender), referências geográficas, ou objetos. Stradelli havia sido mais descritivo, daí o uso de mais vocábulos. Mas enquanto o italiano se valeu da citada versificação tradicional, o brasileiro usou metrificação variada.

Malcher já havia interferido muito no libreto que encomendara para *Bug Jargal*, invertendo versos, trocando-os por outros, suprimindo e enxertando, e até mesmo um personagem que não existia na obra de Vitor Hugo foi introduzido. Tal como fizera na ópera precedente, o compositor paraense também introduzia agora em *Jara* um personagem não antes registrado nas versões escritas da lenda.

O índio Ubira representa o varão da aldeia, não só pela alcunha mas pela posição social dentre os seus. Suas circunstâncias na trama servem para reafirmar os perigos do envolvimento com *Jara*. Ubira é um caçador que ao se aventurar na mata deparou-se com a bela visão da mulher sedutora. Mas ele não cede aos seus encantos e volta para a aldeia em grande alarme. Sua entrada em cena é justamente neste instante, sendo igualmente o momento em que Malcher usou a maior sequência de palavras em nheengatu por toda a ópera: “*Eia! Canindé, Cuiré, Cuiré! Epatú, paturepé, paturepé! Eia Canindé, Cuiré, Cuiré! Marajú, Marajú. Marajuá!*” A mensagem trazida pela voz de barítono do personagem é amplificada pelo coro valendo-se dos mesmos versos.

O efeito teatral que o procedimento permite, ganha contornos de ultra-realismo com o uso das palavras em nheengatu. Mas poucos seriam aqueles que, mesmo na assistência do Teatro da Paz, em Belém, no fim do século XIX, compreenderiam as palavras de Ubira. E que dizer, então, dos públicos para além da Amazônia, onde a ópera viesse a ser encenada, em seu tempo e para além dele? O aspecto dramático neste caso ultrapassa o entendimento do universo real dos receptores da obra musical e passa a reforçar o ambiente mágico, místico, da narrativa lendária: povo primitivo com organização social diferente, com crenças pagãs que os faz tendentes entre a realidade e a magia, falando uma língua estranha, enredado em uma cosmogonia diferente da europeia ocidental e ativa diretamente sobre os humanos. Os elementos do Simbolismo já estavam operantes aí. O

universo de *Jara* de Malcher, estende o proposto por Stradelli, pois Malcher já concebe um universo psíquico e uma atmosfera dominada pelo aspecto simbólico.

Malcher percebeu em Stradelli que a ação da lenda é muito estática e manteve esse caráter na ópera, diminuindo bastante as intervenções dos personagens. O tempo estático é característico da abordagem simbolista, assim como o aprofundamento da relação entre Homem e Natureza, que ganham grande relevo aqui. Em *Jara*, diferente das óperas de todo o século XIX, não há guerras, nem motins, nem os tradicionais duelos e disputas de amor e honra, menos ainda levantes coletivos contra injustiças sociais. Não há a célebre disputa por valores morais, por conquistas pessoais ou de causa difusa.

Todo o dilema se resume ao universo psíquico de Begiuchira no seu confronto com as forças do Natural e os arquétipos que aí estão envolvidos. Entre a devoção a duas mulheres, ele oscila pela imagem mítica da mãe, pertencente a um mundo real e previsível, e a visão onírica, mágica, fantasmagórica da imprevisível mulher, pretensa amante, que pertence a um mundo idealizado. O temor reverencial da mãe, exerce o domínio da parentela, da tradição social, da convenção do universo real. Esse é o domínio da mulher que gera, a mulher que um dia conteve o homem e o transformou em força cinética. Sachena é precisamente a força geradora da Terra. A Jara de Malcher/Stradelli completa o ciclo da vida desse mesmo homem e por ser a mulher receptora, a que extingue a vida do homem–poder cinético, que o recebe nos seus domínios agora fantásticos, mas ainda assim nas entranhas do planeta, torna–se a antítese de Sachena. Esta, a criatura da força elementar da terra, a outra, criatura da força elementar do fluxo, da água, onde ocorre a dissipação e a transformação da vida.

Na ópera, o amor de Begiuchira potencializa–se e percebe–se que ele é todo consumição. Não é libertador como o discutido por Malcher em *Bug Jargal* à luz de inúmeros precedentes do século XIX. Begiuchira sabe que para aceitar o amor de Jara,

rejeitará o mundo que conhece e as forças da vida. Mas afinal há também um tipo de libertação que acontece pela aceitação desse amor, porque ao se entregar nos braços de Jara, extingue-se-lhe a vida física e supera o limite para o mundo de outra dimensão, que lhe aparece irresistível nos encantos incomuns de Jara. Essa atratividade é outro ponto comentável. Embora ele o prometa à mãe, não pode manter-se ao lado dela. Acaba sucumbindo à aparição frequente de Jara. Como quem espera a morte que é certa, ele angustia-se pelo dia de revê-la e precipita-se em um afã de rejeitá-la, sabendo que não lhe cabe senão aceitá-la. Terá sido justamente nesta apropriação de Stradelli, que Malcher ampliou o poder perceptivo da lenda e centrou a sua ópera, porque esse colóquio de amor e morte se dá em uma atmosfera de sonho. Malcher ressaltou isso pela boca de sua Jara mas replicou-o colocando as palavras na boca do coro das entidades da *regia azzuurra*: “*Amor de Jara é sogno di dormente*”.

A tríade sonho-amor-morte completa-se no universo simbolista da cultura europeia da virada do século XIX para o XX. O uso de linguagens particulares, como procedimento compositivo de autores diversos, especialmente no século XX, realiza-se na adoção de novas sonoridades pelo uso de vocabulários desconhecidos, da esfera musical como a variedade de escalas modais que sobretudo serviriam como marca identitária nacional e primitiva, mas ainda na esfera verbal, com o aparelho comunicativo que pressupõe nova musicalidade no dizer o texto. Malcher antecipa o discurso nacionalista que diversos exemplos simbolistas europeus propuseram a autores brasileiros do século XX.

O simbolismo de *Jara* é dotado da mesma discussão sobre o papel do Homem na Terra que já aparecera em *Bug Jargal*, porque parece ser esta uma preocupação ideológica de Malcher. Porém na sua primeira ópera estão em jogo as forças de um realismo devedor dos preceitos de Victor Hugo, que em seu prefácio de *Cromwell* revelava o paradigma evolutivo do Homem e da sociedade em direção à luta pela posse da terra e o conflito de

interesse antagonizando coletivo e individual, bem como coletivos entre si. O Homem, sob a noção de progresso, pretensamente melhoraria, ascenderia, emancipar-se-ia no universo da razão.

Jara também discute o papel do Homem na Terra, mas para além dos domínios da razão, justamente onde ele não pode pretender controle. O universo psíquico dos sonhos funde-se em algum momento aos sentimentos, onde se acalenta o amor, e à vertigem incontrolável pelo desenrolar da vida que acaba em morte, que no caso de *Begiuchira* associa-se ao último prazer prometido.

Abordar a representação da Natureza na sua dimensão física e metafísica exigiu de Malcher que reduzisse as intervenções cantadas e aumentasse as partes instrumentais. Ele faria então como na proposta de Richard Wagner (1813–1883), aproveitada por alguns autores italianos desta virada de século XIX para o XX, em que a orquestra acaba por ser ela a voz de um personagem sem palavras.

A abertura da ópera, por exemplo, é um movimento sinfônico que chega a quase 30 minutos de fluxo musical contínuo e representa um amanhecer na Amazônia. Para essa fluidez, Malcher faz uso de flutuação tonal e os campos harmônicos se sucedem de maneira muito eficaz para o efeito descritivo da atmosfera onírica. Ao longo da ópera, Malcher também usou escalas modais, octatônicas, escalas expandidas, que no fundo aumentam o vocabulário musical, sem deixar de lado o tonalismo tradicional.

Mas, curiosamente, o momento em que *Jara* no rochedo fala a *Begiuchira* e nele gera o encantamento, não tem nada de excepcional no sentido musical. A mensagem que transmite soa crua. É uma anátema.

A delicada beleza sinuosa das melodias, com seu suporte harmônico e estético rico e sólido, que pode representar a função mágica do canto sedutor de *Jara*, desloca-se para o canto desse novo personagem, a Natureza. Como compositor, ente criador, dotado de

recursos de narrativa simbólica embrenhados, em algum momento, no desconhecido, Malcher usa, ainda que não se saiba o nível de consciência, do processo de metalinguagem, pois é ele quem fala pela música da orquestra. Nesse exercício da mimesis, é ele quem se esmera em seu cantar, para propor a fantasia aos que o ouvem e, se possível, fazer sonhar.

O público do Teatro da Paz parece ter ficado dividido na altura da estreia. Por um lado terá se agrado nas passagens cantadas, ou com coro e balé, e ainda com os cenários:

O 3^a ato resume com admirável engenho as melhores jóias musicais de toda a ópera, e prepara o espírito do espectador para um maravilhoso desenlace, que se realiza na surpreendente mutação para o quadro final. A *mis-en-scene* deste quadro é deveras original, representando o fantástico leito do Amazonas, com toda a riqueza do mundo dos mares. É aí que terá então lugar um esplêndido bailado, por um corpo de baile composto de *Ninfas, Nereidas, Naiades, Oceânides*, terminando por uma soberba apoteose à protagonista Yara, no seu fantástico reino, ornado de conchas, algas, pérolas, corais, etc. Aos múltiplos recursos de que dispõe a arte cenográfica, está reservada uma boa parte do efeito teatral da ópera, especialmente no cenário do quadro final, onde o pincel reproduz as belezas naturais com uma palheta enriquecida de caprichosas tintas, nos variados matizes dessa eterna primavera que margina as caudalosas águas do Rio-mar (A *Época*, 16 jul. 1895)

Por outro, terá se mortificado com as passagens orquestrais puras, porque seguramente não as entendeu:

A má lembrança que teve o Maestro Malcher de fazer executar depois do intermezzo o prelúdio, gastando nisso perto de meia hora, em cena aberta e vazia, causou péssima impressão no público, que guardou completa frieza até o terminar do espetáculo (O *Democrata*, 8 maio 1895)

Ainda hoje, a montagem de *Jara* demanda atenção a quem a for fazer e não pode ser confundida com ópera fácil, nem de fácil enquadramento. Como a *Eiara* de Stradelli, não deve ser subestimada, porque em ambas as obras, tudo se opera no limiar, pois o local se

confunde com o universal, o físico com o metafísico, dentre outros dualismos propostos e rompidos.

Depois das palavras e sons, vieram imagens

Calabrese menciona que a obra de arte pode ser entendida como texto, a partir de sua linguagem específica. Afirma que existe uma arquitetura interna, “não só na organização do texto em si mesmo, mas também a relação entre a modalidade de produção do texto e do próprio texto, e a relação entre texto e leitor abstrato ou empírico por ele previsto”(1997, p.35). Assim, texto literário, musical e pictórico pertencem ao espaço da teoria, esteticamente expresso. Nesse sentido, outro texto, em outra linguagem, somou-se às representações feitas por Stradelli e Malcher.

Enquanto *Jara* vinha à luz no palco do Teatro da Paz, as obras do Teatro Amazonas estavam por se ultimar. Jam muito rapidamente em direção à sua inauguração, que seria dali a ano e meio, em 31 de dezembro de 1896. Havia sido retomadas em 1893, após negociações diversas (MENSAGEM, 1893, p.11), sendo contratados nesse mesmo ano os trabalhos de decoração interna e externa.(MENSAGEM, 1893, p.17) Nesses acordos ou em posteriores aditamentos e subcontratos, deve-se ter incluído um pano de boca que compõe o célebre conjunto artístico patrimonial que dá fama a esse teatro. O historiador da arte Clarival do Prado Valladares, ecoando Genesino Braga, intitulou-o como *Alegoria do encontro das águas* e o atribuiu a Crispim do Amaral, (VALLADARES, 1974, p.68), ainda que não se tenha reunido documentação oficial suficiente para comprovar precisamente autoria, nome e data exatas para o trabalho artístico¹¹.

¹¹ O próprio Clarival do Prado Valladares na obra citada chama o pano de boca de: *Alegoria ao encontro do Rio Solimões com o Rio Negro; Alegoria do encontro dos Rios Negro e Solimões*, e ainda; *Encontro das águas*. Lopes Gonçalves sem indicar fontes, dá outro nome: *A Deusa das Artes (cercada de tristões(sic) flutuantes no Encontro das Águas*. Cf. Gonçalves, Augusto de Freitas Lopes. Dicionário Histórico e Literário no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. Cátedra, 1975, Vol. 1, p.135

Entretanto, ao mesmo tempo em que o governador do Amazonas comunicava os tais contratos à sua Assembleia, Crispim do Amaral dirigia-se até Salvador para buscar o pacote da companhia Messagier Maritimes com direção à Bordeaux. Em março de 1893 ele estava em Belém, onde divulgou o seu desenho da fachada do Teatro Amazonas: “Vimos, ontem, o plano da fachada principal do Teatro Amazonas, que vai ser construído na capital do vizinho Estado, o organizado pelo inteligente pintor Crispim do Amaral” (*A República*, 10 mar. 1893). A nota, que segue com a descrição da fachada, informa ainda que o público poderia apreciar a fisionomia do edifício na livraria de Tavares Cardoso & Cia.

Cerca de um mês depois, Amaral fazia nova exposição do projeto, dessa vez no Recife, sendo a sua presença registrada em periódicos da cidade, de onde se extrai assertiva ainda mais conclusiva sobre suas responsabilidades artísticas na criação do Teatro Amazonas:

Recebemos ontem a visita desse distinto artista brasileiros, que é bastante conhecido como hábil cenógrafo e paisagista. O Sr. Crispim do Amaral demora-se em Pernambuco apenas alguns dias, seguindo para a Europa onde vai encetar os trabalhos de cenografia e contratar artistas para a decoração do Teatro Amazonas e comprar as mobílias necessárias a esse edifício. Por ocasião da visita o Crispim mostrou-nos a fotografia [sic] do Teatro Amazonas cujo trabalho artístico de *pintura*, decoração, tapeçaria e *cenografia* foi-lhe confiado. (*Jornal do Recife*, 18 abr. 1893 – grifo nosso)

O destino de Amaral seria Paris, onde podia se juntar ao famoso cenógrafo Eugéne Carpezat (1833–1912), a quem ele chamava de “mestre e amigo” (*Jornal do Commercio*, 11 abr. 1911).

Amaral levava consigo também as encomendas de cenários e reposições de palco para o Teatro da Paz, tendo para isso firmado contrato com o governo do Pará (*Jornal do Brasil*, 22 ago. 1893). Dele só se saberia de novo no Brasil em 1895, quando o pacote La Plata, proveniente de Bordeaux, deu entrada no porto do Rio de Janeiro. (*Jornal do Brasil*,

22 mar.1895). Não se demorou muito na capital, pois a 10 de abril seguia para Pernambuco (*O Paiz*, 10 abr.1895) e a 26 de maio chegava a Belém (*Diário de Notícias*, 26 maio 1895), demorando-se também poucas semanas, antes de partir para Manaus, onde chegaria finalmente a 19 de junho do mesmo ano: “Do sul da república chegou anteontem o Sr. Crispim do Amaral *contratante da decoração interna* do Theatro Amazonas. (*Diário Oficial*, 21 jun.1895 – *grifo nosso*)

Amaral devia estar trazendo o pano de boca consigo, dentre outros materiais, porque tão logo chegou ele assumiu a fiscalização da decoração externa que estava em andamento, enquanto se iniciava a decoração interna.¹² Com tais encargos foi chamado nos documentos oficiais de “administrador das obras do Teatro Amazonas” (*Diário Oficial*, 23 jan.1896) e sua presença está bem registrada até fins de 1896, quando o teatro se inaugurou. Ausentando-se em algum momento do primeiro semestre, retornou em julho de 1897, não ficando muito tempo (*Amazonas*, 6 jul.1897; *O Imparcial*, 6 jul.1897). Em outubro, acompanhado de sua família, já chegava mais uma vez ao Recife (*Jornal do Recife*, 12 out.1897), de onde partiria com direção à França, onde viveu e trabalhou nos anos seguintes. (*Jornal do Recife*, 1 dez.1897)

A *Alegoria do Encontro dos Rios Negro e Solimões* (Fig.1) pertence ao conjunto pictórico da sala de espetáculo do Teatro Amazonas, mede cerca de 10,50m x 6,40m e foi realizada na técnica de pintura a óleo sobre lona crua. De composição piramidal, a obra encontra-se dividida em três planos: no primeiro está a alegoria principal, do encontro das águas. Em segundo plano encontra-se a composição com os motivos regionais e no

¹² No Diário Oficial, Manaus, 1º de agosto de 1895, Ano III, nº489, p.1, lê-se o despacho do governador Eduardo Ribeiro acatando a sugestão do Diretor de Obras Públicas de nomear Crispim do Amaral para fiscalizar os trabalhos de decoração externa do Teatro Amazonas, enquanto se iniciavam os trabalhos de decoração interna que já estavam aos seus cuidados.

terceiro plano, acima, vê-se a representação da Vitória junto ao Brasão dos Estados Unidos do Brasil.



Fig.1. Pano de Boca do Teatro Amazonas, *Alegoria do Encontro das Águas*, atribuído a Crispim do Amaral. Óleo sobre lona crua, 10,50m x 6,4m. Foto: Acervo particular.

A obra possui um colorismo vibrante, com destaque para os tons de azul, verde e suas variantes, com nuances de vermelho, branco, amarelo e dourado. A obra representa a junção dos dois rios mais importantes do Amazonas, o Rio Negro e o Rio Solimões, que quando unidos formam o Rio Amazonas. Nesse cenário, Crispim do Amaral destacou quatro representações humanas que contêm similaridades com alegorias e personagens da mitologia clássica greco-romana, conjugando-as com elementos de cor local (Fig.2).

No centro da imagem há uma figura feminina sobre uma concha, acompanhada por outros três personagens que parecem saudá-la com a sua vinda ao encontro das águas.



Fig. 2. Detalhe do Pano de Boca do Teatro Amazonas, *Alegoria do Encontro das Águas*, atribuído a Crispim do Amaral. Foto: Acervo particular.

Amaral vale-se do tema da *Vênus Anadyomene* (Afrodite Anadyomene), muito conhecido ao fim da Antiguidade Clássica e depois, na Idade Moderna. A composição original, em que a mulher em condição deificada ou mítica se levanta das águas – significado de *anadyomene* – é aquela de Apelles (séc. IV a.C) para o templo de Asclepius em Kos. A obra desapareceu ainda em tempos helenísticos, mas a fama ficou registrada por Plínio, em sua *História Natural*, além de muitas cópias e reaproveitamentos temáticos, havendo mais de uma dúzia de exemplos saídos das escavações em Pompeia e Ostia Antica, dentre os quais ao menos dois seriam conhecidos no século XIX.

Um deles é a pintura mural *Vênus Anadyomêne* de Pompeia (Fig.3), onde se percebe uma relação com a postura e o gestual da figura feminina representada no pano de boca do Teatro Amazonas, mas a difusão da imagem pode ter encontrado barreiras censórias por ser considerada de temática erótica, como parte significativa da arte pompeiana.



Fig 3. Pintura mural de estilo pompeiano com o tema da Vênus Anadyomene. Embora as escavações da Casa de Vênus onde se encontra, já estivessem sendo realizadas, as imagens pompeianas de conteúdo erótico como essa foram censuradas até o século XX, circulando restritamente entre *connoisseurs* antes disso. Fonte: Acervo fotográfico do autor.

O segundo exemplo é o piso da Casa dos Dioscuros (Fig.4), de Ostia Antica, em que a composição traz os tritões ladeando a mulher saída das águas, como também se vê na obra de Amaral.



Fig. 4. Vênus Anadyomene da Casa dos Dioscuros, de Ostia Antica. Fonte: <https://www.ostia-antica.org/regio3/9/9-1.htm>

Entretanto, bastaria para Amaral seguir a tradição neoclássica, cuja obra mestra da arte ocidental de Sandro Botticelli se constitui em uma referência maior do tema: *O Nascimento de Vênus* (1484-1486) também tem alguns aspectos iconográficos similares ao pano de boca de Amaral, como a figura feminina sobre a concha e o tritão reproduzindo o mesmo gestual de saudação. Botticelli deve ter se valido de estatuetas, terracotas e gemas, além de fontes literárias, algumas delas históricas, como ressaltado por Aby Warburg (2015, p.29) ao afirmar que o artista florentino conhecia a descrição do Nascimento de Afrodite narrada em um dos hinos homéricos publicados em Florença, em versão italiana no ano 1488. (WARBURG, 2015, p. 31).

Outros muitos pintores consolidaram a temática da Vênus Anadyomene a partir de então, tendo como os mais notáveis os trabalhos de Ticiano Vecellio (1490-1576), em obra datada por volta de 1520 (hoje na Galeria Nacional de Edimburgo) e o academicamente influente Nicolas Poussin (1594-1665), que pintou uma composição complexa em 1635-36, já com os tritões personificados na figura masculina barbada e musculosa como se vê no trabalho de Amaral. Referências iconológicas mais próximas do cenógrafo brasileiro a viver em Paris estão: a *Vênus Anadyomene* (1838-9) de Theodore Chasseriau (1819-1856), hoje no Louvre e que ganhou versão litogravada; a *Vênus Anadyomene* de Jean Dominique Ingres (1780-1867), concluída em 1848; as três versões da mesma composição de autoria de Alexandre Cabanel (1823-1889), pintadas entre 1863 e 1875,¹³ sob o título *Le Naissance de Vénus*; duas versões simbolistas, mas de composição distinta, por Gustave

¹³ O quadro de 1863 tem 130x225cm é um óleo sobre tela e está no Museu D'Orsay, em Paris. Uma cópia menor, medindo 85x135,9cm, datada de 1864 encontra-se hoje no Museu Dahesh, em Nova Iorque e se originou da coleção do escritor e filósofo Salim Moussa Achi (Dr. Dahesh). Por fim, a terceira versão data de 1875, mede 106x182,6cm e é propriedade do Metropolitan Museum of Art, também em Nova Iorque.

Moreau (1826–1898), pintadas possivelmente por volta de 1866;¹⁴ sem contar aquelas pintadas por autores não francófonos cuja obra pode ter sido conhecida em Paris na altura.

Entretanto, como era comum para os autores neoclássicos, as fontes de inspiração incluíam as narrativas literárias e da mitologia greco-romana, assim como estudos acadêmicos. Dentre as possibilidades neste sentido, o pintor brasileiro poderia mesmo ter acessado o tema nos muitos boletins e gazetas de sociedades de Belas Artes e de Arqueologia onde se podiam encontrar dissertações e análises interessantes sobre as obras artísticas e os aspectos simbólicos de sua representação.¹⁵

Incluem-se nesse rol aquelas saídas de escavações arqueológicas em solo francês, que mostram o tema iconográfico da *Vênus Anadyomene* sendo abordado por outras culturas da Europa primitiva (LES AMIS DES SCIENCES ET ARTS, 1902, p.102), revelando a universalidade e atemporalidade do assunto.

Assim, Crispim do Amaral usou a *Vênus Anadyomene*, como seus contemporâneos, com adaptações e motivos universais, regionais e em diálogo de tradições e temporalidades. O cenário apresentado em segundo plano representa claramente a floresta Amazônica, com árvores, flores, animais da região e a presença indígena (Fig.5).

¹⁴ Uma versão do *Nascimento de Vênus* de Moreau é composição mais clássica, que contrasta com outra subintitulada *Vênus aparece aos pescadores*, de atmosfera simbolista mais carregada. Ambas foram pintadas em óleo sobre tela, a primeira com 55,5x45cm de dimensão pertence ao Museu de Israel, enquanto a segunda, bem menor, medindo 21x26cm repousa em coleção particular.

¹⁵ A tratar da *Vênus Anadyomene* houve alguns estudos no tempo em que Amaral esteve na França, dentre os quais um, com imagens, saído à luz em 1880 pela *Gazette Archéologique*.



Fig.5. Detalhe do Pano de Boca do Teatro Amazonas em que se veem as referências regionais aos povos tradicionais da região. A percepção de localidade/alteridade pela arte ocidental no século XIX teve momentos distintos, com a afirmação de valores nacionais, mas ainda para a construção de ideais universais.

Todo o espaço à volta da Vênus é tomado por água, sobre a qual ela paira naturalmente. A elaboração fitomórfica da parte superior da tela projeta-se em V, provocando a ilusão da confluência de rios. Em cada um desses rios podem-se ver duas personificações masculinas, como tritões ou antropomorfizações dessas águas, que saúdam a figura feminina. Os tritões ostentam cada um a sua coroa de louros ou oliveira, que segundo a tradição grega clássica é o símbolo da proteção de Apolo que se reconhece naqueles que venciam competições atléticas e musicais nos festivais religiosos. De modo particular, entre os séculos XIX e XX, os símbolos nacionais e institucionais de vários países, em especial a França, mas ainda o Brasil, trazem a imagem do laurel. Nesse caso, como na apropriação romana antiga, trata-se de um símbolo de poder e estabilidade. Amaral pode ter usado o símbolo para ambos os casos, pois no brasão do Estado do Amazonas, que tem seu lugar no pano de boca, vê-se a coroa de folhas. Mas ainda usou num detalhe particular em que os significados misturam-se. Há no extremo superior da tela a presença de uma figura feminina alada portando o brasão dos Estados Unidos do Brasil. Segura em sua mão esquerda uma coroa de louros, que aqui significa a coroação

de um novo período, construído à custa de esforços laborais e criativos inspirados no anseio emancipatório que se acreditava ser um valor atemporal (HERDER LEXICON, 1997, p.127-128). Na mão direita dessa figura está um instrumento musical de sopro, uma possível trombeta, que anuncia o novo regime de governo ao destacar o brasão da República; a ideia da representação tanto pode vir do comitente da obra como de Amaral, um participativo republicano¹⁶.

Em volta da cena alegórica, o pano de boca também traz pintada uma moldura, como se fosse a reprodução de um quadro, provável exercício de metalinguagem, chamando a atenção de uma obra de arte contida em outra, talvez para aludir a própria condição do teatro, erigido como obra de arte por si, e seu repertório. No centro desta moldura que adorna a alegoria encontra-se o nome do Rio Amazonas. Nas laterais da mesma leem-se também os nomes do Rio Negro de um lado e do Solimões do outro. A alusão ao encontro das águas desses dois rios que criam a partir do seu curso o Amazonas excede a referência topográfica e diz respeito à origem do Estado, unidade política criada em tempos monárquicos e confirmada na recente proclamação da República. O Amazonas seria assim a terra da confluência das águas.

A composição da citada moldura do pano de boca segue características do *art-nouveau* com estruturação e ornamentação de linhas ondulares e assimétricas entrelaçadas, formas botânicas, muitos arabescos e volutas e a ilusão das texturas e materiais. Não só o pano de boca, mas todo o Teatro Amazonas está vazado no estilo da época, eclético, “quando proliferaram múltiplas propostas do romantismo decadente, firmando-se na evocação de períodos estilísticos remotos” (VALLADARES, 1974, p. 42).

¹⁶Amaral frequentou círculos republicanos em Belém e Recife, com membros da Igreja Positivista e admiradores de Benjamin Constant, sem falar na proximidade do artista com personagens como Lauro Sodré, a quem ele pintou e que lhe fizeram encomendas. Amaral se candidatou em Pernambuco ao legislativo federal e estadual em 1890 e 1891, primeiros pleitos da era republicana.

Desse modo, os aspectos estilísticos do *art-nouveau* podem ser observados em outros espaços do teatro, “como a serralheria fitomórfica, as colunas, os gradis das ordens de camarote, o varandim da orquestra, os lustres da plateia e do terraço, a rosácea, tudo importado da casa Koch Frères, que são produtos da linhagem desse estilo” (VALLADARES, 1974, p. 42).

A figura feminina dominante e em dimensão mítica, se religiosa ou secular, psicológica ou instintiva, também é característica do período, tanto em representações pictóricas quanto cênico-musicais. O tema da Vênus Anadyomene do pano de boca do Teatro Amazonas então remete à *Y-lara*, porque são ambas surgidas das águas, a pairar sobre elas, concentrando em si narrativas de um fluxo desconhecido, mas universal e atemporal. Não se sabe até o momento se e quais interlocuções podem ter acontecido de Amaral com Stradelli ou Malcher;¹⁷ Amaral não estava em Belém quando Stradelli fez a exposição dos artefatos do Uaupés e não viu a montagem de *Jara*, chegando poucos dias depois.

Pernambucano, Amaral veio muito jovem para a Amazônia, como cenógrafo de uma companhia teatral, trabalhando em Belém a partir de 1878 (CARTA SÚPLICA, 1884) e de passagem por Manaus pela primeira vez em 1879. Em algum momento, quase ao fim da década de 1880, foi enfim se aperfeiçoar na Europa e nesse momento iniciou sua relação com Paris. Quando assume contrato para trabalhos cenográficos no Pará, em 1890, após

¹⁷ Sobre a cenografia da *Jara*, que permanece sem autoria confirmada, se lê no Diário de Notícias, de Belém: “Do apparatus scenico diremos apenas que é de uma riqueza tal, que eclipsa os mais ricos scenarios que conhecemos no Theatro da Paz. As vistas não são fantasiadas. Quem já visitou o Amazonas reconhece-as imediatamente. Uma d’ellas, é o começo de uma de nossas florestas: através d’ella descortina-se, como perspectiva, ao fundo, um pedaço do nosso rio-mar, d’esses que tão largos parecem bahias. N’uma das margens uma choupana pequenina quase se debruça sobre as aguas, na outra margem uma casinha sombreada pelas arvores, produz uma deliciosa impressão. Duas velas e uma *igarité* imaginamos que descem lentamente a flôr do rio. [...] E’ a que representa uma das nossas florestas espessas, seculares, em que as arvores se unem e se abraçam tão estreitamente que as vezes é impossível distinguir-nos através d’ellas uma restesinha de sol”. (*Diário de Noticias*, 8 maio 1895)

ter pintado o pano de boca do Teatro Santo Antônio (*Jornal da Tarde*, 6 jun.1889) e de cenários no Teatro Santa Isabel (*Jornal do Recife*, 9 jun.1889), ambos do Recife, ele inicia uma sequência de trabalhos que o deixariam célebre no Norte. Sua presença no primeiro semestre de 1891 em Belém é marcada pelo provimento de cenários feitos por Carpezat e Lavastre em Paris,¹⁸ para ao menos uma ópera da temporada lírica daquele ano no Teatro da Paz (*Diário de Notícias*, 26 mar. 1891) e a inauguração do pano de boca desta casa, também trabalhado nas oficinas de Carpezat,¹⁹ bem como de um outro sipário para o Teatro Circo Cosmopolita, igualmente da capital do Pará. Amaral recebeu convites sucessivos para novos cenários no Teatro da Paz até 1893, pelo menos, quando seu vínculo com o Amazonas se reacendeu.

A presença simultânea dos três criadores na Amazônia tem algumas coincidências circunstanciais, mas até agora, do que se pôde apurar, é só. Para já é forte o suficiente a conexão entre eles, através de seu objeto de inspiração, que permitiu a elaboração dos três projetos criativos e o seu diálogo estético. Neste sentido, Gio Pietro Bellori menciona que “a ideia do pintor e do escultor é esse modelo perfeito e excelente no espírito, ao qual se assemelham as coisas que estão diante dos nossos olhos” (BELLORI (1672) *apud* PANOFSKY, 2000, p.141), porque a compartilha então se torna inevitável, uma vez que todos estão submetidos aos mesmos aspectos essenciais para a construção de seus programas estéticos, caindo para segundo plano qualquer hipotética ascendência de um sobre o outro ou de sua eventual fidelidade a imagens, sons ou narrativas que os inspiraram. Suas obras falam por si e por fim em nome de uma região que carece de ser melhor e mais largamente entendida. Como já concluiu Martine Jolly, a interpretação da

¹⁸ Ambos eram sócios na Maison Carpezat, fornecendo cenários para a Ópera de Paris e muitos outros teatros da capital. Cf. BAPST, 1893.

¹⁹ Relatório com que o Capitão-Tenente Duarte Huet de Bacellar Pinto Guedes passou a administração do Estado do Pará em 24 de junho de 1891 ao Governador Dr. Lauro Sodré, eleito pelo congresso constituinte em 23 do mesmo mês. Belém, Tipografia do Diário Oficial, 1891, p.33

obra não consiste em tentar encontrar uma mensagem pré-existente, mas compreender o que significa e as determinadas circunstâncias em que foi criada (2007, p.48). São esses significados que respondem sobre quem somos aqui ou no mundo todo.

Referências

ALMANACH Histórico, Estatístico e Mercantil da Província do Amazonas para o Ano de 1884. Manaus: Typographia do Amazonas, de José Carneiro dos Santos, 1884, p.172

BATES, Henry Walter. *The naturalist on the River Amazons, a record of adventures, habits of animals, sketches of Brazilian and Indian life and aspects of nature under the Equator during eleven years of travel*. London: J. Murray, 1863. 2 vol. p.115

BAPST, Germain. *Essai sur l'histoire du théâtre: la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*. Paris: Hachette, 1893.

CALABRESE, Omar. *Como se lê uma obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1997. p.135

DIAS, Loredana Nelli. Dall'Amazzonia all'Italia: la storia della raccolta etnográfica Ermanno Stradelli (1852–1926). *Visioni LatinoAmericani*, Ano X, nº 18, Janeiro de 2018, (s.l.), p.7

DE WITTE, J. & LENORMANT, François. *Gazette Archéologique* (sixième année). Paris: A. Levy, 1880.

GONÇALVES, Augusto de Freitas Lopes. *Dicionário Histórico e Literário no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Cátedra, 1975, Vol. 1, p.135

HERDER LEXICON. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Cultrix, 1997.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Edições 70, 2007.

LES AMIS DES SCIENCES ET ARTS (Rochechouart, Haute-Vienne). *L'archéologie l'Éxposition de 1900. Bulletin de la Société Les Amis des sciences et arts: revue scientifique, archéologique et agricole*. Imp.Dupanier, Tomo XI, nº 4, 1902.

MALCHER, José Cândido da Gama. *Jara: leggenda amazônica, opera lirica in tre atti/ parola e musica de maestro Gama Malcher/rappresentata La prima volta nel teatro DA PAZ AL PARÁ (Brasile) 1895*. Milano: Moreo Virginio, 1894.

MENSAGEM do Exmº Sr. Dr. Eduardo Gonçalves Ribeiro, Governador do Estado, lida perante o Congresso dos Representantes, por ocasião da abertura da segunda sessão ordinária, em 10 de julho de 1893. Manaus: Tipografia do Diário Oficial do Estado do Amazonas, 1893.

NERY, Frederico José de Santanna. *Folklore brésilien*. Paris: Pereix et cie, lib.edit, 1889.

PANOFSKY, Erwin. *Ideia: A Evolução do conceito de Belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

RELATÓRIO com que o Capitão-Tenente Duarte Huet de Bacellar Pinto Guedes passou a administração do Estado do Pará em 24 de junho de 1891 ao Governador Dr. Lauro Sodré, eleito pelo congresso constituinte em 23 do mesmo mês. Belém: Tipografia do Diário Oficial, 1891, p.33

SOUSA, Cônego Francisco Bernardino de. *Lembranças e curiosidades do Valle do Amazonas*. Belém: Typografia do Futuro, 1873.

STRADELLI, Ermanno. *Eiara: leggenda tupi-guarani*. Piacenza: Vincenzo Porta, libraio editore, 1885.

STRADELLI, Ermanno. *Tempo sciupato: versi di Ermanno Stradelli*. Piacenza: Tipografia Marchesotti e Cia., 1877.

TRUFELLI, Corrado (a cura di). *Ermanno Stradelli. Un grande esploratore dimenticato*. Parma: MUP Editore, 2016.

VALLADARES, Clarival do Prado. *Restauração e recuperação do Teatro Amazonas*. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1974.

VILELLA, Joaquim Maria Carneiro. Iara. *Revista Brasileira*, segundo ano, Tomo VI, Rio de Janeiro: N.Midosi editor, 1880 p. 371–384.

WARBURG, Aby. *Histórias de Fantasmas para Gente Grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Periódicos:

AMARAL, Crispim. *Carta Súplica*. Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, Fundo/Coleção: Casa Real Imperial. Notação: caixa 17, Pacote 9, documento 165, 1884.

AMAZONAS, Manaus, 6 de julho de 1897.

A ÉPOCA, Belém, 16 de julho de 1895.

A REPÚBLICA: órgão do Club Republicano, Belém, 21 de fevereiro de 1890.

A REPÚBLICA, Belém, 10 de março de 1893, Ano IV, p.1.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Belém, 26 de março de 1891, Ano XII, nº 67.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Belém, 12 de novembro de 1891, Ano XII, nº 144, p.2

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Exposição Stradelli. Belém, 14 de novembro de 1891, Ano XII, nº146, p.3.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Belém, 8 de maio de 1895.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Belém, 26 de maio de 1895, Ano XVI, nº117, p.1 e 2.

DIÁRIO OFICIAL, Manaus, 21 de junho de 1895, Ano III, nº 458, p.3.

DIÁRIO OFICIAL, Manaus, 23 de janeiro de 1896, Ano IV, nº 624, p.2.

DIÁRIO OFICIAL, Alistamento eleitoral do município de Manaus. Manaus, 25 de julho de 1899, Ano VII, nº 1630, p.2.

JORNAL DA TARDE, 6 de junho de 1889, Ano I, nº 114, p.1.

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 22 de agosto de 1893, Ano III, nº 234, p.2.

JORNAL DO COMMERCIO (edição da tarde), Theatros e Artistas. Rio de Janeiro, 11 de abril de 1911, nº 424, p.2.

JORNAL DO RECIFE, Recife, 9 de junho de 1889, Ano XXXII, nº 129, p.3.

JORNAL DO RECIFE Recife, 18 de abril de 1893. Ano XXXVI, nº 86 p.3).

JORNAL DO RECIFE, Recife, 12 de outubro de 1897, Ano XL. Nº 228. p.3.

JORNAL DO RECIFE, Recife, 1 de dezembro de 1897, Ano XL. Nº 269. p.2.

O DEMOCRATA, A Colleção Stradelli. Belém, 15 de novembro de 1891, Ano II, nº 212, p.2.

O DEMOCRATA, Conde de Stradelli. Belém, 4 de dezembro de 1891, Ano II, nº 227, p.1.

O DEMOCRATA, Belém, 8 de maio de 1895.

O IMPARCIAL, 6 de julho de 1897, Ano 1, nº 95.

O PAIZ, Rio de Janeiro, 10 de abril de 1895, Ano XV, nº 3843.

O índio como agente da História – uma análise do
romance histórico *O feitiço da ilha do pavão*

The indian as agent of History – an analysis of
the historical novel *O feitiço da ilha do pavão*

Marcos Vinicius Caetano da Silva

SEED/MT

Edvaldo Bergamo

UnB

<http://orcid.org/0000-0002-7390-7653>

<https://orcid.org/0000-0001-5848-3728>

Recebido em: 05/10/2020

Aceito para publicação em: 18/11/2020

Resumo

No romance histórico brasileiro *O feitiço da ilha do pavão* (1997), escrito por João Ubaldo Ribeiro, diferentes personagens participantes da formação étnica brasileira são inseridos numa ilha ficcional na Bahia. Com base na teoria do “Romance Histórico”, do filósofo húngaro György Lukács, apresentam-se aspectos relativos à figuração do índio na história e na literatura brasileira, no que culmina a obra analisada. O passado imaginado do índio idealizado e o presente no qual o índio é hostilizado se encontrariam de maneira a realizar a complexidade histórica e estética adotados?

Palavras chave: Índio. João Ubaldo Ribeiro. Romance histórico. Tradição literária.

Abstract

In Brazilian historical novel O feitiço da ilha do pavão (1997), written by João Ubaldo Ribeiro, different ethnical representative associated to Brazilian ethnical development are inserted in a fictional is land located in Bahia. Based on Historical Novel theory, formulated by hugarian philosopher György Lukács, aspects related to indian figuration arise in History and Brazilian literature, which results in to analysed work. Do the imagined past in which the indian is idealized and the present time in which he is hostilized reach themselves in a way that is possible to realize the adopted aesthetical and historical complexity?

Keywords: Indian. Joao Ubaldo Ribeiro. Historical novel. Literarytradition.

Introdução

A obra *O feitiço da ilha do pavão*, escrita por João Ubaldo Ribeiro em 1997, tenta figurar o Brasil na forma de uma ilha imaginária situada na costa do país. Originada da lenda de um pavão flamejante que dá nome ao arquipélago que traduz, em termos de figuração literária, a história nacional entre o que foi ocorrido e o que poderia ter ocorrido, aludindo à clássica divisão entre o historiador e o poeta de Aristóteles (2010).

A ilha recebe ares utópicos, tal como o estado imaginário de Thomas More. A própria estrutura do arquipélago é símbolo do paraíso terrestre, de maneira que vêm a receber o ideal proposto por Capitão Cavallo, que alforriou os escravos da ilha, que também vivem em harmonia com os índios. Esse ideal, convertido em feitiço por meio da ficção e da lenda, preserva esse projeto de sociedade brasileira.

É perceptível que os elementos que dão origem à nação, organizados por etnias, são dispostos de modo a representar a variedade da cultura brasileira. O branco, o negro e o índio são diversificados e constituem personagens-tipo. Observou e enumerou a pesquisadora Zilá Bernd (2001) esses exemplos:

Hans, europeu que chegou à ilha fugindo das perseguições do Santo Ofício; Balduino Galo Mau, uma figura de índio escrachado, mais para Macunaíma do que para Peri; Capitão Cavallo, português, representando a classe dominante; Crescência, escrava alforriada de origem congoleza e, por fim, o líder do quilombo da ilha, o Mani banto que se auto-proclamou imperador assumindo um nome português, D. Afonso Jorge II. [...]

O perfil das personagens é marcado por total imprevisibilidade, pois o estrangeiro (Hans) tem grande interesse pela cultura oral e mágica da Degredada, contrariando o estereótipo do desprezo da cultura popular pelos europeus; o índio, no contato com o mundo “civilizado” do branco, adquiriu inúmeros vícios como mentir e trapacear, estratégias que lhe garantem a sobrevivência; o proprietário rural, Capitão Cavallo, tem

noção de justiça e equilíbrio e, antes mesmo da abolição ser decretada, liberta seus escravos. A figura mais surpreendente, porém, é a do líder quilombola. Os líderes quilombolas ou não têm lugar na literatura ou são representados como símbolos de revolta e do amor à liberdade (BERND, 2001, p. 118–119).

Longe de tratar dos elementos de cor local como elementos estanques, Zilá Bernd (2001) os aprofunda ao revelar, por meio de sua análise “O feitiço da ilha do pavão e de outras ilhas”, a heterogeneidade da formação nacional¹ na obra de João Ubaldo que colocamos em destaque nesta análise. Disse Antonio Candido (1972) que

A fantasia quase nunca é pura. Ela se refere constantemente a alguma realidade: fenômeno natural, paisagem, sentimento, fato, desejo de explicação, costumes, problemas humanos, etc. Eis por que surge a indagação sobre o vínculo entre fantasia e realidade, que pode servir de entrada para pensar na função da literatura (1972, p.83).

No seu artigo “A literatura e a formação do homem” (1972), o pesquisador brasileiro afirmou que a literatura, em sua função humanizadora, relaciona constantemente a ficção e a realidade. Não é diferente quanto ao inconsciente nacional. Arelado ao desenvolvimento do capitalismo, este tem na nação moderna configuração capaz de movimentar as massas. Ou seja, a própria história nacional, num país colonizado e em estado de subdesenvolvimento, “mostra-se uma luta que não se esgota na independência política” (ABDALAJR., 2007, p. 31). Por isso que há questões profícuas que dizem respeito às etnias que compõem a formação identitária nacional. Neste trabalho, porém, daremos destaque especial ao índio.

A representação do Brasil em nível micro na obra de Ubaldo torna possível o questionamento da própria figura do índio, por vezes destacada em razão das questões

¹A análise de Zilá Bernd (2001), no entanto, volta-se a uma constante comparação com as culturas crioulas, cuja matriz caribenha e latinoamericana justificam uma investigação com base na polifonia, o que não é o intuito desta análise.

inerentes à literatura e à história brasileiras. Seria assim tão diferente do passado no qual o índio é figurado durante a época do ciclo da cana-de-açúcar?

Para isso discorrer-se-á sobre o papel do índio no Brasil desde a colônia até a contemporaneidade. Ainda, serão apresentadas as maneiras com que o tipo foi figurado ao longo da história da literatura brasileira em consonância com a formação nacional, destacando-se autores como José de Alencar, Mário de Andrade e Antonio Callado, centrais à tradição literária da qual João Ubaldo se nutriu.

Para que se estabeleça essa conexão entre o passado da colonização e o presente controverso da escrita de *O feitiço da ilha do pavão* que elegemos a teoria do *Romance Histórico* (1937), formulada pelo filósofo húngaro György Lukács, como parâmetro de análise da obra do *corpus* desta pesquisa. No fluxo de acontecimentos, pode-se estabelecer limites entre o ficcional e o real?

A teoria do romance histórico

Aristóteles (2010) postulou em sua *Poética* as diferenças entre o poeta e o historiador com base na representação dos acontecimentos possíveis e factíveis. Decerto, o filósofo grego sugere que as ideias de arte e verdade estão dialeticamente relacionadas. De acordo com Lukács (2011a), a forma romance herdou a capacidade de figurar a vida ao seu conteúdo,

[...] a universalidade e a amplitude do material abarcado; a presença de vários planos; a submissão do princípio da reprodução dos fenômenos da vida por meio de uma atitude exclusivamente individual e subjetiva diante deles ao princípio da figuração plástica, na qual homens e eventos agem na obra quase por si, como figuras vivas da realidade externa (p.201–202).

A ação deriva de sua necessidade primordial, refletir a realidade do modo mais adequado. E se tratando do gênero mais típico da sociedade burguesa, o romance possui

a capacidade de aproximar um contexto histórico passado com o contexto atual. O pesquisador brasileiro Pedro Brum Santos (1996) explica:

O romance, pelo fato de ser uma manifestação em prosa, de possuir cunho narrativo e de consistir num discurso que incide sobre a realidade vivida, recuperando aspectos da vida corrente, passa a dividir com a historiografia a função de organizar os fatos em uma ordem discursiva. Não que a literatura anterior não o fizesse; ocorre, entretanto, que a forma prosaica eleita pelo romance, o caráter de painel de seu enredo, a caracterização de seus protagonistas, os eventos que elege contar, tudo isso o coloca mais próximo do historiográfico (SANTOS, 1996, p.16).

Por essa razão que o romance pretende um aspecto de totalidade, embora seja construído de maneira intensiva. Sempre foi um gênero comercial de excelência desde que foi responsável pelo aumento do público leitor na Inglaterra em meados do século XVIII (WATT, 2010, p.45). Sua popularidade e abrangência se deu graças à divisão em capítulos e partes, uma vez que se adequou aos fluxos econômicos e sociais pertinentes ao desenvolvimento das nações. Um autor que se sobressaiu em todos esses aspectos foi o escocês Walter Scott, a quem o filósofo húngaro György Lukács (2011b) designou como pressuposto à forma clássica do romance histórico.

O caráter pós-revolucionário inglês destacou a obra de Scott por ele ter introduzido uma nova relação entre a epopeia e o romance com base nos costumes e circunstâncias passados sem excluir o aspecto dramático da ação. Isso é possível pela figuração da História em seu movimento, com todos os seus atores e respectivos posicionamentos, apresentados de maneira humanizada. A tentativa de encontrar um caminho mediano entre os extremos de luta permitem maior apreensão da totalidade figurada, o que também elege os processos de marginalização alicerçado nas raízes populares como uma elevação da situação sócio histórica do presente. O herói mediano, portanto, é particular por apresentar os graus críticos da transição da história, enquanto que os personagens históricos se limitam à deriva do protagonismo.

A relação dos acontecimentos significativos aos homens figurados de maneira particular no romance, em termos de história nacional, torna o sentido histórico fulcral à identificação da sucessão dos eventos históricos. A figuração realista da história é um dos principais fatores que justificam a forma do romance histórico enquanto literatura social na União Soviética.

A discrepância entre os diferentes graus de desenvolvimento numa mesma sociedade tornam relevantes “o conteúdo social, os pressupostos históricos e as circunstâncias de luta” (LUKÁCS, 2011b, p.39), conectados com a totalidade da vida e com a formação das nações centradas na vida interior do povo. A apropriação do sentimento nacional torna a reconfiguração social essencial à figuração do movimento histórico, cujos problemas no desenvolvimento econômico delineiam os contornos da realidade histórica figurada, de maneira a “apreender de modo racional e científico a especificidade histórica e a gênese do presente” (LUKÁCS, 2011b, p.43).

À forma do romance histórico atribui-se a capacidade de figuração do tempo histórico passado, o que possibilita um diálogo com o presente da escrita e a projeção de um futuro. Em suma, seria uma grande e verdadeira história do presente que envolve a consciência do autor em relação ao seu tempo e à vida social (LUKÁCS, 2011b, p.74). Não bastando as raízes sociais dos personagens, as escolhas do autor e a composição do romance histórico fazem emergir a totalidade histórica em graus críticos. Os personagens ascendem da cotidianidade e voltam à mesma. Esse movimento destaca elementos importantes na história dos homens nos momentos críticos da formação nacional. Essas mesmas forças são importantes para situar o escritor no seu tempo e numa classe social, mesmo se oscilantes quanto a sua permanência na história dos homens. Nesta, de maneira totalizante, as forças de oposição são elementos relevantes às fases da história da luta de classes em seus variados graus.

No caso do colonialismo, impõe-se uma limitada oposição entre colonizados e colonos. Esses são inseridos num plano cultural de ordem imperialista e, conforme a coesão de tal domínio, essa antítese é reverberada nas interpretações tanto de uns como de outros “[...] tendo se introduzido na realidade de centenas de milhões de pessoas, onde sua existência como memória coletiva e trama altamente conflituosa de cultura, ideologia e política ainda exerce enorme força” (SAID, 2011, p.46). Numa das passagens do romance do *corpus*, por exemplo, isso pode ser demonstrado no momento em que o índio Balduíno pergunta a Iô Pepeu o que é estação:

- É o tempo, agora é o tempo das frutas. A maçã, a cereja...
- O que é cereja? O que é a maçã?
- Frutas. São frutas que tu não conheces, mas há. O outono é o tempo das frutas.
- De acajueiro mesmo não, agora não tem caju. E quase o resto todo não precisa de tona, dá tempo todo.
- Tu não entendes disso, Balduíno, é porque aqui somos muito atrasados, só agora é que o outono está chegando por aqui, antigamente não existia, é por isso que as frutas daqui são assim. Mas a fruta verdadeira respeita o outono (RIBEIRO, 2011, p. 32).

É perceptível nesse fragmento que a condição de atraso da colônia se vincula ao tempo mítico do índio no qual o entendimento da frutação da flora se dá pelo tempo da natureza, e não pela classificação europeia e racional das estações do tempo, que não possui a mesma eficácia na América do Sul. Por isso que até mesmo as frutas locais são desprovidas de autenticidade por Iô Pepeu. Sendo assim, a cultura que alimentou o sentimento e a lógica imperialista deve ser analisada com o máximo de cuidado, uma vez que a resposta dessa violência se dá da mesma forma, inclusive no campo estético.

É importante ressaltar que “a maneira como formulamos o passado molda a nossa compreensão e nossas concepções do presente [...]” (SAID, 2011, p.36), e que a literatura “pode ser encarada como peça eficiente do processo colonizador” (CANDIDO, 1987, p.

165). No caso brasileiro, a literatura assumiu uma função genealógica e a criação de vários signos presentes no imaginário brasileiro para estabelecer posição autônoma, o que torna inevitável relacioná-la à história nacional. E um dos principais elementos que evidenciam os valores nacionais é a figura do índio, sempre associada aos primeiros contatos com o português.

O índio como agente histórico da formação nacional

A presença do índio no imaginário brasileiro data desde os primórdios da colonização, período no qual a sucessiva constatação de existência de ouro ou prata em terras brasileiras demonstraram os evidentes interesses portugueses nas descobertas, ligados ao tráfico e ao comércio. Caio Prado Junior explica:

Tudo isso lança muita luz sobre o espírito com que os povos da Europa abordam a América. A ideia de povoar não ocorre inicialmente a nenhum. É o comércio que interessa, e daí o relativo desprezo por este território primitivo e vazio que é a América; e inversamente, o prestígio do Oriente, onde não faltava objeto para atividades mercantis (PRADO JUNIOR, 2011, p. 20).

. O português encontrou na América um ambiente menos propício para a colonização. A implementação da cultura europeia em terras estrangeiras gerou comportamentos próprios, derivados de outro clima e outra paisagem. A inegável herança europeia da península ibérica e o comportamento fidalgo inerente ao português, carregado de vários preceitos éticos e morais, tornam o livre arbítrio algo condenável.

Isso é latente no célebre documento da *Carta de Pero Vaz de Caminha*²(1500), que pretendeu apresentar o Brasil em prol dos interesses da coroa portuguesa ao rei D. Manuel

² No documento, a modernidade da escrita em língua normatizada realça também a adesão do escriba ao real e ao imediato, que se propõe a uma descrição fiel da tarefa a que foi incumbido Pero Vaz de Caminha:

I. O conhecidíssimo trecho “Porém o melhor fruto, que nela se pode fazer, me parece que será salvar esta gente” (CAMINHA, S/A, p. 24) demonstra um ideal de missão por parte dos portugueses em relação aos índios brasileiros, acreditados como incivilizados e pecadores. Se tratava, final, de um território obtido “das crescentes rivalidades entre Portugal e Espanha pelas novas terras conquistadas no Novo Mundo, desde a segunda metade do século XV” (HERMANN, 2007, p. 19), pertencente ao mundo cristão e herdado ‘por direito’ desde as cruzadas.

A imposição de valores pode ser demonstrada da seguinte maneira na *Carta*:

Não houve reservas nas atribuições semânticas [dos portugueses], pois o sujeito já tem internalizados modelos, que são percursos de sentido que lhe permitem emitir juízos de categorizações e valores, é a codificação verbal de um outro código construído no interior da cultura (LIMBERTI, 2012, p. 107)

O discurso manipulado do índio tende a se nutrir de valores já concebidos no seio português, o que impediu Caminha de reconhecer as diferentes categorias que definem o índio brasileiro, tanto em seu caráter geral como em sua variedade étnica. A particularidade do índio, dessa forma, não chega a ser reconhecida de forma humanizada. Apenas destacam-se características genéricas que revestem um olhar cada vez mais exótico:

[...] a cada vez que o sujeito narra seus feitos, ações e impressões, necessariamente narra os feitos, ações e impressões dos índios, de onde decorrem, assim, as isotopias que constroem sua identidade (pacifismo,

“Tome Vossa Alteza, porém, minha ignorância por boa vontade, e creia bem por certo que, para aformosear nem afeiar, não porei aqui mais do que aquilo que vi e me pareceu” (CAMINHA, S/A, p. 1). A adesão ao concreto de maneira a tornar o documento um instrumento de persuasão, capaz de convencer o rei D. Manuel acerca dos elementos observados pelo escritor, se pauta num realismo desencantado, “voltado sobretudo para o particular e para o concreto” (HOLANDA, 2010, p. 40) comum na escrita dos velhos cronistas portugueses. Considerando que a tradição aristotélica fora escolarizada e canonizada ao extremo durante o humanismo ibérico, e que tais concepções são diferentes para aqueles que detêm a escrita, ainda restrita a uma pequena parte da sociedade da época, esse senso do real tende facilmente à aceitação do presente tal como o mundo se oferece aos sentidos (HOLANDA, 2010).

ingenuidade, inferioridade) e, conseqüentemente, a identidade do lugar (LIMBERTI, 2012, p. 120).

A constituição de um sujeito objeto da ação colonizadora foi essencial para o domínio da terra. O principal instrumento civilizatório desse processo foi o catecismo. E foi com a inquisição enquanto instrumento da Coroa, a ortodoxia religiosa adquiriu grande força na colonização dos colonos. Esse tribunal era sinônimo de terror entre os eles. Nesse sentido que a estética barroca da contra-reforma foi imposta para propagar ideias e valores do mundo do colonizador aos povos colonizados. No intuito de evangelizar os índios, o clero ficou responsável por “manter a lealdade dos povos coloniais às Coroas ibéricas” (ALENCASTRO, 2000, p. 24).

O teórico Alfredo Bosi revela que “a devoção popular ibérica não dispensava o recurso às imagens; antes, multiplicava-as” (BOSI, 1992, p. 72). Pequenos itens eram responsáveis pela propagação dessas imagens, numa espécie de compartilhamento simbólico, mas a missão civilizadora se estendia também à literatura. A poesia e teatro eram as principais manifestações literárias de autoria do padre português José de Anchieta. O maniqueísmo em suas obras se dava pela confrontação das figuras pagãs com a divindade católica, o que vinculou “o *ethos* da tribo a poderes exteriores e superiores à vontade do índio” (BOSI, 1992, p. 68, grifo do autor). O entendimento da língua e da cultura tupi levou Anchieta a atuar como tradutor entre os dois mundos com o propósito claro de cristianizar os indígenas. A manipulação de elementos em suas peças teatrais fazia penetrar os elementos católicos no mundo mitológico da tribo, e a sua grande identificação com os heróis fez com que os índios fossem considerados teologicamente vazios. A negação do canibalismo, do animismo e da mediunidade também eram conseqüências advindas desse processo e enfatizadas pela contra-reforma.

A ordem violenta instituída nos alicerces da colonização brasileira, desde a criação a criação dos primeiros moldes urbanos até os dias de hoje, fez com que dessa lógica

colonial surgisse a figura do homem cordial. Diferente desse, o índio que não conciliasse os dois mundos ou se sentisse ameaçado com a presença do colonizador fugia para o interior.

Ao falhar na tentativa de tornar os índios “proveitáveis”, logo o comércio de escravos vindos de África se tornou importante negócio que ligava a África Ocidental com o Brasil por meio do Atlântico Sul. Trazidos aos engenhos, os negros se tornaram importante elemento que movia a economia da colônia. Decerto, a arquitetura do engenho da fazenda também pode representar a convivência das famílias das casas-grandes com os hábitos sexuais e alimentares dos negros da senzala advindos de África (FREYRE, 2013). Essa organização e a falta de afirmação da identidade racial articularam-se de sorte a sublinhar o grande proveito que o colonizador tomou pra si da sua relação com o negro e com o índio (BOSI, 1992).

Declaradamente um símbolo de nacionalidade para os românticos, os elementos associados ao homem rústico e primitivo eram destacados como prenúncio de afirmação da nação diante do antigo domínio português. A apropriação³ de manifestações literárias para a formulação de um sistema literário tornaram obras como *Caramuru* (1781) e *O uraguai* (1769) pressupostos para a afirmação do índio como figura representativa dos valores nacionais em associação com os modelos franceses de nação moderna. No século XVIII a literatura de expressão portuguesa apresenta indícios de adaptação cultural e estética seguida do seu controle pelos grupos dominantes da colônia. No poema épico *I-jucaPirama* (1851), do brasileiro Gonçalves Dias, por exemplo, é perceptível a inserção do

³ Candido (2010) expõe que essas obras representam o índio como ser passível à colonização, como em *Caramuru*, de Santa Rita Durão; ou como sujeito à manipulação dos jesuítas em *O uraguai*, de Basílio da Gama. Portanto, não é evidente a autonomia de sua figura nessas obras. Sua apropriação pelo romantismo brasileiro, no entanto, se dá porque sua presença e valores guerreiros, respectivamente, são características importantes que tornaram tais textos suscetíveis a um papel de reinterpretação histórica num momento propício a tal movimento.

elemento indígena, estranho aos padrões literários vigentes e importados da civilizada Europa, nos moldes medievos de cavaleiro:

Da tribo pujante,
Que agora anda errante
Por fado inconstante,
Guerreiros, nasci;
Sou bravo, sou forte,
Sou filho do Norte;
Meu canto de morte,
Guerreiros, ouvi (DIAS, 2010, p. 15–16).

A relativização etnográfica brasileira, com traços de idealismo e medievalismo da estética romântica, tem como resultado “uma composição nova para sentirmos os velhos temas da poesia ocidental” (CANDIDO, 2009, p. 404). Dessa forma, incompreensão do escritor para com a vida indígena, certo que esse teve olhos somente para o recurso ideológico e estético. Na verdade, o exotismo incorporado à sensibilidade propriamente brasileira estavam destinados a enriquecer os processos literários de matriz europeia (CANDIDO, 2009). Por isso que a representação exaltante da pátria durante o romantismo tornou possível, dentre a gama diversa de temas e romances de José Alencar, a figuração da origem da nação ao contar a história do índio Peri, que foi caracterizado tal como um cavaleiro medieval. Herdeiro desses moldes épicos, Peri se apaixona por Cecília, uma portuguesa. O enlace de *O guarani* (1857) trata da colonização do Brasil de maneira mais leve, com um desfecho fantástico mas congruente com a exaltação da grandeza e do poder da natureza como símbolos da pátria, o suficiente para evidenciar o resultado negativo da civilização portuguesa (ZILBERMAN, 2003, p. 129). Diz Antonio Candido que

Assim como Walter Scott fascinou a imaginação da Europa com os seus castelos e cavaleiros, Alencar fixou um dos mais caros modelos da sensibilidade brasileira: o do índio ideal, elaborado por Gonçalves Dias, mas lançado por ele na própria vida cotidiana. As Iracemas, Jacis, Ubiratãs, Ubirajaras, Aracis, Peris, que todos os anos, há quase um século,

vão semeando em batistérios e registros civis a ‘mentirada gentil’ do Indianismo, traduzem a vontade profunda do brasileiro de perpetuar a convenção, que dá a um país de mestiços o alibi duma raça heróica, e a uma nação de história curta a profundidade do tempo lendário (CANDIDO, 2009, p. 38).

Confluir tempo lendário e raça heróica foi grande mérito de Alencar, cuja aspiração ao heroísmo foi motivada pelo real e tornou-se ideal romântico. Nesse quadro que se localiza a maior realização estética de Alencar no tocante ao tema indianista. Isto se faz em *Iracema* (1865), narrativa na qual brota no limite da poesia, como o exemplar mais perfeito da prosa poética na ficção romântica – realizando o ideal tão acariciado de integrar a expressão literária numa ordem mais plena de evocação plástica e musical (CANDIDO, 2009, p. 536).

No entanto, não há desfecho feliz nos romances cujo foco é o homem, mas isso os torna mais convincentes. Na verdade, o contorno mítico da narrativa, que corresponde a uma narrativa de origens, é importante para moldar os contornos de uma nação recém emancipada e pobre de história para se afirmar. Por isso que a evocação da cor local é retomada, ao afirmar a nacionalidade brasileira com um elemento nativo americano em detrimento do português. Sua realização, entretanto, é duvidosa. Afinal, Iracema morre para garantir a sobrevivência de seu filho com Martim. Na verdade, observa-se que “O índio de Alencar entra em íntima comunhão com o colonizador. Peri é, literal e voluntariamente, escravo de Ceci” (BOSI, 1992, p. 177). Sua conversão e mudança de nome são marcas de um processo que não só foi efetivo, mas rendido à dominação portuguesa por trajar o elemento que revestia os valores brasileiros de individualidade. O mesmo processo ocorre em *Iracema*, mas sua forma e eficácia singulares conferem um caráter mítico mais forte do que romanescos. A anulação da figura materna se sobrepõe ao elemento indígena.

O índio foi retomado como índice de nacionalidade em *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (1927), de Mário de Andrade. Recheado de folclore e lendas, a rapsódia

contou com uma cena que foi tomada como figuração da origem da diversidade étnica brasileira, na qual o personagem-título e seus irmãos, Jiguê e Maanape, ao tomarem banho numa fonte, assumiram diferentes tonalidades de pele, branca, indígena e negra (ANDRADE, 2019). Mesmo ao ganhar protagonismo, desta vez o índio foi apresentado de feitiço caricatural, o que ressaltou a formação étnica brasileira e a diversidade cultural do país, marcas de expressão popular e artística. Isso foi condizente não apenas com as aptidões de seu autor ao folclore e à música popular, mas também com a proposta estética do movimento Antropofágico. Mesmo diante de tantas expressões, Macunaíma se fez aculturado em sua ida à cidade, o que é confirmado pela perda da pedra representante da identidade cultural brasileira, a Muiraquitã, ao final da rapsódia.

A década de 30 não se centrou no índio, mas sua efervescência acadêmica e cultural gerou maneiras de entender o processo histórico e democrático até hoje sentidas. Em *Casa-grande & Senzala* (1933), Gilberto Freyre descreve elementos culturais das etnias que compõem a formação brasileira em circunstâncias próximas à formação literária, e até hoje esses detalhes são apreensíveis aos desavisados ou néscios como formas de se supor a existência de uma democracia racial no Brasil (SOUZA, 2018). Essa identidade é a mesma que é divulgada em escolas e instituições do Estado, que perpetuam essa imagem de sorte a apagar a integração de regiões inóspitas do território brasileiro ao sistema econômico nacional na segunda metade do século XX (RIBEIRO, 2017, p. 234). E mesmo com o crescente cenário cultural, as inclinações do presidente João Goulart iam de encontro aos interesses da elite brasileira e da ideologia liberal estadunidense.

O golpe de 1964 ocasionou o retorno do provincianismo, do culto à família e das tradições cristãs. Houve repressão aos movimentos operário e camponês (SCHWARZ, 2009) em razão da onda neoliberalista, que avançou contra os índios de maneira inexorável. A lei do branco foi imposta sobre seus grupos de jeito determinista, e a rendição a essas significava uma mudança em seu sistema de valores. Nesse contexto que o padre Nando

pôde refletir sobre as consequências do processo de colonização e do contato indígena com o homem branco. Nesse contexto que Antonio Callado, em *Quarup* (1967), propõe um retorno às origens do país ao tentar fundar uma república cristã-comunista com o propósito de recuperar os elos com o divino. Organizada em tribos indígenas, a evolução assistida desses fez com que o padre responsável por essa empresa, Nando, tomasse conclusões e mudasse de abordagem. Abandonado o sacerdócio, Nando retorna a sua terra natal para se unir com a luta armada. Além de apresentar críticas à censura da ditadura, os personagens indígenas oferecem ao protagonista visões do balanço histórico da colonização e do contato entre os povos. Isso influenciou Nando a voltar para a sua terra, em Pernambuco, e a participar da guerrilha para a luta armada. O título do romance retoma um ritual de renascimento que, no ideal de recomeço do país, fez com que o personagem tomasse consciência do pragmatismo da situação do país (BENDER, 2010). Por outro lado, Callado desenvolveu em *A expedição Montaigne* (1982) o drama quixotesco da tentativa de restituição das terras brasileiras aos indígenas. A trágica história indígena no Brasil adquire ares cômicos ao revelarem-se os reais motivos dos índios aculturados envolvidos no processo. Paralelos temporalmente, o desencontro entre a restituição de terras e a impossibilidade de compensação histórica revelam a fragmentação da nação em seu projeto idealizado no passado em franco contraste com o nosso movimento histórico caracterizado pela organização econômica, social e cultural injusta e exploradora que praticamente extinguiu um dos atores fundamentais nesse ideário de nacionalidade brasileira de cariz romântico: o índio (SILVA, 2011, p. 86).

Em 1984 o baiano João Ubaldo Ribeiro lançou o seu monumental romance histórico *Viva o povo brasileiro*, que teve como centro o legado da população negra brasileira, que conecta a sucessão de eventos históricos e os personagens envolvidos a essas ações por meio do poço das almas. Mesmo diminuta, a presença indígena teve como destaque os

índios canibais capirobas que devoraram holandeses. Elena Giacom vê esse momento da seguinte maneira:

Ao parodiar a antropofagia literal executada por Capiroba, o narrador fundamenta a identidade nacional como um espaço paródico, no qual a assimilação do invasor pelo elemento autóctone cria um espaço de resistência entre forças antagônicas, que resulta numa terceira, que se configura como um novo modo de ser um povo.

[...]

Capiroba, ao comer o colonizador, procede a uma forma de vingança e, ao mesmo tempo, encontra uma saída contra a colonização. Na mente tumultuada desse personagem há uma interrupção dos ensinamentos catequéticos e a inversão das noções aprendidas.

Logo, a antropofagia passa a ser a única alternativa para a superação do condicionamento que a situação colonial impôs ao elemento nativo até que ele encontre uma terceira via, na qual há a assimilação da cultura europeia e sua síntese produza uma cultura nova (GIACON, 2012, p. 90)

Em termos de história brasileira, isso significa apresentar novas alternativas à história oficial, subversão possível no viés literário por meio da expressão particular de determinado povo⁴ e também da modalidade do Novo romance histórico, fenômeno presente na América Latina.

O avanço das legislações que protegiam o índio não foi suficiente para que lhes fosse atribuída uma imagem autônoma, e a aculturação gradualmente promoveu o êxodo para a cidade. Um expoente factual que exemplifica a lenta acolhida da população indígena pela população brasileira é a morte do índio pataxó-hã-hã-hae Galdino, em 1997. O índio foi queimado vivo enquanto dormia em uma parada de ônibus em Brasília. Está claro que não há o reconhecimento do índio enquanto sujeito e enquanto ser histórico. “As relações de poder entre as raças sempre foi desigual” (GIACON, 2015, p. 121) na história brasileira, e

⁴Antonio Candido estabelece a tensão entre a língua do colonizador e a expressão local, o que dá contornos particulares à nova literatura nacional, no caso da brasileira. Essas ideias também estão presentes em *O guarani*, conforme foi aqui ilustrado quando nos referimos aos modelos medievais afixados ao índio.

isso não é diferente no romance de João Ubaldo Ribeiro, *O feitiço da ilha do pavão*, publicado no mesmo ano.

O personagem Balduino é um tipo social histórico, tais como os destacados anteriormente por Bernd. Porém, Lukács atribui a esses tipos uma “totalidade histórica de determinados graus críticos de transição da história” (2011, p. 51). A diretriz de Lukács, que tem modelo em Walter Scott, vê nos heróis nacionais de concepção prosaica da vida a mediação dos extremos, ou das crises sociais, como uma maneira de atuar e regular a vida e, por conseguinte, a relação humana entre si (2011, p. 53).

Nesse sentido que a designação de romance histórico latino-americano é propícia. A ilha com ares de utopia explicada pela lenda de um pavão flamejante contradiz a história oficial. Essa concepção de história expande a proposta de Lukács e a direciona a povos antes ignorados pelos grupos que controlavam, ou ainda controlam, a escrita da história oficial (MENTON, 1993). O realismo mágico e a história fundem-se de sorte a outorgar contornos próprios à história os povos latino-americanos. O romance do *corpus*, entretanto, é capaz de destacar não somente uma forma diferente de protagonismo para o índio brasileiro, mas também tem o poder de recuperar o conjunto de vieses literários em torno de sua figura.

O feitiço da ilha do pavão: obra síntese do índio na literatura brasileira

Numa análise que vem a considerar a historiografia literária, Bernd (2001) declarou que Balduino está longe dos moldes medievais de Peri, o herói de *O guarani*. Tal como Antonio Candido (2009) analisou, o caráter excepcional de Peri foi importante para manter a atenção do leitor durante o período romântico, o que submeteu a realidade ao ideal (CANDIDO, 2009, p.202). Balduino é fabricante de cachaça, e ganha tal descrição no romance:

[...] índio tupinambá muito no péssimo ver da maioria, homem de alto valor no ver de Iô Pepeu, rastejador mestre, doutor dos matos, amigo de todas as ervas, conhecedor de todos os bichos, íntimo de todas as árvores, velhaco como toda a mascataria levantina, matreiro como oitocentos curupiras, mentiroso como um frade viajante, o maior entendido de aguardente de cana de que se tem notícia, do fabrico ao desfrute – e a única coisa que lhe falta é saber direito a língua batizada, mas há quem afirme que é fingimento. Balduíno lhe dissera que de fato as palavras são de grandíssima importância, havendo homens que obram qualquer graça ou desgraça com elas, a seu belo talante. Mas, por mais importantes, no fundo não passam de vento mastigado e, por conseguinte, não podem com a força das plantas e das qualidades dos bichos, que são a própria Natureza e ninguém vence a Natureza. Compreende coisa aqui, disse Balduíno, zerva forte, muito forte, zerva do mato boa. Pega isso, índio pega: txutxuriana, dois mói; casca do pê-roxo, duas lascas; capabiléu, duas raiz grossa; um cunhão de jacaré-curuá; caroço de curuiri, duas mão; ponta de rabo de jararacuçu; cardo de ceranambi apurado até não poder, três mais um dedo de caneca; milômi, dois mói; acatuaba, três lasca; bola de nhaca de porco-do-mato, pronto. Afereventa, afereventa, deixa sereno três dia, bebe xuque-xuque-xuque, pronto. Daí a pouquinho o fulano começa a sentir uma quenturinha nos baixios, quenturinha essa que vira um calorão, calorão esse que levanta o mucurango que chega a parecer que ele vai estourar e aquilo fica o dia inteiro e a noite inteira que nem um pau de bandeira e nem todas as mulheres da vila, encarreiradinhas, conseguiriam abaixá-lo. Escalavrar, desfarelar, sim, mas derribar, nunca (RIBEIRO, 2011, p. 26-27).

Balduíno é produto das características dos principais personagens do folclore nacional, tais como o curupira e o saci-pererê. Nesse ponto é impossível não associá-lo imediatamente a *Macunaíma*, inclusive quanto à constituição da obra. No entanto, a relação de Balduíno com a natureza é uma grande força, o que lhe oportuniza grande perícia com a elaboração da cachaça e a manipulação de ervas medicinais durante o período do ciclo

da cana-de-açúcar no país. No caso da descrita citação, uma versão do estimulante sexual conhecido hoje por viagra é concebida por meio de um chá natural. Mesmo em vias cômicas, é possível compreender que tais conhecimentos antecipam a ciência atual. Para ele, a força da escrita da história é menor do que a força da natureza.

Esse é o mesmo raciocínio utilizado para estabelecer os contornos da nacionalidade literária desde a *Carta* até as descrições românticas e seu emprego ao final de *O guarani*, por exemplo, obra na qual os detalhes extrapolam para uma inundação em seu desfecho. No romantismo brasileiro a imensidão da natureza tenta compensar a pobreza de história. Balduíno, por outro lado, é conhecido por ser desconfiado com a língua. Suas falas ao longo da obra condizem com o *status* de língua de contato, o que permeia entre uma e outra língua. O indício de dissimulação quanto a sua perícia linguística é dado ambíguo. Porém, essa informação reconfigura a composição plástica do romance histórico, de sorte que a natureza se faz elemento no qual o personagem opera sobre o mundo. Desta vez, a relação entre o índio e a natureza é feita na obra de Ubaldo de maneira a diminuir a pressão dos personagens por meio do maior uso da ação em detrimento da descrição.

Por essa razão que o uso desse conhecimento sobre a natureza pode adquirir artes de malandragem, o que aproxima efetivamente Balduíno de *Macunaíma*. Nesses personagens concentra-se a aversão ao trabalho estranhado, a miscigenação em grande escala e o caráter folclórico atribuído ao personagem título que, ainda assim, não assume caráter similar ao índio idealizado. A busca pela muiraquitã foi interrompida várias vezes pelo sono, pela indisposição e pelos coitos do herói Macunaíma, o que é diferente em Balduíno. O herói de *O feitiço da ilha do pavão*, por sua vez, teve papel decisivo na batalha da Sedição Silvícola, também conhecida como batalha dos Borra-Bota. O uso de um laxante contra os militares dispostos a exilar os índios nos matos se deu porque os indígenas não se submetiam aos ensinamentos catequéticos e ao reconhecimento da autoridade branca. Nas palavras de um índio do conflito, “Cadê tendente? Não manda ele? Manda eu também!

Aqui tudo, índio já mandava antes de branco parecer! (RIBEIRO, 2011, p. 30)”. Em diálogo com Lô Pepeu, Balduino se nega a forçadamente retornar às origens:

- Mas por que tu não queres ir para o mato? Tu sempre disseste que o mato tinha tudo, a vida era melhor...

- Era! Isso quando índio era besta e descomprendido, não tinha aprendido nada, índio era besta. Era! Agora não é mais! Tem çúcar no mato? Tem sal no mato? Tem fiambre no mato? Tem galinha gorda e dinheiro no mato? Tem sabão no mato? Tem jogo de carta no mato? Tem carne de vaca no mato? Tem vrido, panela de ferro e vaca molada no mato? Tem aramofalda no mato? Tem tenda de novidade e armazém no mato? No mato tem é bicho, tem mutuca, tem mosquito, tem potó, tem cobra jararaca, tem coceira, tem perreação, no mato tem é isso! Índio volta pro mato? Nunca que nunca! Índio quer voltar pro mato? Não, não, não, não! Índio não volta pro mato, já falou. [...] (RIBEIRO, 2011, p. 31-32).

A aculturação do índio se dá como consequência de um processo ligado à colonização enquanto parte do desenvolvimento do capitalismo. O ideal puritano de civilização já é algo ressaltado, e tem como fonte a carta de Caminha, que várias vezes destaca as “vergonhas” do índio e a sua falta de atitude para cobri-las.

Por outro lado, as descobertas tecnológicas ocidentais, ou de apropriação ocidental, converteram-se em itens indispensáveis aos índios enquanto na convivência com os portugueses. Isso é abordado em *A expedição Montaigne*, quando os índios aculturados expõem seus motivos para a restituição de terras. As discrepâncias, no entanto, são apontadas:

Índio anda nu porque é nocente, desconhece roupa, não sabe mardade, padre cura disse, padre cura não se poquenta com índio nu! Toda gente gosta índio! Assomente é Dão Filipe que não gosta! Assomente Dão Filipe e as beata beguina! Assomente Dão Filipe, as

beguina e os miserave! Quando índio tá na casa de mulher que eles vai, ajudando no sereviço e fazendo covitage, eles não recrama nem manda índio simbora! Quando índio vê o que eles faz e elas faz, fica tudo muito amigo de índio, pra índio espiar mas não contar! Eles quer índio trabaiando de graça, consertando rede, carregando fruta, capinando mato, levando barrica de bosta, pra depois nem comida querê dá índio, nem misgaia! (RIBEIRO, 2011, p. 34)”.

A visão do índio como bom selvagem, presente em *O uraguai*, se mostra aqui contrária à visão pagã da sua figura, o que revela contradições sociais do próprio colonizador, de maneira que se mostram presentes nas ações desse e denuncia sua relação de conveniência e a violência implícita no processo. Por isso que Balduíno, ao desmentir o miliciano Cabeça Reta para falar com Dão Felipe, mostra sua habilidade no uso dos códigos religiosos: “Dia de quem? Quem é o tono, é santo? Santo Antono não é, não fica com conversa querendo enganar índio, Santo Antono é no tempo de trezena novena, índio não é besta!” (UBALDO, 2011, p. 30). É certo que pode-se reconhecer a institucionalização dessas políticas coloniais, que também distanciavam as classes, por meio da religião. A mesma retórica de Anchieta é aplicada aqui para tentar distanciar Balduíno da autoridade, assim como foi utilizada por Iô Pepeu para explicar que o tempo da colônia é um subtempo em relação ao tempo europeu e metropolitano. A tradição de mundos, no entanto,

A inserção do índio no sistema do trabalho colonial foi uma tentativa que resultou não só no extermínio de milhões desses, mas também na fuga dos mesmos para o interior do país (PRADO JR., 2011). A frente de batalha liderada por Balduíno, no entanto, mesmo ao obter sucesso, retoma os ideais não-conflituosos do homem cordial ao retornarem todos para o mato. Balduíno fica e assume papel essencial nos conflitos seguintes, que envolvem principalmente o domínio de Afonso Jorge II. Esses são antecipados pelo próprio índio, que dá o comando para a ação dos grupos de personagens. Conceder o timão da história ao índio, que, diferente da carta de Caminha, sequer teve o controle sobre sua

própria descrição, foi ato alcançado após sua presença no cotidiano da ilha não passar despercebida; seu papel no conflito dos Borra-botas ter sido essencial para o sucesso; e sua sabedoria ter sido reconhecida não só para fins práticos, e sim para os interesses de todo o grupo da ilha do Pavão.

Essa estrutura espacial e ficcional com ares utópicos não estaria desvinculada da realidade do país, como afirma a pesquisadora Rita Olivieri-Godet (2009). Na verdade, essa visão emancipatória se desdobra em uma possibilidade quando permite o questionamento “de sua organização social e de suas estruturas de poder” (OLIVIERI-GODET, 2009, p. 139). Essa experiência, entretanto, por não se desvincular do mundo real e do mundo que circula a ilha ficcional, não está livre das contradições que faz parte da formação histórica, étnica e literária do Brasil. Balduíno, por exemplo, encarna o determinismo histórico de colaborar “com os interesses dos representantes da elite portuguesa” (OLIVIERI-GODET, 2009, p. 149). Mas ao final, mesmo tendo convivido com os dois mundos – do indígena e do colonizador –, tal como fez a índia Paraguaçu em *Caramuru*, o personagem assume o papel diplomático de, junto do Capitão Cavalão, da Degredada e de Crescência, vislumbrar os destinos prováveis da ilha na toca do futuro. A comissão escolhe um futuro sem guerras, o que eleva ainda mais a importância do personagem na narrativa.

Assim sendo, é impossível não compararmos o protagonismo de Balduíno com o índio metuktireRaoni. O último ganhou destaque na mídia em 2019 por sua jornada pela Europa para angariar apoio no combate à devastação na Amazônia. O desmatamento pela demanda dos *commodities* é uma prática que deriva do modo particular de economia do país, cuja estrutura fundiária gira em torno do latifúndio e da agro exportação desde o início da colonização.

A autopreservação dos índios é um direito inalienável, prescrito na Constituição Federal de 1988, assim como o de suas terras, culturas, línguas, crenças e tradições. A imposição da exploração racional a grupos desfavorecidos e os discursos tornam o intuito

de Raoni cada vez mais urgente e necessário, uma vez que diz respeito não somente ao que resta de tradições culturais e linguísticas diversas, mas também à demarcação territorial de preservação desses grupos humanos representantes desse legado.

Considerações finais

Sabe-se que o romance histórico também pode se fazer como forma imprescindível para compreensão total da realidade, seja do presente resultante do processo histórico ou da projeção de um futuro.

No romance analisado é perceptível o desenvolvimento de uma consciência da realidade mais próxima da totalidade histórica e que, ainda, torna possível entender a figura do índio hojenão somente como personagem de ficção, mas também como um sujeito capaz de lidar com os extremos dos conflitos vivos na base histórica dos acontecimentos. E essas grandes potencialidades humanas, presentes tanto em Balduino quanto no índio Raoni, são índices que confirmam essa autenticidade histórica, que não ignora os relatos precedentes sobre o índio, mas os promove a representantes mais significantes da vida da nação, que agem na realidade por meio de sua significativa conexão com a natureza. Mesmo que de maneira caricata, a objetividade histórica é mantida de forma que a ficção se apresente como possibilidade à verdade sem deixar de falar sobre ela. Reconhece-se, no entanto, a fatalidade do real sobre a ficção no tocante à obra analisada, uma vez que a História ainda é dado que se reafirma sobre a poesia mesmo que com características próprias.

Podemos concluir que a questão colonial, mesmo na alternância entre os grupos envolvidos, ainda é dado gritante em relação ao inconsciente nacional e a sua rede de signos, e que a obra literária possui potencial estético capaz de colocar tais elementos em xeque, mesmo que para ilustrar a resistência que compõe os símbolos da nacionalidade.

No caso do romance histórico, passado e presente são itens indispensáveis à compreensão da realidade brasileira, o que inclui a condição do índio.

O autor ressalta que o índio se mantém atrelado às mesmas lutas, embora em diferentes graus de desenvolvimento. A consciência desse avanço é o que destaca o caráter processual que envolve essas transformações. Mesmo em suas diferentes vestimentas na ficção e na realidade, tendo despido, ou não, o português, nas palavras de Oswald de Andrade, o índio está presente no cotidiano e é capaz de tomar parte nas decisões que dizem respeito não só ao bem da nação, como da humanidade da qual faz parte. Lukács salienta que o futuro não é alcançado por meio de evolução pacífica, como faz crer o humanismo burguês, mas sim por intermédio dos conflitos históricos que trazem à tona as contradições do progresso para seu ativo desempenho (LUKÁCS, 2011, p.45). O efetivo desenvolvimento histórico, em seu lento mas processual caminhar, nos aponta a direção do futuro e a participação de seus principais atores, de modo que não só o passado tenha traçado suas principais linhas, mas que o presente seja eleito como palco para os seus eventos mais significantes.

Referências bibliográficas

- ABDALA JR., Benjamin. *Literatura, história e política*. 2 ed. São Paulo: Ateliê, 2007.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe. *O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- ANDRADE, Mário. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Chapecó: Editora UFFS, 2019, p. 48–49.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Traduzido por Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2010.
- BENDER, Mires Batista. Quarup: uma alegoria do Brasil. *Tabuleiro das Letras*, v. 3, n. 1, p. 1–22, 2010.
- BERND, Ziláet all. *O caminho do meio: uma leitura da obra de João Ubaldo Ribeiro*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2001.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. *Ciência e cultura*. São Paulo, v. 24, n. 9, p. 803–809, set. 1972.
- _____. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 12ª. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Ouro sobre Azul/FAPESP, 2009.
- _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 11ª. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime patriarcal*. 52ª. ed. São Paulo: Global, 2013.
- GIACON, Eliane Maria de Oliveira. *Acervo Capiroba (1968–2008): quarenta anos da fortuna crítica de João Ubaldo Ribeiro*. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.
- HERMANN, Jaqueline. “Cenário do encontro de povos: a construção do território”. In: INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Brasil: 500 anos de povoamento*. Rio de Janeiro: IBGE, 2007, p. 17–33.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 26^a. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LIMBERTI, Rita de Cássia Pacheco. *A imagem do índio: discursos e representações*. Dourados: Ed. UFGD, 2012.

LUKÁCS, György. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932–1967*. Organizado, apresentado e traduzido por Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. 2^a. Ed. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2011a.

_____. *Escritos de Moscú: estudios sobre politica y literatura*. Traduzido por Martín Koval e Miguel Vedda. Buenos Aires: Gorla, 2011b.

_____. *Marxismo e teoria da literatura*. Traduzido por Carlos Nelson Coutinho. 2a.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

_____. *Romance histórico*. Traduzido por Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979–1992*. Cidade do México: FCE, 1993.

OLIVIERI–GODET, Rita. *Construções identitárias na obra de João Ubaldo Ribeiro*. Traduzido por Rita Olivieri–Godet e Regina Salgado Campos. São Paulo/Feira de Santana/Rio de Janeiro: HUCITEC/UEFS/Academia Brasileira de Letras, 2009.

PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil contemporâneo: colônia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

RIBEIRO, Darcy. *Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno*. 7^a. ed. São Paulo: Global, 2017.

RIBEIRO, João Ubaldo. *O feitiço da ilha do pavão*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

SAID, Edward. Territórios sobrepostos, histórias entrelaçadas. In: *Cultura e imperialismo*. Traduzido por Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p.34–116.

SANTOS, Pedro Brum. *Teorias do romance: relações entre ficção e história*. Santa Maria: UFSM, 1996.

SILVA, Giselia Rodrigues Dias. *O indianismo revisitado: A expedição Montaigne, de Antonio Callado*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Goiás, Goiânia, 2011.

SOUZA, Jessé. *A tolice da inteligência brasileira: ou como o país se deixa manipular pela elite*. 2^a. ed. Rio de Janeiro: Leya, 2018.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Dafoe, Richardson e Fielding*. Traduzido por Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ZILBERMAN, Regina. “O romance histórico – teoria & prática”. In: BORDINI, Maria da Glória; SANSEVERINO, Marcos [et al.] (Orgs.). *Lukács e a literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRGS, 2003, p. 109–139.

O mito de Jerônima Rodrigues:
a “etnografia especulativa” de Alberto Mussa

The myth of Jerônima Rodrigues:
the "speculative ethnography" of Alberto Mussa

Felipe Bastos Mansur da Silva

UERJ

<https://orcid.org/0000-0001-8271-440X>

Recebido em: 29/09/2020

Aceito para publicação em: 20/11/2020

Resumo

Este artigo se propõe a analisar a obra *A primeira história do mundo* (2014), de Alberto Mussa, a partir de três tópicos desenvolvidos na narrativa: relatos de mitos indígenas, a revisão das fontes históricas do século XVI e o gênero policial como modelo romanesco. Ao desenvolver uma forma ficcional excessivamente metalinguística, o romance de Mussa apresenta uma “crítica das fontes” capaz de redimensionar a temática indígena na literatura contemporânea, assim como de resgatar mitos ameríndios esquecidos pelo processo histórico.

Palavras chave: Literatura brasileira contemporânea; Ficção; História; Mito; Romance policial.

Abstract

*This article aims at analyzing the work *A primeira história do mundo* (2014), by Alberto Mussa, addressing three topics developed in the narrative: indigenous myths, the revision of historical sources of the sixteenth century and the detective novel as a narrative model. In developing an overly metalinguistic fictional form, Mussa's novel presents "critique of the sources" that repositions the portraying of the indigenous peoples in contemporary literature, and recovers indigenous myths forgotten throughout the historical process.*

Keywords: Contemporary Brazilian Fiction; History; Myth; Detective Novel.

Introdução

O romance *A primeira história do mundo* (2014) é o terceiro volume da quintologia do “compêndio mítico sobre o Rio de Janeiro” (MUSSA, 2014, p.7), projeto do escritor Alberto Mussa. Na ordem cronológica dos eventos cariocas que o permeiam, contudo, esse romance seria o mais antiga história da cidade, remontando ao primeiro registro formal de um assassinato no Rio de Janeiro. Ainda na “Advertência”, o leitor é informado de que se trata de um crime acontecido há mais de quatro séculos e, portanto, ele deverá entender de que não se trata de um romance policial tradicional, com a devida presença do investigador. Será o narrador, em companhia do leitor, que procurará remontar o caso do assassinato, investigar os suspeitos e encontrar uma solução. E entre a recuperação e leitura dos documentos e textos históricos que permitem a recriação do crime e as técnicas do romance policial, Mussa apresentará inúmeros mitos ameríndios, fundamentais para a compreensão literária e política do romance. Para o narrador, inclusive, é importante que o leitor entenda que essa história policial não se prende a encontrar o culpado, mas “aqui se trata de algo mais, de um caso diferente, único, fundamental, cuja solução excede o mero raciocínio lógico para atender a uma verdade mítica” (MUSSA, 2014, p.31)

Sendo assim, pretende-se realizar uma análise crítica da obra dentro do quadro das narrativas contemporâneas de temática indígena, identificada, muitas vezes, como parte de uma “estética dos vestígios”. Ao mesmo tempo, busca-se também perceber de que modo esse narrador/detetive atualiza a forma romanesca da ficção. Teoria literária, história e mito, pois, sob o controle de um narrador ostensivamente autorreferente, que nunca deixa o leitor se esquecer de que está diante de uma trama assumidamente ficcional.

Diante dessa base em que se fundamenta o romance, este artigo se propõe, então, a examinar cada uma delas sob a perspectiva crítica em torno da construção de obras literárias contemporâneas de temática indígena. Nesse caso, seria o aprofundamento de uma guinada antropológica e metaliterária que direcionaria a um outro olhar sobre a

relação da instituição literária, sob a forma do romance, com as sociedades indígenas do Brasil Colônia, tema fundador, de certa forma, da própria literatura brasileira.

I. Uma etnografia especulativa

A personagem mais importante do romance de Alberto Mussa se chama Jerônima Rodrigues, é mameluca, casada com Francisco da Costa, serralheiro, vítima do assassinato anunciado nas primeiras linhas do livro. O homem fora encontrado morto por oito flechas, na Carioca, próximo à Casa de Pedra, no dia 11 de outubro de 1567. O tamanho das flechas e o crânio intacto do morto afastaram as suspeitas sobre os índios, recaindo então em dez homens da cidade, 15% da população local, segundo o narrador, a partir de uma suposta disputa pela mulher do serralheiro: “os dez acusados, todos eles, sem exceção, tinham alguma relação com a mulher da vítima – direta, presumida, teórica, potencial, consequente ou fictícia”. (MUSSA, 2014, p.30)

Valendo-se desse elemento, o narrador aparentemente conclui que, de fato, “o motivo elementar do crime” tinha de ser Jerônima, “que deve ter sido uma mulher belíssima, se minhas teorias são corretas”. (MUSSA, 2014, p. 30) Aqui, o narrador também apresenta o que ele denomina a “tese” de seu romance: “Numa cidade onde há mais homens do que mulheres, não pode haver virtude.” (MUSSA, 2014, p.31) Em torno dessa premissa, ele conduzirá a narrativa do crime e da história da viúva de Francisco da Costa.

Jerônima então seria alvo do desejo masculino daquele Rio de Janeiro incipiente. Todos os suspeitos, homens livres, majoritariamente brancos, ainda que nem todos de origem nobre, são apresentados em torno do apelo erótico da personagem. A respeito da apresentação desses dez suspeitos, voltaremos mais adiante, quando tratarmos das fontes históricas e da estrutura do romance policial. No momento, interessa aqui pensarmos de que modo a mameluca e sua áurea sexual se relacionam com os mitos indígenas

apresentados pelo narrador e, obviamente, com a cultura sexual do Brasil Colônia, dois tópicos fundamentais para a ficção de Alberto Mussa.

Ao longo do romance policial, o narrador reunirá uma série de relatos míticos já esboçados de forma mais ampla em outro romance, *Meu destino é ser onça* (2011), que não pertence à quintologia carioca de Mussa. De acordo com as pistas deixadas pelo narrador, entender os mitos indígenas seria parte do processo de elucidação do mistério do crime de Francisco da Costa. Procuramos elencar tais mitos em nossa análise para facilitar a exposição do problema histórico apresentado no romance: o da violência do processo colonial e as consequências da incapacidade de tradução por parte dos portugueses dos mitos e pensamento dos povos ameríndios.

A narrativa policial de Mussa torna-se, também, um pequeno compêndio de mitos indígenas em torno dos temas principais da trama do romance: a disputa sexual (via triângulos amorosos, formas de proibição do incesto e da existência das “mulheres sem marido”); e a da guerra (por meio das leituras das origens dos conflitos entre os povos, da posição da onça e da prática do canibalismo). Enumeramos a seguir os principais mitos narrados no romance organizados em torno dos dois temas principais:

i. Mitos relacionados à sexualidade: os irmãos-cunhados e as mulheres sem marido.

Ainda no primeiro capítulo, duas narrativas míticas ganham cena, tratando do que o narrador define como sendo “os primórdios” ou histórias “do princípio”. A primeira delas, de origem teminínó, a segunda, itaipu. A de origem teminínó vem, não por acaso, entrelaçada a uma série de lendas a respeito do rio Carioca e da Casa de Pedra, elementos fundadores da cidade e da colonização. Trata-se também do lugar do crime do romance, onde o corpo de Francisco da Costa fora achado. O “lugar do crime primordial” (Mussa, 2014, p.26), portanto.

No mito temiminó, os animais, nos primórdios, falavam e tinham forma humana. No lugar do rio Carioca, então, surgia um triângulo amoroso entre dois irmãos – o Tamanduá e o Urubu – e uma mesma mulher, a Preguiça. Diante da disputa, em que a mulher dava privilégios ao Tamanduá, o Urubu lhe disferiu um ataque e, em retorno, o irmão bate com o pé no chão e abre uma fenda de água crescente que inunda tudo. Diante do crescimento da água, a Preguiça alcança o topo de uma árvore e consegue esperar a água baixar. Quando desce, grávida dos dois irmãos, despenca e, no chão, abre-se outra fenda de água, dessa vez menor, formando o rio Carioca. Os gêmeos nascem desse impacto, são levados pela água e dão continuidade a briga dos pais (que eram, ao mesmo tempo, irmãos, cunhados e inimigos). Essa disputa originaria os dois braços do rio antes de desembocar e, por conseguinte, os povos inimigos que se formariam a partir de cada filho da Preguiça.

Esse mesmo mito já havia sido apresentado, de maneira mais complexa e sem a relação com o rio Carioca, em *Meu destino é ser onça*, intitulado “o dilúvio universal”, em que os mesmos arquétipos e trama se encontram, ainda que sem a antropomorfização. A relação desse mito com o tema da narrativa de *A primeira história do mundo* é evidente: a disputa violenta de dois homens por uma mulher está, no fundo, nos primórdios da humanidade. Assim como Jerônima Rodrigues, a Preguiça é o elemento da suposta discórdia entre os homens, e, sua disputa, dá origem ao mundo.

A respeito do mito dos itaipus, também identificado aos primórdios, o narrador indica pela primeira vez no romance o espectro de um outro conjunto de mitos que permeia a obra: o das amazonas, ou das mulheres sem marido. As narrativas que tratam desse mito não se restringem à cultura indígena, mas remontam a outras estruturas míticas, como a dos gregos, por meio justamente das amazonas, tradução encontrada pelos portugueses para mitos semelhantes. Esse mito, inclusive, será peça-chave para a narrativa, seja enquanto gênero (romance policial), seja em seu sentido político, que nos interessa no momento.

O narrador se refere, ao falar desse mito, ao “tempo em que as mulheres controlavam o mundo”. Segundo os itaipus, nos primórdios os homens viviam com o pênis constantemente ereto, não conseguiam fazer nada por conta disso, e as mulheres, essas, sim, capazes de caçar e pescar, introduziam cobras (seres imortais) na vagina e recebiam seu veneno, ficando também imortais. Não havia, portanto, sexo entre homens e mulheres ainda. Um dia, uma índia introduziu um pênis na vagina, pensando ser uma cobra d’água. Viu que era um homem e que seu pênis ficava mole após o coito. Sentiu também que, assim, obtinha muito mais prazer do que ao penetrar a cobra. Continuou experimentando esse prazer/poder com outros homens e, aos poucos, todas as mulheres passaram a segui-la. Os homens, por sua vez, passaram a entender seu próprio poder, a procriação surgiu, eles passaram a ser maioria e, com o pênis mole, tomaram o controle das coisas e o mundo mudou.

Essa narrativa está envolvida na “tese” desenvolvida pelo narrador, cuja importância permite que a cite novamente: “Numa cidade onde há mais homens do que mulheres, não pode haver virtude.” (MUSSA 2014, p.31) Além disso, revela o cenário de disputa erótica e política entre homens e mulheres, fundamental para a análise do romance, seja em seu contorno histórico/mítico, seja em sua fabulação policialesca.

O segundo capítulo do romance irá girar em torno da lenda das amazonas – e dos mitos indígenas que se relacionam com ela. Seriam elas mulheres que viviam isoladas e que, quando sentiam desejo, capturavam escravos para a cópula. Dos filhos nascidos, só deixavam as meninas sobreviverem. Nessa parte do romance, ainda introdutória, já que somente no capítulo terceiro os suspeitos serão devidamente apresentados e a investigação tomará forma, são introduzidas, de fato, as lendas em torno de Lourenço Cão, provável construtor e dono da mítica Casa de Pedra, que gira em torno das lendas do Eldorado e das Amazonas, uma terra mítica, repleta de riquezas e governada apenas por mulheres, fama que teria levado muitos homens à perdição em sua procura.

Segundo o narrador, o mistério em torno da Casa de Pedra teria levado ao surgimento de muitas lendas, supostos crimes bárbaros lá teriam tomado lugar e nela estaria oculto o mapa para a rica terra das mulheres sem marido, guardado por Lourenço Cão, o primeiro personagem histórico detalhadamente apresentado no romance. Em torno de sua história, um prisioneiro que se tornaria rei entre os índios, fica a lenda sobre o mapa e a casa. Sendo toda construída em pedra, incomum para o padrão das edificações naquele momento da colonização, a lenda que se desenvolve afirma estar o mapa escrito *nas pedras* e não guardado por elas. Traduzir este mapa torna-se, pois, imprescindível, assim como uma tarefa infrutífera, como todas as tentativas de tradução/interpretação portuguesas apresentadas no romance. A lenda da terra das mulheres sem marido, assim, permaneceria viva mesmo depois da destruição da casa.

Temos, assim, antes mesmo do romance adentrar na análise dos personagens e da investigação dos passos de cada um no assassinato de Francisco da Costa, o espectro mitológico da sexualidade em disputa, seja pelo triângulo amoroso, seja pelo desejo/ameaça das mulheres sem marido, selvagens e indomáveis. A tudo isso se une o mistério em torno de Jerônima Rodrigues.

A partir do capítulo terceiro, com a apresentação dos suspeitos, as narrativas mitológicas girarão em torno das origens da guerra, sua natureza distinta para índios e europeus, sobretudo pela prática do canibalismo, e da figura da onça para a compreensão do pensamento indígena. É a violência, revestida também de sexualidade, que toma forma no romance.

ii. Mitos relacionados à guerra: canibalismo e a posição da onça.

A respeito da origem das guerras entre os povos indígenas, o narrador relata o depoimento de duas temiminós acerca do suspeito Tomé Bretão, francês que lutou junto aos tamoios contra sua gente. Uma delas, Domingas, teria se referido a ele como “inimigo”

e a outra, Tomásia, como “nosso cunhado”. A aparente contradição seria, na verdade, um problema de tradução, segundo o narrador, pois “tobajara”, a provável palavra usada pelas duas índias para definir o francês, poderia ter as duas definições. Essa explicação, puramente especulativa, retoma o mito dos primórdios temiminó, quando falava da origem do rio Carioca como resultado da disputa entre dois irmãos pela mulher.

Segundo o romance, em algum momento também “primordial”, para evitar o incesto, tribos inimigas trocaram (ou sequestraram) as mulheres para procriação, evitando, assim, o incesto e, ao mesmo tempo, fazendo dos cunhados, inimigos. Os próprios relatos espantados dos primeiros europeus a respeito do ritual canibal tratam da tradição entre alguns povos de se ofertar uma mulher da tribo ao inimigo capturado para ter relações com ela antes do momento da execução, transformando-o, por poucos dias, em cunhado. Prática intraduzível para a mentalidade europeia, seja no que diz respeito à guerra ou à sexualidade.

E ainda na perspectiva da guerra entre tribos, a prática do canibalismo seria, obviamente, de total intraduzibilidade para os europeus. Dela o narrador trata a todo momento do romance em que retoma narrativas míticas a respeito dos povos ameríndios na sua relação com a guerra, com a identidade e com a religiosidade. As regras e os costumes tribais para o canibalismo são descritas pelo narrador: quem está autorizado a comer e quais partes do corpo cabem a cada um; o total desapego à própria vida vindo dos prisioneiros, que participam ativamente dos rituais anteriores à sua execução; e as razões culturais para a prática do canibalismo. E nesse conjunto de narrativas, a figura da onça toma forma como “posição ontológica” (MUSSA, 2014, p.174) no mito tupi. Ao iniciar o capítulo terceiro, o narrador introduz a figura da onça como personagem central de mitos e de lendas ainda do princípio da colonização, em que histórias de ataques quase sobrenaturais de onças em bando tomam forma no imaginário carioca de então. Tema que ele retoma no oitavo suspeito, Duarte Velho. Na lenda descrita pelo narrador, Duarte Velho

teria sido atacado por uma onça numa época em que tais ataques em bando atormentavam os cidadãos. Ainda que sob ataque e na presença do perigo extremo, Duarte Velho teria sido enfeitiçado pela beleza da fera, já que “nem a iminência da morte é capaz de privar a humanidade do amor pela beleza.” (MUSSA, 2014, p.163)

A respeito de dom Rodrigo de Vedras, o primeiro suspeito apresentado, o narrador oferece uma narrativa supostamente histórica sobre o personagem que se relaciona ao que podemos denominar “mito do suaçu”. No relato apresentado, dom Rodrigo teria sido levado a crer que um *cyguaçu* (aportuguesado como “suaçu”), um veado, havia sido avistado em uma caça. Ao se aproximar do animal, o guaianá que o acompanhava na caça identifica o que ficou entendido como a espécie do animal: “suaçurana”. O sufixo “rana” (“semelhante a, parecido com”) levaria a essa interpretação. Dom Rodrigo avança e se surpreende com o ataque de uma onça-parda. Aprende depois que a onça parda não é vista como onça por aqueles índios, mas como uma outra espécie de animal que “se parece” com o “suaçu”, já que ambos teriam a mesma cor. “A onça-parda não é onça porque não se comporta como onça. É um tipo de veado, porque parece caça. Finge, na verdade, ser a própria caça, para emboscar o caçador.” (MUSSA, 2014, p.89) Um erro de tradução, pois, fatal.

A segunda aparição mítica da onça se dá na apresentação de outro suspeito, Afonso do Diabo, cuja lenda em torno do seu nome remonta aos índios carajás, ferozes inimigos dos tupis. Os carajás, descritos como extremamente violentos, eram um povo pacífico que teria se transformado a partir do momento em que começaram a copular em posição ventral, semelhante aos tupis. Desde então, eles adquiriram o poder de se transformar em onças sempre que eram vistos. Nesse caso, o narrador confessa não haver conseguido decifrar o mito.

O animal retorna na apresentação do sétimo suspeito, Gonçalo Pietro, suposto “feiticeiro mouro” (MUSSA, 2014, p.150) que usaria uma pele de onça como capa em alguns

rituais. O narrador, então, retoma uma série de mitos distintos que direcionam a onça como “posição ontológica” para esses povos. No mito itaipu, a onça teria ensinado os homens a caçar recebendo em troca uma mulher como esposa por retribuição, quase o mesmo acontecendo em um mito ibirajara, em que a onça teria levado o fogo aos homens. No mito coatiara, a onça teria criado e nomeado todos os homens e seus atributos, distribuído para cada povo um dom, e, quando chegou a vez dos coatiaras, tudo já havia sido dado, então, esse povo, o mais bonito, viveria como a onça: de roubar e matar seus inimigos. Já no mito tupi, a onça teria um papel escatológico, sendo a grande jaguara azulo ser que extinguirá os homens no fim dos tempos.

O canibalismo reaparecerá relacionado às onças no mito seguinte, ao tratar do dom dos caraíbas de se transformarem nesses animais. Esse ponto importante do mito, um dos últimos a serem narrados antes de o narrador começar a desenvolver sua exegese, é apresentado da seguinte forma:

A ideia é ainda mais surpreendente quando sabemos que precisamente os caraíbas nunca participavam do jogo canibal, não comiam carne humana e (se fossem mortos) nunca eram devorados. § O cadáver de um caraíba não liberava o espectro, a imagem pútrida, como o corpo dos demais homens. Suas angüera também não enfrentavam as provas da morte, nem podiam ser aniquiladas. Pelo contrário, os caraíbas tinham o dom de ir, fisicamente, à terra dos mortos, à terra sem mal. **O sentido real do canibalismo começa a emergir dessa comparação.** (MUSSA, 2014, p. 153)

Voltemos, ainda uma vez, à onça e às interpretações teóricas do narrador. A partir de agora, pensando o binômio onça / Jerônima Rodrigues. Para tal, cabe reproduzir a passagem do romance de Mussa:

Quando pressentem que uma onça ameaça a taba, ou está nas redondezas, representando perigo para caçadores ou qualquer outra pessoa que entre na mata, os índios armam mundéus porque necessitam capturar o animal vivo. § É na taba que o matam, com uma pancada de ibirapema, na cabeça. Racham a cabeça da onça exatamente como fazem com a dos inimigos. A onça (esqueci de dizer) também recebe pintura e ornamento idênticos a das vítimas humanas. Sua carne, contudo, não é consumida. § Ea razão é simples:

do corpo da onça não emerge nenhum taguaíbanenhum espectro assombrado. A onça já é um espírito um espírito que assumiu, voluntariamente, circunstancialmente, forma visível e matériapesada. A onça, canibal e matador por excelência, está imune à aniquilação total, tem identidade plena, é um ser completo perfeito, no sentido etimológico do termo. § Como perfeitos são também os caraíbas. Disse antes que esses grandes feiticeiros têm o poder de se transformar em onças. Não é isso: caraíbas são onças, propriamente ditas, que se apresentam com uma pele humana. Por isso são tão perigosos, tendo que viver fora da taba, isolados na mata – porque a mata é o território dos espíritos. § A terceira manifestação desse mesmo princípio é o fundamento da própria tupinidade, presente na vida de todos os homens. O maior mérito, a maior conquista de um guerreiro tupi era o nome obtido quando rachasse a cabeça de um inimigo. Só depois de conquistado um nome desses, a partir da morte, era permitido ao homem ter um filho e dar um nome a ele. § [...] Não sei se mencionei que, para cada nome conquistado dessa forma, o matador tupi fazia uma incisão no corpo, com dente de cutia, e aplicava na ferida um pó de urucum do que resultava uma espessa cicatriz. Mais que os nomes, na verdade, o objetivo do matador era ter no corpo tantas cicatrizes que lhe permitiam fundar a própria taba ou seja adquirir a posição de tuxaua. § São eles, os tuxauas, os únicos membros da taba que podem ser sepultados dentro da própria oca porque seu cadáver não libera nenhuma taguaíba nenhum espectro. Os tuxauas também são, logicamente, onças. E as cicatrizes que acumulam não passam de transfigurações do que realmente está ali: são aquelas manchas negras da pelagem que indicam nele a natureza felina. § É assim que se deve compreender a frase célebre do tuxaua Cunhambeba, registrada por Hans Staden: jaguara ixé eu sou uma onça. § Não sei se o leitor sente como eu a grandeza dessa sabedoria. Ao terem a onça como meta, como objetivo ontológico, os antigos tupis afirmam que a condição humana não é hierarquicamente superior, no ordenamento natural, que não são os homens a realização suprema do criador do universo, que estamos longe de ser melhores que qualquer animal. (MUSSA, 2014, p.174–177)

Essas narrativas míticas, somadas a uma série de lendas que se incorporam à cidade mediante sua expansão e transformação no processo de colonização, servem, a princípio, ao propósito de se solucionar o crime exposto no início do romance em sua vertente policial. Contudo, elas também ocupam certamente uma posição crítica fundamental para a leitura do romance sob um ponto de vista histórico e político: a incapacidade de se

traduzir propriamente a mentalidade e cultura indígenas pelas mentes ocidentais – e as consequências dessa falha.

Nas partes finais do romance, capítulos quarto e quinto, o narrador oferece, então, sua posição teórica sobre o problema. Nele, emergem as concepções guerreiras, o sentido mítico do canibalismo, o mito das mulheres sem marido e a fundamental concepção da onça na cultura indígena. Desse universo mítico, confrontado com a perspectiva histórica que permeia a narrativa, surge uma “etnografia especulativa” (MUSSA, 2014, p.221) das Amazonas, segundo o narrador, função antropológica de seu romance. Assim, o narrador passa a especular, como mesmo confessa, de que modo essas mulheres sem marido, entendidas também como mulheres que dispensam a masculinidade em sua forma de organização social e política, existem e agem no mundo.

Tal especulação serve ao propósito de se entender o “mistério de Jerônima Rodrigues” (MUSSA, 2014, p.221), cujo poder, como vimos, associa-se à existência autônoma feminina, à sua força desejante, à sua posição afirmativa frente à sociedade patriarcal de seu tempo. Jerônima recusa o cortejo dos fidalgos da época, gerando, inclusive, disputa entre dom Rodrigo e Martim Carrasco, suspeitos do crime, para se casar com um mero serralheiro, Francisco da Costa, criando fama de mulher impura, indigna à fidalguia. Assim como também desperta o interesse dos outros suspeitos. Os relatos a respeito de sua conduta antes e depois do crime, as suspeitas que giram em torno de seu nome, o constante desejo que desperta nos homens demonstram que o “mistério” em torno de seu nome encontra-se na sua sexualização e na sua própria força desejante, que provoca e desestabiliza a masculinidade a seu redor.

Como a onça, Jerônima desperta desejo e medo, atrai e alarma os homens que a cercam. Como as Amazonas, ou as mulheres sem marido, Jerônima, segundo a “especulação” do narrador, não se encontra em posição de simples dominação, mas de constante conflito com os homens que a desejam. Uma mulher que, quando atacada, ataca

de volta. Uma mulher que, sendo caça, teria aprendido também a ser caçadora, como no mito da onça-parda. Ao “especular” sobre a natureza dessa mulher e, ao mesmo tempo, a solução do crime cometido, o narrador retoma o mito das mulheres sem marido mais uma vez, assim como, critica novamente a incapacidade de se traduzir o pensamento tupi pelas mentes europeias.

Segundo o relato de vários personagens do romance, Jerônima Rodrigues teria desaparecido por dez dias antes dos eventos que levaram ao assassinato de Francisco da Costa. Fato que a difamou na cidade e levantou uma série de suspeitas. Ela afirma não saber dizer o que aconteceu ou quem a sequestrou, mas confessa ao marido haver sido estuprada nesse momento, ainda que, confusa com os acontecimentos, não saiba explicar onde teria acontecido e que homem a teria violado, apenas que ele “tinha cicatrizes, das nádegas à coxa e que tinha barba, uma barbarala.” (MUSSA, 2014, p.224) Para o narrador, Jerônima havia “ultrapassado a temerosa fronteira” (MUSSA, 2014, p.71) entre realidade e sonho, entre experiência real e experiência mítica. E, no entanto, sua “especulação” propõe uma saída lógica para o problema.

Francisco da Costa teria sido alvo de índias tamoias, um grupo de mulheres sem marido, interessadas em proteger seu segredo do mapa de Lourenço Cão, segundo a hipótese do narrador. Como sabemos, a Casa de Pedra guardaria em sua arquitetura esse segredo, e o serralheiro encontrava-se a poucos metros da casa quando fora alvejado por oito flechas. Para o narrador, a explicação é simples. O suposto mapa de Lourenço Cão desenhado nas pedras da casa indicaria uma *Yguaçu* (“lagoa grande”) no centro da rica terra das mulheres sem marido, onde a riqueza material e sexual abunda e desperta o desejo de muitos aventureiros do período colonial. Contudo, é a própria ideia do mapa que surge como problema. Os topônimos indígenas, aponta o narrador, não são exclusivos de determinados lugares, mas se repetem ao longo da terra, havendo muitas *yguaçus* no

território brasileiro. A forma nômade desses povos, inclusive, ajudaria a entender isso. A terra muda conforme o tempo, seus topônimos, não.

O mundo indígena, ou melhor, a expressão geográfica do mundo indígena é fixa, é imutável. O lugar que o homem habita é sempre o mesmo. Sempre haverá, em qualquer paisagem, em qualquer ambiente, um *yguaçu* uma itaúna um caeté No pensamento tupi, portanto, importa a estrutura, o significado, a imanência das coisas Não o aspecto. § Talvez por ironia, Lourenço Cão tenha difundido a própria lenda. Viveu muito tempo com os índios, não deve ter demorado a compreender quemapas, propriamente ditos, são objetos impossíveis. (MUSSA, 2014, p.217)

A *yguaçu* almejada, então, poderia ser qualquer “lagoa grande” do território selvagem. A confusão e dispersão dos homens à sua caça, portanto, explica-se por um simples problema de tradução e de mentalidade territorial completamente distinta entre índios e europeus.

Na “especulação” do narrador, portanto, tais mulheres só poderiam ser guerreiras tamoias, organizadas em aldeia sem homens, as verdadeiras mulheres sem marido, cuja *yguaçu* ficaria mais próxima do que se pensava. A explicação lógica seria a de que isso explicaria tanto o tamanho menor das flechas como o crânio intacto do morto, já que apenas homens teriam a função de rachá-lo. Nesse ponto, ele reúne na mesma hipótese o mito canibal e o mito da onça.

Para os tupis, só os homens com função e natureza masculinas podem nomear, por terem antes rachado a cabeça de um inimigo e lhe tomado um nome. Por isso, não pode ser pai quem não for matador. § No rito canibal, mulheres só participam como devoradoras da carne. Como os caraíbas (que também são onças), estão dispensadas de rachar cabeças A diferença é que são, as mulheres, as onças do princípio, as onçaselementares Por isso, são seres potencialmente anônimos, perfeitos, predispostos à imortalidade Só não alcançam a terra sem mal se forem adúlteras e induzirem os homens a nomearem os filhos que não os pertençam. (MUSSA, 2014, p. 221,222)

E seriam elas, as tamoias, que capturaram Jerônima Rodrigues na mata dias antes do assassinato, para que se tornasse a mulher de uma delas. Nesse ponto, teriam achado

Simão Berquó, que teria seguido a mameluca pela mata, e feito dele também prisioneiro. Forçaram os dois à cópula, “segundo ritos muito antigos” (MUSSA, 2014, p.223). Daí surge outra explicação, dessa vez puramente “policial”. As tamoias, ainda com Jerônima em cativeiro, teriam sido atacadas por inimigos, sendo forçadas a fugir. Quando Jerônima consegue escapar, foge para a cidade e conta o que sabe: perdera-se e fora violada por alguém de barba rala, portanto não poderia ser um índio, e com uma cicatriz das nádegas à coxa – o que demonstra, na especulação lógica do narrador, tratar-se de uma confirmação do possível prazer sexual de Jerônima Rodrigues. A passagem no romance indicaria de que modo o narrador expõe os preconceitos sexuais imanentes às posições de gênero na lógica patriarcal. O que parece ser sua própria conclusão, revela-se, na verdade, outra especulação acerca das reações do marido (e dos homens) a respeito do prazer sexual feminino, do fascínio e terror masculinos pelas “onças elementares”.

A identificação das cicatrizes, particularmente, denuncia que Jerônima fez um movimento consciente naquela direção. Vítimas de estupro empurram, agridem, tentam se desvencilhar de seus violadores. Não acariciam ninguém daquela forma. E Francisco da Costa conhecia as mulheres, conhecia especialmente a sua, devia saber que aquele gesto indicava outra intenção a de puxar o homem mais para dentro de si (MUSSA, 2014, p.224,225)

II. Um problema de tradução

Um dos traços mais recorrentes na prosa ficcional de Alberto Mussa é o recurso da metalinguagem ou, mais precisamente, da metaficção. Seus narradores, invariavelmente, escancaram ao leitor a construção ficcional do romance em questão, confessam estratégias, sugerem outras, dissimulam tantas mais. O leitor, envolvido em uma conversa com o narrador, é convidado também a especular junto com ele sobre os sentidos da história.

Leyla Perrone–Moisés, em *Mutações da literatura no século XXI* (2016), aponta ser esse um dos traços constituintes da própria literatura, mas reconhece que “essa tendência autorreferencial da literatura se acentuou na modernidade e se tornou ainda mais frequente na modernidade tardia” (PERRONE–MOISÉS, 2016, p. 114)

Em relação à prosa de Alberto Mussa, o crítico Rafael Gutiérrez aponta um caminho híbrido entre literatura e crítica, ficção e teoria, que permeia as narrativas do autor. Analisando a obra *O movimento pendular* (2006), Gutiérrez recorre ao próprio Mussa, que confessa produzir uma “ciência ficcional”, uma especulação teórica determinada pelo imaginário próprio à ficção. Gutiérrez aponta a respeito do romance uma consideração igualmente pertinente *À primeira história do mundo*, “um aspecto que salta à vista desde a Advertência, no início do livro, é precisamente o jogo de ambiguidade quanto a seu caráter ficcional.” (GUTIÉRREZ, 2017, p.3).

As partes introdutórias no início do livro já apontam para a metalinguagem que determinará a condução romanesca da narrativa, a partir de uma série de observações a respeito dos mitos, das fontes históricas e do gênero policial feitas pelo narrador, que não se intimida em utilizar frequentemente a primeira pessoa. Nossa análise pretende observar de que modo o romance *A primeira história do mundo* reúne diversos tipos de discursos entrelaçados à condução do mistério a respeito do assassinato de Francisco da Costa.

Sem dúvida os procedimentos de Mussa se localizam na linha de tradição borgeana, experimentando com os limites entre ensaio e ficção, misturando histórias reais e fictícias, falando de autores inventados como se fossem reais ou tergiversando sobre fatos e histórias verdadeiras. [...] § Para Mussa o livro seria uma ficção, especificamente um romance por conta da existência de um narrador que dá unidade ao todo, embora o que esteja no fundo do texto seja a elaboração de uma teoria, com suas propostas de conceitos, postulados e exemplos concretos para demonstrá-los.(GUTIÉRREZ, 2014, p.4)

Portanto, deveremos observar de que modo esses três temas (mito, história e ficção) serão organizados sob a voz crítica do narrador – e compreender de que modo eles se

relacionam passa a ser fundamental não apenas para a “solução do caso”, resultado da trama policial, mas para se pensar também de que modo a relação passado colonial e tradição literária pode ser recuperada, de forma crítica, na ficção contemporânea.

i) As fontes históricas

“Quem escreve sobre fatos reais não é obrigado a saber todas as coisas” (Mussa, 2014, p.203). Esta é uma das várias provocações feitas pelo narrador a respeito da relação ficção e história que permeiam o romance. O assassinato de Francisco da Costa e os documentos que tratam do inquérito sobre o crime servem de fontes primárias para a construção da narrativa, assim como os diversos mitos indígenas recuperados durante o relato. O narrador, contudo, não se exime do papel que exerce. Interpreta, critica e especula a todo instante, conduzindo o leitor por sua própria leitura dos eventos narrados. Mais do que um romance de inspiração histórica, *A primeira história do mundo* é uma obra que apresenta uma crítica das fontes históricas (e literárias) a respeito do processo de dominação dos povos indígenas.

A manipulação dessas fontes, e dos eventos retratados, é parte da estratégia ficcional de Mussa. Ao conflito entre a história e o mito, entre os fatos documentados e as narrativas míticas reunidas, o narrador dá o nome de “etnografia especulativa”, como vimos anteriormente. Desse modo, o próprio evento inaugural da narrativa, o homicídio do marido de Jerônima Rodrigues, ganha conotações de mito dentro da estratégia de Mussa. Ele o denomina “crime primordial”, inclusive, por conta de dois motivos: o de acontecer após a expulsão dos franceses e, portanto, no princípio da organização social e política que moldará a cidade; e de ter acontecido próximo ao rio Carioca, segundo o narrador, marco fundamental (e mítico) do lugar que viria a se tornar o Rio de Janeiro.

O estabelecimento de uma “origem”, de um lugar ou evento “primordiais” relaciona-se à lógica do mito, não da história. Wolfgang Iser, em “O que é antropologia literária?”

(1999), aborda o tema da origem e de sua condição lacunar. Impossível de ser recuperada, a origem demanda uma ficção que a represente.

“O acontecimento originário figura como uma espécie de projeção retrospectiva do processo produtivo que ocorre na cultura e que mostra a história da humanidade como uma alternância rítmica entre a restrição e a ausência desta. Por essa razão, o acontecimento originário não é concebido em termos cognitivos como um mito da origem, mas sim como uma lacuna. [...] em última análise, a história humana elucidada pelo espelho da literatura serve como visualização do que não pode ser construído, isto é, o acontecimento originário” (ISER, 1999, p.160 e 166).

Uma ficção para a origem dos cariocas, este é o mito fabulado por Alberto Mussa no romance. Retornando a todo instante às fontes históricas, o narrador passará a revisá-las, estabelecendo interpretações críticas a respeito da mentalidade colonial que subjaz todo o processo de investigação que consta nos autos. A própria construção de Jerônima Rodrigues depende totalmente dessas fontes, assim como serve de base para a crítica à objetificação das índias e mestiças no período colonial. O narrador, retomando temas e assuntos presentes nas crônicas e nos autos, tenta recuperar o que ele denomina “senso comum” dos cariocas do século XVI, a cultura local, enfim. A respeito dos rumores sobre a mameluca, ele afirma que foram eles que

“criaram o mito de Jerônima Rodrigues, uma constante, aliás, na história das civilizações, esse fascínio pelas mulheres permissivas, dissolutas, depravadas, essas fêmeas com quem se pode fazer tudo. E, no Rio de Janeiro, havia ainda a agravante de ser Jerônima meio índia – tendo as índias fama de insaciáveis, sexualmente, quando não prostituíveis, pela menor das ninharias. São coisas dessas, pelo menos, que se leem em quase todos os cronistas. (MUSSA, 2014, p.35, 36)

A recuperação crítica desse senso comum, inclusive, irá permear a apresentação dos personagens suspeitos do crime. Em todos eles, alguma *má fama* irá acompanhá-los, seja por conta de crimes cometidos ou por puro preconceito. No Rio de Janeiro de 1567, a opinião pública parece determinante para a interpretação dos atos relatados nas fontes históricas. A determinação moral oriunda desse senso comum, portanto, subjaz aos

preconceitos dominantes em relação à população e cultura ameríndia, claro, à sexualidade feminina.

Segundo o narrador, “uma investigação que se retoma mais de quatro séculos depois de cometido o crime não pode prosperar sem uma crítica das fontes” (MUSSA, 2014, p.75) Podemos enumerar algumas dessas passagens, em que se destaca, por meio da crítica às diversas fontes históricas revistas no romance, o confronto do narrador em relação ao violento processo de colonização: redefine a denominada historicamente “Confederação dos Tamoios” como “guerra indígena contra a escravidão” (Mussa, 2014, p. 55); aponta a selvageria dos europeus a partir do tráfico de mulheres quando relata a história de Tomé Bretão; questiona a idealização literária portuguesa em relação aos navegadores e descobridores ao narrar a vida de Melquior Ximenes, bandeirante que se torna índio após viver entre eles; expõe os preconceitos sexuais em relação às índias, como supostamente estaria registrado no depoimento de “um certo Aleixo, curtidor.[...] *as mamelucas, como as índias, se dava, a qualquer um*” (MUSSA, 2014, p.134); do mesmo modo que conduz a “tese” do romance, da impossibilidade de haver virtude em uma terra com mais homens do que mulheres, em que o domínio patriarcal sustenta todas as concepções de juízo nos autos do processo, sendo Jerônima Rodrigues, portanto, motivo único para o assassinato do marido. Ou seja, Jerônima é vista como parte da culpa pelo crime, já que, hipersexualizada aos olhos masculinos, somente poderia levar seu marido a algum tipo de violência.

ii) O pensamento tupi

Ao tentar solucionar o crime, contudo, o narrador já indica que pretende seguir por outra diretriz ideológica que aquela sustentada no período colonial. Adentra-se, desse modo, a uma crítica das fontes que ambiciona atingir uma “etnografia especulativa” ou, ainda, uma ficção duplicada, levando em conta o próprio princípio ficcional que rege a

prática etnográfica. Em *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX* (2002), James Clifford define como “ficção” o “campo” de pesquisa do trabalho etnográfico. “Trabalho de campo” é uma prática espacial de pesquisa interativa intensa, organizada em torno de uma ficção que é o ‘campo’, não tanto como um lugar, mas como um conjunto de práticas institucionais.” (CLIFFORD, 2002, p. 267, 268).

Tal forma metalinguística específica, a que realiza uma crítica das fontes, da releitura dos mitos e, ainda, conduz uma trama policial, dimensiona a contemporaneidade do romance. O retorno a um passado histórico em confronto com mitos fundadores recoloca a questão fundamental do primeiro século da colonização: da dominação, exploração e destruição dos povos ameríndios pelo poder colonial. E, desse modo, reatualiza essas mesmas formas de poder que ainda se impõem a esses mesmos povos quase cinco séculos após o assassinato de Francisco da Costa. Esse retorno ou reatualização será indicado ao longo de todo o romance por meio das indicações dos erros de tradução cometidos pelos portugueses e seus descendentes em relação à cultura e ao pensamento indígenas.

A respeito desse problema usual em confronto de culturas distintas, o narrador aponta ser justamente a base fundamental para sua leitura crítica.

Temos, portanto, um problema sério de autenticidade além da própria natureza imprecisa dos testemunhos (que raramente eram oculares, mas de ouvir dizer), os autos são constituídos, maciçamente, de traduções das quais não temos mais como aferir a precisão. § Os três depoimentos que aludem à captura de Jerônima têm expressões distintas: “amazonas”; “tribo de mulheres”; “mulheres nômades”. As autoras são duas mamelucas e uma índia livre, que não falavam português. Não sabemos se obtiveram a informação diretamente de Jerônima. § Qual terá sido a expressão exata dessas depoentes? Conhecemos algumas, usuais, como *temirecoeyma*, mulheres sem marido ou, literalmente, as que não vivem com homens, *cunhãtecoeyma*, mulheres *semlei* e *icamiabas* (do nome de uma serra onde, segundo a lenda, tais mulheres habitavam). Qualquer um desses termos costumava ser traduzido por amazonas. (MUSSA, 2014, p. 75, 76).

Em outras palavras, as fontes não podem ser confiáveis. A solução do crime, da qual falamos pouco ainda, necessitará de ficcionalizar esse encontro entre Jerônima e as “mulheres sem marido”, traduzidas como amazonas. O mito, portanto, em torno da mameluca, retoma o mito dessas mulheres, “onças primordiais”, por meio da “etnografia especulativa” de Mussa.

Os exemplos a respeito das lacunas e equívocos de tradução/interpretação feita pelos europeus são diversos. Na exposição das informações a respeito dos dez suspeitos do crime, apresenta-se, ao menos, um erro de tradução ou incapacidade de compreender certos signos da cultura indígena. Maus leitores, maus tradutores. Temos o episódio da onça parda, confundida com uma espécie de veado, pelo uso do sufixo em “suaçu” em “suaçarana”, conforme já comentado a respeito da história de Dom Rodrigo de Vedras; no relato sobre Afonso do Diabo, o narrador aponta o preconceito dos brancos ao consumo de carne de macaco, comum entre os índios, por se assemelhar ao canibalismo; na parte de Tomé Bretão, a utilização do vocábulo “tobajara” no depoimento de duas temiminós, sendo traduzido uma vez por “inimigo”, outra por “cunhado, problema que já comentamos anteriormente, além do uso do adjetivo “branca” para designar a mameluca, já que para as índias não haveria distinção; no episódio de Melquior Ximenes, encontra-se o insólito relato de sua transformação em caraíba após décadas vivendo entre os índios, o que teria acarretado no esquecimento da língua materna por parte de Ximenes – aqui, ainda que não se trate de um problema de tradução, pode-se ver, via alegoria, de que modo uma radical inserção em outra cultura promoveria a exclusão da original, retomando impossibilidade de se conciliarem as duas identidades; na história de Martim Carrasco, encontramos a dificuldade de se compreender a guerra entre as duas culturas, em que a divisão entre tamoios e temiminós obedeceria a uma lógica de convivência mútua na terra, e não a sua disputa material e territorial; quanto a Brás Raposo, sexto suspeito apresentado, o narrador utiliza o futuro do pretérito: “diria um tupi” (MUSSA, 2014, p.140)

para demonstrar a dificuldade de tradução para “anhaga” para a cosmologia cristã; na parte de Gonçalo Pietro, o narrador, além de aventar ao “sentido real do canibalismo” (MUSSA, 2014, p.153), aponta o erro dos juízes do tempo a respeito da observação do *rigor mortis* para indicar a hora precisa do assassinato; Duarte Velho, por sua vez, teria sido emboscado por tamoias após ser seduzido por elas em uma das ilhas de Angra dos Reis; no relato sobre Simão Berquó, o narrador introduz uma pajé tamoia, Andressa, capaz de ouvir o canto do saci que envia mensagens dos mortos – a tamoia, muito mais capaz de compreender os sinais da terra, afirma ser Paranapecu (Ilha do Governador) o local onde Jerônima estivera extraviada, já que apenas naquela ilha haveria água potável e mato o suficiente para uma pessoa ficar incógnita por tanto tempo; por fim, na história de Gomes Torrinha, chegamos a má tradução de “yguaçu”, fonte da perdição de tantos homens em busca de uma lenda mal compreendida.

Dentro dessa atividade de releitura proposta pelo narrador, encontramos também uma série de elementos culturais que se revelam como texto, como conjunto organizado de signos na produção de sentidos específicos. Em outras palavras, o narrador procura indicar outras fontes para uma leitura (semiótica) a respeito dos mitos e pensamento tupis: a prática do canibalismo, como ritual comum entre tribos inimigas, com suas regras definidas e seus princípios cosmológicos; a marca nos corpos dos matadores, em que se destaca a passagem a respeito de Lourenço Cão, suposto autor do (falso) mapa na Casa de Pedra: “Lourenço Cão, aliás, talvez tenha sido o único dentre os estrangeiros a reparar melhor nos homens: tinham eles grandes cicatrizes no peito, nos braços, nas coxas. [...] Lourenço Cão identificou um princípio de disposição delas, como se fossem um desenho, como se constituíssem uma escrita.” (MUSSA, 2014, p.65); as listas das onças, tanto em sua analogia com as cicatrizes dos matadores, como na passagem a respeito de Gonçalo Pietro, mouro feiticeiro cuja pele de onça tinha suas listas embaralhadas, formando letras mouriscas no momento em que o personagem inalava seu fumo; o canto do saci, conforme

a passagem da pajé Andressa indica; e, por fim, a própria Casa de Pedra cujo mistério despertava a atenção de tantos homens, enganados pelo mapa prometido.

Todo esse processo, portanto, sustenta a crítica a uma convivência violenta e em constante apagamento com a cultura e os povos indígenas. Para Rita Olivieri-Godet: “O questionamento em torno da problemática das culturas em contato nas sociedades pós-modernas termina por conduzir a uma revisão da memória historiográfica da nação, entrelaçando história e mito para denunciar os estereótipos construídos ao longo dos conflitos entre formações culturais diversas e projetar outras modalidades possíveis de interações culturais” (OLIVIERI-GODET, 2012, p.12)

III. A estratégia ficcional de Alberto Mussa

Contudo, *A primeira história do mundo* seria um romance policial. E uma leitura atenta da narrativa precisa lidar com as questões em torno desse gênero literário levantadas por esse narrador/crítico que apresentamos até aqui. Seria, pois, a tradição do gênero literário policial fundamental para a solução do problema levantado no romance. Durante a narrativa do assassinato de Francisco da Costa, o narrador abusa da interlocução ao leitor e, ainda, indica algumas obras clássicas do gênero como exemplo para a devida análise do romance policial. Para a conclusão deste artigo, levantaremos alguns desses artifícios abertamente metalinguísticos que dialogam com a estrutura do gênero.

Em muitas narrativas policiais clássicas, para não dizer em todas, aquele que investiga é, certamente, aquele que *desconfia*. O detetive comumente recusa a primeira explicação, vista como banal ou conveniente, e aponta os erros de tal conclusão, demonstrando ao mesmo tempo um outro ponto de vista ainda não observado. O narrador de *A primeira história do mundo*, leitor e intérprete dos relatos e documentos sobre a morte de Francisco da Costa, assim como dos mitos indígenas, reproduz essa desconfiança,

assume a condição de detetive ao explicar o motivo pelo qual os tamoios, “ameaça ainda muito viva” (MUSSA, 2014, p.25) naquele Rio de Janeiro, tenham sido descartados como possíveis autores das oito flechas que mataram o serralheiro.

Foi esse, para mim, o grande mistério, mais que conhecer o nome do assassino, meu interesse nesse crime, desde o princípio, era compreender a exclusão dos índios. § É possível que os portugueses, afeitos já aos costumes nativos, e percebendo que Francisco da Costa não estava com a cabeça quebrada, tenham eliminado a hipótese tamoia. Como os leitores sabem, um dos elementos fundamentais do sacrifício ritual tupi era partir o crânio da vítima quando o matador adquiria um nome. (MUSSA, 2014, p.44, 45)

Como já observado na primeira seção deste artigo, o narrador retomará a hipótese tamoia para a explicação do assassinato de Francisco da Costa. Além do crânio intacto, os portugueses identificaram que as flechas eram pequenas, incondizentes com o tamanho do arco dos índios. O que o narrador aponta, como mais um erro de tradução, pode ser explicado pelo mito das mulheres sem marido. Sendo um grupo de tamoias e não de tamoios, explica-se os dois elementos: o crânio intacto, já que apenas homens abriam cabeças e batizavam filhos, e o tamanho das flechas, menor para caber devidamente no arco e nos braços dessas mulheres.

Afeito às referências teóricas estruturalistas (como Levy–Strauss, citando o relato do mito bororo), é curioso que Alberto Mussa não mencione o estruturalismo em sua vertente literária, cujos melhores frutos críticos giraram justamente em torno da caracterização de gêneros narrativos, como o romance policial. Em “Tipologia do romance policial”, por exemplo, Tzvetan Todorov aponta uma série de elementos básicos ao gênero que poderemos colocar em paralelo a alguns aspectos presentes em *A primeira história do mundo*.

“O romance de enigma [policial] tende assim para uma arquitetura geométrica” (TODOROV, 1979, p. 96). Nos últimos capítulos do romance, o narrador, ao elucidar os

fatos envolvidos no crime, aponta ironicamente para tal arquitetura. Promete ao leitor resolver o primeiro enigma, menos importante para o romance: a identidade do assassino.

Como nosso caso é real, como se trata da vida e não da fantasia, é impossível aplicar o método vulgar dos romancistas, que examinam o pensamento, as emoções, o subconsciente de suas personagens coisa que no mundo prático só alcançam os feiticeiros ou os telepatas. Isso, aliás, é o que faz de toda ficção psicológica um subgênero da literatura fantástica. Resta, assim, à investigação criminal o recurso elementar, cotidiano, aquele que empregamos tacitamente quando queremos conhecer ou conceituar um indivíduo: a análise dos fatos. Façamos logo, portanto, um estudo preliminar, comparativo, do caráter dos suspeitos. (MUSSA, 2014, p.191).

Após apresentar os dez suspeitos, o narrador comenta, como se parecesse evidente, a incrível semelhança entre os nove primeiros e os nove círculos do inferno presentes em *A divina comédia*, de Dante Alighieri. Assim, dom Rodrigo de Vedras representaria *a traição*; Afonso do Diabo, *a mentira*; Tomé Bretão, *a violência*; Melquior Ximenes, *a heresia*; Martim Carrasco, *a ira*; Braz Raposo, *a ganância*; Gonçalo Pietro, *o vício*; Duarte Velho, *a luxúria*; e Simão Berquó, *o culpado sem intenção*. Gomes Torrinha, o décimo suspeito, representaria o “décimo compartimento: o vestíbulo, onde ficam as almas dos indiferentes, dos que não foram capazes de fazer nem o bem nem o mal” (MUSSA, 2014, p.196) Em outras palavras, os covardes, já que o personagem apenas ameaça grandes ações, mas nunca as pratica, como no momento em que Duarte Velho afirma em sua frente, durante o inquérito, ter estado com Beatriz, esposa de Torrinha, e este nada faz.

Seria, portanto, o poema de Dante uma das pedras fundamentais da literatura ocidental, uma estrutura tal que permitiria sua recriação, como um mito da literatura. Evidentemente que essa classificação é irônica, já que obras literárias não são, propriamente, mitos. Obras literárias se apropriam de mitos, assim como livremente se apropriam de diversas outras formas narrativas. A provocação ostensiva do narrador explica melhor essa posição irônica:

Críticos severos me acusaram de ter distorcido fontes ou mesmo forjado certos passos do processo, para poder montar uma narrativa que copiasse Dante. Enfrento qualquer tribunal para provar o contrário. Na verdade, posso usar esse caso para demonstrar exatamente a tese da validade universal dos mitos, de que todo problema humano está previsto em algum exemplo mítico, de qualquer tempo ou lugar. § É precisamente o caso da *Comédia*. Dante compôs um poema mitológico, que representa um mundo fechado, estático, de significado atemporal. É um edifício absoluto, que compreende tudo. Estão no Inferno todos os criminosos, passados e futuros; estão estabelecidos e catalogados todos os crimes possíveis. (MUSSA, 2014, p. 197)

O narrador, contudo, joga com o leitor. Se reivindica uma estrutura de mito ao poema de Dante, indica também vir de outra fonte a inspiração para a montagem de seu romance. Não se trata de obra canônica, mas do subgênero policial de massa da obra de Agatha Christie, mais precisamente do romance *And then there were none* (1939). Tanto na obra da inglesa quanto na de Alberto Mussa, dos dez suspeitos apenas um pode ser o culpado, e nenhum parece realmente ser. No romance de Christie, a solução para os crimes vem por uma carta, um pós-escrito, encontrado em uma garrafa que demonstrava que uma das dez pessoas presas na ilha forjou a própria morte, o que explica a morte de todos os dez nas partes anteriores do romance. Na de Alberto Mussa, apenas aquele que escapa aos nove círculos do inferno, Gomes Torrinha, poderia ser o suspeito do crime. É o que a lógica apontaria, como já vimos. Ele, inclusive, é o único personagem na cena do crime. A suspeita, portanto, é real, mas o crime, como o narrador o apresenta, é falso. Gomes Torrinha, no entanto, teria ido à Carioca armado, talvez com a intenção de matar seu cúmplice, Francisco da Costa, mas, como indica o seu lugar no “mito dantesco[...]: Gomes Torrinha fora armado à Carioca; mas não teve pulso para cometer o crime. É um assassino potencial, ideológico, mas que falha por não ter caráter.” (MUSSA, 2014, p.204).

A fim de esclarecer os fatos ao leitor, função primordial do final de um romance policial, o narrador retoma outra narrativa policial clássica: “Os crimes da rua Morgue”, de Edgar Allan Poe, proposto pelo narrador como “modelo lógico, abstrato” para se

solucionaro autor lógico do crime. Assim como no conto de Poe, o verdadeiro assassino estaria fora da lista de suspeitos. Sua aparição é a de um elemento externo, imprevisto pelos juízes. Em Poe, é um orangotango, que consegue invadir o apartamento da vítima em um prédio alto e sair sem utilizar a porta, mas as janelas. Francisco da Costa teria sido morto, então, por seu sobrinho, Soeiro Vaz, que havia ido à Carioca para matar Gomes Torrinha, a quem acusa depois de ser o assassino. Nessa hipótese, Soeiro Vaz mata por engano, arrepende-se e, pelo ódio misturado ao fracasso, acusa seu inimigo pelo crime.

Contudo, a promessa do narrador era a de que a solução do mistério em torno do casal da narrativa, Jerônima Rodrigues e Francisco da Costa, da perdição da mameluca e da morte do serralheiro, viria a partir dos mitos, já que a verdade almejada no romance escapa à lógica. A “hipótese Soeiro Vaz” seria, então, descartada de pronto pelo narrador, para finalmente expor a ficção derradeira do crime. A única que corresponde a seu projeto de “etnografia especulativa”. Francisco da Costa teria sido morto por um grupo de tamoias que vivem isoladas dos homens, posicionadas próximas à Casa de Pedra, vigiando aqueles que ainda persistem em descobrir o caminho para se chegar até elas.

A solução desenvolvida retoma um mito dos bororos que o narrador indica haver lido na obra de Claude Levy-Strauss. No mito relatado, comparado ao de Édipo e nomeado “mito policial” no romance, conta-se a história da investigação de um taxaua desconfiado da fidelidade da mulher por ela ter retornado da mata com penas coladas à cintura. A partir desse indício, ele convoca todos os homens da aldeia para uma dança, em que deveriam utilizar seus mais bonitos adornos. Convoca essa dança por três vezes, em todas é seu filho que tem as penas indicadas. Para o narrador, duas lições são retiradas desse mito para solucionar o mistério do romance: a de que a correta leitura das flechas apontaria indícios completamente ignorados pelos portugueses; e a de que “o óbvio excessivo, à primeira vista, cega.” (MUSSA, 2014, p.211).

Faltou, portanto, à investigação o correto investigador. Alguém que saberia, por exemplo, identificar onde Jerônima estivera perdida por tanto tempo. Alguém que poderia reconhecer que tais flechas só poderiam ser tamoias (pois eram objetos pessoais e de identificação para os índios) e que, pelo tamanho, pertenceriam às mulheres. Faltou um detetive índio, portanto, tamoio ou temiminó, alguém como Andressa, pajé tamoia que vê claramente o que os portugueses ignoram, percebendo, na exegese do mito, a forma do crime.

Como em um jogo, o narrador conduz sua investigação de referência em referência, seja literária, teórica ou mitológica, a fim de conduzir o leitor à percepção dos problemas que envolvem a relação distanciada e violenta entre colonizadores e índios. Seguindo os passos da tradição do gênero policial, Mussa abre duas narrativas: a do acontecimento do crime e a da ficção do livro que investiga esse crime. Ao lado dos passos e eventos envolvendo a morte do Serralheiro, o narrador visita várias fontes distintas, aponta seus defeitos, recolhe uma série de mitos indígenas, confessa ao leitor que procura alguma coisa que estaria além do mero assassinato do serralheiro, mas que tornasse essa morte o “crime primordial”, um “mito da origem”.

Na base do romance de enigma encontramos uma dualidade, e é ela que nos vai guiar para descrevê-lo. Esse romance não contém uma, mas duas histórias: a história do crime e a história do inquerito. [...] Essa segunda história [...] goza pois de um estatuto todo particular. [...] ela consiste, de fato, em explicar como essa própria narrativa pode ser feita, como o próprio livro é escrito. A primeira história ignora totalmente o livro, isto é, ela nunca se confessa livresca (nenhum autor de romances policiais poderia permitir-se indicar ele mesmo o caráter imaginário da história, como acontece na literatura). Em compensação, a segunda história deve não só levar em conta a realidade do livro, mas ela é precisamente a história desse livro. (TODOROV, 1979, p. 96, 97)

Curioso observar que, no caso de *A primeira história do mundo*, Mussa quebra esse princípio apontado por Todorov, reconhecendo em vários momentos que a história do crime, restrita aos poucos documentos de quatro séculos atrás, inspiram constantemente

sua fabulação. O narrador ocupará, como sabemos, a função de detetive, fundamental ao gênero, mas o crime aconteceu há mais de quatro séculos, estando todas as condições materiais para sua reconstrução circunscritas aos autos da época, documentos redigidos pela lei colonial e seus instrumentos de poder e coerção. Todo o restante, a fabulação dos mitos e lendas, a descrição do processo histórico na Baía de Guanabara do século XVI, a especulação sobre os personagens surge a partir da ficcionalização das diversas fontes feitas pelo narrador. Esta seria sua segunda história. A história da ficção brasileira a respeito de sua origem, de sua fração indígena, dos restos de uma identidade ameríndia espalhados no território dominado há cinco séculos pelo invasor. Ainda que não mascare (pelo contrário) a violência portuguesa, o narrador o faz a partir da provocação e ironia constantes, invertendo a lógica do discurso europeu acerca dos índios, propondo, assim, uma leitura de efeito humorístico mordaz, como “texto híbrido e provocador na maneira irreverente como desbanca a autoridade de certas fontes” (OLIVIERI-GODET, 2012, p.7). Em outras palavras, ainda que não tenha a mesma “ação corrosiva do humor” (OLIVIERI-GODET, 2012, p.7) presente em outras obras contemporâneas de temática indígena, em que se encontra bem demarcado um discurso paródico-carnavalesco¹, a ficção em *A primeira história do mundo* também ataca as estruturas centrais da ideologia colonial por meio da crítica de suas fontes.

Em obra recente, o crítico inglês Terry Eagleton propõe uma leitura crítica a respeito das formas e funções do humor na cultura. Sua análise, bastante centrada nos exemplos britânicos, oferece à nossa leitura a “teoria da incongruidade”, uma das possíveis interpretações para o humor. No romance de Mussa, não encontraremos as formas cômicas romanescas propriamente ditas, ainda que alguns relatos humorados apareçam.

¹ Cf o artigo “Traumas e travessias: a alteridade ameríndia e as fronteiras simbólicas da nação”, de Rita Olivieri-Godet, em que se destacam a análise dos romances *Meu querido canibal* (2000), de Antônio Torres, e *Meu destino é ser onça*, de Alberto Mussa.

Mas nos referimos aqui ao humor *do* narrador, que joga com as diferentes fontes e as reveste como parte da estruturação puramente lógica do romance policial.

Nessa visão, o humor surge do impacto entre aspectos incongruentes: uma súbita mudança de perspectiva, um deslize inesperado do significado, uma atraente dissonância ou discrepância, uma momentânea desfamiliarização do familiar e assim por diante. Como temporário “descarrilamento do sentido”, ele envolve a perturbação do processo ordeiro de raciocínio ou a violação das leis e convenções. Ele é, como afirmou D. H. Munro, uma ruptura da ordem usual dos eventos. (EAGLETON, 2020, p. 61)

Tal caracterização não apenas reatualiza o tema literário do indianismo, mas reatualiza o próprio romance brasileiro via “metaderivação”, formas discursivas de intensa intertextualidade e força paródica, conforme aponta Leyla Perrone-Moisés: “Tendo começado com *Dom Quixote*, paródia dos romances de cavalaria, a prosa de ficção tem uma capacidade de metaderivação, quer por referência a outros autores e obras, quer por autorreferência. Por essa faculdade de proliferar à custa de si mesma, a literatura pode seguir indefinidamente.” (PERRONE-MOISÉS, 2014, p. 124)

O romance *A primeira história do mundo* não deixa, assim, de indicar os caminhos abertos pela aventura ficcional como provocações aos leitores. Em certa passagem do final do livro, encontramos uma curiosa pista deixada pelo narrador:

“Durante a narrativa do caso do serralheiro, contei algumas histórias passadas no princípio do mundo sem, no entanto, identificar qual delas é exatamente a primeira. Devo confessar que fui proibido de desvendar esse segredo pois me foi revelado de forma sobrenatural. Deixei, contudo, várias pistas pelo livro” (MUSSA, 2014, p.218, 219)

O convite à releitura, portanto, está feito. A este artigo não cabe responder de momento a essa provocação. Basta lembrar que o tempo mítico não obedece ao tempo cronológico e que, aceitar o jogo do narrador, exige aceitar a possibilidade única da ficção. Talvez a resposta deva ser pensada juntamente a uma pista específica, não a respeito dos mitos primordiais, mas à própria natureza da narrativa do mito. “O caso do serralheiro

prova que a solução de um crime é sempre relativa, é sempre transitória. Porque é função dos mitos não das evidências. Daqui a quatrocentos anos, o romance de Jerônima terá de ser completamente reescrito.” (MUSSA, 2014, p.215). A lacuna da origem, como aponta Wolfgang Iser, retorna na forma de novas ficções, em que o problema do princípio, ou das origens, não cessa de produzir perguntas.

Referências bibliográficas

- CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. (Org.) GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Trad.: Patrícia Farias. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2002.
- EAGLETON, Terry. *Humor: o papel fundamental do riso na cultura*. Trad.: Alessandra Bonruquer. Rio de Janeiro: Record, 2020.
- GUTIÉRREZ, Rafael. “Alberto Mussa e Enrique Vila-Matas: os limites do romance, o ensaio e a crítica literária” In: *Remate de Males*. Campinas-SP, v. 37, n. 2, pp. 581–595, jul./dez. 2017 Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8648753> > 29/09/2020
- ISER, Wolfgang. “O que é antropologia literária” In: (Org.) ROCHA, João Cezar de Castro. *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Trad.: Bluma Waddington Vilar. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.
- MUSSA, Alberto. *A hipótese humana*. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- _____. *Meu destino é ser onça*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- _____. *A primeira história do mundo*. Rio de Janeiro: Record, 2014
- _____. *O movimento pendular*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- OLIVIERI-GODET, Rita. “Traumas e travessias: a alteridade ameríndia e as fronteiras simbólicas da nação”. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.40, jul./dez. 2012, p. 63–79. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9840> 29/09/2020
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Cia das Letras, 2016.
- TODOROV, Tzvetan. “Tipologia do romance policial” In: *As estruturas narrativas*. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979.

Um olhar sobre memória e identidade indígenas
na obra *Flor da Mata*, de Graça Graúna

A look at the indigenous memory and identity in
the work *Flor da Mata*, by Graça Graúna

Carlos Augusto de Melo

UFU

Laís Cristina Soares

UFU

Márcia Dias

UFU

<https://orcid.org/0000-0001-9305-9519>

<https://orcid.org/0000-0002-7875-5927>

<https://orcid.org/0000-0001-6011-7276>

Recebido em: 28/09/2020

Aceito para publicação em: 01/12/2020

Resumo

Neste artigo, analisa-se a obra literária da escritora indígena Graça Graúna, com foco no livro *Flor da mata* (2014), considerando as construções da memória e da identidade relacionadas às formas de afirmação e resistência indígenas. Há, ainda, a ênfase às representações poéticas que Graúna constrói sobre os pensamentos ameríndios dentro do contexto cultural contemporâneo, entrelaçando suas memórias pessoais às práticas culturais coletivas. As reflexões estarão baseadas em textos da área dos Estudos Culturais e Literários, principalmente naqueles que se interessam pelas questões indígenas, como Ailton Krenak, Daniel Munduruku, Rita Olivieri-Godet, entre outros. Desse modo, pretende-se contribuir para a visibilidade da literatura de autoria indígena, e assim, demarcar um espaço de uma voz literária que fora silenciada e excluída pela história da literatura brasileira.

Palavras chave: Literatura indígena. Graça Graúna. Memórias. Identidades.

Abstract

*In this article, the literary work of the indigenous writer Graça Graúna is analyzed, focusing on the book *Flor da mata* (2014), considering the constructions of memory and identity related to indigenous forms of affirmation and resistance. There is also an emphasis on poetic representations that Graúna builds on Amerindian thoughts within the contemporary cultural context, intertwining her personal memories with collective cultural practices. These reflections will be based on works from Cultural and Literary Studies, especially those interested in indigenous themes, such as Ailton Krenak, Daniel Munduruku, Rita Olivieri-Godet, and so on. Thus, it is intended to contribute to the visibility of the indigenous literature, and to demarcate a space of a literary voice that had been silenced and excluded by the Brazilian literary history.*

Keywords: *Indigenous Literature. Graça Graúna. Memories. Identities.*

Escrevivência

*Ao escrever,
dou conta da ancestralidade;
do caminho de volta,
do meu lugar no mundo.
(GRAÚNA, 2020, s/d)*

Nas últimas décadas, a história da literatura brasileira tem sido, propositalmente, questionada por meio da ocupação de vozes que têm reverberado de um outro lugar de escrita, o lugar da margem cujo legado foi forjado pelo pensamento dominante, eurocêntrico, o qual silenciou, oprimiu e excluiu sujeitos/povos que não estavam inclusos em um projeto de modernidade, pertencente a uma visão civilizatória e expansionista defendida pelos colonizadores.

Neste lugar de ocupação, de enfrentamento, encontram-se as produções literárias de autoria indígena contemporâneas que se consolidam, no circuito literário brasileiro, como modos de expressão das lutas dos povos nativos pela afirmação da existência/resistência e pela valorização de suas culturas. Os escritores indígenas, portanto, realizam a apresentação do complexo universo das tradições orais para o contexto – também complexo – da escrita literária em língua portuguesa. Esse domínio da escrita pelos representantes literários dos povos autóctones brasileiros possibilita que socializem suas vivências e tradições com um público mais amplo, dando novos significados às suas histórias, que por muito tempo estiveram subjugadas à posição de “inferior” pelas perspectivas dos olhares não indígenas:

a literatura escrita pelos povos indígenas no Brasil pede que se leiam as várias faces de sua transversalidade, a começar pela estreita relação que mantém com a literatura de tradição oral, com a história de outras nações excluídas (as nações africanas, por exemplo), com a mescla cultural e outros aspectos fronteiriços que se manifestam na literatura estrangeira e, acentuadamente, no cenário da literatura nacional (GRAÚNA, 2013, p. 19).

Os escritores indígenas contemporâneos nos apresentam, a partir de suas experimentações com a literatura ocidental, um modo singular de viver e compreender o mundo, cujas ferramentas literárias utilizadas são, muitas vezes, as mesmas do outro, como a escrita, para que possam recontar suas histórias e difundir seus cantos, com os quais os leitores têm a oportunidade de lançar olhares de experimentação para esses novos espaços artísticos. Desse modo, de um ponto de vista descentralizado, eles têm friccionado a narrativa de um Brasil “conquistado” pelos os viajantes europeus dos séculos XVI e XVII, os quais, pela ordem da exploração colonial, impuseram-na como “verdades encontradas”. Como afirma Ailton Krenak (2019, p. 14), os colonizadores tiveram o objetivo de “transformá-los [os indígenas] em civilizados que poderiam integrar o clube da humanidade. Muitas dessas pessoas não são indivíduos, mas ‘pessoas coletivas’, células que conseguem transmitir através do tempo suas visões sobre o mundo.” Descreveram “o território, a fauna e a flora, os rios e as gentes aqui encontrados, para com isso apresentar ao público o novo mundo, agora os nativos estão revertendo a história.” (ALMEIDA E QUEIROZ, 2004, p.195).

Estima-se que, no Brasil, em 1500, havia uma população indígena de 5 milhões de pessoas. Hoje, após todos os tipos de violências sofridas por esses povos, o território brasileiro possui 375 povos indígenas oficiais, com 275 línguas, o que revela um processo de sobrevivência e de resistência desses povos que, mesmo tendo passado pelas mais cruéis formas de exclusão e de ações genocidas, emergem de uma lugar marginalizado, expandem suas subjetividades (KRENAK, 2019, p. 15) e lutam de todas as formas e com os instrumentos de luta possíveis para ocuparem os seus espaços que lhes são de direito. Assim, essa produção literária, escrita pelos indígenas, torna-se uma palavra política, palavra de resistência, palavra de combate, como expressa a voz sujeito lírico, que ecoa as vozes coletivas de seus parentes indígenas, no texto poético do escritor indígena Tiago Hakiy (2011, p. 5):

[...] Somos Guerreiros
Guerreiros sem flechas e tacapes
Lutamos com palavras
Defendendo a cultura de nossos povos
Preservando a identidade de ser índio
Ameaçada de extinção
Nascemos para o conto
Para a beleza das histórias
Para a poesia e sua emoção
O tempo não é mais de lamento
O tempo é do ritual das palavras
Em versos
Em sonhos

Essas palavras literárias revelam possuir uma linguagem de resistência que se faz espiritual, ancestral, que se faz coletiva, pois carrega as histórias, identidades, memórias e vivências não só do escritor, mas também do povo ao qual ele pertence, sendo assim, são versos que visibilizam, trazem em sua expressão toda uma ancestralidade que aproxima aos que com ela têm contato de um lugar de desconhecido, porém habitado por outros sujeitos em um processo de alteridade fundamental no contexto histórico-social do século XXI. Bernd (2003) afirma que essas literaturas de “minorias” estão voltadas para a formação e a consolidação de um projeto identitário, no qual o sujeito representado procura se reapropriar de um espaço existencial. As identidades dos povos originários, na história da literatura brasileira, estiveram sempre associadas diretamente a estereótipos, os quais foram formados a partir de representações equivocadas construídas pelos autores “brancos”, sem corresponder à maneira como os próprios indígenas realmente se veem, se sentem e se percebem nas suas vivências. As produções literárias de escritores indígenas têm como um de seus focos o rompimento com esses estereótipos que “acabam funcionando como marca distintiva ou como característica principal na composição de uma imagem” distorcida sobre esses povos nativos (BONIN; SIMM, 2011, p. 89).

Nesse sentido, este artigo propõe estudar a contribuição da escritora Graça Graúna, pertencente ao povo potiguara, que, no século XXI, principalmente, tem se mobilizado, por

meio do seu inigualável papel subversivo de criação literária, para reverter a ordem do discurso dominante. O foco será o livro de poesias *Flor da mata* (2014), uma vez que nele se constata uma busca por uma visão de “dentro” sobre as identidades indígenas, baseando-se em uma experiência mnemônica na qual os elementos identitários ancestrais são resgatados de suas memórias pessoais e coletivas, como são os ritos, os mitos, as danças, as cantigas, os adornos, a alimentação, as narrativas orais e as representações da natureza.

Graça Graúna: a escrita como retorno à ancestralidade

A escritora indígena Graça Graúna, filha do povo potiguara, do Rio Grande do Norte, é pesquisadora na área de Letras, liderando o Grupo de Estudos Comparados: Literatura e Interdisciplinaridade (GRUPEC-UPE). Sua atuação profissional está relacionada principalmente com literatura, direitos humanos e cultura indígena. Em seu registro civil consta o nome Maria das Graças Ferreira, nascida na cidade de São José do Campestre, no Rio Grande do Norte, em 1948.

A escritora, como reconhecemos em sua escrita, devido a situações de sobrevivência, precisou sair de seu local de origem, ainda jovem, entre 1958 e 1959, para morar em Pernambuco. Tem uma relação com a literatura desde criança, pois sempre se permitiu experimentar a poesia nas mais diversas as situações. Depois de vencer as barreiras financeiras que a impediam de cursar uma universidade pública, conseguiu ingressar no curso de Letras da UFPE, seguindo pelo campo da Literatura e dedicando-se à cultura e à história indígenas. Pela mesma universidade, obteve os títulos de Mestre e Doutora em Letras. A Dissertação e a Tese tiveram os seguintes títulos, respectivamente: *O Imaginário dos Povos Indígenas na Literatura Infantil* (1991) e *Contrapontos de Literatura Indígena Contemporânea no Brasil* (2001). Esses dois trabalhos se destacam na história da crítica

literária brasileira em vários aspectos, principalmente por estarem inseridos no rol dos primeiros estudos literários brasileiros de autoria indígena.

Atualmente, é professora adjunta em Literaturas de Língua Portuguesa e Cultura Brasileira na Universidade de Pernambuco – UPE – Campus Garanhuns. Em seu cotidiano, possui como atividade dar aulas de literatura na universidade, fonte de sua ocupação e preocupação constante, principalmente ter a possibilidade de abordar em suas práticas a denominada “literatura periférica”, relacionando-a aos direitos humanos. Além disso, Graça Graúna se detém, entre outras atividades, a apresentar a palavra indígena por meio do recurso virtual, alimentando constantemente dois blogs: o Art’palavra¹ e o Tecido de vozes²: literatura e multiculturalismo. Em 2009, o seu blog recebeu do *Topblog* 2010, selo dado aos 100 blogs mais acessados e indicados do Brasil.

Graça Graúna vem se destacando no engajamento frente à produção literária indígena brasileira, produzindo livros teóricos como: *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil* (2013); *Impressões de leitura do texto* (2015); *Um flagrante do marginalizado na literatura brasileira* (1999); *Diálogo Multiétnico: história e memória de negros e índios* (2001); *Literatura indígena no Brasil contemporâneo e outras questões em aberto* (2012) e *Direitos humanos em movimento* (2011).

Além disso, dedica-se à escrita literária. Publicou diversos livros, dentre eles: *Canto mestizo* (1999), *Tessituras da terra* (2001), *Tear da palavra* (2007), *Flor da mata* (2014), *Criatura de Ñanderu* (2010). Em suas obras, convoca seus leitores à reflexão sobre a exclusão dos povos indígenas, ajudando a romper estereótipos e perceber os povos

¹ GRAÚNA, Graça. Art’palavra, 2007. Disponível em: <<https://ggrauna.blogspot.com/>>. Acesso em: 10 de julho de 2020.

² GRAÚNA, Graça. Tecido de vozes, 2011. Disponível em: <<http://tecidodevozes.blogspot.com/>>. Acesso em: 10 de julho de 2020.

nativos como capazes de produzir textos com valores estéticos e literários, bem como de recompor e reordenar uma forma própria de fazer literatura.

Em suas produções, há o rompimento com determinadas visões estereotipadas sobre os povos indígenas e acentuam-se os temas pertinentes ao deslocamento dos sujeitos indígenas e suas recomposições, promovendo um diálogo entre questões de pertencimento. Também, os livros da escritora afastam-se da antropologia mais tradicional, apresentando aos leitores uma nova visão sobre os povos autóctones. Sua obra afeta a realidade social ao causar reflexão e revela representações das vozes exiladas e não reconhecidas por mais de quinhentos anos de exclusão na nossa sociedade ocidental.

Dessa maneira, as obras literárias de Graça Graúna são ricas em aspectos relacionados à preservação da memória cultural indígena, visto que permitem desconstruir as “cegueiras”, culturais que muitas vezes impedem o reconhecimento da presença e da voz do outro, do diferente. Vale dizer que, de acordo com Guimarães e Melo, as produções da autora apresentam um projeto literário criativo, sofisticado e complexo, explorando características nas quais se entrelaçam questões de estilísticas, de hibridismos e de metalinguagem:

Por meio de uma subversão poética que adota a forma e o conteúdo, Graça busca pela “reapropriação” dos lugares e memórias ancestrais, reencontrando as matrizes indígenas, a fim de que haja a reconstrução identitária do indígena em outro espaço. A poética da alteridade baseia-se no “estrangeiro de dentro”, no desconhecido de si (GUIMARÃES; MELO, 2018, p. 189)

A literatura da autora de *Criatura de Ñanderu* mobiliza as tradições orais, o caráter performático de tais tradições e reúne a etnicidade das nações indígenas ao “traduzir” para o universo da escrita poética vozes coletivas, de forma que o leitor as “experimente” e, dessa forma, recupere-as em suas experiências de alteridade. Os poemas se relacionam às diversidades das comunidades indígenas, as suas sensibilidade e a todas suas (auto)histórias, em virtude de que, como afirma a própria autora, “todo texto indígena de

autoria individual implica um tecido de vozes” (GRAÚNA, 2013, p. 88); o que corrobora, em certa medida, a validação do presente trabalho. Observar os textos literários da autora Graça Graúna é considerar que a escrita é uma forma de libertação, indispensável para sobrevivência de suas memórias e identidade indígenas.

Em *Flor da Mata*, memórias e identidades dos povos indígenas

A obra de Graça Graúna, *Flor da Mata*, foi publicada em 2014 pela editora Penninha Edições. Ela é relativamente concisa, no total de 48 páginas, considerando os elementos pré-textuais e pós-textuais. A ilustração da obra foi feita por Carmen Barbi nas 35 páginas de seus (quase) haicais (latinos), como a própria a escritora referencia em “meus quase haicais” (GRAÇA, 2014, p. 8) e, também, em “Dias de sol/distendo as velhas asas/num haicai latino” (GRAÚNA, 2014, p. 13). Eles aparecem um em cada página. A artista conseguiu traduzir nas imagens visuais em preto e branco as sensações alegres, leves e cheias de sensibilidade presentes na obra.

A capa e a contracapa trazem o projeto gráfico de Letícia Santana Gomes, com as ilustrações também de Carmem Barbi. O projeto da capa e a contracapa é o único em toda a obra que traz um colorido. Trabalhou-se com tons de azul, amarelo, preto e marrom. A atmosfera, em tons leves de azul, circunda uma indígena jovem, cujos cabelos pretos e lisos são adornados por três belas flores amarelas. No centro da contracapa, aparece o trabalho gráfico com o poema “Utopia é cantar/uma trajetória possível:/Pindorama” (GRAÚNA, 2014, p. 29), o qual contrasta com algumas das tonalidades da cor azul, imitando a atmosfera plena do céu, e das flores amarelas colocadas em três delicados ramos.

Damos destaque à apresentação que Graúna faz de sua obra. A escritora inicia com um canto Kariki-Xocó, afirmando sua condição de “deslocada”, mas que também busca por um lugar de fala indígena que se faz resistência através de suas produções literárias.

Ela expressa sua experiência de estar num entrelugar identitário que, de certa maneira, faz lembrar um dos poemas do livro *Tear da palavra*, no qual o sujeito lírico encontra-se num abismo entre a palavra e o silêncio na condição de estreia em realidades que lhe são cotidianas:

Entre-lugar

De um lado
a palavra
do outro
o silêncio
estreando realidades conhecidas

A pá lava o abismo
que vai de mim
ao outro (GRAÚNA, 2007, p. 20)

A autora de *Canto mestizo* representa sua identidade híbrida, fazendo menção aos trajes e adereços das mulheres do povo Xukuru que usam flores artificiais, destacando que isso não as impede “[...] de usar vestimentas feitas da palha de milho, da palha de coco e das penas de aves, pois este é o costume que vem dos antepassados. (GRAÚNA, 2014, p.7). A autora finaliza a apresentação, enfatizando o que Antônio Fernando Viana, seu antigo professor da Universidade Federal de Pernambuco, escreveu sobre ela, em cujo texto profético destacou que Graúna mostra-se como um Haijin, que une simplicidade, sensibilidade e sabedoria em sua escrita, motivando-a a compartilhar suas experiências poéticas com o leitor.

Outro destaque inicial que fazemos são as flores, na capa e contracapa, que se relacionam com o título da obra, cujo nome “Flor”, não acompanhado de artigo, escapa de qualquer determinação, generalização ou identificação, como se encontrasse, nesse elemento natural originário da “mata”, “presentes agora no Toré [...] a leveza e a força da ‘Mãe-terra’, leveza e força que o ‘hajin’ (fazedor de haikai) também necessita para o haikai acontecer” (GRAÚNA, 2014, p. 7-8). O vocábulo “Flor” põe em evidência a força e a beleza

que, há diversos séculos, os povos nativos mantêm para conseguir defender a liberdade indígena vinda de seus ancestrais por meio do canto do Toré.

Como bem escreve na apresentação, a poesia ancestral do Toré é uma “ciência”, “manifestação sagrada [que] está no ser e no viver indígenas da Região do Nordeste” (GRAÚNA, 2014, p. 7), ou seja, é uma manifestação de resistência de que há “quinhentos anos [...] os índios estão resistindo [...] expandindo a [...] subjetividade [...]” (KRENAK, 2019, p. 31), protegidos pelos ancestrais, “mesmo quando o ser indígena se vê meio deslocado em terra alheia.” (GRAÚNA, 2014, p. 7). Associa-se à imagem daquele Toré que, na brevidade filosófica de um instante poético, característica própria do haikai, Graça Graúna consegue enlevar o leitor:

Dançar o toré
perto da gameleira
entre os encantados
(GRAÚNA, 2014, p. 43)

Essa manifestação artística, o Toré, é um ritual tradicional sagrado de alguns povos originários que transcende na dança, na religião, na luta e na brincadeira – variando de acordo com as culturas de cada povo, pois, como diz as palavras de Krenak (2019, p. 17), representando os seus parentes indígenas, “a gente resistiu expandindo a nossa subjetividade, não aceitando essa ideia de que nós somos todos iguais. Ainda existem aproximadamente 250 etnias que querem ser diferentes umas das outras no Brasil, que falam mais de 150 línguas e dialetos.”

Muitas comunidades indígenas cultuam o Toré, como os Kariri-Xocó, os Xukuru-Kariri, os Xocó, os Potiguara, os Pankararé, os Pankakarú, os Truká e os Funil-ô. Essa prática ritualística pode durar várias horas, quando os participantes entram em contato com os seres espirituais ou, como na voz do sujeito lírico do poema acima, os “encantados”, desfazendo as fronteiras dos planos espiritual e material. A dança do Toré

é seguida por uma música denominada Toante, a qual é expressa por um “cantador” ou “cantadora”, acompanhada pelos fortes gritos e passos ritmados de seus praticantes.

Como no Toré, nota-se que, em sua obra, a escritora potiguar evoca, como forma de agradecimento nas páginas pré-textuais, Ñanderu, Deus, Tupã e Mãe Natureza, elementos ancestrais fundamentais que, possivelmente, acompanham-na no seu ritual de criação literária. Ao escrever, a voz poética da escritora “distende suas asas” e põe em funcionamento uma memória literária que, embalada nos sensíveis movimentos de uma reluzente Graúna, compõe o fenômeno de recriação de um tempo que passou, mas que, revitalizada pelas resistentes experiências ancestrais, impõe-se em um tempo sempre presente.

A escrita, para os indígenas, é uma forma de libertação, indispensável para sobrevivência de sua memória ancestral. Ao escrever sobre questões culturais de seu povo, os escritores indígenas põem em funcionamento uma memória literária que funciona como um fenômeno construído coletivamente. A memória é recriação do tempo passado, é refazer as experiências do passado e trazê-las para o presente. A lembrança é uma imagem trazida do passado, mas que vem à tona em razão de juízos de realidade e de valor do tempo presente (BOSI, 2009).

As temáticas de seus haicais perpassam costumes, crenças, valores e concepções indígenas, que a escritora de *Tear da Palavra* desenvolve de acordo com as experiências vivenciadas em suas peregrinações como mulher, mãe, professora, poeta indígena – a complexidade da natureza e as diferenças étnicas e sociais envolvem todos os poemas criados por ela, verdadeiros manifestos de sua luta por um lugar no qual a iniquidade e a intolerância não se manifestem de maneira alguma. A literatura criada por uma escritora indígena, de origem potiguara, revela, sob perspectivas bastante sensíveis e particulares, as culturas e os valores dos povos originários em comunhão, confirmando que a formação

das identidades ocorre por meio da interação entre o indivíduo e o mundo, em diferentes espaços e instâncias sociais, conforme abordado por Hall (2013).

Nesse sentido, é possível afirmar que a obra de Graça Graúna problematiza as construções das culturas indígenas, pontuando as distorções e os equívocos sobre elas, no sentido de colocar em movimento a dinâmica multicultural nacional, reinventando “a tradição literária pelo prisma contemporâneo” (GUIMARÃES; MELO, 2018, p. 189). Ademais, a transculturalidade, proveniente dos deslocamentos vividos pela autora, revela-se na apropriação do gênero haikai, de origem oriental, para expressar os mais profundos sentimentos de uma indígena latina, de maneira a querer dizer ao leitor que, por meio da literatura, defende-se a interação cultural entre os povos em suas diferenças.

Em vários momentos, essa poeta potiguar reafirma que o indígena sai de sua aldeia, mas carrega em si sua indigeneidade. O indígena vai para “as cidades em busca de novos horizontes” (MUNDURUKU, 2014, p. 176), entretanto ele leva consigo todo seu povo, seus ensinamentos transmitidos de geração em geração, muitas vezes à espera de um retorno para sua terra, sua casa, seus irmãos. O poema a seguir sussurra em sua inquietude que:

O tempo de chegada
Transborda o olhar
No tempo de partida
(GRAÚNA, 2014, p. 27).

Nesses concisos versos, retoma-se a ideia de que o indígena carrega consigo em seus deslocamentos o tempo de seus ensinamentos, de suas crenças e de suas vivências. Vê-se que a identidade cultural na literatura da escritora de *Criaturas de Ñanderu* está associada, muitas vezes, à característica de escritas migrantes, que propiciam os espaços vividos pelos povos excluídos socialmente a favor de que ocupem outros lugares nas vivências em trânsito. Tematizam-se, por meio desse poema, a densidade que se encontra na sensibilidade do olhar, sugerindo um transbordamento – como as lágrimas? – de emoções instaurado entre os movimentos de chegada e de partida na percepção de tempo

dos povos indígenas. Entre chegar/olhar/partir, a autora conota um movimento que nos sugere um tempo não circunstancial que pode ser observado no início dos versos se lidos em uma só estrutura: “o tempo transborda no tempo”. Um tempo que transborda e se faz memória afetiva, embora deslocada. Daniel Munduruku afirma que:

Para o indígena existem dois tempos: o **passado** e o **presente**. O **passado é memorial**. Serve para nos lembrar quem somos, de onde viemos e para onde caminhamos. Um povo sem memória ancestral é um povo perdido no tempo e no espaço. Não sabe para onde caminha e por isso se preocupa tanto onde vai chegar. O passado é a ordenação de nosso ser no mundo. É ele que nos obriga a sermos gratos, a cantar e dançar ao Espírito Criador. É ele que nos lembra o tempo todo que somos seres de passagem. O outro tempo é o presente. **Para esses povos o tempo que importa é o presente**. [...] Os indígenas são, portanto, seres do presente. Só sabem viver o e no presente (MUNDURUKU, 2017, p.49–50, grifos do autor).

Há a possibilidade de analisar também que o presente é uma composição de outros tempos, é uma construção que se faz muito necessária cotidianamente, a qual precisa ser continuada na afirmação e reafirmação identitárias que, para Silva (2000, p.115), são tanto simbólicas quanto sociais. Essa continuidade possui nas produções literárias de autoria indígena a viabilidade de sobrevivência e de atualização do passado no presente. Os constantes deslocamentos vividos proporcionam, de acordo com Hall (2013), certa crise de identidade para aqueles que se sentem deslocados de seu lugar, tanto no mundo social e cultural quanto no de si mesmos:

as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno até aqui visto como sujeito unificado. Assim a chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL, 2015, p. 9).

As identidades não se constituem fixas e imutáveis, coerentes e estáveis, sendo assim possibilitam aos indígenas, a libertação da condição de manter-se etnicamente “puro” para validar sua indigeneidade. Os sujeitos nativos não devem ser imaginados como

sendo compostos de uma identidade social, mas de inúmeras delas, que podem ser, algumas vezes, contraditórias, e em outras, não resolvidas, o que possibilitam a transformação e surgimento de novas formas de representação cultural. Nesse dinamismo dos deslocamentos, tem-se o sujeito lírico que afirma sua identidade deambulante:

Mais uma viagem:
nesse vai e vem a utopia
me faz andarilha
(GRAÚNA, 2014, p. 12)

Esses versos trazem a revelação de um sujeito lírico feminino, impulsionado pelas suas aspirações utópicas, que transita entre espaços, físicos ou espirituais, em constantes movimentações, construindo suas trajetórias errantes. As presenças das consoantes “m” e “n” oferecem a sensação de que esse “vai e vem”, como acontece com as ondas da água dos rios de água doce, é sempre contínuo e duradouro. Essas ideias se aproximam das vivências pelas quais a poeta Graça Graúna tem passado ao se propor andar por diversas regiões nacionais e internacionais, em congressos, conferências e eventos acadêmicos, com o propósito – talvez, em uma concepção ainda utópica – de tornar os saberes indígenas visíveis ao mundo e respeitados por todos e todas não indígenas, desconstruindo, então, o que Boaventura e Meneses (2009) consideram como modelo epistemológico hegemônico da ciência moderna que rejeita e anula a diversidade epistemológica do mundo, ou seja, a epistemologia do Sul, que “é aqui concebido metaforicamente como um campo de desafios epistêmicos, que procuram reparar os danos e impactos historicamente causados pelo capitalismo na sua relação colonial com o mundo (SANTOS; MENESES, 2009, p 12).

Em *Flor da mata* (2014), percebe-se a articulação entre tradição e memória que, por meio da contação das histórias, as identidades indígenas possam resistir na contemporaneidade, como refletido no haicai abaixo. Nele, Graúna leva a crer que, na

prática mnemônica da tradição indígena, existe a potente essência poética de recriação do mundo encontrada na palavra contada/cantada:

Em volta da fogueira
memória, história
o mundo se recria
(GRAÚNA, 2014, p. 14)

Toda a base da formação educacional indígena tradicional se mostra viva pela palavra, que se constrói por meio da transmissão dos saberes dos velhos e adultos aos jovens e às crianças. Os pais, por exemplo, utilizam-se da oralidade para transmitir os ensinamentos da vida material (cultivar os alimentos e transformá-los em comida, cuidar da casa). Por outro lado, os anciãos vão ensinar a alimentar o espírito, contando “aos pequenos e [às] pequenas que somos parte da natureza e que devemos nos comportar dignamente com ela para que a harmonia prevaleça e todos possam viver a alegria da fraternidade (MUNDURUKU, 2014, p. 177). De geração a geração, reavivando e atualizando as memórias ancestrais, esses saberes espirituais serão repassados pelos velhos em suas contações de histórias ao redor das fogueiras, “protegidos pelo véu da noite” (MUNDURUKU, 2014, p. 177), resistindo às sucessivas tentativas de apagamento por parte do violento discurso hegemônico ao longo dos períodos históricos. Conforme Costa e Melo (2018, p. 368):

a reafirmação da tradição e da memória torna-se ato de resistência cultural por promover o fortalecimento dos indivíduos e de suas comunidades e possibilitar tanto um retorno simbólico às origens quanto o reencontro com a identidade indígena primitiva. Esse reencontrar-se com a identidade primeira – obscurecida pela mescla cultural resultante dos processos diaspóricos nos contextos colonial e global – fortalece as subjetividades e as noções de pertencimento desses indivíduos oprimidos na dinâmica das movências humanas.

Nota-se que as literaturas indígenas sempre existiram e se efetuaram nas vozes ancestrais, nos grafismos, nos cantos ritualísticos, nas danças, os quais foram sendo registrados nas memórias de seus descendentes; agora, na contemporaneidade, são

continuadas nas palavras escritas. Segundo Daniel Munduruku (2002, p. 41), os indígenas representam a persistência de uma linhagem, nascida há tempos atrás, oriunda de lugares diversos iniciado “por outras pessoas... Complementado, remendado, costurado e... Continuando uma ancestralidade, um passado uma tradição que precisa ser continuada, costurada, bricolada todo dia”. No poema abaixo, o sujeito lírico resgata da memória a atmosfera artística que se verifica em um dos modos de transmissão da tradição indígena: as cantigas de roda. As cantigas, transmitidas de mãe para filha, aparecem como garantia de que as identidades dos povos indígenas só se preservem no cultivo da arte ancestral:

No cerrado à tardinha
cantigas de roda
de mãe para filha
(GRAÚNA, 2014, p. 22)

Em registro escrito, essa experiência cultural torna-se um mecanismo poético fundamental que permite compreender as relações afetivas familiares em espaços naturais acolhedores como o “cerrado à tardinha”.

Em *Flor da mata*, percebe-se, muitas vezes nas entrelinhas poéticas, a caminhada identitária de Graça Graúna em busca de resgatar, no espaço contemporâneo, as lembranças silenciadas, apagadas, esquecidas de suas origens nativas, como estratégia de se deslocar do incômodo entrelugar das movências culturais e sociais, permitindo que se construa identidades fluidas de seus “eus” enquanto mulher, professora, poeta mãe, vó, pássaro, natureza, matriarca, cuja linhagem que as tece encontra-se exatamente nos valores mnemônicos indígenas. A escritora potiguar faz desse entrelugar o “espaço para os sonhos, as criações, os teares, as tessituras diante do eu e do outro, dos afastamentos e aproximações” (GUIMARÃES; MELO, 2018, p. 197) entre as culturas indígenas e as culturas hegemônicas.

É considerada a sensível busca da indigeneidade perdida pela selva de suas memórias, as quais foram apagadas no contexto histórico e social de completa violência

contra os povos nativos brasileiros. Esses movimentos configuram o que Rita Olivieri-Godet (2017, p. 101) considera como:

poética da alteridade, característica das escritas migrantes, nas quais a experiência do espaço ocupa um lugar central. É através da experiência do espaço, frequentemente tomado como metonímia da nação ou do Ocidente, que o personagem do ameríndio, o “estrangeiro de dentro”, questiona seu lugar.

De certo modo, sempre com respeito e licença poéticos, a escritora apropria-se da cultura, de seus parentes, mais especificamente a dos povos indígenas da região Nordeste, como os Potiguara e os Xucuru de Orubá, colocando em funcionamento a recriação do tempo passado, refazendo as experiências no presente em construção como um processo de reconfiguração das emoções identitárias. De acordo com Durigan e Guerra (2008, p. 150), “a identidade vai sendo tecida a partir da memória que emerge em determinados momentos, sempre lembrando que em cada emergência ocorre a produção de um novo sentido”. Assim, a memória não é sonho, é exercício poético.

A lembrança é, portanto, uma imagem trazida do passado, mas que vem à tona em razão de juízos de realidade e de valor do tempo presente (BOSI, 2009). Legitimando o imaginário em prol de construir sentidos, sensibilidades, sentimentos identitários, como afirma Lucas (1998, p. 96), a “memória funciona como espaço [...] que atualiza e reorganiza o imaginário”.

Nos poemas da autora de *Canto Mestizo*, os elementos identitários indígenas, como os elementos naturais, instrumentos de trabalho, os costumes (como danças, brincadeiras, produções artesanais) e os valores tradicionais são valorizados. A natureza é sempre lembrada, ainda mais por estar intimamente ligada aos fundamentos do gênero Haikai:

Ipê amarelo,
sonho de primavera
o sol espelha
(GRAÚNA, 2014, p. 22)

Com a leitura do poema, percebe-se o florescimento do Ipê, em seu momento florido, que representa beleza, vitalidade, força interliga-se à potência do sol, elemento natural muito presente nas cosmovisões indígenas, principalmente pelas suas fortes relações com as divindades, uma vez que pode ser considerado como um Deus. Tudo indica que se propõe a desconstrução da hierarquia entre esses dois elementos naturais, descartando a soberania do sol (grafado com iniciais minúsculas), como se eles fossem parentes a se complementarem com o “sonho de primavera”. Já no haicai abaixo os elementos da natureza são reflexos dos vários planos de existência do ser humano no tempo:

Água, terra, fogo e ar
Labirintos do ser
Em todos os tempos
(GRAÚNA, 2014, p. 16)

Os quatro elementos da terra são trazidos à medida que podem compor a existência humana: a água está relacionada às emoções e aos sentimentos; o elemento fogo associa-se à energia, à intuição, ao plano espiritual; o ar associa-se à mente, aos pensamentos, ao entendimento e ao conhecimento; e a terra ligada à materialidade, à perseverança, à vitalidade e à força necessária para sobrevivência humana. Na tradição dos povos indígenas brasileiros é possível encontrar uma relação direta com os elementos da natureza, como observa JECUPÉ (1998, p.14):

É da natureza do índio reverenciar os ancestrais, os antepassados. Faz isso em sinal de gratidão, pois foram eles os artesãos modeladores e moldes do tecido chamado corpo, feito de fios perfeitos da terra, água, fogo e ar, entrelaçando-os em sete níveis do tom que somos, assentando o organismo, os sentimentos, as sensações e os pensamentos que comportam um Ser, parte da Grande Música Divina.”

Com base na leitura do poema e do excerto acima, observa-se que existe na literatura indígena a evidência de que, nos valores ancestrais, há a complexidade da natureza, como campo de aprendizagem, assim, ocorre a construção dos conhecimentos

míticos sobre a origem dos povos nativos. Por isso, para os indígenas, mais do que símbolos ou conceitos abstratos, os quatro elementos referem-se às forças vitais que se manifestam em toda a criação e que podem ser percebidas pelo sentido físico.

Flor da Mata, assim como a obra completa de Graúna, compreende um exercício literário profundo que pode alterar a perspectiva oblíqua do “outro” sobre os povos originários, oferecendo novos conceitos para uma educação que respeite a multiplicidade das identidades do Sul, como querem Santos e Menezes (2009). Trata-se de um texto que aciona no leitor a atenção para questões que perpassam o passado, de opressão vivida pelos povos nativos, o presente, com os inúmeros desafios apresentados, e o futuro imprevisível; três elementos temporais que sensibilizam a todos e todas (indígenas e não indígenas), para a constatação de que, copiando as palavras de Ailton Krenak:

Definitivamente não somos iguais, e é maravilhoso saber que cada um de nós que está aqui é diferente do outro, como constelações. O fato de podermos compartilhar esse espaço, de estarmos juntos viajando não significa que somos iguais; significa exatamente que somos capazes de atrair uns aos outros pelas nossas diferenças, que deveriam guiar o nosso roteiro de vida (2019, p. 33)

Os poemas da Graça Graúna impressionam ao trazer, em suas entrelinhas, histórias vividas ou sentidas as quais servem como ensinamentos sobre o passado e repertório cultural para enfrentar o futuro, permitindo, na linha de pensamento de Krenak (2019), “adiar o fim do mundo”. É um exercício identitário instigante que organiza as memórias em uma materialidade de escrita literária que fortalece as identidades fragilizadas ou apagadas no percurso da história, pelo Outro, o não indígena, por quem esteve e ainda está do lado de fora. Encara-se, portanto, uma prática legítima de se cultivar as tradições indígenas e de se praticar a necessária denúncia contra as violências sofridas pelos povos originários.

(Últimas) palavras

Considerando as discussões apresentadas e as já levantadas sobre o tema deste trabalho, pode-se depreender que as produções literárias indígenas ainda buscam um lugar de reconhecimento frente aos espaços ocupados pelas vozes literárias no Brasil. Essas obras trazem uma possibilidade de autoexpressão, autorrepresentação e por isso, são vozes político-literárias que promovem um encontro entre “mundos” diferentes, marcando um lugar de memória e identidade dos povos aos quais os autores pertencem. O escritor angolano Manuel Rui corrobora a força dessa escrita quando afirma que:

Não posso matar o meu texto com a arma do outro. Vou é minar a arma do outro com todos os elementos possíveis do meu texto. Invento outro texto. Interfiro, desescrevo para que conquiste a partir do instrumento escrita um texto escrito meu, da minha identidade. Os personagens do meu texto têm de se movimentar como no outro texto inicial. Têm de cantar. Dançar. Em suma temos de ser nós. “Nós mesmos”. Assim reforço a identidade com a literatura (1987, p. 310).

Essa prática de afirmação promove uma conexão entre culturas, tradições e dos saberes outros, evidenciando uma quebra, uma fricção ou ruptura com o discurso hegemônico. A partir desta perspectiva, este artigo procurou evidenciar, na obra *Flor da mata*, esses aspectos de afirmação e da construção da memória e da identidade indígenas na escrita da poeta Graça Graúna que é uma autora “em trânsito”, num entrelugar poético, potencializada pela enunciação do discurso de alteridade, que não nega sua relação com o outro, mas que busca uma força motriz, sobretudo na literatura, para redefinir, retomar, discutir e apresentar uma voz literária, a qual emana de um lugar de pertencimento, embora permeado pelas opulentas imagens de saudade e de perda.

Desse modo, *Flor da Mata*, de Graça Graúna, promove esse encontro das raízes à flor como um sujeito (gentes) que: “[...] pousa na árvore do mundo clandestina” (GRAÚNA, 2014, p.41) e que mesmo assim, canta: “[...] uma trajetória possível: Pindorama”, um lugar sonhado, lugar de encontro, lugar este em que a autora busca evidenciar como uma

possibilidade que os indígenas têm de despersonalizarem e reescreverem suas histórias silenciadas e deturpadas por outras vozes.

Assim, podemos concluir que *Flor da Mata* é um instrumento de luta literária de Graça Graúna, uma *flecha escritural* que tem sido lançada junto com outras produções, tais como, as de Daniel Munduruku, Eliane Potiguara, Márcia Kambeba, Olívio Jekupé, Denízia Cruz, Ailton Krenak, Shirley Djukurnã Krenak, Lia Minapoty, Yaguarê Yamã entre outros escritores e escritoras. Eles e elas têm reafirmado e problematizado a condição do sujeito indígena na sociedade contemporânea de modo que essa literatura se faz, a partir de uma voz legítima, reivindicatória, testemunhal, memorialística e, também, simbólica, um ato político, o qual ocupa um lugar de crítica, luta e resistência. Em resumo, a autora de *Flor da Mata* parece representar a própria Graúna, personagem de outro livro da escritora potiguara, *Criaturas de Ñanderu*, a qual, sob as energias ancestrais do caboclo velho, consegue, em pensamento, mergulhar “nos rios e gralha forte um canto que tem a força da flecha que atinge certo o coração dos malfeitores.” (GRAÚNA, 2010, p. 22)

Referências

ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2004.

BERND, Zilé. *Literatura e identidade nacional*. 2. ed. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

BONIN, Iara Tatiana; SIMM, Verônica. Imagens da vida indígena: uma análise de ilustrações em livros de literatura infantil contemporânea. *Revista Historiador*, v. 4, p. 87–95, 2011. Disponível em: <<http://www.historialivre.com/revistahistoriador/quatro/veronicas.pdf>>. Acesso em: 29 maio 2017.

BOSI, Éclea. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 15. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

COSTA, Helene Rosa da; MELO, Carlos Augusto de. Identidades femininas em movimento na poética de Eliane Potiguara. *Letrônica*, Porto Alegre, v.11, n. 3, p. 361–374, 2018.

DURIGAN, Marlene; GUERRA, Vânia Maria Lescano. Entre o "Estatuto do Índio" e a "I Conferência Regional": o processo identitário do indígena de Mato Grosso do Sul. In: POSSENTI, Sírio; BARONAS, Roberto Leiser (Orgs.) *Contribuições de Dominique Maingueneau para a Análise do Discurso do Brasil*. São Carlos: Pedro & João, 2008. p. 133–158.

GRAÚNA, Graça. *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

GRAÚNA, Graça. *Criaturas de Ñanderu*. Ilustrador José Carlos Lollo. Barueri: Manole, 2010.

GRAÚNA, Graça. *Flor da mata*. Belo Horizonte: Penninha Edições, 2014.

GRAÚNA, Graça. *Escrevivência*. Disponível em: <https://ggrauna.blogspot.com/2017/09/escrevivencia-indigena.html>. Acesso em 23 fev. 2020.

GRAÚNA, Graça. *Tear da Palavra*. Belo Horizonte: Coleção Mulheres Emergentes, 2007.

GUIMARÃES, Ana Rosa G.; MELO, Carlos Augusto de. Graça Graúna e o “entrelugar”: sobre o tear da resistência e da resiliência. *Kiri-Kerê: pesquisa em ensino*, Vitória, ES, n. 1, p. 189–197, 2018.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015, p. 9.

HAKIY, Tiago. Awyató-Pót: histórias indígenas para crianças. São Paulo: Paulinas, 2011.

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

LUCAS, Clarinda Rodrigues. Os senhores da memória e do esquecimento. *Transformação*, Campinas, v.10, n. 1, p. 87-96, 1998.

MUNDURUKU, Daniel. Em busca de uma ancestralidade brasileira. *Revista Fazendo Escola*, Alvorada, v. 2, p. 40-42, 2002.

MUNDURUKU, D. Literatura indígena e o tênue fio entre escrita e oralidade. *Overmundo*, 2008. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/literatura-indigena>>. Acesso em: 01 dez. 2019.

MUNDURUKU, Daniel. *Mundurukando 2: sobre vivências, piolhos e afeto: roda de conversa com educadores*. Lorena, SP: UK'A Editorial, 2017.

MUNDURUKU, Daniel. Literatura Indígena e as Novas Tecnologias da Memória. In: MARTINS, Maria Sílvia Cintra (org.). *Ensaaios em interculturalidade: literatura, cultura e direitos de indígenas em época de globalização*. Vol. 1, Campinas/SP: Mercado de Letras, 2014, p. 173-183.

OLIVIERI-GODET, Rita. Graça Graúna: a poesia como estratégia de sobrevivência. *Interfaces Brasil/Canadá*. Florianópolis, Pelotas, São Paulo, v. 17, n. 3, p. 101-117, 2017.

RUI, Manuel. Fragmento de ensaio. In: MEDINA, Cremilda de Araújo. *Sonha Mamana África*. São Paulo: Epopéia; Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1987. p. 308-310.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria de Paula *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2009.

SANTOS, Waniamara de Jesus dos. O ethos indígena na obra literária memorialista de Daniel Munduruku. *Caletrosópio*, v. 1, p. 53-75, 2012.

SILVA, Tomaz Tadeu (org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

THIÉL, Janice. *Pele silenciosa, pele sonora: a literatura indígena em destaque*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

O gênero autobiográfico na literatura de cordel
de Auritha Tabajara:

vozes ancestrais, vozes femininas em *Coração na aldeia, pés no mundo*

The autobiographic gender in the cordel
literature of Auritha Tabajara:
ancestral voices, female voices in *Coração na aldeia, pés no mundo*

Joel Vieira da Silva Filho

PPGLL-UFAL

Ana Clara Magalhães de Medeiros

UFAL

<https://orcid.org/0000-0001-9895-9911>

<https://orcid.org/0000-0002-7218-2187>

Recebido em: 29/09/2020

Aceito para publicação em: 01/12/2020

Resumo

Investigamos o livro *Coração na aldeia, pés no mundo* (2018), de Auritha Tabajara, obra em cordel com significativas marcas autobiográficas que apresenta a mulher indígena enquanto sujeito da enunciação literária. Analisamos como o percurso narrativo cria um jogo de vocalidades que problematiza pertencimento e luta indígenas. Empreendemos discussão sobre o gênero cordel, usualmente pouco acionado por escritores indígenas contemporâneos, mas eleito por Tabajara para seu narrar. Ainda, destacamos a narrativa autoficcional, a ancestralidade e a literatura de autoria feminina, elementos que tecem o contar e o lugar da autora estudada na atual literatura brasileira.

Palavras chave: Literatura Indígena. Auritha Tabajara. Cordel. Autobiografia.

Abstract

*We investigate the book *Coração na aldeia, pés no mundo* (2018), by Auritha Tabajara, a Cordel book with significant autobiographical marks that presents the indigenous woman as the subject of literary enunciation. We analyze how the narrative path creates a game of vocalities that problematizes indigenous belonging and struggle. We undertook a discussion about the Cordel genre, usually not elected by contemporary indigenous writers, but elected by Tabajara for her narration. Still, we highlight the self-fictional narrative, ancestry and female authored literature, elements that weave the narrative and the place of the author studied in the current Brazilian literature.*

Keywords: *Indigenous literature. Auritha Tabajara. Cordel. Autobiography.*

1. Introdução

A produção literária escrita indígena de ordem alfabética é recente. A publicização de livros escritos por indígenas, em aldeias ou fora delas, emergiu apenas em meados dos anos 1990, já depois do marco democrático que representa a Constituição de 1988. Cumpre salientar, desde já, que anteriormente a esta produção escrita, a literatura indígena já existia e era partilhada nas comunidades de forma oral.

As narrativas de autoria indígena não perpetuam estereótipos ou representações que europeizam e cristianizam os povos indígenas. Portanto, distancia-se dos moldes de escrita indianista produzida por brancos, consolidados no Brasil com os ideais da escola Romântica no século XIX, mas expressos em território brasileiro desde a carta de Pero Vaz de Caminha (século XVI). As literaturas efetivamente indígenas – no plural, apresentadas nas modalidades oral e escrita – são gestadas na e como resistência, posto que existem em função da capacidade desses povos de resistir ao projeto colonialista, em vigor, nas paragens brasileiras, desde 1500 até os nossos dias. Assim, à comunidade acadêmica e à produção científica compete atuar nesse processo de resistência, evidenciando que, no tocante aos estudos literários, oralidade e escrita tecem, juntas, o vasto, multifacetado e inacabado quadro da literatura de qualquer tempo e geografia.

No contexto atual, diversos são os escritores indígenas que conseguem publicar livros – apesar das condições econômicas, sociais e mesmo geográficas que atuam decisivamente sobre o mercado editorial. Outros, mantêm suas produções no seio das comunidades, pois são narrativas ancestrais, formativas e que reforçam a tradição coesiva de um povo. Trata-se, esta última, então, de “uma literatura que se edifica cotidianamente, ancorada nas tradições, nos conhecimentos ancestrais, nas vozes dos anciãos e das anciãs [...]” (COSTA, 2020, p. 14).

Graúna (2013, p. 15) destaca que “a literatura indígena contemporânea brasileira é um lugar utópico (de sobrevivência), uma variante do épico tecido pela oralidade; um lugar de confluência de vozes silenciadas e exiladas”. Portanto, em consonância com essas vozes, são tecidas novas formas de representação do indígena e de enunciação deste enquanto sujeito literário e histórico. Nesse processo estético e político de vocalidades, despontam escritores como Eliane Potiguara, Daniel Munduruku, Graça Graúna, Olívio Jekupé, Cristino Wapichana e diversos outros que escrevem suas obras a partir das narrativas herdadas dos ancestrais, dos conhecimentos milenares oralmente transmitidos pelos mais velhos.

Nesta linha, percebe-se a importância da ancestralidade para a consolidação da literatura indígena, em quem a oralidade constitui rastro (dinâmico) de preservação da memória. No tocante à sabedoria oral legada pelos ancestrais, concordamos com Paul Zumthor, quando, em *Introdução à poesia oral* (1997), destaca que:

Oralidade não significa analfabetismo, o qual, despojado dos valores próprios da voz e de qualquer função social positiva, é percebido como uma lacuna. Como é impossível conceber realmente, intimamente, o que pode ser uma sociedade de pura oralidade (supondo-se que tenha existido algum dia!), toda oralidade nos aparece mais ou menos como sobrevivência, reemergência de um antes, de um início, de uma origem (ZUMTHOR, 1997, p. 27).

Dito isso, indicamos que, neste trabalho, as páginas abrem-se em movimento de escuta e diálogo com a obra de uma escritora indígena ainda menos conhecida na cena nacional – se comparada aos nomes destacados anteriormente. Nascida no Ceará e produtora de uma literatura em formato de cordel, objetivamos apresentar a produção de Auritha Tabajara, revelada em seu livro *Coração na aldeia, pés no mundo* (2018).

Para ampla apresentação da autora ao público, começamos com a primeira estrofe da narrativa por ela revelada na publicação de 2018:

Peço aqui, Mãe Natureza,
Que me dê inspiração
Pra versar essa história
Com tamanha emoção
Da princesa do Nordeste,
Nascida lá no sertão
(TABAJARA, 2018, p. 6).

A obra inicia-se com estrofe toda em primeira pessoa e é aqui que uma primeira narradora apresenta o que a seguinte, uma narradora-observadora, irá contar, a saber: a história da princesa do nordeste, que nasceu no sertão. A princesa em questão é Auritha Tabajara, bastante diversa das personagens femininas comuns dos contos de fadas de tradição europeia. Trata-se agora de uma protagonista mulher indígena que experimentou caminho espinhoso – em nada similar ao mundo idílico revelado nos contos de fadas da cultura branca. No entanto, já a partir da segunda estrofe do texto, assume a condução da saga uma narradora em terceira pessoa. A cada estrofe, a narradora-observadora, que conhece todos os atos, vai embalando o leitor por camadas da vida da menina, adolescente e mulher Auritha.

Sendo assim, estamos diante de uma narrativa com perfil autobiográfico, que registra processos plurivocais no modo de narrar e ainda escrita em um gênero popular, o cordel, marcante na arquitetura cultural nordestina. A narrativa de Auritha Tabajara provoca a égide canônica, pois, além de se tratar de literatura feita por mulher, indígena, que se autoficcionaliza, apresenta-se em um gênero literário do povo, da praça pública (BAKHTIN, 2008), não-elitizado e proveniente do nordeste brasileiro (região historicamente estigmatizada por grupos hegemônicos situados no eixo político-econômico mais influente do país).

Feitas essas considerações iniciais, cumpre evidenciar que este artigo está assim disposto: primeiramente, traçamos um percurso pela escrita autobiográfica da autora

indígena Auritha Tabajara, destacando como a apropriação da leitura/escrita a partir das rimas orais incide sobre seu processo de criação literária. A seguir, estudamos um pouco acerca do gênero cordel, suas raízes e formas expressivas. Depois, tecemos estudo pelo campo da autobiografia/autoficção, considerando-se a especificidade da obra em análise – *Coração na aldeia, pés no mundo* (2018). Por fim, analisamos o fio narrativo que avança desde a menina e adolescente até a mulher Auritha, observando as vozes imbricadas na composição e os processos político-sociais enredados à trama que envolve a personagem. A isso se seguem as considerações finais.

2. Da aldeia para o mundo: a escritora indígena Auritha Tabajara

Auritha Tabajara, como prefere ser chamada, foi registrada como Francisca Aurilene Gomes, carregando, portanto, nome de santo (em memória a São Francisco), o que já constitui marca evidente da dominação europeia-católica, iniciada, na vida de inúmeros indígenas, desde a data de seu registro civil e de sua nomeação perante à família e à comunidade. No entanto, Auritha prefere pensar que o nome dado a ela significa homenagem à sua avó, Francisca Gomes de Matos, nascida em 1928, grande anciã indígena, contadora de histórias, rezadeira e parteira. A avó de Auritha é a maior referência para a escritora, foi com ela que aprendeu a rimar e a sonhar com um mundo mais justo. Em entrevista à indígena Julie Dorrico, a autora registra:

Eu nasci e cresci na aldeia. Então a base de quem sou hoje aprendi vivendo, ouvindo, participando e conversando com os velhos da aldeia, principalmente com minha avó que é parteira, benzedeira, contadora de história e mesineira. Como ela diz, tudo passa. E para que outras gerações conheçam é preciso não somente escrever, mas é necessário publicar (TABAJARA, 2020a).

Sendo assim, a escritora Auritha Tabajara recorre à literatura, mais precisamente ao gênero cordel, para se autoafirmar, denunciar práticas coloniais insistentes e anunciar as

qualidades dos povos indígenas. Com isso, em suas produções, a escritora evoca a poesia ancestral e escreve versos para lembrar, ora a dor, ora a alegria que compõem as suas trajetórias pessoais, como a de seu povo e da cultura popular nordestina. Assim:

A poesia de Francisca Aurilene Gomes, a Auritha Tabajara, fala por si, não necessita de apresentação. Seus versos têm inspiração na poesia de cordel e constituem flagrante diálogo da produção literária indígena com a cultura popular nordestina no Brasil. A poética contundente da escritora é assertiva e deslinda a tradição, os costumes e os valores indígenas, ao mesmo tempo em que narrativiza sua trajetória de mulher (COSTA, 2020, p. 79).

A poeta mantém uma relação muito forte com a rima. Seus textos são marcados pela estrutura rítmica metrificada, própria do cordel clássico, ligado à tradição popular. No prefácio do livro *Coração na aldeia, pés no mundo* (2018), o professor e escritor Marco Haurélio, referência nos estudos de cordel diz que como “mulher, indígena, nordestina, cearense, apreciadora de repentes e aboios, [Auritha] é a síntese do Nordeste [...]”, que traz no seu fazer poético “uma origem diversa” (HAURÉLIO, 2018, p. 5). Ainda amparados por Marco Haurélio, agora em seu *Literatura de cordel: do sertão à sala de aula* (2013), destacamos que o cordel, enquanto “gênero inclassificável”, “para além da literatura, foi parte fundamental da vida social de milhões de nordestinos” (HAURÉLIO, 2013, p. 57). Neste artigo, evidenciaremos como a literatura indígena e o cordel – expressão irrevogável da cultura popular nordestina – imiscuem-se de forma criativa e singular para confluir na obra de Tabajara.

Auritha aprendeu a ler e escrever em forma de rima, mantendo uma relação muito próxima e ancestral com sua avó Francisca, esta que ela chama de Mãe-avó. Quando se deu sua alfabetização, a escritora desconhecia o que fosse o cordel, embora escrevesse e lesse textos rimados. Não observava as regras da metrificação. No entanto, depois, compreendeu e se engajou no processo criativo do cordel. De tal forma, as influências

familiares foram essenciais na alfabetização e na formação leitora e escritora de Tabajara, inclusive, em entrevista à Mayra Sigwalt, ela menciona:

Quando eu comecei a escrever e a ler, eu já comecei a escrever na rima, porque eu aprendi a ler na rima, de tanto ouvir os meus tios, a minha própria avó declamando. Só que eles declamavam sem ler, porque o cordel, ele é uma escrita muito próxima da oralidade, então eu acho que é por isso que eu sou apaixonada por essa escrita. A rima sempre me chamou muita atenção (TABAJARA, 2020b, 4:30).

Essa relação parental com a rima influenciou a escrita literária de Auritha. Em entrevistas, a escritora indígena sempre menciona a importância de sua avó e de seus familiares para a sua formação enquanto sujeita alfabetizada e, mais tarde, enquanto escritora. A figura feminina da avó transcende a relação familiar, pois nota-se uma ligação afetiva e literária entre elas, e como a própria Auritha menciona a sua avó sempre foi sua maior referência (TABAJARA, 2020a). Em uma estrofe do cordel, podemos observar que as referências aos conhecimentos herdados dos familiares também são colocados na narrativa:

Criou-se desde infante
No berço de sua gente,
Ouvindo belas histórias
De sentido inteligente;
Edificando o caráter
Na fase adolescente
(TABAJARA, 2018, p. 7).

Percebe-se que a formação identitária é marcante e as figuras dos mais velhos (formadores) colaboram efetivamente para a edificação do caráter dos sujeitos. Assim, depreende-se que o ato de ouvir histórias dos mais velhos funciona como ação formativa, tanto do caráter, quando da identidade dos povos, e ainda como elemento de preservação memorial.

Auritha formou-se no antigo magistério e com essa formação escreveu seu primeiro livro. Como estudante engajada, fazia relatórios dos dias de aula em formato de cordel. A novidade, apoiada pela secretaria de educação do Estado do Ceará, repercutiu na publicação, ao final do magistério, de seu primeiro livro, intitulado *Magistério indígena em verso e poesia* (2007). De tal maneira, o cordel é intrínseco à Auritha Tabajara, ela está ligada a tal gênero desde o berço ancestral, tornando-se a primeira escritora indígena do Brasil a publicar literatura de cordel em livros. Sobre o processo de escrita, Auritha destaca a relação identitária que a liga à sua comunidade. O silêncio da aldeia, a relação espiritual com a terra, a natureza e os animais são elementos que inspiram a produção escrita:

Eu não tenho uma rotina de escrita, eu escrevo quando vêm as inspirações. Gosto muito de escrever de madrugada porque há silêncio na maior parte do mundo. Ou olhando pra lua. Na aldeia eu escrevia sentada na areia à noitinha ou sentada na raiz de uma árvore. Aqui na cidade me sinto um pouco bloqueada, preciso de uma concentração maior. Quando estou junto aos outros parentes me fortaleço espiritualmente, aí volto a escrever com mais frequência. Eu costumo dizer que a mulher indígena escreve com várias vozes: a voz da terra, da natureza, da água, dos pássaros, do vento, da chuva, dos animais; escrevemos com as vozes ancestrais (TABAJARA, 2020a).

A autora já fez parte de antologias. Em 2018, por exemplo, comparece na IHU Online com o poema *O grão*. Em formato de folhetos, publicou *A grandeza Tabajara e A sagrada pedra encantada* (2019). Já em formato de livro, com traços autobiográficos bem delimitados, lança *Coração na aldeia, pés no mundo* (2018), sobre o qual nos debruçamos especificamente, publicado pela UKA Editorial, com xilogravuras de Regina Drozina.

Recorrer ao cordel para passear por campos memoriais já é uma marca de Auritha Tabajara, como mulher indígena cearense, que atualmente vive em São Paulo e atua publicamente pela valorização e o respeito aos povos indígenas. Embora seus pés estejam no mundo, ela continua sempre com o coração na aldeia; ela é Tabajara, é nordestina, é cearense, é Auritha.

3. Breve percurso pelo gênero cordel: vozes e letras da cultura popular nordestina

O cordel é um gênero literário popular e sua origem remonta à Europa medieval (século XII). A produção do cordel, inicialmente chamados de “folhetos”, foi influenciada pelas canções trovadorescas e ganhou ascensão a partir do Renascimento. Por possuir um preço módico e ser uma produção de linguagem acessível, sem rebuscamentos, era comercializado em diversas localidades, especialmente nas feiras populares, ganhando assim, um amplo público.

Este gênero popular chegou ao Brasil via colonizadores, “na primeira metade do século XVI”, de modo que “foi muito difundido no Nordeste, local onde foi iniciada a colonização, e de lá foi disseminado para as outras regiões brasileiras” (TEIXEIRA, 2008, p. 12). O cordel pode ser composto de maneira oral e escrita, no entanto, este gênero surge principalmente através da oralidade. Contudo, cumpre destacar que

Muitos estudiosos esboçaram classificações em tentativas, quase sempre insuficientes, de fixar os principais temas abordados [no cordel]. Essas tentativas de classificação, por vezes, confundiam o cordel com a literatura oral (HAURÉLIO, 2013, p. 57).

Nesta linha, vale asseverar que a literatura oral é um campo vasto de exploração, que, por séculos e até os nossos dias, encontra-se obliterado pelo mundo da escrita – marcado por contradições de acesso, produção, distribuição. Mas cordel não é sinônimo de literatura oral. Trata-se, isso sim, de gênero multiforme, que envolve elementos orais, escritos, gráficos. Pode ser entoado, mas pode ser também lido, feito produto reproduzível – para pensarmos com o potencial de reprodutibilidade técnica descrito por Walter Benjamin (1987) para as artes de uma forma geral. Assim, a literatura de cordel participa, certamente desde o início do século XIX (conforme Haurélio, 2013), da circulação literária nordestina, demarcando um espaço estético, mas também ético (porque político,

econômico, social) pelo seu caráter híbrido que toca o “oficial” e “letrado” universo da escrita.

O surgimento da literatura de cordel está associado à voz, à praça pública. De acordo com Silva (2016, p. 3) esta literatura “é de inestimável relevância na manutenção das identidades locais e das tradições literárias regionais, contribuindo para a perpetuação do folclore brasileiro”. Pois, tratando-se de um gênero popular, acessível às camadas sociais mais desfavorecidas, o cordelista/contador usa da voz para marcar o mote do cordel.

Essa forma literária tornou-se uma característica do nordeste brasileiro e mantém relações com os aboios e toadas, gêneros muito frequentes nas vaquejadas do sertão. Conforme mencionam Ribeiro e Pinheiro, o cordel foi um “instrumento de alfabetização. O sertanejo, o brejeiro, o matuto, muitas vezes, analfabeto, ia para a feira comprar cordel porque o filho dele que estava na escola podia ler para ele” (2016, p. 3). Assim, a formação ganhava um caráter coletivo, pois, ao mesmo tempo que aprendia a ler, rimar ou declamar com a ajuda dos filhos, o sertanejo colaborava para a formação destes mais jovens, ao adquirir os livros e incentivar a leitura e a prática da rima.

De acordo com Silva (2016) e Haurélio (2013), o cordel aborda diversas temáticas, tais como questões cômicas ou satíricas, do ciclo social, que tratam de temas políticos, que falam de amor e fidelidade, que recontam histórias da literatura universal ou apresentam lendas orais, que apontam para a questão religiosa, etc. Esses temas se proliferam na diversa produção do cordel brasileiro.

É importante ressaltar que os cordéis são compostos seguindo métrica rigorosa. Para o acadêmico Aderaldo Luciano, “[o cordel] é como o soneto clássico, não suporta mutilação” (LUCIANO APUD HAURÉLIO, 2013, p. 111). Grande parte dos cordelistas contemporâneos, então, seguem observando as regras da métrica. Teixeira aponta que “por ser uma cultura de primor oral, nunca se podem deixar de lado suas normas de

metrificação e rimas. Eram por essas normas que as pessoas se guiavam para determinar se um poema era ou não cordel” (2008, p. 18). De tal forma, Teixeira (2008), agora amparada por Batista e Linhares (1982), ressalta que o cordel apresenta cerca de trinta e seis modalidades, porém, as mais conhecidas são: sextilha, setilhas ou sete pés, décima e martelo agalopado.

Dentre os grandes nomes do cordel brasileiro podemos citar: Apolônio Alves dos Santos, Firmino Teixeira do Amaral, Leandro Gomes de Barros, Patativa do Assaré, João de Cristo Rei, etc. Embora seja um gênero das camadas populares, poucas mulheres ganham espaço na produção do cordel, há diversas cordelistas espalhadas pelo Brasil, mas que ainda não lograram a ascensão devida. Um de nossos objetivos é ressaltar o lugar da escritora indígena Auritha Tabajara enquanto grande nome do cordel brasileiro de nossos dias. Portanto,

a presença da poeta indígena nesse cenário da produção literária feminina brasileira vem reiterar, de forma significativa, a disposição da literatura contemporânea de autoria indígena para estabelecer diálogo com outras manifestações artísticas e literárias, inseridas ou não na tradição. Esse fato ancora-se na cosmovisão dos povos indígenas que expressa valores intrínsecos como o cultivo da paz, do respeito e a predisposição para o diálogo e o acolhimento do outro (COSTA, 2020, p. 85).

O cordel constitui gênero literário ainda pouco produzido por indígenas, de modo que Auritha Tabajara abre caminho para que novos escritores indígenas se lancem nessa seara artística tão significativa para nordestinos de quaisquer etnias. Com Heliene da Costa (2020), entendemos que essa forma literária híbrida (oral e escrita) abre campo para a atuação artística indígena em expressões e manifestações diversas. Nesta altura, faz-se necessário enfatizar que os “folhetos” são marcados pela rima, pela metrificação, pelos preços módicos, mas também, pelo menos a partir da segunda metade do século XX, por elemento gráfico geralmente associado à narrativa cordelista – a xilogravura.

A xilogravura é uma arte esculpida na madeira, que retrata em desenho artesanal temas variados. No cordel, funciona como elemento que acompanha o que está sendo narrado, operando na identificação e circulação do gênero:

A etimologia da palavra xilogravura vem do grego xilon (madeira) e grafó (escrever), sendo assim a xilogravura pode ser entendida com a arte de escrever com madeira. Pois as madeiras, após esculpidas com a figura desejada, funcionam como carimbo no processo de impressão. Alguns cordelistas fazem a xilogravura de seus próprios folhetos e essa cultura é passada de geração em geração por eles (TEIXEIRA, 2008, p. 23).

De acordo com Haurélio (2013) a xilogravura foi agregada ao cordel com maior frequência a partir da década de 1950, na cidade de Juazeiro do Norte (CE). Ao ser adicionada à narração poética, a xilogravura oferece uma dimensão multimodal, porém, há quem veja “a xilogravura popular nas capas dos folhetos [como] uma imposição das elites culturais” (HAURÉLIO, 2013, p. 82, inserção nossa), defendendo, portanto, a expressão literária apenas por meio da narração escrita.

Assim, vale salientar que o cordel pode ser uma expressão literária com marcas ilustrativas, a exemplo da xilogravura tradicional (ou em formatos contemporâneos) – porém, isso não diminui a centralidade do que ele é: um gênero poético. Inclusive, Haurélio (2013) destaca que é preciso reconhecer essa característica poética do cordel e reconhecer também os outros formatos em que vem sendo veiculado, como por exemplo: livros infantis, antologias e em formato digital, sem perder a essência do gênero literário.

Seja acessado pelo público de forma oral ou escrita, o cordel é um gênero que, embora remonte à Idade Média europeia, já se constitui como produção literária brasileira consolidada, mais precisamente do nordeste brasileiro. Constitui literatura que aproxima, a um só tempo, o sertanejo da palavra; a palavra artística ao viver ordinário de pessoas comuns. Sendo assim, o cordel vive e continuará a ecoar nas terras do Brasil como um ato político das classes trabalhadoras apartadas do acesso à escrita formal e “oficial”. Os

folhetos seguem como sinal de pertencimento dos nordestinos à sua cultura e à arte dela reverberada.

4. A autobiografia ficcionalizada como espaço de identidade e resistência

A partir da segunda metade do século XX, a teoria literária ocidental convive – pacífica ou combativamente – com a ideia de “morte do autor”, proposta por Roland Barthes, em 1968, no bastante difundido *Rumor da língua*. Sob tal compreensão, na escrita literária, aquele que escreve não seria peça determinante para o entendimento da obra. Para Barthes, o autor não deveria ser visto como um sujeito detentor de todo o poder do texto literário. Dessa perspectiva, o texto literário deve ser apreendido como tecido “feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação” (BARTHES, 1970, p. 5). Tal multiplicidade de fatores estaria reunida não no autor, mas sim no leitor, naquele que consome o texto e, a partir de então, cria as suas opiniões, visto que, no seu eu, produz sua própria cadeia de sentidos e significados, que não serão idênticos aos dos demais leitores, se cada leitor é único. De tal maneira, o pensador francês propôs que “o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 1970, p. 5).

Ainda no âmbito deste debate, em *O que é um autor?* (de 1969), Michel Foucault discute sobre a concepção mesma de autor. Para este filósofo, o autor afasta-se de sua “individualidade particular” no ato de escrita, atuando no “papel de morto”, conforme explicitado a seguir:

O sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita (FOUCAULT, 2001, p. 270).

Faedrich (2016, p. 31) aponta que, para Foucault, “o autor é a invenção necessária no momento histórico em que surgem as noções de propriedade privada, lucro e individualidade”. Tal observação coaduna com a perspectiva crítica inglesa, ancorada em figuras como Ian Watt (2011), que entende a narrativa romanesca como forma estética e ética responsiva à ascensão do individualismo. Nesta linha, Foucault (2001, p. 268) afirma que “essa noção do autor constitui o momento crucial da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, e também na história da filosofia e das ciências”. Finalmente, pode-se mesmo observar certa assonância entre as reflexões de Barthes e Foucault, se a instância autoral é vista como uma função, ou seja, nas palavras de Faedrich (2016, p. 32): “é uma palavra inventada para produzir certos efeitos, uma invenção histórica, e não um sujeito absoluto ou uma existência”.

Na contramão das mortes de autores propostas pela teoria francesa, situam-se os estudos das escritas de si, do protagonismo do eu que escreve, ou, se adentrarmos a arena crítica responsiva, do *retorno* do autor. Nesse contexto, a figura autoral precisa ser sim retomada, singularizada – não repelida. Façamos breve percurso por essa vertente crítica.

Em 1975, Philippe Lejeune publicou *Le pacte autobiographique* (O pacto autobiográfico) e, após essa publicação, alguns teóricos viram-se impelidos a debater e/ou questionar o que fora por ele proposto. Dois anos depois, em 1977, Serge Doubrovsky criou o termo autoficção, ao publicar o romance *Fils*. A definição do que é autobiografia ou autoficção não se verga a um conceito fechado. Observando-se o contributo de Beatriz Sarlo, Ana Faedrich (2016) aponta que a concepção de autoficção caminhará ao lado da crítica pós-moderna e construtivista e se encaminha “para a crítica da teoria do sujeito e da subjetividade, da figura do autor, sua sacralização e recusa em se manter anônimo” (FAEDRICH, 2016, p. 35). Efetivamente, com Sarlo (2007), pode-se inferir que o estruturalismo, ao construir territórios nos estudos antropológicos, linguísticos, literários

e nas ciências sociais, formou aquilo que ficou denominado como a morte do sujeito, porém:

Quando essa guinada do pensamento contemporâneo parecia completamente estabelecida, há duas décadas, produziu-se no campo dos estudos da memória e da memória coletiva um movimento de restauração da primazia desses sujeitos expulsos durante os anos anteriores. Abriu-se um novo capítulo que poderia se chamar “O sujeito ressuscitado” (SARLO, 2007, p. 30).

Com isso, nas narrativas, pode-se observar a volta desse autor e das suas experiências, pois, como destaca a própria Sarlo, “a narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado” (2007, p. 24). Sendo assim, pensando-se na autoficção como a produção que confere visibilidade também a quem escreve, como forma de validação (estética, mas também política) de subjetividades, Eurídice Figueiredo (2010, p. 91) aponta que a “autoficção é um gênero que embaralha as categorias de autobiografia e ficção de maneira paradoxal ao juntar, numa mesma palavra, duas formas de escrita que, em princípio, deveriam se excluir”. A autoficção confere, então, novos formatos às escritas de si, de maneira a enunciar um eu – muitas vezes milenarmente silenciado, como no caso de autores indígenas.

Para Renato Prelorenzou, na narrativa autoficcional:

O narrador se insinua autor de verdade e, ato contínuo, finge a ficção como mera tentativa de narrar a si e aos outros, obra que não se quer nem exaustiva nem determinante, que frente a seres inesgotáveis se sabe parcial, incompleta, inexata, momentânea talvez, como se fosse apenas uma versão possível de pessoas que existem no mundo – e que às vezes existem de fato e o acusam de fraude e difamação, o que curiosamente, performaticamente, acaba prolongando ao infinito, agora fora do texto, uma série de orações que serão incorporadas à leitura do livro (PRELORENTZOU, 2017, p. 221).

No procedimento de se autonarrar, o narrador autoficcional termina por narrar também os outros, insinuar a verdade e criar ficção, pois, para Prelorenzou, o romance deixou de ser apenas ficção, tornou-se ficção híbrida e pacto ambíguo. Assim, as

narrativas do eu carregam em si ambiguidades entre a representação objetiva (da história pessoal e coletiva) e os passos para a ficcionalização, de maneira que não são obras-diários ou cartas, mas textos que, enquanto expressão explícita da vida, ganham dimensões estéticas e tornam-se, nas mãos do autor, ficção.

De tal forma, pensamos a autoficção como um espaço de resistência, pois, em meio às narrativas canônicas, ela também cumpre o papel da arte literária, embora esteja em processo constante de autoafirmação e validação. Em *Estética da criação verbal*, Mikhail Bakhtin pensa a biografia ou a autobiografia como “uma forma tão imediata quanto possível, e que me seja transcendente, mediante a qual posso objetivar meu eu e minha vida num plano artístico” (1997, p. 165), pois sob essas instâncias do eu é que o autor escreve – mesmo sem saber conscientemente se opera no âmbito do eu pessoal ou do eu artístico.

Depois de passar pela crítica francesa, com paradas breves pela mirada britânica e russa sobre o tema em seu acalourado debate no século XX, chegamos à crítica da autoficção de autoria feminina no Brasil contemporâneo, em que se insere a escritora que assume o protagonismo neste nosso texto crítico. Para produzir uma autobiografia – entende a pesquisadora brasileira Eurídice Figueiredo – “o escritor deve tornar-se outro em relação a si mesmo, olhar-se com os olhos de um outro” (FIGUEIREDO, 2010, p. 91).

De tal forma, a escritora indígena Auritha Tabajara, ao produzir seus cordéis, escreve-os com traços autobiográficos, ficcionalizando sua vida e de seus parentes indígenas, propondo uma nova versão para se ver/ler o indígena na literatura. Ao revelar a escrita de si e dos outros via cordel, Auritha evoca uma força de identidade e de resistência, lançando-se como autora *viva*, que requer da crítica esse olhar teórico também descolonizado.

5. *Coração na aldeia, pés no mundo*: narradoras e narrativas no cordel de Auritha Tabajara

A obra *Coração na aldeia, pés no mundo* foi publicada em 2018, no entanto, sua escrita foi gestada ao longo de muito tempo (TABAJARA, 2020b). Ao ficcionalizar sua própria vida, a escritora Auritha Tabajara permaneceu anos escrevendo esta autonarrativa. Tempo para viver, aprender, crescer, cair, levantar, reaprender e recomeçar.

O livro foi todo escrito como literatura de cordel e, por se tratar de texto com traços autobiográficos, o título *Coração na aldeia, pés no mundo* não foi escolhido inadvertidamente. Enquanto mulher indígena nordestina, Auritha Tabajara, nascida no Ceará, precisou sair de sua casa ancestral. De tal forma, seu coração permanece na aldeia; ele nunca saiu de lá, embora seus pés estejam no mundo, caminhando e trabalhando por valorização e respeito. O cordel de sua autoria compõe-se, em maior número, de estrofes com seis versos e sete sílabas poéticas – seguindo-se a forma tradicional do gênero. Ao todo, contabilizam-se setenta estrofes no livro, que são narradas por duas narradoras. Ora a voz lírica feminina escreve na primeira pessoa do singular, assumindo-se como a própria Auritha; ora escreve na terceira pessoa do singular, em processo de abrangência coletiva mais evidente.

A sequência contada acompanha a cronologia da vida de Auritha Tabajara: a narrativa é cíclica e parte da infância, passando pela adolescência até chegar à fase adulta da narradora. A cada quatro estrofes, apresenta-se uma xilogravura que acompanha aquilo que foi narrado – por isso, a necessidade de se apresentar, neste artigo, o texto tal como foi publicado, acompanhado dos elementos gráficos.



Figura 1 - (TABAJARA, 2018, p. 10-11)

A relação ancestral entre a menina Auritha e sua avó é de grande importância. Uma vincula-se à outra através do sangue e também da ancestralidade. Foi com a avó que a menina aprendeu as rezas, as histórias e aprendeu também a rimar, como está dito na estrofe acima. Outro fator importante é a relação com o sagrado e com as ervas medicinais. A menina seguiu os aprendizados da avó e, como criança esperta e curiosa, conversava com espíritos, uma forma de aprimoramento da ancestralidade. Na literatura indígena, o sagrado e a natureza estão sempre em constante relação, pois é o meio natural que provê o sustento espiritual e corporal. Observe-se que o “remédio”, “as ervas” e o que “plantava” estão expressos textualmente na segunda estrofe, mas são também *narrados* imagetivamente pela xilogravura – que auxilia na composição narrativa neste gênero em especial. Na imagem destacada, a menina ganha destaque, mas está envolta em natureza – seu corpo se imiscui às plantas, seu trabalho funde-se ao céu e à lua. Percebe-se que a criança habita a natureza e pela natureza é habitada.

Assim, a narrativa autobiográfica aciona a herança ancestral, pois, a biografia é tecida também através das vozes e memórias dos outros e, como afirma Bakhtin:

Uma parte considerável da minha biografia só me é conhecida através do que os outros – meus próximos – me contaram, com sua própria tonalidade

emocional: meu nascimento, minhas origens, os eventos ocorridos em minha família, em meu país quando eu era pequeno (tudo o que não podia ser compreendido, ou mesmo simplesmente percebido, pela criança) (BAKHTIN, 1997, p. 168).

O texto elabora-se, assim, pela narrativa que a autora tem de si, mas também pelas narrativas em que ela figura trazidos por vozes outras, sejam as vozes da “família” e do “país”, como quer Bakhtin, sejam as vozes dos parentes e da comunidade, para contemplar mais adequadamente à realidade indígena. Neste caso, verifica-se no contar maior contribuição da avó Francisca: o papel da anciã na infância da autora foi de suma importância para a formação identitária da mulher indígena que Auritha Tabajara é hoje.

Acompanhando a jornada da personagem, verificamos que, em um determinado momento de sua vida, a menina Auritha precisou sair da aldeia em direção à cidade, foi a partir de então que os desafios maiores começaram. Após a partida, a narrativa mostra que a jovem enfrentou, na cidade, vários desafios. O primeiro deles é textualmente simbolizado no olhar do homem urbano, nos olhos mal-intencionados, que a “mocinha inocente” não captava como processo libidinal violento:



Figura 2 - (TABAJARA, 2018, p. 16-17)

A partir de tais experiências sofríveis, a menina Auritha começa a perceber que, no espaço urbano, diferentemente do que acontecia na aldeia, prevalecia o individualismo, as

práticas capitalistas consolidadas e a indiferença pelas alteridades. O itinerário da personagem é, então, marcado pelo retorno à sua aldeia e, tempos depois, por seu casamento heterossexual. Após casada, a menina, feita mulher, tornou-se mãe de duas meninas e guardava um segredo conhecido apenas por sua avó:

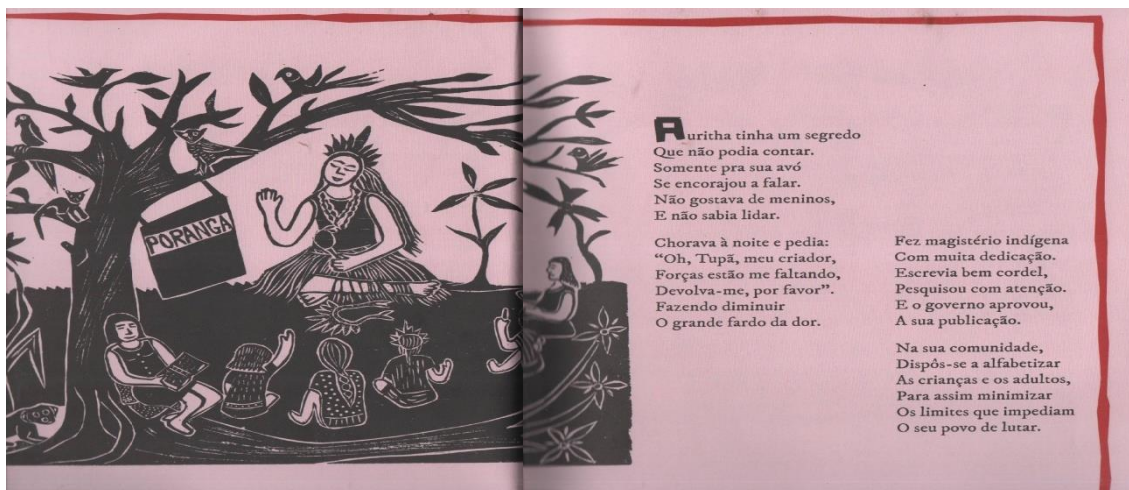


Figura 3 - (TABAJARA, 2018, p. 26-27)

Casou-se com um homem para honrar a tradição, mas aí não residia seu desejo. A narração enuncia que, embora estivesse casada, a personagem não se sentia bem, pois “não gostava de meninos”. Tal condição causava-lhe dor, não a dor por não sentir atração por homens, mas pelo receio de não ser respeitada e ouvida se explicitada sua homossexualidade. Independentemente dos receios que carregava e das dificuldades subjetivas que marcam a escrita deste texto, a narrativa segue revelando a disposição da protagonista no trabalho coletivo: Auritha lecionava para as crianças da aldeia. A imagem que acompanha as estrofes mostra essa doação da personagem ao ensino.

Depois, a narradora aponta a segunda diáspora enfrentada pela mulher Auritha, só que, desta vez, sendo já mãe. Passou por outros problemas, pois, o companheiro:

Formalizou a denúncia
De que ela havia largado
Duas crianças pequenas –
Para a aldeia, um “pecado”.
E ninguém nem quis saber

O que tinha enfrentado
(TABAJARA, 2018, p. 30).

A narradora menciona esses percalços (particulares, mas, ao mesmo tempo, coletivos porque imbricados a costumes e práticas da ordem social) experimentados pela protagonista. Porém, até então, apenas a primeira estrofe de todo o livro estava registrada em primeira pessoa. Na estrofe cinquenta e dois, porém, a narradora aponta que sairá de cena, para que a “própria Auritha” possa contar suas histórias. Ela conclui o seu narrar proclamando:

Neste momento, leitor, (X)
Ficarei no meu cantinho, (A)
Deixando a própria Auritha (X)
Seguir firme em seu caminho (A)
E, de forma cativante, (X)
Contar tudo com carinho: (A)
(TABAJARA, 2018, p. 31).

Aqui vale estudarmos a estrutura rímica das estrofes que compuseram a narrativa até o presente momento. Ambas foram escritas em sextilha. Este tipo de estrofe é usado com bastante frequência pelos cordelistas brasileiros, pois “a Sextilha é uma estrofe com rimas deslocadas, constituída de seis versos de sete sílabas. Na Sextilha, rimam as linhas pares entre si, conservando as demais em versos brancos” (TEIXEIRA, 2008, p. 18). Como podemos observar na estrofe acima, ela segue fielmente a regra da sextilha, mantendo as rimas alternadas, com apenas um padrão rímico, o (A) (note-se que os versos no padrão A rimam entre si, enquanto os no padrão X não rimam entre si). Vê-se que ambas as estrofes pares terminam rimando (cantinho – caminho – carinho), sendo que os versos ímpares não rimam entre si, nem com os demais versos pares, portanto, são chamados de versos brancos.

Dito isto, ainda vale mencionar que a voz narrativa termina seu percurso com o sinal de dois pontos, enunciando que, a partir de então, inicia-se outra narração, agora pela voz da própria personagem. Aqui, vemos uma característica do dialogismo bakhtiniano, pois a narradora mantém um diálogo com o leitor e com a própria Auritha, cedendo espaço e fazendo da narrativa cordelista um espaço de vozes em disputa.

Assim, pensamos a produção de Auritha Tabajara como um mecanismo de pertencimento, pois, ao construir, via literatura de cordel, uma narrativa com traços autobiográficos, ela rompe com a proposta ortodoxa do cânone e se enuncia em um gênero literário menos prestigiado pela crítica. Do mesmo modo, percebemos que a marca do feminino se faz presente em suas narrativas, por isso, embora a voz que conta a história até a estrofe 52 não tenha gênero delimitado ao longo do livro, como um ato de pertencimento político e de combate ao patriarcalismo, optamos por apontar essa voz sempre como feminina, utilizando o termo narradora. Tal opção se sustém em pelo menos três aspectos: a) no fato de, como expusemos ao longo de todo o trabalho, tratar-se de obra autoficcional de autoria feminina; b) no respeito à ancestralidade expressa no contar de uma mulher que não assina a obra, mas que é apresentada na história como fonte de saberes e narrativas produtivas para a biografia revelada e para o livro lido – a avó de Auritha; c) na premissa ético-estética de que a publicação de *Coração na aldeia, pés no mundo* abre campo para a consolidação da presença de mulheres e de mulheres indígenas na produção da literatura de cordel – gênero literário ainda marcado pela preponderância de autores (masculinos). Com isso:

A marca do feminino, na ancestralidade constitutiva da poética da autora, está evidenciada também no fato de que uma das principais referências da vida e da carreira dessa cordelista do povo tabajara, segundo relatos dela própria, sempre foi sua avó, que com mais de 90 anos, é parteira, benzedeira e contadora de histórias (COSTA, 2020, p. 86).

Essa presença do feminino continuará nas estrofes que se desenrolam nesse segundo momento do texto (vocalizado pela personagem). Ao assumir a voz poética, enquanto autora e agora também como narradora, Auritha continuará enunciando as alegrias e vicissitudes que a compõem. No entanto, a partir de então, as estrofes não serão mais escritas em sextilha, mas em septilhas:

Agora, eu tenho em mente,
Um desafio a enfrentar:
Refazer minha história,
Sem desistir de lutar.
Tantas noites eu chorei,
Quantas tristezas passei...
Não dá nem pra imaginar!
(TABAJARA, 2018, p. 32).

Ao se autonarrar, Tabajara se coloca como uma mulher mais madura. Como uma mãe que precisou sair da aldeia e deixou suas filhas, mas que jamais as abandonou. Estudou, buscou conhecimentos diversos que agregou aos que trazia da comunidade, aprendidos desde cedo com sua avó e parentes. Sua ancestralidade nunca se perdeu.

A personagem sai da aldeia, com ela levou sua ancestralidade, porém, teve que enfrentar os percalços e os desafios. Ela narra, ainda, sobre a ruptura com o ex-companheiro: “No processo que andava / Da minha separação / Ele pleiteava a guarda / porque queria pensão” (Idem, p. 35). Inclusive, o processo de separação das filhas causou-lhe sofrimentos: “Só saudades da senhora / Seu colo para dormir ... / Sua voz naquela hora / Fez meu mundo desabar” (Idem, p. 36). Vejamos:



(TABAJARA, 2018, p. 34-35)

Sobre a xilogravura, vale mencionar que, quando a voz narrativa é de Auritha, a imagem ganha uma cor vermelha (anteriormente era preta). Pensamos que esse vermelho mantenha também uma relação com a ancestralidade e com o urucum, elemento da natureza muito usado por alguns povos indígenas que serve para pintura do corpo em rituais e apresentações. Neste sentido, o papel, agora pintado de vermelho, rememora o próprio corpo da autora – também protagonista nessa saga.

Auritha vive atualmente em um denso meio urbano, mas jamais perde seus princípios identitários, produz literatura, fala sobre a luta indígena, realiza trabalho essencial à causa dos povos indígenas brasileiros – no que diz respeito à reivindicação por: vida, terra, saúde, educação, preservação de culturas e direito literário (de produção e consumo). Já quase ao final do cordel, lemos:

- 1- Vivo na cidade grande, (X)
- 2- Mas não esqueço o que sei. (A)
- 3- Difícil é viver aqui, (X)
- 4- Por tudo que já passei. (A)
- 5- Coração bom permanece; (B)

6- A essência fortalece (B)

7- Ante ao pranto que chorei. (A)

(TABAJARA, 2018, p. 36).

Como enunciado, a essência indígena permanece com a autora/narradora. Embora esteja na urbe, não deixa de ser indígena, aquela que nasceu no Ceará e aprendeu a rimar formando-se na memória ancestral. A marca da ancestralidade é essencial para a produção estética literária indígena. De acordo com Tiago Hakiy, escritor indígena, o papel da literatura indígena é transmitir saberes e memórias, por meio dos escritores indígenas, estejam eles nas aldeias ou na cidade, pois, mesmo que estejam fora da aldeia, estes escritores “carregam em seu cerne criador um vasto sentido de pertencimento” (HAKIY, 2018, p. 38).

As estrofes finais, ora destacadas, são escritas em septilhas. Nesse tipo de estrofe rimam “os versos pares até o quarto, como na Sextilha; o quinto rima com o sexto, e o sétimo com o segundo e o quarto” (TEIXEIRA, 2008, p. 19). Na septilha, apenas os versos um e três não rimam, são versos brancos. Assim, vemos que há versos intercalados (2, 4, 7), versos brancos (1 e 3) e versos emparelhados (5 e 6). Observando as estrofes em septilha no livro da Auritha, verifica-se que há um padrão de estrofe e verso.

Durante as estrofes, a autora recorre a elementos da memória coletiva de seu povo para construir sua poética, carregada de elementos constitutivos dos seus antepassados. Encerrando, Auritha agradece ao sagrado, pela força e inspiração – sagrado que é marca essencial das narrativas indígenas, se a natureza é coletiva e milenarmente entendida como indissociável dos espíritos, dos saberes, do divino.

A voz poética de Auritha Tabajara ela mesma encerra o cordel almejando perspectivas transformadas. A escritora vê nas letras e na arte o mote para a resistência indígena, fazendo uso de uma escrita potente e ousada para enunciar dores, alegrias e

sonhos que são particulares, pessoais, como se espera da autoficção; mas são coletivas, porque repercutem a memória de um e de muitos povos, como se espera do fazer artístico. Nosso tempo, ainda, carece de mais Aurithas, de mulheres que reivindicuem seus espaços e não se submetam ao pensamento e à hegemonia colonizadora, que coloniza corpos, letras, artes, literatura e, para dizer tudo, que coloniza o existir. A produção em cordel de Auritha Tabajara anuncia que, embora esteja à margem, sua voz ecoa.

6. Considerações finais

A vida tem sua própria lógica, sua própria escrita.

Quando a gente não a lê, ela dita.

Quando a gente não a ouve, ela grita.

Quando a gente não a entende, ela explica.

Quando a gente se apercebe, ela Auritha

(Daniel Munduruku).

A vida tem mesmo lógica própria e a nós, viventes, compete sermos protagonistas nela. Em *Coração na aldeia, pés no mundo* (2018), vemos a mulher indígena enquanto sujeito da enunciação artística – seja via narradora em primeira ou em terceira pessoa. Se autoafirmar mulher, mãe, indígena, nordestina e lésbica não é tarefa simples em uma sociedade com resquícios da colonização e enfiada em princípios moralistas que desejam formar, enformar e reformar corpos e textos.

Coração na aldeia, pés no mundo é uma obra que confere visibilidade à escrita feminina, indígena, nordestina. O cordel, enquanto gênero popular e singular do nordeste brasileiro, associado à potência ancestral que a escritora tabajara evoca em seu narrar, permite que a literatura indígena alcance novas camadas e ocupe mais espaços no meio editorial, cultural e social brasileiro. Neste livro, Auritha valoriza a inesgotável luta dos

povos indígenas (principalmente da mulher) e também enfatiza a preservação da identidade ancestral. Por isso, ler Auritha Tabajara é também valorizar a produção da mulher indígena nordestina, que manterá sempre o seu coração na aldeia enquanto os seus pés – e as suas palavras – estarão no mundo.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Emsantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 165–168.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 6. ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

BARTHES, Roland. A Morte do Autor. *O Rumor da Língua*. Edições 70, 1970, p. 1–5.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 165–196.

COSTA, Helene Rosa da. *Identidades e ancestralidades das mulheres indígenas na poética de Eliane Potiguara*. Tese (doutorado em Estudos Literários) Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais, 2020, p. 14–86.

ENTREVISTA: AURITHA TABAJARA. *Entrevista realizada por Mayra Sigwalt*. 2020. 1 vídeo (54min 36seg). Publicado pelo canal Mayra Sigwalt – All About That Book. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Qyx-f-o7MsCM>. Acesso em: 10 de setembro de 2020b.

FAEDRICH, Anna. Autoficção: um percurso teórico. *Criação & Crítica*, n. 17, p.30–46, dez. 2016. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: 10 de junho de 2020.

FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. *Revista Criação & Crítica*, n. 4, p. 91–102, 2010.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema* (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 264–298, 2001.

GRAÚNA, Graça. *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

HAKIY, Tiago. Literatura indígena – a voz da ancestralidade. In: DORRICO, J.; DANNER, L.; CORREIA, H. H.; DANNER, F. (Orgs.). *Literatura Indígena Brasileira Contemporânea: Criação, Crítica e Recepção*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, p. 37–38, 2018.

- HAURÉLIO, Marco. Literatura de cordel: do sertão à sala de aula. São Paulo: Paulus, 2013.
- HAURÉLIO, Marco. A jornada de Auritha. In: TABAJARA, Auritha. *Coração na aldeia, pés no mundo*. Xilografias de Regina Drozina. Lorena, SP: UK'A Editorial, 2018, p. 5.
- PRELORENTZOU, Renato. A personagem de autoficção: anotações de uma hipótese para textos futuros. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 52, n. 2, p. 214–223, abr.–jun. 2017.
- RIBEIRO, Amanda Vieira. PINHEIRO, Maria do Socorro. *Literatura de cordel: da teoria à prática de sala de aula*. III CONEDU, 2016.
- SARLO, Beatriz. *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SILVA, Verônica Diniz da. A literatura de cordel e suas contribuições para o ensino desse gênero na sala de aula. *Anais do X Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Ocidental*, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufac.br/index.php/simposiufac/issue/view/48>>. Acesso em 16 de junho de 2020.
- TABAJARA, Auritha. *Coração na aldeia, pés no mundo*. Xilografias de Regina Drozina. Lorena – SP, UK'A Editorial, 2018.
- TABAJARA, Auritha. *A Mulher Indígena Escreve com Várias Vozes – Entrevista com Auritha Tabajara*. Entrevista concedida à Julie Dorrico em 15 de julho de 2020a. Disponível em: <https://revistaacrobata.com.br/julie-dorrico/entrevista/a-mulher-indigena-escreve-com-varias-vozes-entrevista-com-auritha-tabajara/>. Acesso em 20 de setembro de 2020.
- TEIXEIRA, Larissa Amaral. *Literatura de cordel no brasil: os folhetos e a função circunstancial* (Trabalho de conclusão de curso – Curso de Comunicação Social), UniCEUB, 2008.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa P. Ferreira, M^a Lúcia D. Pochat e M^a Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

Ideias para adiar o fim do mundo, de Ailton Krenak:
por uma voz política ancestral na contemporaneidade

Ideias para adiar o fim do mundo, by Ailton Krenak:
for an ancestral political voice in contemporaneity

Fabício Lemos da Costa

SEE/AP

<https://orcid.org/0000-0001-5578-8315>

Recebido em: 29/09/2020

Aceito para publicação em: 01/12/2020

Resumo

O presente artigo tem como objetivo refletir sobre o *texto Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), de Ailton Krenak, pensando-o como o lugar da voz indígena na literatura contemporânea brasileira. Para isto, destacaremos a perspectiva política associada à memória ancestral ameríndia para os tempos atuais. Assim, interessa, neste trabalho, o que chamamos de “pensamento orgânico e poético da terra”, em que questões da vivência ameríndia, à revelia do mercado global, perfazem-se como viés interessante para pensarmos a “voz” ancestral da “mãe natureza”, presente nos rios, nas pedras, nos animais, enfim, em tudo que faz parte do ambiente natural e coletivo. Para o nosso estudo, destacamos as reflexões de Zumthor (2010), Maciel (2011), Almeida e Queiroz (2004), Kambeba (2018), Schøllhammer (2009), Hakiy (2018) e Danner, Dorrico e Danner (2018).

Palavras chave: *Ideias para adiar o fim do mundo*, Ailton Krenak, Política, Voz, Indígena.

Abstract

This article aims to reflect on the Ideias para adiar o fim do mundo (2019) text, by Ailton Krenak, thinking it as the place of the indigenous voice in contemporary Brazilian literature. For this, we will highlight the political perspective associated with Amerindian ancestral memory for the current times. Thus, in this work, interest what we call “organic and poetic thinking of the land”, in which issues of Amerindian experience, in default of the global market, make up as an interesting bias to think of the “mother nature” ancestral “voice”, Present in rivers, stones, animals, anyway, in everything that is part of the natural and collective environment. For our study, we highlight the reflections of Zumthor (2010), Maciel (2011), Almeida and Queiroz (2004), Kambeba (2018), Schøllhammer (2009), Hakiy (2018) and Danner, Dorrico and Danner (2018).

Keywords: *Ideias para adiar o fim do mundo, Ailton Krenak, Politics, Voice, Indigenous.*

*O homem, bicho da Terra tão pequeno/ chateia-se na Terra / lugar de
muita miséria e pouca diversão/ faz um foguete, uma cápsula, um módulo/ toca
para a Lua/desce cauteloso na Lua/ pisa na Lua/ planta bandeirola na Lua/
experimenta a Lua/ coloniza a Lua/ civiliza a Lua/ humaniza a lua.*

(“O homem; as viagens”, Drummond)¹

*A ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do
mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade
esclarecida que precisava ir, ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-
a para essa luz incrível.*

(Ideias para adiar o fim do mundo, Krenak)²

O livro que vamos analisar, neste trabalho, intitula-se *Ideias para adiar o fim do mundo*, de Ailton Krenak³, sendo publicado recentemente pela editora Companhia das Letras, em 2019. O autor, também ambientalista e líder indígena⁴, além do *corpus* de nossa reflexão, publicou os livros *Encontros* (2015), pela editora Azougue, e *O amanhã não está à venda* (2020), também pela Companhia das Letras.

Na nossa abordagem, destacaremos a perspectiva política assumida em forma de pensamento exposto pelo autor, arrolado à reflexão em torno da memória ancestral dos antepassados ainda viva como voz da presença, na terra e em tudo que nela habita, como os rios, as pedras, os animais, incluindo, aqui, os homens. Para isto, inicialmente,

¹ DRUMMOND, 2002, p. 718.

² KRENAK, 2019, p. 8.

³ Cf. GAYOSO, 2020, p. 302: “Ailton Krenak nasceu no Vale do Rio Doce, Minas Gerais, em 1954. Com 17 anos, migrou com seus parentes para o estado do Paraná. Alfabetizou-se aos 18 anos, tornando-se, a seguir, produtor gráfico e jornalista. Na década de 1980 passou a se dedicar exclusivamente à articulação do movimento indígena. Em 1987, durante a Assembleia Constituinte, Ailton Krenak foi autor de um gesto marcante: pintou o rosto de preto com pasta de jenipapo enquanto discursava no plenário do Congresso Nacional, em sinal de luto pelo retrocesso na tramitação dos direitos indígenas. Em 1988 participou da fundação da União das Nações Indígenas (UNI), fórum intertribal interessado em estabelecer uma representação do movimento indígena em nível nacional, participando em 1989 do movimento Aliança dos Povos da Floresta, que reunia povos indígenas e seringueiros em torno da proposta da criação das reservas extrativistas, visando a proteção da floresta e da população nativa que nela vive. Nos últimos anos, Ailton se tornou um dos mais expressivos pensadores indígenas a nos desafiar a refletir mais atentamente sobre a relação homem e natureza.”

⁴ Para uma melhor compreensão da trajetória ativista do pensador Ailton Krenak, recomendamos o documentário “Ailton Krenak e o sonho da Pedra”, produzido pela *Indiana Produções Cinematográficas*, em parceria com o *Canal Curta*.

gostaríamos de problematizar a questão pelas epígrafes que abrem este trabalho. Trata-se de um fragmento do poema “O homem; as viagens”, do poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade, já evocado por Ailton Krenak em algumas entrevistas, e um trecho inicial de *Ideias para adiar o fim do mundo*. Neles, interessa-nos uma discussão que atravessa os dois textos, qual seja: a colonização e o que significa a humanidade.

No poema de Drummond, vê-se um homem que tenta fugir da Terra, chateia-se, mesmo sendo “bicho tão pequeno”. Para isto, coloniza, isto é, sai em busca de novos espaços, para, em seguida, aborrecer-se novamente. Poder-se-ia dizer, pela interpretação do poema, que o homem “humaniza” pelas vias da “civildade”, significando, entretanto, uma falsa fruição, uma errônea presença, que apenas serve para entediar-se no espaço. Mas, perguntemo-nos, qual a razão de tanto aborrecimento? Responderemos, em parte, em nossa reflexão, todavia, antecipamos tratar-se, na perspectiva que pretendemos desenvolver, de uma ausência de verdadeira entrega à terra, ao orgânico. Falta-lhe, assim, o anseio de “experimentar o prazer de estar vivo” (KRENAK, 2019, p. 13). Neste sentido, o texto de Drummond dialoga, sobremaneira, com o pensamento de Krenak, na medida que o termo “humaniza”, nos modos como se dá na lógica ocidental do mercado, ignora a autêntica raiz do que significa humanidade. Em termos etimológicos, “humanidade”, carrega no seu bojo a latência da terra, do *húmus*, daquilo que se encontra colado ao chão. Neste ínterim, é mister pensarmos estes dois planos do escrito que serve de segunda epígrafe: “humanidade esclarecida e humanidade obscurecida”.

Dito isto, é fundamental problematizarmos a complexidade do significado de humanidade, em grande medida, a clave do pensamento de Ailton Krenak em *Ideias para adiar o fim do mundo*. Sob este viés, é oportuno um comentário daquilo que o autor chama de “humanidade esclarecida”. Nela, achamos interessante incluir uma diversidade de argumentos, alguns da tradição filosófica ocidental, que centraliza todo o poderio, a vivacidade e a potência no humano, considerado dono, num viés logocêntrico, do mundo.

Para isto, na esteira de Jacques Derrida, em contraposição à ideia de Heidegger, o qual mostra que alguns animais são “pobres de mundo”, é possível enfileirar vários filósofos, como “Descartes, Kant, Lévinas e Lacan, que, como Heidegger, usaram o animal enquanto mero teorema para justificar a racionalidade e a linguagem humanas como propriedades diferenciais (e superiores) em relação aos outros vivos” (MACIEL, 2009, p. 88).

Até aqui, estamos a falar de animais na sua diversidade de classes, por outro lado, a questão fica mais complexa quando passemos a inserir na discussão outros elementos naturais, como os rios, por exemplo. Para o autor indigenista, o rio é parente, faz parte do antepassado comum, portanto, é orgânico, presente e pulsa vida, assim como se comunica com outros animais. Numa passagem inicial, quase em tom de apresentação do livro, ele sublinha sobre esta comunicação com tudo que é natural. Vejamos:

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. Li uma história de um pesquisador europeu do começo do século XX que estava nos Estados Unidos e chegou a um território dos Hopi. Ele tinha pedido que alguém daquela aldeia facilitasse o encontro dele com uma anciã que ele queria entrevistar. Quando foi encontrá-la, ela estava parada perto de uma rocha. O pesquisador ficou esperando, até que falou: “Ela não vai conversar comigo, não?”. Ao que seu facilitador respondeu: “Ela está conversando com a irmã dela”. “Mas é uma pedra.” E o camarada disse: “Qual é o problema” (KRENAK, 2019, p. 10)

Voltando-nos à valorização da “humanidade esclarecida” em contraposição à “pobreza de mundo” dos animais, torna-se mais ampla a discussão, à medida que as pedras, as rochas, segundo Heidegger, não são apenas pobres de mundo, mas ausentes de mundo. Em contraposição, como é possível verificar no relato de Krenak, a “pedra”, como designou o pesquisador europeu, estranho à cultura da anciã, é a própria irmã desta. Neste sentido, é imprescindível o esclarecimento de que o pensamento “esclarecido” não serve, não explica a convivência orgânica do indígena com a natureza. Ausente desta humanidade, movido pela ignorância e prepotência do esclarecido, só pode pensá-los

como “humanidade obscurecida”. Estes “obscuros”, vivem colados à terra. Como sublinha Krenak, são:

Caiçaras, índios, quilombolas, aborígenes– a sub–humanidade. [...] e tem uma camada mais bruta, rústica, orgânica, uma sub–humanidade, uma gente que fica agarrada na terra. Parece que eles querem comer terra, mamar na terra, dormir deitados sobre a terra, envoltos na terra. (KRENAK, 2019, p. 12)

Assim, o autor explica esta relação íntima, porque é familiar, entre os Krenaks e uma montanha, próxima ao rio Doce, seu parente afetado pela mineração. Ao contrário do “olhar” limitado pela razão e lógica ocidental que despersonaliza a natureza, eles chamam cada montanha e cada rio pelos seus nomes, sabendo ouvir estes parentes ancestrais, naquilo que se dá em “cosmovisão”, termo várias vezes mencionado:

Tem uma montanha rochosa na região onde o rio Doce foi atingido pela lama da mineração. A aldeia Krenak fica na margem esquerda do rio, na direita tem uma serra. Aprendi que aquela serra tem nome. Takukrak, e personalidade. De manhã cedo, de lá do terreiro da aldeia, as pessoas olham para ela e sabem se o dia vai ser bom ou se é melhor ficar quieto. Quando ela está com uma cara do tipo de “não estou para conversa hoje”, as pessoas já ficam atentas. Quando ela amanhece esplêndida, bonita, com nuvens claras sobrevoando a sua cabeça, toda enfeitada, o pessoal fala: “Pode fazer festa, dançar, pescar, pode fazer o que quiser” (KRENAK, 2019, p. 10)

Esclarecido o lugar da cultura ameríndia, ou seja, como visão e experiência no mundo que se imbrica no contato íntimo com o orgânico, portanto, impensável na perspectiva de humanidade gerida por noções de mercado, que vê a natureza como mero recurso, sempre à serviço do homem, faz–se necessário inserirmos o *corpus* de nossa reflexão como escrito que se abre para o que chamamos de políticas ameríndias. No Brasil, ainda temos outros textos importantes, pensados nesta temática, como *Metade cara, metade máscara*, de Eliane Potiguara, *A queda do céu*, de Davi Kopenawa e *Todas as vezes que dissemos adeus*, de Kaká Werá Jecupé. Obviamente, há vários outros autores que trabalham com a literatura de expressão indígena, mas acreditamos que estes são os que tocam com maior ênfase nesta visão política da cultura ancestral ameríndia para os dias

de hoje. Em suma, é importante que situemos este lugar de uma voz que fala politicamente para o presente, todavia, imbuído da memória coletiva, ancestral, que é a própria natureza sempre viva, embora, muitas vezes, “em coma”, como o rio Doce, próximo à aldeia Krenak, como foi dito anteriormente.

Quando falamos de memória e ancestralidade, visto em diversos textos da literatura de expressão indígena contemporânea brasileira, não podemos deixar de vislumbrar que são escritos onde a oralidade atravessa essas tantas culturas ainda “em pé” no Brasil. Em relação à oralidade e sua importância no que tange às tradições, recorremos ao conhecido estudo de Paul Zumthor (2010), intitulado *Introdução à poesia oral*. Segundo ele: “ninguém sonharia em negar a importância do papel que desempenharam, na história da humanidade, as tradições orais. As civilizações arcaicas e *muitas culturas das margens ainda hoje se mantêm graças a elas*” (ZUMTHOR, 2010, p. 8, grifo nosso). A tradição da cultura oral, assim, configura-se como capacidade da resistência de povos, que vivem, como menciona Zumthor, à “margem”. Estes, são alheios à visão mercadológica, que os considera como não úteis, incomodando os donos do capital, porque vivem de acordo com o orgânico, abraçados à terra, como diz Krenak: “A organicidade dessa gente é uma coisa que incomoda, tanto que as corporações têm criado cada vez mais mecanismos para separar esses filhotes da terra sua mãe” (KRENAK, 2019, p. 12)

Perguntamo-nos, então, como as corporações fazem para “descolar” o homem da sua mãe. Respondemos à luz do pensamento de Krenak: criando “civilizações abstratas” (KRENAK, 2019, p. 12). Para isto, esta “abstração” capitalista deseja retirá-los da tradição, removê-los da poeticidade e pluralidade que atravessa a memória oral desses povos. Ao eliminar a tradição em sua diversidade, a intenção é homogeneizar para melhor vender e negociar, haja vista que retirando a “voz”, a memória poética ancestral das florestas, joga-se cinicamente com a existência desses povos. Ainda segundo Zumthor: “A voz é querer dizer e vontade de existência, lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença;

ela modela os influxos cósmicos que nos atravessam e capta seus sinais” (ZUMTHOR, 2010, p. 9).

Dessa maneira, a voz, incorporada como presença antiga na memória ainda viva de tantos ameríndios, perfaz-se como modelo de “resistência pela existência”. Para isto, a oralidade caminha de mãos dadas com a poesia e com aquilo que Ailton Krenak chama de “expansão da subjetividade”, em contraposição, assim, ao sempre homogeneizador mercado. Krenak (2019, p. 210) formula a seguinte pergunta: “Como os povos originários do Brasil lidaram com a colonização, que queria acabar com o seu mundo? Ele responde: “pela poesia” e pela “criatividade”. Nesta “manobra”, como ele designa, é a oralidade, revestida de memória, que se encarrega de repassar, de geração a geração, a fórmula para simplesmente resistir, existindo. Neste bojo, pelas lentes da tradição oral ameríndia, os escritores indígenas na sua ânsia de falar da pluralidade pela expansão do subjetivo, “redesenham” a história brasileira, marcando a sua voz pela presença, como afirma Almeida e Queiroz (2004) no livro *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*. Para as pesquisadoras:

Os escritores indígenas estão descobrindo o Brasil. Se os viajantes europeus dos séculos XVI e XVII descreviam o território, a fauna e a flora, os rios e as gentes aqui encontradas, para com isso apresentar ao público o novo mundo, agora os nativos estão revertendo a história. Cerca de quarenta povos indígenas do Brasil já publicaram seus textos em livros e “cartilhas” que, quase sempre, se dirigem disfarçadamente aos brancos para redesenhar o seu terra à vista. (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 195)

Neste momento, precisamos delinear um aspecto fundamental para nossa abordagem. Na esteira da reflexão de Almeida e Queiroz (2004), não podemos negar a quantidade de publicações de vários autores indígenas na contemporaneidade. Em suma, trata-se de textos escritos, entretanto, neles, corrobora a força da oralidade vista como memória coletiva. Assim, a escrita para estas tantas expressões da literatura indígena da atualidade, carrega, em circulação, o pensamento, não o racional centralizado no logos

ocidental, mas um “logos indígena”, como afirma Almeida e Queiroz (2004, p. 210), em que se “impunha os instrumentos da escrita ele mesmo, seu corpo” (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 210).

Então, partindo destas considerações, *Ideias para adiar o fim do mundo*, de Krenak, fala de uma voz da margem, trazendo à luz da presença para os não indígenas uma ancestralidade oral, mas instrumentalizada pela escrita. Esta, para veicular a cultura da “sub-humanidade”, como chama Krenak, redefine a escrita, tirando-lhe o seu papel de poder meramente individual, para fazer da oralidade, o patrimônio coletivo, a substância por excelência, colocando-a, pois, em primeiro plano. Vale ressaltar que quando falamos de pensamento indígena anteriormente, compartilhamos do que pensam Almeida e Queiroz (2004) ao sublinharem que:

O pensamento indígena, que aqui se confunde com formas de ser, de ver, de dizer, de ouvir, de fazer, é o novo mito que os índios colocam em circulação, a partir da situação de ter de escrever para garantir a continuidade de suas gerações. (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 211).

Assim, temos no livro a exposição do pensamento indígena para o nosso tempo, uma espécie de “cosmovisão”, baseada na experiência dos antepassados, sendo, pois, vozes que carregam um tom de alerta, mas, ao mesmo, prefiguram todo um modo de ser e estar na Terra, grudada nesta mãe ancestral. Dessa maneira, em *Ideias para adiar o fim do mundo*, há uma diversidade de aspectos ligados a este *logos* indígena, que vê o orgânico como parente, pertencendo a ele. Poder-se-ia dizer, então, que a oralidade coexiste na escrita, a qual chamamos, aqui, de literatura de expressão indígena, como parte mais importante desses saberes, como “cultura em movimento”, de que fala Márcia Wayna Kambeba (2018) em “Literatura indígena: da oralidade à memória escrita”. Segundo ela:

Na literatura indígena, a escrita assim como o canto, tem peso ancestral. Diferencia-se de outras literaturas por carregar um povo, história de vida, identidade, espiritualidade. Essa palavra está impregnada de simbologias e

referências coletadas durante anos de convivência com os mais velhos, tidos como sábios e guardiões de saberes e repassados aos seus pela oralidade. *Não quero dizer aqui que a prática da oralidade tenha se cristalizado no tempo. Essa prática ainda é usada, pois é parte integrante da cultura em movimento.* (KAMBEBA, 2018, p. 40, grifo nosso)

Interessa-nos a reflexão de Kambeba, pois nos mostra a permanência da oralidade, da ancestralidade e da voz dos antigos sábios nos escritos de tantos autores indígenas na atualidade. Para isto, faz-se mister reconhecer esta cultura como “movimento”, que coaduna essa memória em diferentes gêneros literários na contemporaneidade. Em *ideias para adiar o fim do mundo*, é pelo ensaio que Krenak desenvolve o pensamento de cosmovisão, revestido de voz política consciente, a sua expressão. Ainda falaremos disso. Por enquanto, pensemos a oralidade que atravessa o texto escrito de tantos escritores indígenas, aliás, eles existem pela via da tradição oral, sendo “escutas” e experiências vividas *in loco* com os mais velhos na aldeia, por exemplo. No *corpus* deste trabalho, vê-se esta oralidade, histórias coletivas, em tensão com questões atuais, a do “assalto” da natureza pelo capitalismo. Vejamos:

Cantar, dançar e viver a experiência mágica de suspender o céu é comum em muitas tradições. Suspender o céu é ampliar o nosso horizonte; não o horizonte prospectivo, mas um existencial. É enriquecer as nossas subjetividades, que é a matéria que este tempo que nós vivemos quer consumir. Se existe uma ânsia por consumir a natureza, existe também uma por consumir subjetividades – as nossas subjetividades. Então vamos vivê-las com a liberdade que fomos capazes de inventar, não botar ela no mercado. (KRENAK, 2019, p. 15)

“Enriquecer as nossas subjetividades”: Consideramos um dos pontos mais poéticos do livro de Krenak, pois configura um pensamento indígena, como dissemos anteriormente, de acordo com Almeida e Queiroz (2004), sendo um modo de estar no mundo. Pela expansão da esfera subjetiva, pode-se falar em perspectiva intuitiva do ameríndio, o qual vê a natureza segundo este *modus operandi*. Todavia, como é revelado na exposição deste pensamento, a natureza é que revela este estado, ação e práticas

durante o dia do indígena, sendo, então, ela a responsável em ditar o cotidiano dos povos. Ainda sob este tom poético, e como jeito de resistir à queda, em que indígenas parecem estar acostumados desde o início da colonização, propõe-se a construção de “paraquedas coloridos”, metáfora da resistência, sempre presente na existência desta gente, massacrados pelo colonizador europeu na época da conquista, e, agora, pelas corporações do capital, pela mineração que avança a cada dia nas florestas:

Por que nos causa desconforto a sensação de estar caindo? A gente não fez outra coisa nos últimos tempos senão despencar. Cair, cair, cair. Então, por que estamos grilados agora com a queda? Vamos aproveitar toda a nossa capacidade crítica e criativa para construir paraquedas coloridos. Vamos pensar no espaço não como um lugar confinado, mas como o cosmos onde a gente pode despencar em paraquedas coloridos.

Há centenas de narrativas de povos que estão vivos, contam histórias, cantam, viajam, conversam e nos ensinam mais do que aprendemos nessa humanidade. (KRENAK, 2019, p. 14–15)

Retomando a discussão de Paul Zumthor (2010, p. 8) em relação à tradição oral como maneira de fazer resistir tantas culturas antigas, é pela memória, “graças a elas”, como menciona Zumthor, que estes povos continuam de pé, ou ainda, evocando Krenak, construindo “paraquedas coloridos”, isto é, apegando-se a estas “centenas de narrativas de povos que estão de pé”, como ele fala na citação anterior. Desse modo, a resistência, existindo, implica o apego à Terra, e, com ela, por sua vez, à memória ancestral, à oralidade atravessada, agora, na escrita de vários escritores indígenas da contemporaneidade.

No que tange à representação do indígena, vê-se que, na contemporaneidade, este passa a ser sujeito da enunciação, assim, escreve, segundo a memória oral e o aprendizado dos antigos, a sua existência. Temos, portanto, um redesenho da sua história, o qual, em vontade e necessidade de falar de si, desprende-se da visão logocêntrica e preconceituosa do juízo ocidental, como sabemos, por exemplo, a partir de cronistas viajantes e

explorados, a exemplo de André Thévet. Neste sentido, de objeto representado do outro, eles trazem as suas vivências e cosmovisões para o plano da escritura, todavia, como vimos, permeada pela oralidade das narrativas tradicionais, trazidas à luz como pensamento orgânico e poético da terra, em que se mostra o modo de ser do indígena, o pensar ameríndio.

Neste momento, vale a pena um excursão em relação ao que significa literatura indígena na contemporaneidade. Por este último termo, recorreremos à reflexão de Karl Erik Schøllhammer (2009) em *Ficção brasileira contemporânea*. Para o pesquisador, nestas literaturas, a qual incluímos a indígena, se “procura refletir os aspectos mais inumanos e marginalizados da realidade social brasileira (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 98). Sob este aspecto, acreditamos ser acertada a expressão “literatura marginal” utilizada pelo pesquisador, no que tange às literaturas das margens. São expressões de indígenas, quilombolas, ribeirinhos, favelados, etc. Assim, vemos despontar, então, um “fascínio em torno de vozes marginais, de uma realidade excluída, que agora exige seu espaço também na ficção” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 97–98).

Ao lado desta perspectiva que dá vez aos “marginais”, aqueles que não tiveram voz durante tanto tempo na ficção brasileira, temos também, segundo Schøllhammer (2009), algumas indefinições quanto à certas categorias, como autor, gênero e obra, em que fronteiras passam, agora, a ser “invadidas”, invalidando, portanto, definições fechadas do que seja o literário, por exemplo. De acordo com Schøllhammer:

Nesta redefinição, os conceitos antigos de “obra” e de “autoria” tornam-se mais porosas na medida em que o diálogo participativo entre pesquisadores, escritores, ativistas comunitários e o público envolvido se abre em direção a formas de participação, realização e recepção coletiva, mas é também nessa perspectiva que a solitária criação literária enfrenta novos desafios que vêm estimulando o diálogo com as experiências modernistas, na tentativa de transgredir as fronteiras de gênero rígidas entre ficção e não ficção. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 103)

Dessa maneira, podemos problematizar o lugar de *Ideias para adiar o fim do mundo*, de Krenak, neste viés que corrobora a “transgressão” de fronteira, em que o ensaísmo, gênero aberto e que dialoga de forma intensa com o literário, configura este interesse da expressão contemporânea em nunca delimitar-se em conceitos fechados, ao contrário, implica sempre a abertura, sobretudo para expor visões particulares de mundo, ou poderíamos dizer, “cosmovisões”, como se dá no texto, aqui, analisado, de todo um povo indígena. Isto, feito pela exposição do pensamento ameríndio que lembra o formato de ensaio, mostrando-se a maneira poética de vida orgânica daqueles que têm como fundamento o “alargamento da subjetividade”.

Esclarecido a particularidade contemporânea da literatura de expressão indígena, em que destacamos a sua “marginalidade”, na maneira como pensa Schøllhammer, é interessante enfatizarmos o valor dado à ancestralidade como amálgama da oralidade, ou ainda, de “ecos” de vozes de tantos contadores de narrativas ameríndias, repassadas às gerações indígenas atuais. Assim, como poesia, conto ou exposição do pensamento indígena em forma que se aproxima do ensaio ou da conferência, é a oralidade da memória ancestral que rege estas vias de uma sabedoria antiga, vista na exposição do presente com o fim de se manter no futuro. Com isto, fortalece-se o valor de “ser indígena”, imerso na compreensão, “cosmovisão”, de antigos contadores de histórias, como afirma Tiago Hakiy (2018) no ensaio “Literatura indígena — a voz da ancestralidade”. Para ele:

O contador de histórias sempre ocupou um papel primordial dentro do povo, era centro das atenções, ele era o portador do conhecimento, e cabia a ele a missão de transmitir às novas gerações o legado cultural dos seus ancestrais. Foi desta forma que parte do conhecimento dos nossos antepassados chegou até nós, mostrando-nos um caleidoscópio ímpar, fortalecendo em nós o sentido de ser indígena. Em sua essência o indígena brasileiro sempre usou a oralidade para transmitir seus saberes, e agora ele pode usar outras tecnologias como mecanismos de transmissão. Aí está o papel da literatura indígena, produzida por escritores indígenas, que nasceram dentro da tradição oral, que podem não viver mais em aldeias, mas que carregam em seu cerne criador um vasto sentido de pertencimento. (HAKIY, 2018, p. 38)

Então, infere-se que a memória coletiva ancestral coexiste nos escritos indígenas da contemporaneidade como artifício de marcar a presença, de continuar de pé como cultura em movimento, porque “olha” o presente a partir do passado, para, enfim, projetar um horizonteno futuro. Em suma, apegar-se à sabedoria das narrativas antigas para exprimir-se esteticamente, configura, primeiramente, uma consciência política de estar e ser indígena no mundo atual. Segundo Leno Danner, Julie Dorrigo e Fernando Danner (2018), “a reivindicação política projetam o sujeito indígena na contemporaneidade, divulgando suas línguas, linguagens e instituições” (DANNER; DORRICO; DANNER, 2018, p. 329).

Deste ponto, gostaríamos de mencionar que a literatura indígena contemporânea apresenta, ainda na esteira dos argumentos de Leno Danner, Julie Dorrigo e Fernando Danner (2018) em outro estudo intitulado “Uma literatura militante: sobre a correlação de movimento indígena e literatura brasileira contemporânea”, um caráter de testemunho “autobiográfico”, segundo o qual desenvolve a sua “militância” no engajamento das questões indígenas no contexto atual brasileiro. Vejamos o que dizem os pesquisadores:

Assumir-se como sujeito, causa e condição políticos – eis os motes fundamentais e fundantes da voz-práxis estético-literária indígena, que lhe permitem alinhar-se de modo pungente ao movimento indígena e promovê-lo em termos normativos. Na literatura indígena, por conseguinte, temos um eu-nós lírico político engajado, ativista e militante em torno à causa-condição indígena, que funda e dinamiza uma voz-práxis política-politizante, carnal e vinculada, que se processa como relato autobiográfico-testemunhal autônomo, crítico e publicizado da própria condição de marginalização, de exclusão e de violência, rompendo, como estamos argumentando, com o silenciamento, a invisibilização e o privatismo imposto aos povos originários. (DANNER; DORRICO; DANNER, 2018, p. 173)

Desta citação, interessa para a análise do *corpus* de nosso estudo, sobretudo a perspectiva que corrobora o testemunho, ou ainda, vivências em torno de situações catastróficas, por exemplo, no que tange à poluição do rio pela mineração. Em *Ideias para adiar o fim do mundo*, de Krenak, vê-se esta questão desenvolvendo-se com maestria quando o intelectual e ativista inscreve o trágico rompimento da barragem do Fundão, da

mineradora Samarco, das multinacionais Vale e BHP Biliton, em 2015. No texto, evoca-se a sabedoria dos antepassados, a memória coletiva dos povos originários, como testemunho do coma em que vive o rio, seu parente. Para isto, deixa-se claro que o rio não é recurso, palavra do mercado, mas é organismo vivo, familiar a estes povos:

O rio Doce, que nós, os Krenak, chamamos de Watu, nosso avô, é uma pessoa, não um recurso, como dizem os economistas. [...] O Watu, esse rio que sustentou a nossa vida às margens do rio Doce, entre Minas Gerais e o Espírito Santo, numa extensão de seiscentos quilômetros, está todo coberto por um material tóxico que desceu de uma barragem de contenção de resíduos, o que nos deixou órfãos e acompanhando o rio em coma. [...] Essa humanidade que não reconhece que aquele rio que está em coma é também o nosso avô, que a montanha explorada em qualquer lugar da África ou da América do Sul e transformada em mercadoria em algum outro lugar é também o avô, a avó, a mãe, o irmão de alguma constelação de seres que querem continuar compartilhando a vida nesta casa comum que chamamos Terra. (KRENAK, 2019, p. 21–24)

Pela vivência traumática do que significa o “coma” do rio, seu parente, o sujeito da enunciação veicula seu testemunho diante da situação catastrófica junto ao seu povo. Assim, registra-se este evento, o desastre natural, com o “olhar” individual⁵ do escritor, como testemunho, mas, neste escrito, prefigura toda uma cultura ancestral de um povo que vê a natureza em sua vivacidade orgânica, nunca como recurso, palavra da “morte”, do capital, da economia.

Portanto, ao testemunhar a morte do rio pelo desastre da mineração, a qual atingiu o rio Doce, o Watu, em 2015, é pelo ponto de vista dos afetados, o povo Krenak, que o autor põe em evidência. Em síntese, ao trazer ao plano da escritura o acontecimento trágico para os indígenas, narra-se uma história presente, o estado de “coma” de Watu, implicada e atravessada na oralidade dos sábios antigos, como antídoto, pois, para

⁵ O conceito de “individual”, aqui, deve ser visto na perspectiva de um “eu-nós”, isto é, como coletividade de experiências que carregam a força da memória e afetividade do sujeito indígena, todavia, imerso sempre no comum, naquilo que pertence ao todo, ou ainda, no reconhecimento da identidade do grupo.

continuar resistindo. Talvez, narrando-se estas vivências, seja uma maneira de marcar a presença, dada como reflexão crítica do sujeito, fazendo, assim, política de existência.

Para isto, marca-se a voz do afetado, ele que fala por si e pelo seu povo, testemunhado, e, ao mesmo tempo, redesenhando a história contada desde a época da conquista, enfim, da violência material, física e simbólica cometida contra esse povo em vários momentos da história brasileira, iniciando com a invasão da Terra, passando pela Ditadura militar, outro tempo de silenciamento dos Krenaks, até os dias de hoje, com as formas sofisticadas de “invasão” pelo capital, inauguradas com as grandes corporações multinacionais. Então, é esta voz consciente dos povos ancestrais que a literatura de expressão indígena inaugura na contemporaneidade. Fala-se com a sabedoria do passado, mas para o presente. Sob este caráter de politização da literatura indígena, Leno Danner, Julie Dorrigo e Fernando Danner (2018), argumentam:

Nesse sentido, o movimento indígena, ao levar à politização e à publicização da causa-condição indígena, permitiu e permite a superação do silenciamento, da invisibilização e da exclusão a que esses povos foram e são submetidos, por meio da constituição de uma voz-práxis ativista, militante e engajada que tem como marca central dar a palavra ao próprio indígena, devolver-lhe a iniciativa, rompendo com mediações tecnocráticas, institucionalistas e cientificistas em relação a ele e consolidando esse mesmo movimento como sujeito político, crítico e atuante (DANNER; DORRICO; DANNER, 2018, p. 167-168)

Diante de todo o exposto, é mister pensarmos *Ideias para adiar o fim do mundo*, de Krenak, como um testemunho de um fato muito recente na história brasileira, o rompimento da barragem da Samarco, a qual deixou em coma um familiar do povo Krenak, o Watu. Neste livro, vê-se testemunhos divididos em três momentos, nascidos como palestras ou conferências. São eles: “Ideias para adiar o fim do mundo”, palestra realizada no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, em 2019. Além desta, a palestra “Do sonho e da terra”, proferida em Lisboa, no Teatro Maria Matos, em 2017, e “A

Humanidade que pensamos ser”. A primeira palestra dá título ao livro, como se pode inferir desde o início de nossa reflexão.

Neste sentido, até o presente momento, citamos várias passagens do livro, sem mencionarmos o título da palestra ou data, pois acreditamos estar implicado em todas elas um fio condutor, qual seja: a exposição de uma “lógica” ameríndia, de suas sabedorias ancestrais, legitimamente orais, numa escrita que atravessa toda a memória antiga desse povo, para, enfim, tecer um testemunho crítico e político no que tange à voz do indígena no contexto contemporâneo brasileiro, não menos cruel que na época violenta da colonização europeia, mas, agora, chamada de corporações multinacionais, como fica claro nas conferências do pensador indígena. Reclama-se, então, neste pensamento, o coletivo por meio de imagens poéticas e orgânicas da Terra:

Essa configuração mental é mais do que uma ideologia, é uma construção do imaginário coletivo – várias gerações se sucedendo, camadas de desejos, projeções, visões, períodos inteiros de ciclos de vida dos nossos ancestrais que herdamos e fomos burilando, retocando, até chegar à imagem com a qual nos sentimos identificados. É como se tivéssemos feito um *photoshop* na memória coletiva planetária, entre a tripulação e a nave, onde a nave se cola ao organismo da tripulação e fica parecendo uma coisa indissociável. É como parar numa memória confortável, agradável, de nós próprios, por exemplo, mamando no colo da nossa mãe: uma mãe farta, próspera, amorosa, carinhosa, nos alimentando *forever*. Um dia ela se move e tira o peito da nossa boca. Aí, a gente dá uma babada, olha em volta, reclama porque não está vendo o seio da mãe, não está vendo aquele organismo materno alimentando toda a nossa gana de vida, e a gente começa a estremecer, a achar que aquilo não é mesmo o melhor dos mundos, que o mundo está acabando e a gente vai cair em algum lugar. Mas a gente não vai cair em lugar nenhum, de repente o que a mãe fez foi dar uma viradinha para pegar um sol, mas como estávamos tão acostumados, a gente só quer mamar. (KRENAK, 2019, p. 29–30)

Assim, integrando-se ao orgânico da Terra, o ameríndio vivencia uma experiência mais poética, prazerosa e satisfeita. Evocando-se o poema “Homem; viagens”, de Carlos Drummond de Andrade, no qual serve de epígrafe a este trabalho, o indígena não se

chateia na Terra, não precisa ir para a Lua, como deseja o entediado homem não indígena, ao contrário, a humanidade vivida pelo indígena, em que sempre foi considerada “obscura” pela lógica humanista ocidental, tem como base o prazer pleno ao fazer parte do organismo vivo da grande mãe Terra. Por esta vida fluida e entregue à lógica não capital, são perseguidos, mortos e violentados por pessoas que só pensam a natureza como recurso e motivo de enriquecimento:

Aquilo que realmente gostamos é gozar, viver no prazer aqui da Terra [...] São milhares de pessoas que insistem em ficar fora dessa dança civilizada, da técnica, do controle do planeta. E por dançar uma coreografia estranha são tirados de cena, por epidemias, pobreza, fome, violência dirigida. (KRENAK, 2019, p. 31–34)

Para isto, evidencia-se a ancestralidade, como temos argumentado ao longo de nossa reflexão, pelas vias da oralidade atravessada na escritura testemunhal de um acontecimento trágico contemporâneo, a morte do Watu pelo capital. No entanto, é preciso reconhecer que esse estado de fim do mundo, parte do título do livro, é constante na existência do indígena, desde a época da conquista portuguesa, como se deu na guerra biológica, em que vários indígenas morreram de varíola, por exemplo, trazida pelos europeus:

O indivíduo não sabia que era uma peste ambulante, uma guerra bacteriológica em movimento, um fim de mundo [...] Para os povos que receberam aquela visita e morreram, o fim do mundo foi no século XVI. Assim como nós estamos hoje vivendo hoje o desastre do nosso tempo [...] A grande maioria está chamando de caos social, desgoverno geral, perda de qualidade no cotidiano, nas relações, e estamos todos jogados nesse abismo. (KRENAK, 2019, p. 34)

Todavia, diante de tanta morte e tentativa de silenciamento desse “marginal” que só quer viver junto à sua mãe, faz-se necessário estar sempre acompanhado de “paraquedas coloridos”, porque é preciso resistir, amortecer a queda, adiar o fim do mundo, mantendo de pé a cultura ancestral para os tempos vindouros. Em suma, conectando-se com a sabedoria antiga, repassada oralmente de geração a geração, o indígena aprendeu a não

chatear-se junto à grande mãe, cantando, dançando, jogando. Por fim, perguntamo-nos, de acordo com a leitura de *Ideias para adiar o fim do mundo*: como se aborrecer na Terra, ou ainda, para quê desejar habitar na Lua, se ela oferece tudo, encontrando-se nos rios, nas montanhas, em cada planta e em cada bicho em movimento? São perguntas que nós, não indígenas, nem pensamos, pois, o capital é cruel, não nos deixa dançar e cantar, fluir a nossa existência, tirando de nós a poesia e a beleza de estar junto, em coletivo, porque nos prefere silenciados, automáticos, técnicos.

Considerações finais

Em *Ideias para adiar o fim do mundo*, de Ailton Krenak, vemos configurado todo um pensamento indígena na contemporaneidade. Vivenciando catástrofes do contexto brasileiro dos dias de hoje, o indígena se posiciona, isto é, faz-se presente, em testemunho, diante de tantas mazelas impostas aos povos originários. Para isto, evoca-se o passado, a sabedoria ancestral, agora, divulgada e veiculada em escritura, como se dá no *corpus* de nosso estudo. Neste sentido, analisamos o texto pelas vias desta sabedoria, anteriormente, apenas oral, na qual se prefigura, atualmente, como literatura de expressão indígena contemporânea. Sob este aspecto, uma consciência política e militante é articulada nestes escritos, para que a voz do indígena seja escutada a partir da sua lógica, e não a da chamada “humanidade esclarecida”, que vê a natureza como recurso, economia, dinheiro, riqueza.

Na literatura brasileira contemporânea, vinculada à poética indígena, as pessoas das margens têm, agora, voz, pelo menos na literatura, e exprimem os seus anseios, a vontade de querer adiar o fim do mundo, fluindo e vivendo com prazer junto ao organismo vivo que é a Terra, como ensinaram os ancestrais. Neste ínterim, elegemos esta abordagem, a do testemunho como viés que marca a presença política, para a qual o texto nos

direcionou. Nele, é o indígena que fala por si, é sujeito da enunciação, marcado, no entanto, pelo coletivo, o “eu-nós”.

Referências

ALMEIDA, Maria Inês; QUEIROZ, Sônia. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2004. 304 p.

DANNER, Leno Francisco; DORRICO, Julie; DANNER, Fernando. Um literatura militante: sobre a correlação de movimento indígena e literatura indígena brasileira contemporânea. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 28, n. 3, p. 163–181, 2018.

DANNER, Leno Francisco; DORRICO, Julie; DANNER, Fernando. Literatura indígena como descatequização da mente, crítica da cultura e reorientação do olhar: sobre a voz-práxis estético-política das minorias. In: *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção*. DORRICO, Julie et al. (Org.). Porto Alegre: Fi, 2018, p. 315–358.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Os homens; as viagens. In: *Poesia Completa*. Introdução de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p. 718–719.

GAYOSO, Solange. Ideias para adiar o fim do mundo (Resenha). *Revista de Políticas Públicas*. São Luís, v. 24, n. 1, p. 302–305, p. 2020.

HAKIY, Tiago. Literatura indígena — a voz da ancestralidade. In: *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção*. DORRICO, Julie et al. (Org.). Porto Alegre: Editora Fi, 2018, p. 37–38.

KAMBEBA, Márcia Wayna. Literatura Indígena: da oralidade à memória escrita. In: *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção*. DORRICO, Julie et al (Org.). Porto Alegre: Fi, 2018, p. 39–44.

KRENAK, Aílton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p.57 .

MACIEL, Maria Esther. Poéticas do animal. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). *Pensar/ escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2011, p. 85–101.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 174.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010. P. 354.

O desenvolvimento do gênero épico na
literatura oitocentista brasileira

The epic gender in the 19th Century
Brazilian literature

Ana Karla Carvalho Canarinos

PG-UNICAMP

Maria Isabel da Silveira Bordini

UEPG

<https://orcid.org/0000-0002-1999-7213>

<https://orcid.org/0000-0001-6413-2895>

Recebido em: 09/09/2020

Aceito para publicação em: 01/12/2020

Resumo

O objetivo deste artigo é analisar a configuração de um teor épico na literatura brasileira oitocentista por meio da análise da figura do índio nas obras "I-Juca Pirama" de Gonçalves Dias, *O Guarani* de José de Alencar e *O Guesa* de Sousândrade. A hipótese é de que o gênero épico no Brasil depende preponderantemente da figura do índio, seja na retomada do gênero épico em si, seja na inscrição de um teor épico no gênero romance. Considera-se que nessas obras a figura do indígena é fundamental para a configuração de uma metanarrativa fundacional de uma dada coletividade, no caso, da nação brasileira. Nesse sentido, é interessante analisar tanto a retomada do gênero épico por Gonçalves Dias e Sousândrade, quanto o investimento em epicidade na forma romance realizado por José de Alencar. Tendo isso em vista, iremos partir das considerações de Gyorgy Lukács acerca do gênero épico e do romance enquanto epopeia burguesa, buscando verificar a pertinência das teorizações de Lukács para a compreensão da retomada do gênero épico na literatura brasileira do século XIX, bem como para a ascensão do romance, nesse mesmo contexto.

Palavras chave: Épica, Romantismo, Literatura Brasileira

Abstract

This paper aims to analyse the conformation of the epic features in Brazilian literature during the 19th Century. Therefore, we analyse "I-Juca Pirama" by Gonçalves Dias, O Guarani by José de Alencar and O Guesa by Sousândrade. We follow the hypothesis that the epic gender, in Brazilian literature, mainly leans on the representation of the indian character, whether in the resumption of the epic gender itself or in the epic elements found in the novel gender. We consider that in the mentioned works the indian character is a central element in the conformation of a foundational metanarrative on a certain community, namely, the Brazilian nation. In this sense, we found opportune to analyse whether the resumption of the epic gender by Gonçalves Dias and Sousândrade, or the presence of epic elements in José de Alencar's novels. Given this, we also consider important to take into account Gyorgy Lukács considerations about the epic gender and the novel as the bourgeois epic, so that we can better understand the revival of the epic in 19th Century Brazilian literature.

Keywords: Epic, Romanticism, Brazilian literature.

1. Considerações iniciais

O presente artigo pretende abordar a figura do índio nas épicas “I-Juca Pirama” de Gonçalves Dias, *O Guarani* de José de Alencar e *O Guesa* de Sousândrade, tendo em vista a configuração de um “teor épico” brasileiro distinto da épica europeia. Para tanto, primeiramente mapearemos a relação da épica com o nacionalismo oitocentista brasileiro, em seguida, discutiremos algumas colocações de Luckács a respeito da passagem da épica para o romance no contexto europeu, por fim, analisaremos as três obras brasileiras mencionadas, destacando a figura do índio como um elemento central da formação épica no Brasil, bem como refletindo acerca das especificidades da passagem do gênero épico para o romance no Brasil, que não coincide em tudo com a teorização de Lukács.

Após a independência de Portugal, em 1822, os autores do Romantismo brasileiro iniciaram a busca por uma épica nacional, por meio do investimento no que se entendiam ser características tipicamente brasileiras. Essa busca perpassou todo o século XIX, gerando uma série de polêmicas, embates e projetos literários. Na busca por uma caracterização do particular na nossa literatura e no esforço de combater a imitação das literaturas europeias, em 1856, Gonçalves de Magalhães publicou a *Confederação dos Tamoios*, que prometia ser a mais bem realizada épica do Romantismo brasileiro. Consagrado como poeta, principalmente após o sucesso da publicação de *Suspiros poéticos e Saudades*, o autor percebia a necessidade de escrever uma épica que fundasse a nação brasileira e expressasse o espírito nacional: “hei de descrevê-la em um poema em que sonho; mas ainda não achei assunto nacional que me inspire” (MAGALHÃES in MOREIRA; BUENO 2007, p. 06).

O problema da imitação europeia na épica de Magalhães gerou uma série de polêmicas no meio literário brasileiro. Quando a edição finalmente chegou ao Rio de Janeiro, financiada por Dom Pedro II, José de Alencar, ainda com 27 anos, jornalista do *Diário do Rio de Janeiro*, começou a publicar críticas ferrenhas a respeito da épica de

Magalhães. Sob o pseudônimo de Ig, José de Alencar escreveu algumas cartas desmontando toda a estrutura da epopeia de Magalhães, fazendo críticas que vão desde o plano de linguagem até o plano do conteúdo. Segundo Alencar, o problema do poema de Magalhães é a falta de estilo e o pouco uso da metrificação. “Acaso, meu amigo, chamará poeta a um homem que, usando da linguagem sem arte, que, desprezando todas as belezas do estilo, como fez o Sr. Magalhães, apresenta-nos milhares de versos sem harmonia, sem cadência, sem metrificação?” (ALENCAR in MOREIRA; BUENO, 2007, p.24).

Gonçalves Dias, ao ser convocado por D. Pedro II para ajudá-lo na defesa da epopeia de Magalhães, também critica, de uma forma muito diplomática, a *Confederação dos Tamoios*: “Achei a versificação frouxa, de quando em quando imagens pouco felizes, a linguagem por vezes menos grave, menos própria de tal gênero de composições, e o que entre esses não é para mim menor defeito, o tamoio não tem muito de real nem de ideal” (DIAS in MOREIRA; BUENO, 2007, p. 25). Para Gonçalves Dias, não se trata mais de representar o “índio civilizado”, como na *Confederação dos Tamoios*, mas de se tomar a figuração do índio, e a especificidade que isso fornece à literatura brasileira, como oportunidade para advogar, à nossa literatura, uma posição de igualdade em relação à literatura portuguesa. Segundo Paulo Franchetti (2007), na postura de Gonçalves Dias percebe-se que “não é mais o caso de recusar a herança do colonizador, e sim de assimilar a sua tradição”. (FRANCHETTI, 2007, p. 13).

Levando em consideração a discussão a respeito da épica de Gonçalves de Magalhães, a representação da figura do índio surge como uma categoria central para a configuração do “teor épico” na literatura brasileira. A forma e o estilo neoclássico da epopeia de Magalhães, segundo Alencar e Gonçalves Dias, não cumprem a função de consolidação do nacional, pois a linguagem e a representação do indígena na sua poesia não rompia com o padrão lusitano. Ou seja, o índio na literatura oitocentista funciona quase como metonímia do nacionalismo literário e, sobretudo, a descrição indígena é uma

tentativa de criar uma forma literária brasileira que dê conta da totalidade entre o primitivismo do Novo Mundo e a ordem burguesa europeia.

A discussão em torno da *Confederação de Tamoios* ilustra a centralidade do indígena na construção da épica brasileira. Sob este aspecto, Lukács, no seu texto clássico, "O romance como epopeia burguesa", desenvolve a ideia, originalmente formulada por Hegel, da epopeia como o gênero associado a uma experiência de totalidade, e do romance como o seu sucedâneo no período de ascensão da burguesia como classe hegemônica. O crítico parte da consideração de Hegel de que o romance seria o gênero que, na época burguesa, corresponde à epopeia, cumprindo a função que o gênero épico cumpre na antiguidade. Nessa visão, o romance deixa de ocupar um lugar inferior no sistema dos gêneros, reconhece-se o seu caráter típico e dominante. Hegel opõe ao caráter poético do mundo antigo o caráter prosaico da sociedade moderna burguesa. Naquele, o indivíduo só faz sentido no todo. Nesta, o indivíduo responde apenas por suas próprias ações. Diante disso, pode-se dizer que os dois elementos chave que Lukács credits à estética do idealismo clássico no campo da teoria do romance são: a relação entre epopeia e romance, que se estabelece nos seguintes termos: toda grande arte romanesca encontra sua poeticidade na impossibilidade de realização do ideal épico; e a consciência de que o romance é um gênero original, novo, devido à diferença histórica entre este e a épica. Como já afirmado, para Lukács, o romance compreende uma contradição interna, pois, enquanto epopeia da sociedade burguesa, é a epopeia de uma sociedade que destrói as próprias possibilidades da criação épica. Contudo, a partir das novas possibilidades suscitadas pelo mundo burguês, o romance se torna o representante típico da expressão da vida burguesa:

É no romance, ademais, que as contradições específicas da sociedade burguesa têm sido figuradas do modo mais adequado e mais típico. As contradições da sociedade capitalista fornecem, assim, a chave para a compreensão do romance enquanto gênero. (LUKÁCS, 2009, p. 207)

Para Lukács, o pressuposto da forma romanesca é a representação das contradições que nascem no interior da vida burguesa e que se constituem a partir do antagonismo de classe entre aqueles que possuem bens e aqueles desprovidos destes. Dado isso, a vida privada torna-se a matéria do romance por excelência. Outro elemento fundamental da concepção lukácsiana acerca do romance é a ação, conceito chave por trás da distinção entre narrar e descrever. A ação é um elemento fundamental do romance, pois permite o reflexo adequado da realidade e o status de epicidade da narrativa. As condições de nascimento da ação, bem como sua forma e conteúdo, são determinados "pelo grau de desenvolvimento da luta de classes" (LUKÁCS, 2009, p. 209). Quando a ação é reduzida, como é o caso do romance naturalista do século XIX, que Lukács critica por privilegiar a descrição ao invés da ação, a verdade social, que só pode ser revelada pelo embate entre personagem e realidade objetiva, não pode mais ser refletida adequadamente.

Lukács, bebendo na tradição da filosofia clássica alemã, concebe a epopeia como o gênero atrelado a uma visão de totalidade. O romance assume a função de epopeia da era burguesa no contexto da burguesia revolucionária, a que derruba o Antigo Regime. É neste momento da "burguesia vitoriosa" que o romance assume a preocupação de fornecer uma visão da sociedade enquanto todo. Quer dizer, a matéria do gênero romance se volta à autoafirmação da burguesia, impregnada, não obstante, de uma dose de autocrítica. Nesse momento, a realidade cotidiana e a vida privada do burguês se tornam a matéria por excelência a ser representada pelo romance. Tipicidade (isto é, a construção de personagens típicos) e ação são os recursos fundamentais para que o romance possa representar as contradições da sociedade burguesa. E estes são elementos fundamentalmente ligados ao caráter épico. Contudo, com o estabelecimento da burguesia como classe dominante, o gênero romance, antes associado a um impulso totalizante da burguesia revolucionária, vai perdendo o status épico. Quanto mais profundamente é refletida a luta da burguesia pela liberdade e autonomia, mais essa classe se recolhe em

seu interior e desagrega a forma narrativa própria do realismo. O que resulta numa literatura que prima, progressivamente, pela descrição em detrimento da narração. Tem-se como consequência o desmoronamento da própria forma épica.

No Brasil, a épica se apresenta de maneira distinta e peculiar em relação à sua configuração no contexto europeu. Para analisar tal questão, parece-nos produtiva a noção de “ideias de fora do lugar”, desenvolvida por Roberto Schwarz no final da década de 1960, tornando-se um lugar comum da crítica literária brasileira. No texto teórico de abertura da obra *Ao Vencedor as batatas*, Schwarz analisa as particularidades da sociedade oitocentista brasileira, ao mesmo tempo escravista e burguesa. O embate dialético entre a forma importada/europeia e a matéria local/brasileira desencadeou uma série de impasses analisados por diversos intelectuais em diversas áreas do conhecimento e das humanidades, como Alfredo Bosi, Maria Sylvia de Carvalho Franco, Silviano Santiago, Nelson Coutinho, Paulo Arantes, entre outros. Roberto Schwarz – apesar de apresentar uma linha teórica sociológica convergente em diversos aspectos com a *Teoria do romance* e mesmo com a estética negativa de Theodor Adorno – critica veementemente a disparidade entre a sociedade brasileira, escravista, e as ideias do liberalismo europeu, apontando para o problema que isso gera na formação do romance brasileiro, bem como no fazer teórico do Brasil. Sob este aspecto, neste artigo não nos interessa discutir em que medida Roberto Schwarz se afasta ou se aproxima da teoria do romance de Lukács¹, mas, considerando que no Brasil o gênero épico teve como impulso inicial o nacionalismo literário a partir da publicação de Gonçalves de Magalhães, na próxima seção, a partir da relação entre as obras “I-Juca Pirama” de Gonçalves Dias, *O Guarani* de José de Alencar e *O Guesa* de Sousândrade, pretendemos demonstrar os seguintes pontos: 1) a épica no Brasil está mais ligada à figura do índio e aos seus diversos matizes e escalonamentos

¹ A esse respeito, o leitor pode procurar o livro da Maria Elisa Cevalco, *Um crítico na periferia do capitalismo*, e a obra de Leopoldo Waizbort, *A passagem do três ao um*.

enquanto herói e 2) a passagem da poesia épica para o gênero romance, tal como é descrita por Gyorgy Lukács em *A teoria do romance*, não funciona totalmente no interior da experiência literária brasileira, sobretudo pela formação desigual e combinada do capitalismo em países de modernização tardia, o que gera, inclusive, a sensação de "fora do lugar" descrita por Roberto Schwarz. Quer dizer, como a formação de uma burguesia nacional não se dá conforme as etapas pressupostas pelo capitalismo europeu, que inclui o momento das revoluções liberais e a formação do que Lukács chama de burguesia revolucionária, o gênero romance não estará associado, aqui, a uma visão de totalidade da burguesia enquanto classe vitoriosa. Estará vinculado, muito mais, a uma noção de nacionalidade compatível com o processo de formação de nossas aristocracias agrárias. Dentro da construção desse imaginário nacional, a figura do índio, como um antepassado diretamente associado à posse original da terra, será, naturalmente, de importância fundamental.

2. A épica em Gonçalves Dias, José de Alencar e Sousândrade

Com a publicação de *A Confederação dos tamoios* (1856), houve toda uma polêmica acerca do lugar do indígena na literatura do Brasil. A publicação de *Americanas* (1859), de Gonçalves Dias, e *Ubirajara* (1874), de José de Alencar,² funcionaram, nesse sentido, como tentativas de resolver o problema do nacional, não resolvido na épica de Gonçalves de Magalhães. Além desse interesse formal dos autores de criarem uma linguagem brasileira,

² Segundo Afrânio Coutinho, na obra *Tradição Afortunada* (1968) "a posição de Alencar é, portanto, da maior relevância, no que respeita ao problema da nacionalidade literária. Os seus pronunciamentos, desde a polêmica em torno de *A Confederação dos Tamoios* (1856), até o prefácio de *Sonhos d'Ouro* (1872), e o ensaio *Como e por que sou Romancista* (1873), constituem uma contribuição definitiva à fixação e compreensão do problema, sem o qual não seria talvez possível a doutrina exposta no ensaio de Machado de Assis, "Instinto de Nacionalidade", o qual encerra a conceituação e formulação definitivas. Da concepção de Alencar, a literatura brasileira superaria o indianismo, transformando-o em direção ao sertanismo e afinal à teoria ampla do regionalismo, permanente na literatura do Brasil, com vistas a uma síntese entre a cidade e o campo, retrato da civilização brasileira". (COUTINHO, 1968, p. 102).

está também atrelado o interesse pessoal de D. Pedro II na construção de uma mitologia brasileira com objetivos políticos. Nesse sentido, a missão dos autores era escrever a grande epopeia nacional, que sintetizasse o caráter distintivo da civilização brasileira em relação à matriz portuguesa, tendo o índio como o protagonista principal das obras. Seguindo o esquema de Lukács acerca do caráter épico, podemos dizer que o que se almeja, neste momento, é a representação da totalidade da experiência nacional brasileira, por meio da figuração da tipicidade encarnada simbolicamente no indígena. Tal dinâmica resulta, é inevitável, numa boa dose de idealização do índio.

Sobre essa questão do nacional e da busca por uma épica que representasse de maneira magistral a realidade brasileira, o brasilianista inglês David Treece, em *Exilados, Aliados, Rebeldes* (2008), defende que o índio literário não foi o mesmo nos diversos autores e momentos da literatura indianista. Sob essa perspectiva, o brasilianista inglês elenca três figurações políticas do índio como um modo de organizar a produção nacionalista do XIX. A primeira seria a do “exilado” do Império, exemplificado nas primeiras produções de Gonçalves Dias. A segunda seria a dos “aliados”, representação encontrada nas obras de Alencar. Já a terceira seriam os “rebeldes”, localizados na fuga do Guesa, de Sousândrade.

A categoria dos exilados é localizada na temática do exílio, presente em toda a obra de Gonçalves Dias, sobretudo em “I-Juca Pirama”, em que o nacionalismo dos exilados aparece na figura do índio como marginal no Império. Se para escritores do século XVIII, como Santa Rita Durão e mesmo Basílio da Gama, “a escravidão, a repressão militar e a ruptura cultural da Conquista eram vindicadas pelo sucesso dos programas econômicos para os quais serviam de preparação” (TREECE, 2008, p. 156), para um indianista romântico como Gonçalves Dias, “a Conquista constituía um desastre histórico de proporções cataclísmicas, um episódio vergonhoso na evolução do país, com consequências sociais e

psicológicas incalculáveis para suas vítimas e graves implicações morais para a legitimidade da ordem moderna” (TREECE, 2008, p. 156).

O poema de Gonçalves Dias, que magistralmente explora a liberdade formal conquistada pelo romantismo, fazendo uso da variação rítmica em prol da produção de diferentes efeitos conforme a ação que está sendo narrada, é uma composição épico-dramática que tem como pressuposto a honra enquanto valor fundamental ao universo indígena. Ao construir um enredo em que a comprovação da bravura é a questão central, o poema apresenta um herói em alguma medida formatado aos moldes dos heróis da mitologia greco-romana. O guerreiro tupi, capturado pelos timbiras, deve entoar seu canto de morte, ressaltando seus feitos e sua valentia, já que sua coragem há de ser absorvida por seus inimigos com a consumação do ritual antropofágico. Contudo, contrariando as supostas regras do ritual, o guerreiro chora ao se lembrar do pai abandonado e doente, pede por sua vida, para poder socorrer o pai, e é libertado pelos inimigos, por ser considerado covarde e de pouca valia. Para completar sua vergonha, o pai o rechaça e amaldiçoa, por ter se demonstrado um guerreiro indigno diante dos inimigos. O núcleo dramático do poema gira em torno, portanto, de um *ethos* próprio ao que a antropóloga americana Ruth Benedict chama de "cultura da vergonha", em oposição à "cultura da culpa" da civilização cristã³.

O momento clímax do poema, em que o guerreiro tupi retorna à tribo inimiga dos timbiras, enfrentando-os e recuperando sua honra ao se entregar ao cumprimento do ritual antropofágico, representa uma significativa inovação no tratamento literário da figura do índio até então. Pois trata-se de uma tentativa inédita de compreensão e enaltecimento do universo indígena a partir de um elemento fortemente condenado pela

³As culturas da vergonha seriam aquelas que enfatizam os imperativos externos para garantir a boa conduta, ao passo que as culturas de culpa (Benedict coloca como exemplo a cultura dos Estados Unidos) assegurariam a retidão do comportamento pela interiorização de uma idéia de pecado, ou de alguma falta moral equivalente. Ver BENELECT, Ruth. *O crisântemo e a espada*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

cultura europeia cristã, a antropofagia. Quer dizer, aquilo que era tido pelo europeu como o principal signo de barbárie do indígena se transforma, no poema de Gonçalves Dias, num símbolo da coragem e do valor de um universo nobre, ainda que desaparecido. Isto é, diferentemente das épicas de Basílio da Gama e de Santa Rita Durão, em que o heroísmo do indígena era ofuscado pelo protagonismo do homem branco, verdadeiro centro e motor axiológico da ação, o índio de "I-Juca Pirama" opera a materialização de uma grandiosa cultura ancestral. E o faz justamente a partir elementos que estão proscritos pela nova ordem de valores cristãos.

Isto é, a grande novidade do poema de Gonçalves Dias parece estar no movimento de representação e compreensão do universo indígena de dentro para fora, quer dizer, tomando os seus supostos valores como auto justificáveis e autossuficientes. Desse modo, o indígena é, em Gonçalves Dias, figura extinta e exilada da nova civilização, mas digna o suficiente para constituir uma base civilizacional primitiva para a jovem nação brasileira. Forjando-se para a cultura indígena um papel similar, em alguma medida, ao que a civilização greco-romana possui em relação à Europa. Assim, o que o poeta realiza é tanto o elogio quanto uma espécie de canto elegíaco do mundo indígena desaparecido.

Com a produção de José de Alencar, o indianismo da década de 1850 (correspondente à categoria que Treece chama de "aliados"), ocorreu devido à nova atmosfera política que dominou o país, na qual a classe média urbana brasileira alcançou certa maturidade na posição da elite cafeeira e desenvolveu "a ética do bom selvagem, do homem puro e bom, do bom católico, do amor desinteressado" (TREECE, 2008, p. 194). Dentro dessa perspectiva, os heróis indígenas mais famosos foram os criados por José de Alencar em *O guarani* (1857) e *Iracema* (1865). A primeira geração indianista, representada por Gonçalves Dias, lamentara a Conquista e a escravização dos índios por ter gerado um legado trágico de opressão e divisão na sociedade oitocentista brasileira. Afrânio Coutinho,

a respeito dessa ruptura no modo de representação indígena, sintetizou a mudança de perspectiva que Alencar buscava realizar no seu novo projeto literário:

O que houve de novo foi a integração do indígena, foi a sua incorporação à literatura com a cosmogonia, a concepção da vida, os hábitos, os gostos, os ideais que lhe são peculiares [...]. Não importa que o poeta comunique ou transfira à ideologia indígena algo de sua própria concepção cristã. O que importa é que ele se coloca “dentro” da mente selvagem. (COUTINHO, 1968, p. 93).

Contudo, diferentemente do que faz Gonçalves Dias, esse "colocar-se dentro da mente selvagem" tem por intuito estabelecer pontes entre a nova e a antiga civilização, vista não mais como exilada, mas aliada. O romance de Alencar, *O Guarani* (1857), foi o primeiro romance indianista a fazer essa tentativa de conciliação e de incorporação dos hábitos, gostos e pensamentos indígenas. Ao escrever um romance indianista, forma literária que propiciava um espaço estrutural maior para acomodar os detalhes da trama narrativa, bem como criar os grandes mitos nacionalistas, Alencar foi o primeiro autor a buscar concretizar os anseios épicos de figuração da totalidade da experiência nacional utilizando o gênero romance. Alencar misturou metáforas da natureza brasileira com o cristianismo europeu, de modo a criar uma espécie de síntese entre essas duas culturas, identificando a própria formação do Brasil a partir dessa síntese. A representação indígena de Peri, Iracema e Ubirajara, feitas por Alencar nas décadas de 50 e 60, foram assunto de forte embate com Joaquim Nabuco por volta do ano de 1870. Tendo em vista o seu retorno da Europa, bem como as novas teorias raciais e a virada anti-indigenista no país, Nabuco atacou fortemente as obras de Alencar, criticando sua idealização dos personagens e sua falta de verossimilhança. Um exemplo fortemente criticado por Nabuco foi a captura da onça realizada por Peri em *O Guarani*, seu heroico suicídio com o veneno e sua milagrosa ressuscitação.

É um índio efeminado que deixa tudo por uma mulher, que adora; que não tem um só dos sentimentos de sua raça; que parece aprazer-se na

escravidão, desmentindo as tradições indígenas; é um selvagem de ópera cômica, em uma palavra. (NABUCO *apud* COUTINHO, 1968, p. 90).

A hostilidade de Nabuco diante do nacionalismo indianista de José de Alencar se fundamentava mais do que em uma mera discordância a respeito da representação indígena e da suposta verossimilhança e autenticidade descritiva de suas obras. Para Nabuco, havia uma distância cultural que separava a civilização ocidental e o primitivismo indígena, e era um erro Alencar suprimir essa diferença em suas ficções: “Os índios em *Iracema*, em *Ubirajara* e no *Guarani*, não são verdadeiros selvagens”(NABUCO *apud* COUTINHO, 1968, p. 189–190). A polêmica entre Alencar e Nabuco ilustra perfeitamente o tratamento da discussão do indianismo na literatura brasileira no final do Império com as novas leis de mão-de-obra indígena, a iminência da abolição, bem como a aceitação da imigração europeia. A partir desses novos acontecimentos do final do XIX, surgiram duas “novas escolas” críticas no Nordeste que foram responsáveis pela disseminação de novas teorias advindas da Europa que visavam repensar a sociedade brasileira, o caráter racial e a questão do nacional. A primeira era denominada Escola do Nordeste e era encabeçada por Sílvio Romero e Tobias Barreto. Diante do interesse nas ideias germânicas após a guerra franco-prussiana, Barreto começou a publicar seus estudos de filosofia germânica, enquanto Sílvio Romero iria aplicar as teorias deterministas dos franceses e alemães ao estudo de literatura brasileira. O segundo movimento, paralelo a esse primeiro, que também buscava novas explicações e teorias para a justificação do nacional na literatura brasileira, foi fundado por Araripe Júnior, Capistrano de Abreu, Rocha Lima e Tomás Pompeu (ROMERO, 1943, vol 1, p. 84). Denominado como Academia Francesa, constituiu a discussão mais influente do período que ligava o Império e a República, registrando observações importantes, que mudaram todo o rumo do indianismo e do lugar do índio no interior da sociedade brasileira, tal como havia sido proposto por José de Alencar durante o indianismo romântico.

Entretanto, é incontornável e de importância inegável todo o projeto alencariano de constituição de uma base imaginal mítico-simbólica para a sociedade brasileira. O caráter épico desse projeto evidencia-se justamente na sua preocupação central em captar a totalidade de uma experiência, qual seja, a experiência nacional. Para tanto, o autor lança mão de narrativas e personagens que pressupõem o universo indígena não apenas como nosso mundo ancestral, mas efetivamente como um mundo aliado e cooperativo no processo de conformação da sociedade brasileira. Nesse sentido, a produção de José de Alencar, diferentemente de Gonçalves Dias e Joaquim de Sousa Andrade, é a que mais se enquadra dentro da visão Lukács sobre o romance, ou seja, uma forma de mediação dialética entre duas formas literárias historicamente anteriores: a épica e a tragédia. Segundo José Guilherme Merquior, em *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin* (1969), em Lukács, o espírito da epopeia seria o sentimento de comunhão do homem com o mundo; o espírito da tragédia, a denúncia da desarmonia entre o indivíduo e a comunidade, entre o humano e a ordem social. “Definido em relação a ambos esses polos, o romance representaria a solidão na comunidade. Solidão por que o herói romanesco, tal como o protagonista da tragédia, procura valores que inexistem na sua sociedade” (MERQUIOR, 1969, p.71-72).

Em *O Guarani*, temos em Peri uma figura de lealdade a toda prova. Muito foi dito sobre a idealização do personagem e sobre a sua caracterização como um cavaleiro medieval cristão, que age movido pela devoção casta e inabalável à sua dama, Cecília. No entanto, mais do que simplesmente travestir o índio com as vestes de cavaleiro cristão, o que Alencar faz é, nos parece, um amálgama entre elementos que são, no limite, inconciliáveis: por um lado, a natureza selvagem e pagã de Peri, por outro, sua dedicação sem limites à família de D. Antônio de Mariz, pai de Cecília. Dedicação que alegoricamente pode ser interpretada como imagem para a suposta democracia racial que conformaria a sociedade brasileira. Não obstante, há que se notar que a dedicação de Peri aos senhores

brancos, especialmente a Cecília, assume traços de verdadeira idolatria. Peri se coloca à serviço da amada como se colocaria diante de uma espécie de divindade. Seu pensamento e suas disposições são, tal como figuradas no romance, as de um homem pagão. Mesmo sua conversão ao cristianismo não tem por fundamento senão a possibilidade de salvar a vida de Cecília. Quer dizer, o personagem se constitui num lugar de permanente tensionamento entre a barbárie e a submissão ao mundo civilizado. Essa tensão pode ser visualizada, por exemplo, na passagem em que Peri se justifica por não ter atendido aos apelos de sua senhora para que se fizesse cristão:

– (...) Peri te pediu que o deixasses na vida em que nasceu, porque precisa desta vida para servir-te. (...) Peri, selvagem, é o primeiro dos seus; só tem uma lei, uma religião, e sua senhora; Peri, cristão, será o último dos teus; será um escravo, e não poderá defender-te. (...) Se Peri fosse cristão, e um homem quisesse te ofender, ele não poderia matá-lo, porque o teu Deus manda que um homem não mate outro. Peri selvagem não respeita ninguém; quem ofende sua senhora é seu inimigo, e morre!⁴

Em outro momento, ainda, quando está prestes a se sacrificar para salvar Cecília e os demais, deixando-se devorar pelos aimorés para envenená-los com a toxina que corre em seu corpo, Peri novamente manifesta não seguir outra lei senão a sua própria, ao contrariar o comando de seus senhores que querem poupá-lo do sacrifício: "Peri é livre!... gritou ele fora de si. Peri não obedece a ninguém mais; fará o que lhe manda o coração!"⁵ Há, portanto, boa dose de ambivalência na representação do indígena, nem sempre reconhecida pela crítica literária, que se contentou em identificar no personagem a projeção de um ideário burguês, de base iluminista, sintetizado na noção do "bom selvagem". Ainda que bastante construído com grande dose de artificialismo e bastante europeizado, como criticara Joaquim Nabuco, o índio de Alencar parece conservar, em seu núcleo, certa contradição irreduzível. Com efeito, Peri ilustra a categoria que Treece

⁴ ALENCAR, José de. *O Guarani*. São Paulo: Click Editora, [s. d.], p. 226.

⁵ Idem, p. 295.

denomina de *aliados*, sem que, no entanto, sejam apagadas as tensões e contradições incontornáveis a esse processo de apropriação da figura do indígena por um projeto de construção de identidade nacional.

Em contrapartida às épicas de Gonçalves Dias e José de Alencar, *O Guesa* é considerada uma "obra híbrida que combinou o tema épico do exílio com uma visão precocemente modernista de um mundo contemporâneo envolto em crise e caos" (TREECE, 2008, p. 316). Nesse sentido, pode-se dizer que foi uma tentativa final ambiciosa de ressuscitar o sonho romântico rousseauiano de um modelo natural de moral e ordem social e de confrontá-lo criticamente com o pesadelo da transformação capitalista do Novo Mundo. A fuga do Guesa configura-o como um rebelde à ordem social, sinalizando que Sousândrade, diferentemente de Bernardo Guimarães, retorna ao indianismo de Gonçalves Dias, seu conterrâneo, para então negá-lo e criar uma nova forma de nacionalismo. Recorrendo a uma espécie de violência estilística, Sousândrade rompe não apenas a temática, mas também não sucumbe à tradicional grandiloquência e ao sentimentalismo do período romântico, criando uma épica fragmentada e com um espírito mais "pan americano", não apenas brasileiro. Nesse sentido, pode-se dizer que o intuito épico de dar conta da totalidade da experiência nacional brasileira, que vimos orientar as obras dos autores anteriormente comentados (Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias e José de Alencar), começa aqui, de certo modo, a perder força e, em alguma medida, a ser questionado. Quer dizer, não parece mais ser possível, já nesse momento histórico, na ante sala do século XX, falar da experiência nacional como algo uno e incindível. A forma fragmentada que a épica de Sousândrade assume fala a respeito desses primeiros sinais de erosão no ideal nacional – erosão que, já no início do século XX, vai se manifestar de modo evidente na obra, por exemplo, de um Euclides da Cunha, em que saltará aos olhos o caráter disjuntivo e inconciliável da formação social brasileira.

A dificuldade de classificação da obra de Sousândrade, ressaltada por Candido, Haroldo de Campos, Paulo Franchetti, Flora Sussekind e Frederick Willians, deve-se às inovações formais e também ao próprio encaminhamento do enredo: os cantos I a III narram a descida do Guesa dos Andes até a foz do Amazonas. No canto I há a descrição da conquista dos Incas pelos espanhóis e o monólogo do Guesa com o vento, demonstrando a solidão da personagem à beira do rio Solimões. No canto II há a descrição da natureza amazonense e a dança sensual dos índios do Amazonas, o denominado “Tatuturema”, o primeiro momento infernal do poema. *O Guesa* defende o índio, critica a conquista do indígena e recorda o seu passado glorioso. Nesse episódio da dança do Tatuturema, Sousândrade faz uma crítica ferrenha à justiça, à nobreza e ao clero. Segundo Luiza Lobo, essa crítica é feita através da técnica do limerick⁶, dividindo-se em: limerick político e ético, limerick sexual e limerick literário. Nesse inferno amazônico, a voz dessas diferentes instâncias surgem satirizando a organização social do período. Os cantos IV e V narram a chegada no Maranhão. No canto IV, o Guesa viaja e se embrenha na selva em direção à Fazenda Vitória. Lá, recorda das índias que amou nessa mata, recorda-se de Rosa, uma amante de sua juventude. O canto V narra a chegada do Guesa na fazenda que se encontra completamente abandonada com escravos cativos. No canto VI e VII, Sousândrade continua a sua “longa estrada do Suna”. Chega finalmente ao Rio de Janeiro.

No canto VIII, o Guesa desembarca novamente no Maranhão: “Era a ilha sempre Éden, sempre-verde” (ibidem, p. 247, canto VIII). O Guesa conhece Coelus e os dois tem uma filha, no entanto Coelus parte, deixando o errante apenas com a sua filha. No canto IX, O Guesa se despede de seus amigos no Maranhão e continua o caminho do Suna. Parte com a filha para os Estados Unidos, passando pelas Antilhas, América Central e Golfo do

⁶ Segundo Augusto e Haroldo de Campos, na sua Revisão, o limerick é uma forma fixa típica da poesia inglesa e da qual se encontram variantes em Ben Johnson, Shakespeare e outros poeta isabelinos do século XVI. O limerick se manifesta normalmente através do nonsense e formalmente é composto de cinco versos, sendo que o 3º apresenta uma rima interna.

México. No canto X, o Guesa desembarca nos Estados Unidos e conversa com Washington, o pai da nação. Nessa conversa, o Guesa compara Nova York a Paris. Paris é a cidade das artes, da ciência e do gozo, Nova York é a cidade do sossego, da paz e do repouso. No canto XI, o Guesa novamente parte em viagem para o Oceano Pacífico, Paramá, Venezuela e o Peru. No canto XII, desce até a Argentina, cordilheira andina, Bolívia e Chile. No canto XIII, ele retorna ao Maranhão e fica adoentado. Para que não morra, a esposa do Sol, Chiaska, tenta salvá-lo, mas Chiaska acaba se enfraquecendo até a morte. O Guesa reconhece o paraíso no Maranhão, relembra de Coelus e sua filha. Por fim, relembra suas viagens e compara-se com a força de Cristo.

Através desse resumo do enredo da épica, é possível depreender uma primeira grande dualidade do texto: o diálogo com a tradição indianista, visto na descrição do índio e na tentativa de compor uma épica que representasse o espírito nacional; e o descolamento da tradição, visto na inovação formal, no trabalho com a linguagem e na extensão do enredo para a representação de uma essência pan americana, não apenas brasileira. Atualmente há várias pesquisas que procuram destacar o diálogo de Sousândrade com a tradição literária brasileira, sendo a mais relevante delas a realizada por Luiza Lobo em *Tradição e Ruptura* (1979).

Nesse sentido, resgatando a característica de exilado da épica de Gonçalves Dias, o poeta subverte essa lógica: “para Sousândrade, o sacrifício do índio não era um martírio necessário e premeditado a anunciar a salvação do povo escolhido de Deus, mas uma espécie de pecado original, cujo legado era um mundo moderno de exploração e corrupção” (TREECE, 2008, p. 318). Ao fugir da lógica idealizada do auto sacrifício indígena para a restauração conciliatória, o Guesa é uma personagem rebelde que foge da sua sina, criando não apenas uma fuga temática como também uma fuga estilística ao longo da épica, configurando o caráter de rebelde, última classificação estabelecida por David Treece. Sob essa perspectiva, para o brasilianista inglês, a épica de Sousândrade resgataria

um último eco do indianismo da primeira fase desenvolvido por Gonçalves Dias e, a partir do exílio e da fuga do Guesa, romperia com a ideia de conciliação entre indígenas e brancos, como no romance *O Guarani*, de José de Alencar.

Para David Treece, Sousândrade veria a degradação dos nativos como um crime, como um pecado original, apresentando uma visão desiludida diante da impossibilidade de permanência de uma pureza primitiva e natural. Segundo Treece, o Guesa almejaria o retorno ao Éden em contrapartida ao mundo moderno configurado no canto X de “O inferno de Wall Street”.

Lukács, em *O Romance Histórico*, modifica sua visão do romance como solução dialética da oposição épico-trágico, tal como propusera em *A Teoria do romance*. O autor estabelece uma clara distância entre romance e drama, ao mesmo tempo em que continua a exemplificar a forma dramática através da tragédia (MERQUIOR, 1969, p.72). Quanto à relação romance-épica, “Lukács aplicará a definição hegeliana do conteúdo do epos: a representação da totalidade dos objetos” (MERQUIOR, 1969, p.72). Desse modo, pode-se dizer que, em alguma medida, *O Guesa* subverte também a própria vocação original do gênero épico, qual seja, captar uma determinada experiência de totalidade. Pois, como explicitamos, a épica em questão parece justamente introduzir a percepção acerca da característica disjuntiva e fragmentária que o ideal romântico de nacionalidade, simbolicamente vinculado à figura do indígena, procura esconder. Desse modo, o poema de Sousândrade se revelaria como uma das primeiras intuições de nossa literatura acerca da artificialidade de uma identidade nacional enquanto ideal uno e coeso, que ignora e recalca os elementos de contradição e de embate próprios à formação da sociedade brasileira.

3. Considerações finais

Por meio da apresentação e contraste de três autores brasileiros do século XIX (Gonçalves Dias, José de Alencar e Sousândrade), procurou-se traçar um breve panorama do caráter épico, na sua imbricação com a tarefa de explicitação de uma identidade nacional, presente na literatura brasileira desse período. Para tanto, assumiu-se que a figuração do índio desponta como tema fundamental na configuração e expressão desse caráter épico. Dessa maneira, é pelas diferenças na apresentação literária do indígena que se pode averiguar, conforme se buscou retrair, as modulações do espírito ou caráter épico nesse momento. A teoria de Lukács sobre a épica, sobretudo aquela desenvolvida em *A teoria do romance*, trabalha com o dissídio clássico entre o mundo antigo e a experiência da ausência da totalidade dos valores humanos na época moderna, na qual o romance é o gênero que realiza formalmente essa separação do homem com o mundo. Sob este aspecto, Gonçalves Dias e Sousândrade não se enquadram dentro da teoria lukácsiana de épica, uma vez que os autores mantêm a escolha pelo gênero épico ao invés do romance, apesar de Sousândrade romper com a forma épica clássica nos dois momentos infernais. Acerca do conceito de tipo, derivação da particularidade hegeliana e mediador entre o particular e o universal, Lukács exige uma espécie de “autoconsciência” dos tipos literários do europeu oitocentista. No Brasil, essa autoconsciência não se configura no sentido de retratar um processo social da sociedade burguesa, mas funciona na medida em que o índio é um tipo literário que representa o espírito nacional e une produções distintas, como Gonçalves Dias, José de Alencar e Sousândrade. Sob este aspecto, a obra de Treece ilustra as diferentes matizações do índio ao longo do século XIX brasileiro, corroborando a importância deste personagem como um tipo literário da literatura brasileira. Ou seja, a teoria de formação do romance europeu de Lukács é importante para pensar sobretudo a figura do índio enquanto um tipo literário brasileiro, cuja função primordial – dentre tantas que o indígena cumpre na ficção brasileira e mesmo latino-americana – é gerar uma “autoconsciência” da realidade nacional.

À título de conclusão, retomando e sistematizando as considerações desenvolvidas ao longo desta exposição, podemos dizer que na obra aqui comentada de Gonçalves Dias, "I-Juca Pirama", o índio, figurado nos termos de Treece como exilado, pode ser visto como símbolo do aspecto trágico e, num certo sentido, recalcado da nossa formação nacional: o extermínio das populações autóctones. Desse modo, o esforço épico de reunião e expressão da experiência nacional brasileira parece se dar, nesse caso, justamente pelo elemento que nos constitui enquanto ausência, enquanto fantasma, o índio exterminado.

Já na obra de José de Alencar, mais especificamente em *O Guarani*, o índio vem representado (novamente nos termos de Treece) enquanto aliado. Temos aí um outro momento, ou uma outra face do movimento épico de constituição de identidade nacional, em que na figura do indígena se projetam valores das camadas sociais ascendentes e em boa medida responsáveis pelo processo de unificação e independência nacional. Tratam-se das camadas burguesas que, numa dinâmica de relativo embate com a aristocracia agrária local, vai elevar ao nível de valores nacionais (e portanto fundamentais na constituição de uma identidade nacional) todo um ideário em torno de uma espécie de "ética do bom selvagem" e da pureza do "homem natural". Trocando em miúdos, trata-se de um conjunto de ideias e valores de matriz iluminista, os quais em boa medida informam os movimentos de independência colonial. Para tal conjunto de valores, a figura do índio (idealizada, evidentemente, segundo o imaginário europeu) funciona como uma espécie de encarnação bastante oportuna.

Por fim, na obra de Sousândrade, *O Guesa*, o índio deixa de ser aliado e passa a ser o rebelde. Isso enuncia, como comentado, uma falência do esforço épico, como reflexo de uma falência já incipiente do próprio ideal nacional, ao menos na sua formulação mais una e coesa. Do ponto de vista formal, a poesia de Sousândrade oscila entre a tradição e a modernidade, retomando a épica clássica, mas sob uma configuração moderna de rompimento com a coerência narrativa tradicional, o que se observa sobretudo nos cantos

II e X. Nesse sentido, Sousândrade é um caso emblemático na historiografia literária brasileira, tendo em vista que *O Guesa* é uma épica em versos – contrariamente ao romance *O Guarani* de José de Alencar – e também que a épica, apesar de configurar-se tradicional na escolha da forma em versos, rompe completamente na estrutura dos cantos II e X.

A rebeldia aqui, juntamente com a forma fragmentada do texto de Sousândrade, aponta já para algum nível de consciência acerca da natureza profundamente conflituosa e disjuntiva da nossa formação nacional, consciência que virá à tona de modo mais claro e delineado em autores que testemunham e registram os eventos de nossa primeira República – como é o caso do mencionado Euclides da Cunha, a propósito do qual, em outra oportunidade, se poderia discorrer acerca da retomada e a reinvenção do caráter épico em sua obra *Os sertões*. Mas, no que diz respeito aos intuitos deste artigo, por ora nos detemos aqui.

Referências bibliográficas

ALENCAR, José de. *O Guarani*. São Paulo: Click Editora, [s. d.].

BENEDICT, Ruth. *O crisântemo e a espada*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012

COUTINHO, Afranio. *A tradição afortunada: o espírito da nacionalidade na crítica brasileira*. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1968

FRANCHETTI, Paulo. *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. “Discurso sobre a história da literatura do Brasil” in GIL, Fernando Cerisara. *Ensaios sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia (1836 – 1901)*. Curitiba: UFPR, 2014

MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1969.

MOREIRA, Maria; BUENO, Luís (orgs). *A confederação dos Tamoios*. Edição fac-similar seguida da polêmica sobre o poema. Curitiba: UFPR, 2007

LUKÁCS, György. O romance como epopeia burguesa. In: *Arte e sociedade: escritos estéticos, 1932–1967*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Crítica literária: em busca do tempo perdido*. CHAPECÓ: Argos, 2011

TREECE, David. *Exilados, Aliados, Rebeldes: O movimento indianista, a política indigenista e o Estado–Nação imperial*. São Paulo: Edusp, 2008

A representação indígena em *Txai*
de Milton Nascimento

The indigenous representation in *Txai*
by Milton Nascimento

Rafael Barbosa Julião

Escola Eleva/RJ

<https://orcid.org/0000-0003-3690-3001>

Recebido em: 09/08/2020

Aceito para publicação em: 18/11/2020

Resumo

Em 1990, Milton Nascimento lançou o disco *Txai*, palavra que, em língua nativa, significa “metade de mim”. O repertório apresenta canções que versam sobre o universo da floresta e seu povo, contando também com alguns cantos indígenas e com a participação de Davi Kopenawa, além de diálogos com as obras de Villa-Lobos e Guimarães Rosa. O objetivo desse artigo é analisar esse disco, tomando-o como objeto estético íntegro, e observando a rede de sentidos que constrói entre a representação e a autorrepresentação dos povos originários e de suas culturas.

Palavras chave: Milton Nascimento; literatura indígena; Davi Kopenawa; canção popular.

Abstract

In 1990, Milton Nascimento released the album Txai, a word that, in a native language, means “half of me”. The repertoire features songs that deal with the universe of the forest and its people, also featuring some indigenous songs and the participation of Davi Kopenawa, as well as dialogues with the works by Villa-Lobos and Guimarães Rosa. The purpose of this article is to analyze this disc, taking it as an integral aesthetic object, and observing the network of meanings that it builds between the representation and the self-representation of the original peoples and their cultures.

Keywords: Milton Nascimento; indigenous literature; Davi Kopenawa; popular song.

1. Metade do outro

Neste ano de 2020, o disco *Txai* (1990) de Milton Nascimento completa trinta anos. Trata-se de uma obra coletiva e conceitual, de forte caráter poético e político. Ao longo de suas quinze canções, os temas da floresta e da preservação do meio ambiente conjugam-se com o desejo manifesto de construir uma outra relação de alteridade com os povos originários, que não se estabeleça de forma destrutiva, mas sim harmoniosa e complementar. Isso se traduz no disco desde o título (“metade de mim”) até o processo de construção da própria obra, da qual participaram nomes como Davi Kopenawa Yanomami e Ailton Krenak, e também representantes dos povos Kaiapó, Paiter e Waiãpi.

Parte do repertório apresenta as tradicionais parcerias de Milton Nascimento com os letristas que fizeram parte do Clube da Esquina: Márcio Borges (em “Txai” e “Benke”), Fernando Brant (“Coisas da vida”, “Estórias da floresta”, “Yanomami e nós” e “Que virá dessa escuridão?”) e Ronaldo Bastos (“Sertão das águas”). Além deles, há uma parceria com Caetano Veloso (“A terceira margem do rio”), por sua vez inspirada no conto homônimo de Guimarães Rosa. Há ainda uma composição de Villa-Lobos (“Nozanina”), em evidente referência à maneira como esse artista incorporou elementos indígenas em seu trabalho, mas também, e principalmente, há a própria presença de cantos, sonoridades e falas indígenas, expressas por representantes de seus próprios povos (“Abertura”, “Baú meteoro”, “Hoeiepereiga”, “Awasi”, “Curi Curi” e “Baridjumokô”).

O disco *Txai* nasce de um contexto de transição histórica entre a ditadura civil-militar brasileira e o processo de redemocratização, mormente quando pensamos a questão indígena. Vale lembrar, nesse sentido, que, ao longo dos anos 1960 e 1970, o regime militar construiu diversas estradas e rodovias no Norte e no Centro-Oeste do país, na esteira de seu plano de integração nacional. A Perimetral Norte (BR-210) e a Transamazônica (BR-230) são exemplos eminentes desse processo. Essas obras resultaram na facilitação do contato de não-indígenas com os povos nativos, agravando a

situação de disputas territoriais, de exploração e grilagem de terras indígenas (especialmente por garimpeiros e madeireiros, a depender da região), e de adoecimento e morte de indígenas em função das muitas doenças trazidas por esse contato e também pela própria mineração.

Em contrapartida, as lutas em defesa do meio ambiente, por demarcação de terras e por proteção aos povos originários ganharam fôlego na década seguinte. Isso se deu, de um lado, em virtude da proliferação de movimentos ecológicos e de partidos verdes ao redor do mundo ao longo dos anos 1980 (além da consolidação do Programa das Nações Unidas para o Meio Ambiente, fundado ainda em 1972). De outro, em decorrência do processo de redemocratização no país, em especial, a partir da Constituição de 1988.

No artigo 231 do capítulo VIII, dispõe o texto constitucional que “São reconhecidos aos índios sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições” e “os direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam, competindo à União demarcá-las, proteger e fazer respeitar todos os seus bens.” (Constituição Federal, 2016, p. 133). Um ano antes, ficou célebre o discurso de Ailton Krenak, que chegou à tribuna da Assembleia Constituinte de terno branco, e pintou o rosto de preto com pasta de jenipapo, enquanto discursava em defesa dos povos indígenas. Em 1989, Krenak participou da Aliança dos Povos da Floresta, projeto que teve suas origens em meados da década de 1980 com o líder ambiental Chico Mendes. Em 1990, o nome de Krenak é o primeiro listado nos créditos de “Apoio” do disco *Txai*.

* * *

Em entrevista ao jornal *O globo* em março de 2019, Milton Nascimento conta que sua primeira viagem à Floresta Amazônica (em território peruano, no Alto Amazonas) aconteceu em 1982, por ocasião das filmagens do filme *Fitzcarraldo* (1982) de Werner

Herzog, onde o artista contracenou, à entrada do Teatro Amazonas, com Claudia Cardinale (atriz italiana citada por Caetano Veloso em “Alegria alegria”) e Klaus Kinski (ator alemão que em 1979 estrelou o *Nosferatude* Herzog). Para a mesma reportagem, Milton relata sua segunda ida à região, desta vez em uma expedição pelo rio Juruá, partindo do município de Cruzeiro do Sul no Acre e indo até a fronteira com o Peru. Dessa viagem participou também o antropólogo Beto Ricardo, do Instituto Socioambiental (ISA).

Na sequência, Milton Nascimento explica a expedição de barco, que durou 18 dias, e o colocou em contato com indígenas e ribeirinhos, mas também o aprendizado e o significado do termo “txai”. Por fim, afirma que o álbum de que estamos tratando é “parte de uma campanha mundial de apoio à Aliança dos Povos da Floresta sob orientação da União das Nações Indígenas”. Trata-se, portanto, de uma criação estética diretamente vinculada a uma prática política, que se consubstancia não apenas na assimilação de um vocabulário ou de um saber indígena, mas da própria participação direta desses povos, que participam da construção estética do álbum e das representações que nele se fazem dos povos originários e seus saberes.

A capa de *Txai* mostra a fotografia do rio Juruá, enquadrada (quase escondida) bem ao centro de um fundo marrom, de textura vegetal, e as letras T, X, A e I, cruzando horizontalmente o plano, dispostas um pouco acima do meio, pintadas em vermelho, remetendo a uma estética de pintura indígena. Na parte de baixo, um pequeno retângulo preto, à moda de hipertexto, com letras brancas, define a palavra-título como sendo: “Txai- palavra da língua dos índios Kaxinawá... adotada por índios, seringueiros e ribeirinhos, no Acre, como tratamento de respeito e carinho a todos os aliados dos povos da floresta. Companheiro; uma metade de mim.”¹. Os índios Kaxinawá são justamente aqueles que habitam a região do Alto Juruá, nas proximidades da fronteira entre o estado

¹ Todos os textos retirados do encarte do disco foram acessados por meio do site oficial de Milton Nascimento: <http://www.miltonnascimento.com.br/>. Último acesso em 09/08/20.

do Acre e o território peruano, o que revela uma integridade de sentidos nas partes que compõem o projeto gráfico de Geraldo Leite e Márcio Ferreira.

Desde a capa, portanto, há um investimento pedagógico nesse disco, apresentando-nos a questões de língua e cultura, definindo “txai” como uma palavra vinculada à amizade, mas que também abrange conotações de raça, trabalho e regionalidade. A canção-título é a segunda do álbum, logo após sua abertura. A letra de Márcio Borges segue na íntegra:

Txai/ É fortaleza que não cai/ Mesmo se um dia a gente sai/ Fica no peito
essa flor/ Txai/ Neste pedaço em meu Ser/ Tua presença vai bater/ E vamos
ser um só/ Lá onde tudo é e apareceu/ Como a beleza que o sol te deu/
Metade longe também sou eu/ Txai/ A tua seta viajou/ Chamou o tempo e
parou/ Dentro de todos nós/ Já vai/ Ia levando meu amor/ Para molhar teus
olhos/ E fazer tudo bem/ Te desejar bom vento/ Porque a tarde cai/ Txai/ É
quando sou o teu igual/ Dou o que tenho de melhor/ E guardo teu sinal/ Lá
onde a saudade vem contar/ Tantas lembranças numa só/ Todas metades
todos inteiros/ Todos se chamam Txai/ Tudo se chama nuvem/ Tudo se
chama rio/ Tudo que vai nascer/ Txai/ Onde achei coragem/ De ser metade
todo teu/ Outra metade Eu/ Porque a tarde cai/ E dona Lua vai chegar/ Com
sua noite longa/ Ser para sempre/ Txai²

A estrutura geral da letra é composta, pela anafórica evocação da palavra-conceito “txai”, seguida frequentemente de trincas de versos curtos, onde se notam duplas de rimas emparelhadas. Algumas variações desse formato aparecem na substituição de “txai” por “lá” ou “já vai”, ou ainda em outras sequências de versos, consonantes com o fluxo melódico da canção. A leveza do canto e do arranjo harmonizam-se com a palavra, destacando-lhe significado e significante, no enlace pacificador que fazem entre a alteridade, a afinidade e a amizade, retomando uma espécie de integridade perdida.

É nesse sentido que podemos compreender versos como “E vamos ser um só”, “Metade longe também sou eu”, “É quando sou o teu igual/ Dou o que tenho de melhor/ E guardo teu sinal”, “Onde achei coragem/ De ser metade todo teu/ Outra metade Eu”,

² As letras de Milton Nascimento citadas ao longo deste trabalho apresentam-se também no site oficial do artista, na seção “Letras”: <http://www.miltonnascimento.com.br/letras.php>. Último acesso: 09/08/20.

sempre acompanhados das imagens naturais, como “a beleza que o céu te deu”, o “bom vento”, a tarde, o rio, a nuvem, “a noite longa” e “a Dona lua” (esta última, especialmente personificada, isto é, dotada de força anímica).

Esse processo acaba por integrar, portanto, os seres entre si, mas também estes à natureza, em um arranjo em tudo afinado com a cosmovisão indígena. Segundo nos explica Ailton Krenak, anos depois, em suas *Ideias para adiar o fim do mundo*:

Fomos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos a humanidade. Enquanto isso – enquanto seu lobo não vem –, 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 que eu consigo pensar é natureza. (KRENAK, 2019, p. 16–17).

Esse saber ancestral indígena está subjacente ao texto da canção e surge na canção pelos versos “A tua seta viajou/ Chamou o tempo e parou/ Dentro de todos nós”. Note-se que a seta aqui funciona como metonímia de duas camadas, indicando simultaneamente o instrumento indígena de luta (a flecha) e o próprio sentido de direção, suspendendo o tempo para apontar um caminho, revelado dentro desse “nós”, desse interlocutor que atravessa a canção.

Na mesma esteira, é possível compreender os versos “Lá onde a saudade vem contar/ Tantas lembranças numa só”, sobretudo, a sequência particular para a qual preparam. Nesta, o canto flui veloz em torno dos pronomes indefinidos “todas”, “todos”, “tudo: “Todas metades/ todos inteiros/ Todos se chamam Txai/ Tudo se chama nuvem/ Tudo se chama rio/ Tudo que vai nascer”. Essas escolhas pronominais, reforçam, portanto, a cosmovisão indígena, fazendo convergir os seres e a natureza, em uma operação que tem a compreensão indígena cravada desde a medula da linguagem.

* * *

A canção “Txai” acaba por se reportar também a uma série de elementos basilares da poética de Milton Nascimento (e de sua relação com o Clube da Esquina), especialmente quando pensamos o disco envolve algumas de suas temáticas mais constantes, como a amizade, a voz ancestral, a memória, os ciclos e as travessias. Nesse sentido, importa observar a latência que determinadas palavras adquirem quando cantadas por Milton, ainda mais quando se concentram numa mesma passagem.

Lembremos, por exemplo, de algumas canções do disco *Clube da Esquina* (1972). Em “Nuvem cigana”, parceria de Lô Borges e Ronaldo Bastos, o sujeito lírico afirma seu compromisso com a mobilidade e com a coletividade, expressas na imagem título e reveladas em versos como “Meu nome é nuvem/ Pó, poeira, movimento/ O meu nome é nuvem,/ Ventania, flor de vento”. Esses versos fazem parte do universo mais amplo da mesma obra, onde a ética contracultural projeta-se em imagens de sonho, estrada e natureza, afirmando o compromisso da permanente transformação de si e do mundo.

Esse imaginário faz-se presente em outras canções do mesmo disco, como “Tudo que você podia ser” (“Tudo que você podia ser na estrada// Ah! Sol e chuva na sua estrada...”), “Saídas e bandeiras no 1” (“Sair dessa cidade ter a vida onde ela é/ subir novas montanhas, diamantes procurar/ no fim da estrada e da poeira/ um rio com seus frutos me alimentar”), “Clube da esquina no 2” (“Porque se chamava moço/ Também se chamava estrada/ Viagem de ventania” e “E o coração na curva de um rio, rio, rio...”) e “Nada será como antes” (“Eu já estou com o pé nessa estrada/ Qualquer dia a gente se vê/ Sei que nada será como antes amanhã”).

Assim, os versos de “Txai”, além de falarem sobre a possibilidade de restituir uma integridade perdida, permitem que sinalizemos esses diálogos latentes, evocados pela sequência de “tudo que se chama nuvem” e “tudo que se chama rio”, diretamente vinculável ao universo do *Clube da Esquina*. Ademais, vale lembrar que o disco se encerra com “Aos

que vão nascer” (“Memória de tanta espera/ teu corpo crescendo, salta do chão/ e eu já vejo meu corpo descer/ um dia te encontro no meio/ da sala ou da rua”), que ecoa no verso “tudo que vai nascer”, imediatamente posterior aos dois outros.

Ainda no mesmo disco, canções como “Os povos” nos ajudam a pensar um espaço que se modernizou, deixando para trás uma “aldeia morta” que, no entanto, persiste em outras dimensões. Diz o começo da composição: “Na beira do mundo/ Portão de ferro, aldeia morta, multidão/ Meu povo, meu povo/ Não quis saber do que é novo, nunca mais/ Eh, minha cidade/ Aldeia morta, anel de ouro, meu amor/ Na beira da vida/ A gente torna a se encontrar só”. Nesse sentido, o título se reporta aos povos fundadores, que assistiram à transformação de seus territórios no crescente e populoso espaço urbano, que acaba por empurrar esses grupos humanos para margem. Apesar disso, eles seguem subjacentes à própria construção da cidade, permitindo resgates, reencontros, reconquistas: “Meu povo, meu povo/ Aldeia morta, cadeado, coração/ E eu reconquistado/ Vou caminhando, caminhando e morrer/ Dentro de seus braços/ A gente aprende a morrer só”.

É curioso pensar como a dicção e o timbre de Milton Nascimento, além de sua imagem pública, emprestam a essa canção uma dimensão racial que nos reporta à negritude, isto é, aos povos negros que alicerçam a construção deste país e dessas cidades. No entanto, o emprego do plural em “os povos” permite distribuir o dêitico “meu” de “meu povo” por outros povos que tiveram destino semelhante na formação do Brasil moderno (não só do Brasil, aliás, mas da América Latina de modo mais amplo). Assim, as “aldeias mortas” (note-se aí inclusive o uso do termo “aldeia”, tão contíguo ao universo indígena) podem chancelar uma possível referência também aos povos originários. Assim, os povos negros e indígenas – as duas metades à margem da urbanização etnocêntrica – encontram-se aqui no atalho temporal aberto entre “Txai” e “Os povos”.

Aliás, a presença de uma voz ancestral também aparece em outras canções anteriores, dos primeiros discos de Milton Nascimento. Um caso emblemático é “Sentinela”,

parceria com Fernando Brant do disco *Milton Nascimento* (1969), que começa com: “Morte, vela/ Sentinela sou/ do corpo desse meu irmão que já se vai/ revejo nessa hora tudo que ocorreu/ memória não morrerá”, e apresenta trechos como: “vulto negro em meu rumo vem/ mostrar a sua dor/ plantada nesse chão” e “longe, longe ouço essa voz/ que o tempo não levará”. Assim, o artista Milton Nascimento parece assumir esse compromisso de quem vela por quem já morreu, mas também de quem zela por sua memória, para que as violências não sigam se repetindo. Daí a convocação, ainda na mesma letra, que diz: “Precisa gritar sua força, é irmão/ sobreviver/ a morte inda não vai chegar/ se a gente na hora de unir/ os caminhos num só/ não fugir nem se desviar”.

No *Clube da esquina 2* (1978), é interessante observar a canção “Ruas da cidade”, em que a questão indígena aparece no próprio cenário urbano, no nome das ruas de Belo Horizonte citadas na letra:

Guaicurus Caetés Goitacazes/ Tupinambás Aimorés/ Todos no chão/
Guajajaras Tamoios Tapuias/ Todos Timbiras Tupis/ Todos no chão/ A
parede das ruas/ Não devolveu/ Os abismos que se rolou/ Horizonte perdido
no meio da selva/ Cresceu o arraial

Passa bonde passa boiada/ Passa trator, avião/ Ruas e reis/ Guajajaras
Tamoios Tapuias/ Tupinambás Aimorés/ Todos no chão/ A cidade plantou
no coração/ Tantos nomes de quem morreu/ Horizonte perdido no meio da
selva/ Cresceu o arraial

(“Ruas da cidade”, Site oficial de Milton Nascimento)

A letra começa pelo nome dos grupos indígenas, que, só pelo título ou pelos versos seguintes, entendemos que são nomes de ruas. Tal como em “Os povos”, a cidade moderna vai se estabelecendo como projeto de apagamento das origens, em um processo latente no verbo “passar”, que se combina com elementos do universo arcaico (“boiada” e “trator”) e moderno (“bonde” e “avião”). Aliás, importante destacar o sentido destrutivo do “trator” nessa passagem, bem na boiada que passa, sugerindo uma atividade econômica rural que, tal como a imposição da cidade, avançava por territórios indígenas. Isso sem contar, com

o perdão do anacronismo, o sentido recente de desmonte da proteção ambiental que a expressão “passar a boiada” ganhou nas palavras de um ministro.

Pesa na composição, no mesmo conjunto, a polissemia da palavra “chão” incidindo sobre o aposto resumitivo “todos”. Assim, além de estarem “todos no chão” porque são literalmente a designação das ruas, reforça-se aqui a ideia de morte dos povos originários (ainda que se ative aqui também seu vínculo estreito com a terra, com o chão). Curioso pensar, finalmente, que o Edifício Levy, prédio onde Milton Nascimento conheceu os irmãos Borges e formou o primeiro núcleo do Clube da Esquina, fica exatamente em uma rua chamada Avenida Amazonas.

Dito isso, podemos formular que os temas de *Txaissão*, desde sempre, fundamentais para a obra de Milton Nascimento. O que há de novidade aqui é um investimento de pensar a raça em sua dimensão indígena (e não negra), amazônica (e não mineira), natural-ambiental (e não urbana) e humana (onde o tema da amizade aparece matizado a uma cosmovisão indígena sobre as relações humanas de empatia e alteridade).

Por fim, vale notar também que, no disco *Milton* (1970), imediatamente anterior à *Clube da Esquina*, temos canções como “Para Lennon e McCartney”, que expressa exatamente a confluência das alteridades: “Eu sou da América do Sul/ Eu sei, vocês não vão saber/ Mas agora sou cowboy/ Sou do ouro, eu sou vocês/ Sou do mundo, sou Minas Gerais”. No mesmo disco, “Clube da esquina no 1” afirma: “janelas se abram ao negro do mundo lunar/ mas eu não me acho perdido/ do fundo da noite partiu minha voz”. Tal como da longa noite de “Txai” sai a seta indígena que aponta o mesmo caminho de integridade.

2. Pacto de vida

Antes da faixa-título que analisamos, há em *Txaí* uma abertura, que consiste em um vocal de Milton Nascimento, que acompanha uma fala, expressa em língua nativa, do xamã Davi Kopenawa Yanomami. Essa vocalização é originalmente um tema composto por Milton para o Ballet David Parson, companhia de dança fundada em Nova York nos anos 1980 pelo coreógrafo estadunidense que lhe dá nome. O primeiro encontro entre Milton e Parson se deu ainda em 1989 no Carlton Festival e, no ano seguinte, Milton fez o referido tema para o dançarino, justamente no ano de gravação de *Txai*.³

Vale observar o resultado potente dessa abertura: de um lado, podemos perceber o quanto esse fenômeno sugere a visibilidade internacional de Milton Nascimento em meados dos anos 1980; de outro, o uso de um tema feito para a dança associado a uma fala indígena ressalta também como a língua e a voz estão aqui sublinhadas em sua dimensão corpórea. O texto de Davi Kopenawa Yanomami funciona como uma espécie de manifesto na abertura desse disco. A tradução aparece no próprio encarte:

Os brancos estão estragando a nossa floresta e se nós não a defendemos vamos acabar... eles tiram coisas da escuridão debaixo do chão e isso alastra epidemias entre nós... por isso o céu e a terra também ficarão doentes e se a gente morre, se todos os pajés yanomami e seus espíritos morrem, o céu vai acabar desabando sobre a terra, o universo vai se desfazer e o céu vai obscurecer para sempre. (“Abertura”, Site oficial de Milton Nascimento)

Davi Kopenawa, como se sabe, é um xamã do povo Yanomami, que trabalhou como intérprete na FUNAI, e foi se estabelecendo, com o tempo, como uma liderança indígena de ampla atuação. Em 1989, Kopenawa já havia recebido o prêmio Global 500 do supracitado Programa da Organização das Nações Unidas para o Meio Ambiente, mas ainda não havia escrito seu famoso livro *A queda do céu*. Essa obra, feita em parceria com o antropólogo francês Bruce Albert, foi publicada primeiro na França em 2010, tendo ganhado versão brasileira apenas em 2015.

³David Parson, anos mais tarde, fez um espetáculo todo com canções de Milton Nascimento, que intitulou *Nascimento Novo* de 2006.

O fragmento recitado por Davi Kopenawa em *Txa'ã* traz, portanto, uma pequena prévia dessa obra fundamental, que fala da cosmovisão yanomami, de seus mitos e ritos, mas também da vivência do autor com os problemas políticos e sociais que envolvem o garimpo, o desmatamento, os conflitos de terras e as doenças trazidas pelo contato com não-indígenas. O mito da queda do céu, que dá título ao livro e que aparece referenciado na fala do disco aparece desenvolvida anos mais tarde em seu livro:

A floresta está viva. Só vai morrer se os brancos insistirem em destruí-la. Se conseguirem, os rios vão desaparecer debaixo da terra, o chão vai se desfazer, as árvores vão murchar e as pedras vão rachar no calor. A terra ressecada ficará vazia e silenciosa. Os espíritos xapiri, que descem das montanhas para brincar na floresta em seus espelhos, fugirão para muito longe. Seus pais, os xamãs, não poderão mais chamá-los e fazê-los dançar para nos proteger. Não serão capazes de espantar as fumaças de epidemia que nos devoram. Não conseguirão mais conter os seres maléficos, que transformarão a floresta num caos. Então morreremos, um atrás do outro, tanto os brancos quanto nós. Todos os xamãs vão acabar morrendo. Quando não houver mais nenhum deles vivos para sustentar o céu, ele vai desabar. (KOPENAWA, 2015, p. 6)

O caráter mítico – poético e profético – da queda do céu nos convida a contemplar a sofisticação da linguagem e da compreensão yanomami sobre o planeta, sobre a relação entre a natureza e os espíritos da floresta (os *xapiri*, dos quais o livro faz minucioso relato) e sobre a importância dos xamãs na manutenção do mundo. Antes, portanto, do discurso ambiental que começava a ganhar força naquela virada para os anos 1990 (e que culminaria na Eco 92, dois anos após *Txai*), as cosmovisões indígenas já demonstram a longevidade de sua preocupação com a natureza, da qual, em verdade, não se veem apartados, como já apontamos.

Aliás, cabe observar que a demarcação da terra yanomami se deu apenas em 1992 (depois do disco, portanto), na esteira do já referido fortalecimento do debate democrático a partir da Constituição de 1988 e do discurso ambiental que se espalhava pelo planeta. Essa vitória, como se sabe, não é definitiva, exigindo o trabalho permanente de luta, uma

vez que o avanço do garimpo, o restrito empenho governamental, o negacionismo da pauta ambiental, o o projeto político recentemente vitorioso no país e, mais recentemente, a chegada do coronavírus (que vem se somar às outras doenças trazidas historicamente pelos brancos aos territórios indígenas) vão se conjugando como ameaças constantes.

Por isso tudo, devemos pensar na importância histórica de *Txai* de Milton Nascimento, que se soma a outras obras de vulto, como *A queda do céu* e as fotografias de Claudia Andujar para a Revista Realidade na virada para os anos 1970 (e que ganharam ainda mais visibilidade na última década, a partir da aquisição e das exposições do IMS), em um contínuo processo de divulgação, não apenas da vulnerabilidade política dos povos Yanomami, mas sobretudo da riqueza de sua filosofia, de sua cultura, de sua literatura, de seus mitos, de sua força visionária.

Ainda no encarte do disco, após a letra da “Abertura” (em língua yanomami e na tradução subsequente para o português), temos ainda uma explicação sobre esse povo:

Os Yanomami vivem no extremo norte do Brasil, nos estados de Roraima e Amazonas, avançando na fronteira com a Venezuela. Uma região de florestas, serras e pequenos igarapés onde andam por centenas de trilhas que comunicam as muitas malocas. Hoje, seu território está invadido e contaminado mas, apesar de tudo, essa gente segue cantando e acreditando que enquanto viver o povo Yanomami, permanecerá vivo o planeta. (“Abertura”, Site oficial de Milton Nascimento)

Na mesma direção, convém agora analisar a canção “Yanomamis e nós (Pacto de vida)”. Na letra de Fernando Brant, o eu-lírico projeta a voz yanomami e fala sobre a necessidade de resistir a uma dor, que classifica como não merecida. Ainda na primeira estrofe, pergunta-se o sujeito: “se é este o meu, destino, quem é o algoz/ que o traçou?/ quem me contaminou? quem me doou a dor?”. Note-se no fragmento o uso da palavra “contaminou”, evocando o referente externo das doenças provocadas pelas invasões aos territórios indígenas. Perceba-se também o aproveitamento da proximidade sonora entre

“doou” e “dor”, construindo a nível da linguagem o próprio processo de transferência da dor, do algoz à voz que fala na canção. Completam a letra as duas estrofes seguintes:

Homem não existe para ser só animal/ a sua história é mais que corporal/
abre os sentidos para ter/ a liberdade/ com todo mundo que é seu igual/ e
solidário/ pensará/ amará/ sonhará/ saberá/ que a felicidade da cidade/ não
tem que o mato matar

Aí a dor vai nos unir/ o fim da dor começa é assim/ é o filho que não pára de
crescer,/ a fruta que vai madurar/ aquela mão, aquela paz morena/ é aquele
olhar/ que é sempre verde verdejar/ é aquele gesto humano/ é aquela voz
humana/ é aquele amor humano/ que chega e diz que vai ficar

(“Yanomami e nós”, Site oficial de Milton Nascimento)

Aqui compreendemos a dualidade do título e a proposta que nele se faz de um pacto de vida. Na letra, entendemos que o algoz – *nós*, em especial, os brancos – poderíamos ser tocados pela força persuasiva das palavras yanomami. Essa possibilidade libertadora de encerrar a fissura (“abre os sentidos para ter/ a liberdade/ com todo mundo que é seu igual”) progride na canção por uma sequência de versos no futuro do presente, no vaticínio de apaziguamento da dualidade *eu-outro*. Desse modo, os versos “pensará”, “amará”, “sonhará” e “saberá” vão ganhando, no canto e no arranjo, volume e altura (que culmina em “sonhará” e depois volta a descer para uma estabilização do processo, fechando o ciclo).

Aliás, note-se como é bonita essa sequência, que começa no pensamento (no convencimento), passa pelo amor (pela amizade e pela empatia), chega ao sonho (vale lembrar a centralidade dos sonhos na revelação do mundo espiritual dos xapiri e de sua verdade ancestral) e chega finalmente no saber (na revelação de que é possível superar o antagonismo entre floresta e cidade, indígenas e não-indígenas).

A terceira estrofe, a título de conclusão, aponta a união pela dor como o próprio caminho para desfazê-la, destecendo também o *nóse* o *e/es*, e se consubstanciando em uma série de imagens de nascimento – do verdejar, da conquista de uma paz “morena” (e

não branca, vale destacar). Nos versos finais, a reiteração do adjetivo “humano” (no gesto, na voz e no amor) cobra que se *humanizem* os humanos (“o homem humano”, como nas palavras de Guimarães Rosa) e ecoa também a própria etimologia do etnônimo yanomami, que significa justamente “seres humanos”. O tom assertivo do verso de conclusão, em tom de voz descendente, anuncia, isomorficamente, a pacificação dos conflitos e sua permanência.

A essa altura, caberia lembrar de duas outras citações que constam em *A queda do céu*. Em uma, Davi Kopenawa diz: “Os brancos não sonham tão longe quanto nós. Dormem muito, mas só sonham consigo mesmos” (Kopenawa, 2019, p. 37). Em outro momento, diz: “Mas não quero de modo algum ser um deles. A meu ver, só podemos nos tornar brancos no dia em que eles mesmos se transformarem em yanomami”. (Ibidem, p. 75). Essas declarações reverberam na canção (na possibilidade de sonharmos um outro sonho), e também na palavra própria palavra “txai”, que no disco ilumina a possibilidade de integração por meio de um pacto, de um encontro das metades, que façam do *eu* e do *outro* complementos de um mesmo todo.

* * *

Fernando Brant, como já se disse, escreveu a letra de outras canções do mesmo disco. Em “Que virá dessa escuridão?”, a voz cancional emula novamente um sujeito indígena, que pronuncia a pergunta que dá título à canção, em um conjunto mais amplo de interrogações que faz sobre a chegada de um outro, desconhecido: “que virá dessa escuridão? será bem, será maldição// será Deus ou será mortal? nos trará arma ou missal?”. Veja-se aqui a potência metonímica de “arma” e “missal”, enquanto espada e cruz, que marcam a história da colonização empreendida contra os povos indígenas, e que se

atualizam em novas milícias e novos missionários, em um gesto colonizatório que nunca chega a termo.

A posição assumida pela voz lírica coloca-se em posição de diálogo e afirma: “Quero saber, mas sem matar/ o que existe em mim/ quero conhecer o seu mundo, sim/ se não for perder o meu mundo nu/ o meu mundo de fogo ou cru”. Essa posição de diálogo coloca-se, dessa maneira, com a exigência de manutenção da própria cultura originária. Note-se também que “o meu mundo nu” explora a polissemia de “nu”, evocando a nudez dos corpos, mas também a primazia da tradição. Além disso, essa sequência reverbera sugestivamente os títulos *Le cru et le cuit* (1964) e *L’homme nu* (1971) e, destarte, as reflexões de Claude Lévi-Strauss sobre a passagem da natureza à cultura, bem como das mitologias que acompanham esse processo.

A estrofe final aponta que a preservação da cultura indígena é a condição *sine qua non* para o contato: “Ou assim, ou me deixe em paz/ minha casa sem solidão/ minha mesa de peixe e pão/ minha tribo, irmã, irmão/ na aventura que sei viver/ com segredos que não contarei/ pra você”. O resguardo que se anuncia aí, no segredo, refaz a dualidade entre o *eu* e o *outro*, enquanto esse outro não abandonar sua histórica persistência em tentar destruir os modos de vida originários. A canção se pergunta, portanto, sobre uma escuridão que vem de fora, em forma de ameaça, embora também de possibilidade.

Outra composição de Brant e Milton é “Coisas da vida”, que, a princípio, é uma canção de amor, embora a ambientação sonora (com o ritmo particular dos tambores) e diversas passagens da letra sejam ativados pelo conjunto do disco. No clipe, por exemplo, Milton Nascimento aparece de branco, com sua icônica boina azul clara, em meio a um cenário de natureza, com muito verde e água. A letra, que começa com “Nunca é igual/ se for bem natural/ se for de coração/ além do bem, do mal/ coisas da vida” vai formando um triângulo entre amor, harmonia e natureza que, obviamente, encontra paralelo no conjunto do disco.

Chega a ser curiosa a contaminação semântica que acontece em versos como “O luar girou, a sorte me pegou/ tesouro que encontrei sem garimpar”, onde o amor ocorre de forma espontânea, e se metaforiza na inexistência do garimpo. Ora, pensar que esse verso aparece entre cantos indígenas e denúncias sobre as ameaças aos povos originários (dentre as quais justamente se destaca essa atividade econômica) desdobra sentidos e atinge um efeito talvez imprevisto. O que não podemos deixar de observar é como a canção trabalha também com a harmonização das dualidades (“ser o senhor e ser a presa”, “ser o que serve e é servido”, “água que limpa e mata a nossa sede”), culminando em uma força libertadora do amor, que em vários registros atravessa o conjunto da obra de Milton Nascimento. É bonito pensar nessa esteira versos como “amor é dom da natureza” e “amor é laço que não escraviza”.

Em “Estórias da floresta”, por fim, grafado assim com *e*, evoca-se desde o título as narrativas ficcionais e lendárias, além de Guimarães Rosa e suas *estórias*. A canção, de percussão e cantos bem marcados, confirmam a ambientação na floresta, onde os elementos naturais cercam uma *estória* misteriosa. Assim, a brisa, a brasa, o rio, a onça, a serpente, a lua, o sol, a coruja, a manhã, a noite de volta e outra vez a manhã, vão desenhando o cenário da história, cujo mistério parece, para além da chegada da noite, ser o próprio ciclo do tempo e da natureza. A imagem que encerra a letra fala sobre a volta da manhã, momento em que “a alegria espalha em cantoria/ onde havia espanto só há ousadia/ foi só brincadeira de um curumim”. A palavra “curumim” aqui, reconhecidamente vincula-se à infância, à criança, ela mesma símbolo lúdico do mistério do tempo.

* * *

Um curumim é também o personagem principal da canção “Benke”, parceria de Milton Nascimento com Márcio Borges, que participa do disco também na canção-título. Em seu livro *Os sonhos não envelhecem – Histórias do Clube da Esquina*, relata:

Num desses encontros [com Milton], assistimos ao vídeo de sua viagem à Amazônia, quando esteve com os kampa e os kaxinawá: Bituca na canoa, Bituca com os índios, Bituca com Benke, o menininho kampa. Foi para aquela imagem pura que escrevi Benke. (BORGES, 2019, p. 346)

O povo Kampa (Ashaninka), tal como os já referidos Kaxinawá, vive também na fronteira entre o estado do Acre e o território peruano, na região do Alto Juruá, fazendo parte do mesmo roteiro da expedição de Milton Nascimento pela Floresta Amazônica. O menino chamado Benke está no corpo da canção, projetado nas palavras e também na voz infantil do menino Leonardo Bretas, que divide o microfone com Milton nessa faixa. A canção se desenvolve assim:

[Milton] Beija-Flor me chamou: olha/ Lua Branca chegou na hora

[Leonardo] O Beija-Mar me deu prova:/ Uma estrela bem nova/ Na luminária da mata/ Força que vem e renova

[Milton] Beija-Flor de amor me leva/ Como vento levou a folha

Tal como em “Estórias da floresta”, a natureza, desta vez na forma de “Beija-flor”, convoca o olhar do menino. O neológico “beija-mar” participa do jogo mágico de símiles e metáforas naturais, que traduzem a sabedoria da floresta. Em truque de grande efeito, a voz do menino Leonardo entoava os versos seguintes:

[Leonardo] Minha Mamãe soberana/ Minha Floresta de joia/ Tu que dás brilho na sombra/ Brilhas também lá na praia/

[Milton]Beija-Flor me mandou embora/ Trabalhar e abrir os olhos

[Leonardo] Estrela d'água me molha/ Tudo que ama e chora/ Some na curva do rio/ Tudo é dentro e fora/ Minha Floresta de joia

A voz de uma criança amplifica o peso da natureza como “mãe soberana” e “floresta de joia”, rica e providente, e fala também sobre o tempo e a renovação. Não me furto a lembrar do conto de Daniel Munduruku, em que a avó, quando morre, se torna um beija-

flor⁴. Mais uma vez, o ciclo da natureza, a ancestralidade, a cosmovisão indígena, tudo converge no sentido de que “tudo é dentro e fora”, tudo se completa, tudo se harmoniza. E que vida e morte são partes de um mesmo rio, que segue seu fluxo. Aqui, mais uma vez, o rio da floresta se encontra com “a curva de um rio, rio, rio” de “Clube da Esquina no 2” e também do rio de Guimarães Rosa, do *Grande sertão* à “Terceira margem do rio”.

No final da canção, segue o curumim a cantar enquanto Milton entoava os versos: “Tem a água/ tem a água/ tem aquela imensidão/ tem sombra da Floresta/ tem a luz do coração/ Bem-querer!!!”.

* * *

A última canção dos parceiros do Clube da Esquina que nos cabe analisar é “Sertão das Águas”, com letra de Ronaldo Bastos. De saída, valeria sublinhar o componente racial dos sertões, espaços dos vastos interiores do Brasil que, por isso mesmo, tem na medula de sua formação o elemento indígena, e que vive o permanente inconveniente da falta do estado (a ameaça constante da lei do mais forte e do mais poderoso economicamente), quando não do oposto, isto é, da presença ostensiva do estado (e suas violências particulares).

Em “Sertão das águas” percebemos desde o título não o sertão imaginado como espaço da seca, mas justamente aquele que se passa no espaço da floresta. Esse sertão, mais afeito ao universo de Guimarães Rosa do que do chamado Regionalismo de 1930, aparece citado diretamente na canção, cujas estrofes centrais são:

Sertão das águas o amor quando quer é bater e valer/
Inunda os dias de sol,
pode chover se quiser/ Lá no sertão quando vem a noite chover estrelas/

⁴ Disponível em <http://danielmunduruku.blogspot.com/2015/03/hoje-acordei-beija-flor.html>. Último acesso em 09/08/20.

Pingos de luz/ São contas de luz teus olhos na corredeira/ Sertão veredas do Grão-Pará

Sertão canoa das populações ribeirinhas/ Que vivem dos frutos da mata e que não podem/ A floresta ver destruída

Não venha o fogo queimar/ Nem trator poder arrastar/ Pra que a vida queira pulsar/ E correr

Rede que embala o amor e lambuza de tambatajá/ Lábios com fino licor sede de se lambuzar/ O meu pensamento voa, chega primeiro a minha voz

Cai nos meus braços, aperta os laços desfaz os nós/ O grito dessas pessoas

No fundo dos seringais/ Devia ser escutado em Beléns e Manais

Corre nas veias, remar e seguir a viagem/ Viver só carece coragem, esperança que a paz reine na floresta

(“Sertão das águas”, Site oficial de Milton Nascimento)

É evidente na canção o deslocamento do sertão roseano para a região Norte do Brasil, em movimento similar ao próprio deslocamento da Minas Gerais do Clube da Esquina ao pensar a região amazônica. Isso se expressa claramente em “Sertão veredas do Grão-Pará”. Reconhecemos, a partir daí, uma série de citações do livro, como “Sertão é quando menos se espera” ou “Sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar”, além do conhecido refrão “Viver é muito perigoso” e “Carece de ter coragem”.

De resto, é preciso notar como a canção se entrega ao discurso sobre a floresta que atravessa todo o disco, com a beleza natural da paisagem recomposta, com a ameaça iminente dos tratores, com a projeção da paz na floresta. Há também aí a referência às populações ribeirinhas e aos seringueiros (lembremos aqui o legado de Chico Mendes), e que a voz dessas pessoas deve chegar a “Beléns e Manais”, uma metonímia que aponta não apenas para as capitais do Pará e do Amazonas, mas para os centros urbanos de modo geral. Daí, vale pensarmos como esse disco caminha exatamente em transportar essas vozes, não só para as capitais, mas para o Brasil como um todo.

3. A terceira margem do rio

As referências a Guimarães Rosa não são poucas na obra de Milton Nascimento. Diga-se de passagem, é sempre bom lembrar que a consagração do artista no Festival Internacional da Canção em 1967 se deu exatamente com “Travessia”, parceria com Fernando Brant, que leva no título a palavra que encerra o *Grande sertão: veredas*(1956). É oportuno lembrar também que, pouco antes de *Txai*, Milton Nascimento havia gravado o disco *Yauaretê* de 1987, que faz evidente alusão ao célebre conto “Meu tio Iauaretê”, incluído na coletânea *Essas estórias*(1969).

Nesse conto, como sabemos, um narrador fala para um interlocutor sobre como, de caçador de onças, tornou-se ele mesmo onça. Tal como acontece no *Grande sertão: veredas*, o interlocutor não responde diretamente, tendo suas falas e comportamentos presumidos pela fala do narrador. A canção que dá título ao disco, parceria também com Fernando Brant, faz diversas referências diretas ao conto original, do neologismo “onçar” ao diálogo com a onça Maria-Maria (dispensável aqui comentar a coincidência com o título de outra célebre canção de Milton), em versos como: “quero ser a onça, meu jaguaretê/ quero onçar aqui no meu terreiro/ vou onçar sertão e mundo inteiro” e “onça de verdade, quero ter a luz, ouvir o som caçador/ me diz quem sou, me diz quem fui/ me ensina a viver meu destino/ me mostra meu mundo/ quem era que eu sou?”.

A curiosa confusão desse verso final aponta para o resgate de uma essência anterior. E se o narrador, *deseonçava* o sertão, parte agora em sentido inverso, restituindo as onças ao espaço. Trata-se, portanto, de uma mudança de lado, um retorno ao mundo da natureza contra o da dita civilização. Essa mudança não deixa de ser um prenúncio do movimento que atravessa todo o disco *Txai*, que nos exige uma transformação individual e coletiva, que nos coloque não mais contrários à floresta e ao povo que nela vive, mas em posição complementar, como temos falado até aqui.

Acontece que em *Txai* temos outra referência explícita à obra de Guimarães Rosa, desta vez a um conto da coletânea *Primeiras estórias* (1962), “A terceira margem do rio”, que dá nome também à canção de Milton Nascimento com letra de Caetano Veloso. O conto, como se sabe, apresenta um narrador que conta a história de seu pai que, um belo dia, constrói uma canoa e passa a morar nela, no meio do rio, inventando-lhe assim uma terceira margem. Acompanhamos, portanto, a angústia do personagem diante da atitude e do silêncio do pai, quebrado apenas em gesto, quando o filho se propõe a substituí-lo na canoa (o pai acena para essa possibilidade, mas o filho foge). Caetano cria seu intertexto assim:

Oco de pau que diz:/ Eu sou madeira, beira/ Boa, dá vau, tristriz/ Risca
certeira/ Meio a meio o rio ri/ Silencioso sério/ Nosso pai não diz: diz/ Risca
terceira/ Água da palavra/ Água calada pura/ Água da palavra/ Água de rosa
dura/ Proa da palavra/ Duro silêncio, nosso pai.

Margem da palavra/ Entre as escuras duas/ Margens da palavra/ Clareira, luz
madura/ Rosa da palavra/ Puro silêncio, nosso pai.

Meio a meio o rio ri/ Por entre as árvores da vida/ O rio riu, ri/ Por sob a risca
da canoa/ O rio viu, vi/ O que ninguém jamais olvida/ Ouvi ouviuvi/ A voz
das águas/ Asa da palavra/ Asa parada agora/ Casa da palavra/ Onde o
silêncio mora/ Brasa da palavra/ A hora clara, nosso pai.

Hora da palavra/ Quando não se diz nada/ Fora da palavra/ Quando o mais
dentro aflora/ Tora da palavra:/ Rio, pau enorme, nosso pai.

(“A terceira margem do rio”, Site oficial de Milton Nascimento)

Em primeiro lugar, é preciso pensar como a canção se relaciona diretamente ao conjunto do disco, construindo um espaço natural em que madeira, árvore e rio deslocam-se do conto para construir a ambiência florestal que atravessa todas as peças de *Txai*. As dualidades entre o som e o silêncio, o dentro e fora, o espaço mitopoético que Guimarães Rosa constrói em sua literatura parece transferido aqui para a floresta, espaço que, tal qual o sertão, é o mundo e é o dentro da gente. Ademais, a busca de uma terceira margem que

pudesse transpor a cisão entre o *eu* e o *outro*, e propor uma outra forma fluida e íntegra de complementaridade também se pode revelar na imagem da canção e do conto.

Além da referência direta à *estória*, chama a atenção a homenagem feita a Guimarães Rosa pela própria elaboração estética da composição. Na letra, aliterações, assonâncias e paronomásias fazem dançar os significantes e significados, como vemos em “duro” e “puro”, “asa” e “casa” ou “fora” e “tora”, ou no jogo bem roseano com as expressões populares, tal como “água de rosa dura” (embaralhando “água mole e pedra dura...”). A melodia acompanha os efeitos sonoros por meio de modulações rítmicas na alternância de sílabas fortes e fracas, que acabam por deslizar a canção pelo próprio rio que ela descreve. Esse efeito é muito audível em sequências como “Meio a meio o rio ri/ Por entre as árvores da vida/ O rio riu, ri/ Por sob a risca da canoa/ O rio viu, vi/ O que ninguém jamais olvida/ Ouvi ouviuvi”, onde a aliteração da vibrante /r/ e a assonância de /i/ e /u/ atribui som ao rio que passa: a voz do rio.

Há, portanto, uma grande energia metalinguística na canção, que não por acaso pensa da palavra a margem, as margens, a água, a Rosa, a proa, a hora, o fora e a tora, estabelecendo diálogos vários que vão dos limites da comunicação, à preciosidade da palavra poética, à homenagem ao autor do *Grande sertão: veredas*, ao veículo da linguagem, ao momento da fala, ao silêncio que é sua ausência, à tora que é, a um só tempo, metonímia da canoa, da floresta e da virilidade. Assim, a opção por uma terceira margem – aquela que se coloca no espaço da fluidez da água e não da estagnação das bordas – é também a figuração da própria linguagem, ela mesma em movimento misterioso, belo e permanente.

Como se disse, o silêncio do pai atravessa toda a composição. Contraponto interessante é o coro que se estabelece dando voz ao drama, dando corpo ao “nosso” e contrastando com o duro silêncio paterno. No final, o “rio pau enorme nosso pai”, aproveitando ainda a paronomásia entre “pau” e “pai”, foi por sua vez resgatada da

sequência final de *Grande sertão: veredas*: “O Rio de São Francisco — que de tão grande se comparece — parece é um pau grosso, em pé, enorme...”, para pouco depois dizer: “O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia.”.

4. Vozes da floresta

Podemos agora pensar, finalmente, a incorporação de cantos e sonoridades indígenas que se fazem de modo direto em cinco das canções de *Txai*. Lembremos que, no encarte, cada uma dessas canções é acompanhada por uma descrição, de finalidade informativa e pedagógica, legendando a curadoria feita por Milton Nascimento dessas vozes da floresta. Isso também reforça a ideia do disco como uma obra coletiva e conceitual, tal como o apresentamos no início deste trabalho.

A primeira dessas canções que aparece é “Baú meteoro”, apresentada como “Música original do povo Kaiapó do A-Ukre, interpretada pelo povo da aldeia”. Segundo o encarte:

Kaiapó é uma nação de guerreiros. Uma gente que fala língua Jê, que se enfeita de urucum e genipapo, com plumas coloridas e colares azuis. Seu canto forte e ritmado, que junta todo o povo no centro da aldeia, fala de um modo especial de ver o mundo. Vivem no norte do Mato Grosso e sudeste do Pará, na bacia do rio Xingu, em quatorze aldeias e seu ano inicia quando as noites claras permitem ver os milhares de outros Kaiapó acendendo suas fogueirinhas no firmamento, as estrelas. (“Baú meteoro”, Site oficial de Milton Nascimento)

Note-se que a explicação transcende o registro meramente informativo sobre a tribo. Embora forneça sua localização geográfica e comente sua forma de canto, apresenta também a descrição ritual de forma poética, juntando o caráter documental e a amostra musical à dimensão mitopoética que acompanha a apreciação estética desse canto. Vale lembrar que esse canto comunica-se também com “Benke”, na medida que essa canção é feita para um curumim kaiapó.

O canto “Hoeiepereiga”, por sua vez, está vinculado ao povo Paiter (Suruí), e é interpretada no disco pelo pajé Perpera e pelos participantes da cerimônia do Hoeiete. Segundo explicação no encarte do disco, os Paiter vivem entre os estados de Rondônia e do Mato Grosso, e que pouco depois de entrarem mais intensamente em contato com os brancos (em finais dos anos 1960), tiveram sua população bastante reduzida. O fragmento explicativo do encarte termina esclarecendo que “Nas festas e cerimônias religiosas [os Paiter] cantam para preservar a harmonia entre a mata, o homem e os espíritos”.

O site do Instituto Socioambiental informa que o processo de demarcação de terras dos Suruí começou ainda em 1976, se consubstanciando em 1983, o que não impediu evidentemente os muitos problemas ao longo dos anos 1980, especialmente ocasionados pela migração massiva de pessoas, que se relaciona ao asfaltamento da Rodovia Cuiabá–Porto Velho, na esteira do Polonoroeste (Programa Integrado de Desenvolvimento do Noroeste do Brasil). Como de costume, além dos confrontos e da perda de terras, as doenças trazidas de fora contribuíram para a morte de muitos Paiter nesse período.

O canto que aparece em *Txai* relaciona-se a com rituais de convocação dos espíritos, para a cura e invocação de fartura, os Hoeyateim. Na descrição do ISA, nessa festa, “os xamãs lideram com seu bastão uma roda em que homens seguram taquaras altas, de até quatro metros de altura, onde acredita-se que os espíritos [Ho] incorporam” e, “outra roda é composta por homens tocando flautas de um ou dois metros, onde também dizem que os espíritos estão presentes”.

Passamos, então, a “Awasi”, apresentada como música original do povo Waiãpi e interpretada pelo povo na aldeia Ampari. Os Waiãpi são apresentados no encarte do disco como habitantes das fronteiras do Brasil com as Guianas, no estado do Amapá, que “pouco sabem do mundo dos brancos, mantêm sua cultura, suas festas e ritos que celebram a vida”. No final da descrição, afirma-se: “Seus cantos e flautas falam com os espíritos que ajudam a sustentar o céu no seu lugar”. Nota-se, evidentemente aqui, uma similaridade

com o mito yanomami da queda do céu que abre o disco, trazendo, dentro da diversidade, elementos que tornam possíveis essas aproximações.

Do mesmo povo vem a faixa “Curi Curi”, com a livre interpretação do índio RsaquWaiãpi sobre o texto falado do ator e ativista estadunidense River Phoenix, que ficou famoso entre os anos 1980 e 1990 justamente por seu engajamento com a defesa dos animais e do meio ambiente. Seu texto, em inglês, diz o seguinte:

When all our jungle friends sleep, we work
Against stream
Against them
So when they wake, they're damned
Like the river
Mother's blood line
Until we have completely stripped them of their song, dance, prayer and
language
Then we palce it with ours, how do we say
"Oh, so sorry, let us explain, you must know, this is the real world
It's good business, demolition, it's progress, development
My pocketbook, evolution's sake"
You see, they don't need our language to know
We've sold them down the river
Franchised our own souls
Listen...

(“Curi Curi”, Site oficial de Milton Nascimento)

O texto segue a dialética entre o indígena e o *outro*, complexificada aqui por vários elementos. O efeito é intensificado pela ambiência sonora indígena, sobreposta a uma voz que fala em inglês: um homem branco da América do Norte, dos EUA, um *outro* em várias camadas. Essa voz afirma que os brancos despojarão o rio, mas também os sons, as danças, os ritos e a linguagem dos povos originários. O texto, porém, aponta a cisão interna desse sujeito branco, que se coloca no conjunto de um *nós* que condena aos povos da floresta e à natureza, movidos por um discurso de progresso e desenvolvimento,

destrutivo e artificial, mas, ao mesmo tempo, refere-se aos indígenas como “nossos amigos da floresta” e “nossos irmãos”.

Desse modo, o próprio texto deseja contradizer-se, uma vez que a fala sobre o apagamento da cultura indígena pela cultura branca conjuga-se com a manifestação sonora que caminha exatamente na direção contrária. E termina com o pedido de “Escuta”, retomando o tom de admoestação que acompanha o disco desde sua “Abertura”. Sua fala, portanto, condena esse *nósa* que se alinha sua branquitude, mas pretende justamente colocar-se na antípoda. É justamente esse movimento de convocação aos não-índios que passem para a outra metade é que se observa aqui mais uma vez.

Encerra o disco “Baridjumokô”, música original do povo Kayapó do A-Ukre interpretada pelo povo da aldeia, voltando, portanto, ao povo Kayapó que aparece representado na terceira faixa do disco. Fecha-se assim um ciclo de manifestação da presença desses grupos, materializados em forma de voz, de música, de língua e linguagem. Pensando geograficamente, vale a pena assinalar que o disco também desenha um círculo geográfico que envolve os grupos indígenas amazônicos, que tem no norte do país, da esquerda para a direita, os Yanomami (RR), os Waiãpi (AP), descendo até os Paiter (entre Rondônia e Mato Grosso), e completando o círculo, de volta à esquerda, com oskaiapó e os kaxinawá (no Acre).

É preciso também assinalar a presença de uma composição de Heitor Villa-Lobos, a penúltima do disco, que se chama “Nozaniná” (1919), que indica a parceria de Edgard Roquette-Pinto. Trata-se na verdade de um aproveitamento de cantos dos índios Paresí, recolhidos e gravados pelo antropólogo em expedição de 1908. A incorporação aqui, como se sabe, faz parte do projeto modernista de representação, que buscava em elementos como esse uma marca nacional. Não deixa de ser um importante registro das origens do interesse dos artistas do Modernismo pela articulação de uma arte moderna e nacional,

que, como se sabe, impactaram também em diversas políticas culturais de patrimônio posteriores.

Veja-se, porém, que, para além de o disco propor representações dos povos indígenas, o processo radical que o álbum estabelece é a possibilidade de autorrepresentação que encontramos nas outras faixas, isto é, da apropriação que os indígenas fizeram dos meios técnicos de reprodutibilidade para fixar elementos estéticos e filosóficos, nos dando a ver, a todo tempo, a grandeza daquilo que não devemos permitir que se perca em função de demandas irracionais do “povo da mercadoria”.

5. Semente da terra

O trabalho com o disco *Txaiteve*, posteriormente, um momento que merece ser registrado, que é a apresentação do show do disco na Eco 92, importante evento que reuniu no Rio de Janeiro líderes de todo planeta em torno da questão ambiental. Nessa ocasião, Milton Nascimento performou canções emblemáticas do disco, como “Txai”, “Benke”, “Coisas da vida” e “Sertão das águas”, e ainda participou de um dueto com Caetano Veloso, no qual cantaram “Um índio”, de autoria de Caetano.

Nos trinta anos que nos separam de *Txai* muitas coisas mudaram. Hoje, em especial, esse disco parece ainda mais revelador e necessário. Em 2017, na mesma direção, Milton Nascimento estreou seu show *Semente da terra*. O título, segundo explica o próprio artista, é uma referência a um episódio de 2010, quando, em turnê pelo Mato Grosso do Sul, foi batizado por um grupo de lideranças espirituais dos Guarani-Kaiowá como *Ava NheyPyrulveRenhoj*, que significa justamente “semente ancestral que germina na terra”. No repertório do show, “A terceira margem do rio” é a única representante de *Txai*, embora uma série de outras canções, como “Sentinela”, “Clube da esquina 2” e “Nada será como antes”, sugira algumas das relações que neste artigo se apontaram.

Além delas, me parece reveladora a inclusão de “Milagre dos peixes” no repertório de *Semente da terra*. Diz a canção, resgatada do disco de 1973: “eu vejo esses peixes e vou de coração/ eu vejo essas matas e vou de coração/ à natureza”. O disco *Txai*, sem dúvida, é parte desse milagre. E continua a nos exigir que descubramos em nós a metade possível desses povos ancestrais.

Referências bibliográficas

BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: Histórias do clube da esquina*. São Paulo: Geração Editorial, 2019.

KOPENAWA, Davi & ALBERT, Bruce. *A queda do céu – Palavras de um xamã Yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

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

MELLO, Paulo Thiago de. *Milton Nascimento e Lô Borges – Clube da Esquina (O livro do disco)*. Editora Cobogó. Edição do Kindle, 2018.

NASCIMENTO, Milton. *Txai*. CBS, 1990.

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul – modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2001.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002.

_____. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê, 2004.

Sites pesquisados

<miltonnascimento.com.br>

<<https://pib.socioambiental.org/pt/>>

<https://oglobo.globo.com/boa-viagem/milton-nascimento-fala-de-suas-expedicoes-amazonia-23518791>

<<https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,milton-nascimento-embala-parsons,182347>>

Seção
Livre

Processo formativo e autoral em
Inglês de Sousa

Formative and authoral process in
Inglês de Sousa

Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque

UFAM

<https://orcid.org/0000-8982-2948>

Recebido em: 14/08/2020

Aceito para publicação em: 08/12/2020

Resumo

A obra de Inglês de Sousa conta com vasta apreciação crítica na qual pouco se discute o processo de construção de sua persona literária, cabendo aí reflexão a respeito dos temas que lhe valeram o reconhecimento (os cenários amazônicos). Decorrem disso dois questionamentos que norteiam esse artigo: vivendo boa parte do tempo longe da Amazônia, como teria o autor operado com a escrita de ficção? Quais os limites transpostos por Inglês de Sousa para fixar-se como um dos primeiros autores amazônicos a figurar no cenário da literatura brasileira? A relação entre os temas trabalhados pelo autor e a construção da persona literária se dará pela leitura de alguns dos *Contos Amazônicos*.

Palavras chave: Inglês de Sousa. Autoria. Amazônia. Contos Amazônicos.

Abstract

The work of Inglês de Sousa has a wide critical appreciation in which little is discussed about the process of building his literary persona, and it is fitting here to reflect up on the themes that earned him recognition (the Amazonians scenarios). Two questions arise from this that guide this article: living most of the time away from the Amazon, how might the author have operated with fiction writing? What are the limits crossed by Inglês de Sousa to establish himself as one of the first Amazonian authors to appear on the Brazilian literature scene? The relationship between the themes worked on by the author and the construction of the literary persona will occur through the Reading of some of the Amazonian Tales.

Keywords: Inglês de Souza. Authorship. Amazon region. Contos Amazônicos.

A ausência é o lugar primeiro do discurso

Michel Foucault.

Entre as várias mediações pelas quais passa o texto literário, há duas que se deve considerar bem de perto: a da subjetividade autoral, idealizadora da matéria narrada, e a subjetividade do leitor, que acolhe ou rejeita o texto literário. No que diz respeito à subjetividade autoral, a partir da década de 30 do Séc. XX, com os formalistas, a crítica buscou separá-la do texto literário, vendo nesse último uma manifestação em si, desligada das conexões entre vida e obra. Contudo, o lugar de fala do autor permanece em diferentes manifestações críticas uma vez que, ao falarmos do leitor, é, em certa medida, do autor que estamos a falar, ainda que, para alguns, a partir do Realismo, o autor passe por um processo de apagamento ou morte e a obra é que, lida e relida, obtém prestígio ou não num plano conceitual tão vasto quanto, muitas das vezes, inapreensível. Originalidade, valor, prestígio, visibilidade e qualidade literária são alguns dos elementos que compõem tal campo.

A especialização de autores literários foi sendo construída ao longo dos últimos 250 anos. Parte dessa especialização consistia em não só dominar o plano da linguagem, mas manifestar por meio da obra aquilo que, em outros autores, não se verificava, não se encontrava, não se distinguia. A isso, denominou-se originalidade. Entre as motivações para o autor buscar a originalidade da obra e, portanto, firmar-se como escritor, está o que aponta Yves Reuter:

A noção de originalidade, constitutiva de nossa concepção de literário, vai elaborar-se lentamente. Será preciso esperar os séculos XVIII e XIX para vê-la afirmar-se como valor fundamental. Antes, o que primava era o respeito aos códigos, ao equilíbrio e às Autoridades (os antigos). O plágio não era, como hoje, redibitório e os autores confessavam sem incômodo seus empréstimos, como la Fontaine, ou Lesage” [em relação a Luis Velez de Guevara – grifo meu] em *Le DiableBoiteux*.(REUTER, 1995, p 8).

Não se pode negar a Inglês de Sousa a originalidade nos temas que explorou ao longo de sua obra, mas é possível que o fazer literário, a fatura mesma da matéria narrada, fosse ainda um aprendizado para ele entre 1872 e 1875, período no qual terá elaborado seus dois primeiros romances, *O Cacaulista* e o *Coronel Sangrado*, publicados em 1876; daí o cuidado necessário com a criação de um nome que representasse sua produção literária, independentemente da influência de Zola e de outros autores. Se aceitarmos a ideia de que

O nome de autor não está situado no estado civil dos homens nem na ficção da obra, mas sim na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e o seu modo de ser singular, poderíamos dizer, por conseguinte, que, numa civilização como a nossa, uma certa quantidade de discursos são providos da função 'autor', ao passo que outros são dela desprovidos(FOUCAULT. 2000, p 46).

Diante dessa possibilidade e de tudo quanto o pensamento de Michel Foucault traz para o campo do literário, teríamos a função autor literário em Luis Dolzani sem perder de vista que essa função opera em textos não literários de Inglês de Sousa, especialmente a crônica tão bem analisada por Marcela Ferreira (2017). Estamos, pois, diante não de um, mas de três nomes: um nome de origem, de estado civil, Herculano Marcos Inglês de Sousa, que elabora uma persona, Luís Dolzani e aparece, para seus contemporâneos na política e nas artes, como Inglês de Sousa, nome pelo qual lemos, hoje, o conjunto de sua obra.

Para explicar o surgimento de Luís Dolzani, Oscar Dias Corrêa relata:

A ascendência paterna, não menos ilustre, inclui, no século XVIII, Pedro e Maria Dolzani, do norte da Itália, que se dedicaram, em Óbidos, à criação de gado. Sua filha, Carlota Dolzani, casou com Silvestre José Rodrigues Sousa, de sangue português, envolvido com sua fazenda e a política local (e que aparece como Capitão Silvestre no conto "O Donativo do Capitão Silvestre", dos Contos amazônicos), que são os pais de Marcos, e avós de Inglês de Sousa, o que explica que seus livros tenham sido publicados com o pseudônimo de "Luiz Dolzani", estudante ainda na Faculdade de Direito de São Paulo, quando surgiu *O Cacaulista*, em 1876. (CORRÊA.2003, p 154).

O lugar de fala para Inglês de Sousa é um tema delicado quando se cogitam as motivações para a criação da persona Luiz Dolzani. A linhagem paterna traz a origem italiana, mas explica por que Luiz Dolzani assina parte da obra de Inglês de Sousa? Ainda que haja explícita origem familiar, não se explica a motivação para a persona assumir a função autor. Não entrarei no mérito ou demérito da criação dessa persona literária, pois não é isso que aqui interessa, contudo, é sob o nome de Luiz Dolzani que as primeiras obras de Inglês de Sousa vêm à luz enquanto a figura pública do jornalista e político vai-se fortalecendo sob o nome de batismo. Reforça essa divisão da função autor o fato de Inglês de Sousa publicar uma obra no campo do direito penal, *Os títulos ao Portador*, em 1897.

Tomando a base etimológica, se autor é *auctor*, aquele que detém a *autorictas*, a autoridade sobre o texto, Inglês de Souza é *auctor* cuja obra está intimamente relacionada à experiência vivida e a um fundo enraizamento em certa parte da Amazônia a que, hoje, chamamos de brasileira. De um ponto de vista estilístico, não se pode identificar o fazer literário em Inglês de Sousa como devedor do apagamento autoral tal qual proposto por Flaubert, porém, também se deve ter cautela na associação com Zola, autor francamente engajado e cuja imersão na experiência da escrita literária leva-o, por exemplo, a viver com os mineiros franceses e, somente após isso, escrever *Germinal*.

Em Inglês de Sousa, a escrita literária é produto de uma sucessão de singularidades entre as quais se destaca o fato de ele sair do Pará, em 1864, aos 11 anos de idade, para completar os estudos primários no Maranhão e, em 1867, mudar-se para o Rio de Janeiro a fim de concluir o secundário. Há indícios de que seus escritos iniciais tiveram lugar durante sua primeira estada em terras cariocas. Após isso, o autor terá vivido em diferentes paragens. Deu início à sua formação como advogado em Pernambuco, em 1872, onde conheceu o grupo do Recife, tornando-se amigo de Tobias Barreto e de Sílvio Romero. Posteriormente, muda-se para São Paulo, formando-se bacharel em direito aos 23 anos de

idade. Em 1876, transfere-se para Santos onde o pai trabalhava como juiz. Em 1881, é nomeado pelo presidente do Conselho de Ministros, José Antônio Saraiva, para presidir a Província de Sergipe e, ali, fazer realizaras primeiras eleições diretas. Muda-se, em 1882, para a Província do Espírito Santo, onde tinha sido nomeado presidente por carta imperial, vindo a assumir o cargo em 03 de abril daquele ano. Em 1896, participa do processo de fundação da ABL, redigindo o projeto de estatuto daquela casa e, em 1897, é nomeado tesoureiro da instituição. Trabalhará como professor na Faculdade Livre de Ciências Jurídicas e Sociais do Rio de Janeiro, sendo nomeado diretor dessa faculdade em 1902. Irá, de pouco em pouco, afastar-se da vida pública e da cena literária, vindo a falecer no Rio de Janeiro em 6 de setembro de 1918. Diante de uma vida tão movimentada, entre idas e vindas, como teria Inglês de Sousa internalizado tão fundamente o pertencimento ao Norte do Brasil? E, mais especificamente, à Amazônia paraense?

Tudo aponta para aqueles primeiros onze anos vividos no norte do Brasil. Terá sido por essa época que o menino ouviu as narrativas sobre feitiços e bruxarias, sobre visagens, sobre o boto, sobre a acauã, parte de um devaneio mítico sobre as terras amazônicas e que emerge como literatura em *Contos Amazônicos*, sua obra final. A esse viés mítico, nascido de uma experiência desde dentro, agrega-se um patamar ideológico presente em romances e contos que inserem a Amazônia em um plano outro, aquele das relações históricas entre o Pará e o Brasil. E, sendo, mais assertivo, entre o que um dia foi o Vice-Reino do Grão Pará e Rio Negro e o Brasil independente. Esse é o caminho que se persegue nesse artigo atentando-se para um fato concreto: antes da apropriação temática que Inglês de Sousa faz da Amazônia brasileira em sua obra literária, a história e os dramas aí vividos não faziam parte do repertório literário brasileiro.

No campo de possibilidades desenhado para a formação de temas e constituição da memória em Inglês de Sousa, vale lembrar o que diz Aldrin Figueiredo na sua leitura de *A quadrilha de Jacó Patacho*:

Infância e memória também se entrelaçariam na literatura de Inglês de Sousa. (...) Até os 14 anos, Inglês de Sousa viveu a vida de uma antiga cidade colonial, com ares luso-amazônicos, a começar pelo nome, encravada em meio à floresta. Histórias da escravidão, das lutas da Cabanagem, do mundo das fazendas de cacau, do dia a dia das comunidades de várzea estão magistralmente desenhadas entre o realismo ficcional e o naturalismo cientificista. Para Inglês de Sousa, a quadrilha de Patacho é a um só tempo uma marca da sociedade que vivia à margem da civilização como também um registro fiel do cenário político do interior do Brasil no alvorecer da República. (FIGUEIREDO.2016, p 176)

Esse patamar ideológico no que diz respeito ao literário, terá sido gerado no contato com o grupo do Recife e no conhecimento de autores que darão base ao programa estético do que, no Brasil, se convencionou chamar de Realismo e Naturalismo. A bem da verdade, os documentos históricos e a crítica literária comprovam que, ao longo do tempo, teimou-se em comparar Inglês de Souza a autores do Realismo francês como forma de legitimá-lo no campo literário, sendo exemplar nisso a crítica de Araripe Júnior: “o sistema de narrar por ele adotado resulta de uma feliz combinação da “maneira” de Zola com a de P. Bourget”. Sobre essa declaração, Marcela Ferreira observa que “o primeiro é o principal representante do Naturalismo; o segundo, um romancista francês que justamente combate essa estética, produzindo romances psicológicos” (FERREIRA, 2017, p 25–26). Como se vê, na busca de legitimar o autor, a crítica do séc. XIX tenta conciliar o inconciliável.

Haverá um momento, porém, em que esse processo de reconhecimento, legitimação e prestígio migrará da figura de Luis Dolzani para o próprio Inglês de Sousa. Em 1893, *Contos Amazônicos* recebe primorosa publicação da Laemmert e é a partir daí que Luis Dolzani cede lugar a Inglês de Sousa, comprovando-se essa mudança da função autor pela prevalência do sobrenome de batismo ao pseudônimo adotado para as primeiras publicações. Uma parte disso se deve ao fato de que era corrente o emprego de pseudônimos quando da publicação de textos críticos ou literários quando os responsáveis por tais textos queriam manter sigilo, por motivos variados, quanto à identidade. Mas, a

rigor, Inglês de Sousa não precisava desse artifício ainda que se deva atentar para o fato de que Dolzani será autor das obras publicadas em variados jornais ou em edições que não gozavam do mesmo prestígio que as da Laemmert enquanto o Dr. Inglês de Sousa, advogado, deputado e professor irá tomar frente das questões próprias à sobrevivência. Considero haver nessa distribuição de funções a dolorosa constatação de que, na segunda metade do Séc. XIX não havia condições para que um escritor vivesse dignamente do fazer literário.

Do conjunto de narrativas deixadas por Inglês de Sousa, *Contos Amazônicos* carrega uma singularidade: demonstrar de forma ampla os temas que marcam a trajetória literária de seu autor. Muitos pesquisadores e críticos vêm se dedicando à leitura dessa obra, havendo quantidade respeitável de teses, dissertações e artigos cuja análise vai do estrutural ao histórico, passando pelos problemas próprios ao formalismo. A partir daqui, apoio-me na leitura de alguns desses contos e na crítica a eles feita para verificar como a construção de temas e a produção de sentidos dão forma aos *Contos Amazônicos* tanto quanto concorrem para a inserção de Inglês de Sousa no cânone literário brasileiro.

O conto de abertura, *Voluntário*, sobejamente conhecido por sua abordagem de tema ainda candente no Brasil do segundo reinado(a maneira violenta como se deu o processo de arregimentação dos soldados para a Guerra do Paraguai), conta com um grupo de leitores enfronhados na exegese e interpretação de dados históricos que moldam a matéria narrada. Interessa-me, contudo, o processo pelo qual a narrativa vai sendo construída. O narrador nos apresenta a velha tapuia Rosa que, sendo viúva, vivia só com o filho, Pedro, que era

em 1865, um rapagão de dezenove anos, desempenado e forte. Tinha olhos pequenos, tais quais os do pai, com a diferença de que eram vivos e de uma negrura de pasmar. A face era cor-de-cobre, as feições achatadas e grosseiras, de caboclogítimo, mas com um cunho de bondade e de candura que atraía o coração de quantos lhe pusessem a vista em cima.

A essa caracterização humana de figuras amazônicas, agrega-se a não menos famosa caracterização do humor:

é naturalmente melancólica a gente da beira do rio. Face a face toda a vida com a natureza grandiosa e solene, mas monótona e triste do Amazonas, isolada e distante da agitação social, concentra-se a alma em um apático recolhimento, que se traduz externamente pela tristeza do semblante e pela gravidade do gesto.

O senso de observação desse narrador caminha de um plano externo (o fenótipo do homem e da mulher das margens do Baixo Amazonas, a natureza, o terreiro da casa da tapuia Rosa, a pesca do pirarucu e do peixe boi) para um plano interno (a melancolia, a tristeza do semblante, a gravidade do gesto...). Esse elaborado senso de observação é temperado pela qualificação da paisagem (triste e monótona) e também por uma espécie de simpatia para com essa alteridade cabocla e tapuia. Após os longos parágrafos de caracterização da natureza e do homem, o leitor é levado a conhecer o destino de Pedro, obrigado violentamente a alistar-se para servir na Guerra do Paraguai, deixando a velha Rosa sozinha e louca. Observe-se que, até o momento, não sabemos quem narra, mas somos assaltados páginas depois pela declaração “estava eu a esse tempo em Santarém, preparando uma viagem a Itaituba, a serviço da minha advocacia”. Sabemos agora que esse “eu” inominado, é um advogado que, tempos antes, pousou na casa de Rosa e Pedro.

O lugar assumido pelo narrador distancia-se da persona literária Luis Dolzani, mas aproxima-se fortemente do advogado Herculano Marcos Inglês de Sousa. Obviamente, não se quer projetar a figura do autor, confundindo-a com a do narrador, instâncias consideradas independentes, mas não se pode nem se deve negar que a caracterização do narrador coloca-o em uma condição de proximidade com o *auctor*. Na maioria dos estudos sobre esse conto, é o processo de arregimentação e seus desdobramentos históricos que sobreleva, esquecendo-se das estratégias de textualização, aliás, engenhosas. O parágrafo em que o “eu” narrador assume-se como advogado suspende a matéria narrada

e o plano de análise da paisagem e do homem amazônicos para imergir o narrador, até então observador, na narrativa, participando ativamente dela: “voltei imediatamente à cidade e por intermédio de um amigo comum obtive do delegado de polícia a licença de ver o recruta” ou “requeri habeas-corporis em favor de Pedro, alegando a sua qualidade de filho único de mulher viúva” ou ainda “corri imediatamente à cadeia e notei o movimento que produzira a ordem de embarque”.

Se estivéssemos lendo uma partitura, diria que “Voluntário” dá a nota de aberturadesse conjunto de contos. A terra e o homem amazônicos como conhecidos por Inglês de Sousa estão aqui, mas, não menos importante, são os índices que pontuam todo o conto desde o vocabulário muito próprio (tucum, ventrecha, japá, tipiti, cuiambuca...) até os símbolos que tomam o lugar de metáforas (a coroa imperial que enfeita as redes tecidas por Rosa). Estes elementos irão, com algumas alterações, apresentar-se em todos os contos e definem, portanto, um “foco de expressão, que, sob formas mais ou menos acabadas, se manifesta da mesma maneira, e com o mesmo valor, nas obras, nos rascunhos, nas cartas, nos fragmentos, etc” (FOUCAULT. 2000, p 53). Eis aqui posta, pelo menos no que tange à obra deixada por Inglês de Sousa, marcas que o situam no campo da originalidade, mas não, necessariamente, no que a crítica quer ver como regional.

Mesmo quando o misterioso e o mítico predominam em contos como “A feiticeira”, “Acauã” e “O baile do judeu” é esse foco de expressão e a unidade autoral, aqui entendida como um índice expressivo, que preponderam. De certo, a construção do campo lexical e semântico que moldam o foco de expressão foram longamente gestados até chegarem ao efeito de, em uma única obra, estabelecer uma atmosfera a que alguns chamam de maravilhoso e mágico em concomitância com o plano ideológico a que já me referi. Esse é um procedimento que distancia o autor dos “antigos”, ou seja, de outros escritores que, tendo dado base ao que Doris Sommers chamou ficções de fundação, pautam, na primeira metade do Séc. XIX o que deveria ser e como deveria se construir a narrativa romântica e,

posteriormente, narrativas realistas que acabam operando com o imaginário e o cenário de diferentes espaços e regiões que viriam a compor o que hoje entendemos como o Brasil.

É nesse âmbito que os contos com seus diferentes temas e estratégias textuais constroem um conjunto cuja complementaridade por oposição não pode ser relevada. Em outras palavras: talvez devêssemos lê-los nas relações que estabelecem entre si, na sequência em que aparecem, e não especificamente nos dois eixos (histórico e maravilhoso) em que aprendemos a situá-los. Se não houve interveniência editorial no planejamento da obra, a estrutura estabelecida pelo autor é parte constitutiva do foco de expressão. Em que pese a resolução mor das vezes amarga para cada conto (outro índice expressivo?), é possível estabelecer relações de complementaridade e oposição para diferentes unidades: à melancolia tão bem demarcada em *Voluntário* corresponde a alegria de *O Baile do Judeu*. Ao temor que pontua *A quadrilha de Jacó Patacho* corresponde a atmosfera inicialmente idílica de *Amor de Maria*. Mas é nas estratégias de textualização do discurso literário que melhor se sente a unidade expressiva do livro: por vezes, dando alguma noção a respeito de si, como visto em *Voluntário*, o narrador toma as rédeas do relato tal qual acontece nos três últimos parágrafos de *A quadrilha de Jacó Patacho*. Como terá chegado Inglês de Sousa a esse processo de composição do narrador?

As respostas possíveis a esse questionamento dependem sobretudo de levantamento documental e pesquisa ainda por serem feitos. Seria necessário, por exemplo, um conhecimento prévio da biblioteca, das anotações e das versões para cada conto. Não sendo isto possível, a estrutura da obra e a ordenação das partes poderão servir para estabelecer não uma resposta, mas propor algumas hipóteses de que a apreciação dos contos de abertura e fechamento do livro são fundamentais. Se “*Voluntário*” é a nota de abertura para os *Contos Amazônicos*, “*O Rebelde*” é seu *granfinale*. Ao tratar dos acontecimentos que, durante a Cabanagem, levam às perdas vividas por Luiz Silveira (o mesmo advogado que buscará defender Pedro em “*O voluntário*”) e a maneira pela qual

sairá dessa experiência auxiliado por Paulo da Rocha, o conto põe o leitor diante do calor da hora. Não se trata do que a história oficial atesta, mas do que poderia ter sido a vivência do levante cabano aos olhos de um menino.

O que já se havia detectado como um espelhamento entre a figura do bacharel em direito e do narrador em “Voluntário” volta a aparecer em “O Rebelde” tonalizado pelo tempo. Assim, somos apresentados a Paulo da Rocha: “a primeira vez que o vi foi em Vila Bela, em 1832, já lá vão mais de quarenta anos”. Posteriormente, ocupando o cargo de juiz municipal e delegado de polícia de Óbidos, o narrador voltará a encontrar o rebelde: “o pernambucano parecia ter mais de cem anos. Rugas profundas cortavam-lhe o bronzeado rosto em todos os sentidos. O corpo era de uma magreza extrema, de vida que se esvai” (SOUSA, 2004, p 198). Considerando-se a passagem do tempo marcada na introdução, sob o efeito da memória é que se constrói a matéria narrada. Então se o primeiro encontro entre Luís Silveira e Paulo da Rocha ocorre em 1832, estimativamente, teríamos a narrativa em processo memorial, efetivando-se por volta de 1872 ou um pouco mais tarde.

O narrador nos Contos Amazônicos (até mesmo quando assume o lugar de um boiadeiro) narra à força de escavar na memória experiências acobertadas por camadas que se amalgamam e montam cenários, cenas, paisagens, dramas enfim. O caso específico do narrador que interessa ao plano de leitura aqui proposto, o bacharel Luís Silveira, amalgama a atitude indômita do pré-adolescente e o gosto do curumim por histórias maravilhosas:

Desde a mais tenra infância, vivi sempre em contradição de sentimentos e de ideias com os que me cercavam: gostava do que os outros não queriam, e tal era a predisposição malsã do meu espírito rebelde e refratário a toda disciplina, que o melhor título de um homem ou de um animal à minha afeição era ser desprezado por todos (SOUSA, 2004, p 131).

E, mais adiante: “lendas que a minha avó me contava à luz mortiça da lamparina de azeite de andiroba, um homem como eu sonhava nos meus devaneios infantis”(SOUSA,

2004, p 132). Lendas ouvidas, mitos relegados ao plano do folclore, imagens e cenas que a pena de Inglês de Sousa busca plasmar, à força de arrancar do que poderia ser facilmente esquecido, um arco de narrativas nas quais o que os homens de seu tempo rejeitavam era, para o autor, motivo de afeição. Não seria de todo arriscado dizer que se o bacharel narrador espelha a figura autoral, é a memória dos 11 anos vividos em Óbidos que fazem ressurgir o conjunto de lendas (a acauã, o boto, a infusão preparada com tajá) que se misturam à memória do que poderá ter sido o levante cabano.

Esse amálgama de memória e testemunho, de experiência vivida e afeição pelo que outros rejeitam lançam o narrador–personagem para um campo tensionado, o das “recordações da infância, emaranhadas, obscuras, cheias de lacunas (...) procurando um fio condutor que as guiasse e esclarecesse” (SOUSA, 2004, p 194) tal parece ser o esforço em produzir a convergência entre testemunho, memória e história, equilibrando-os em um discurso que, no presente caso, não pode ser outro senão o literário.

Os procedimentos de composição empregados por Inglês de Sousa, considerando a tríade testemunho, memória e história, são mais complexos do que possa parecer à primeira vista. Os três primeiros parágrafos de “O Rebelde” situam o leitor num plano aparentemente confortável ao dar informações sobre as personagens cujos caminhos irão se cruzar vida afora. Luiz Silveira e Paulo da Rocha nutrem afeição um pelo outro sendo o primeiro “um curumim de 11 anos” e o segundo um “velho ríspido e severo (...) um mulato de cabeça branca, (...) pernambucano e fora um dos rebeldes de 1817”. Como dito na citação em que Luiz Silveira confessa ser afeito, dado seu espírito rebelde, aos seres que eram motivo de desprezo para as demais pessoas, justifica-se a aproximação com Paulo da Rocha, reforçada pelos espíritos livres do menino e do mulato de cabeça branca.

Não sabemos da história pregressa de Paulo da Rocha, mas a informação de que ele trabalhou ao lado de Domingos José Martins, o mais renomado entre os líderes da Revolução Pernambucana, já deixa perceber o terreno em que será construída a narrativa.

De fato, sabemos que o movimento de 1817, foi pensado e, em grande parte executado pelas elites de Pernambuco. Mas sabemos igualmente que houve adesão das camadas populares de entre as quais deverá ter surgido a personagem Paulo da Rocha. A ideia de situar essa personagem em meio aos acontecimentos que levaram ao movimento cabano é, a um só tempo, estratégia de construção da narrativa e também convergência entre história e ficção.

Ao tratar de convergência entre história e ficção, faz-se necessário lembrar, no que diz respeito a Inglês de Sousa, que a escrita de “O Rebelde” se dá sob o impacto do tempo cuja ordenação é um ato de memória para o autor e também aproximação entre dois momentos da história brasileira, marcada por uma sucessão de revoltas entre os séculos XVIII e XIX. De certo, Inglês de Sousa, tendo vivido no Recife onde iniciou o bacharelado em direito e tendo se aproximado do grupo do Recife, notadamente de Sílvio Romero, aprendeu muito sobre o período revolucionário em Pernambuco. Há de ser essa a base para a construção da personagem Paulo da Rocha que, tendo testemunhado os acontecimentos que culminaram na Revolução Pernambucana e também na sua derrocada, verá o movimento cabano aproximar-se da Comarca da Barra do Rio Negro da qual a Paróquia de Vila Bela fazia parte. Fato histórico digno de nota é que, ambos os movimentos, obtiveram êxito em sair da fase conspiratória, tomando o poder local ainda que por um curto período de tempo. E se a Revolução Pernambucana se deveu, em grande parte, à insatisfação das elites locais com as medidas econômicas adotadas por D. João VI, a Cabanagem (1835-1840) se situa no período regencial (1831-1840) e tem forte apelo separatista. A complexidade desse movimento se deve a uma série de fatores entre os quais está a frágil unidade nacional no período pós-independência e a insatisfação tanto das elites quanto das camadas populares na província do Pará no que diz respeito às políticas adotadas pelas lideranças da nação que ora se formava. Esse aspecto material do acontecimento histórico toma outros contornos quando se lê “O Rebelde”.

Ao falar da aproximação com Paulo da Rocha, o narrador irá também lançar luzes sobre o modo como a população de Vila Bela lida com essa personagem, evitando-o, fazendo dele uma figura temida, mas também odiada. Ao definir a atitude segregacionista das beatas e da comunidade que se recusa a aceitar Paulo da Rocha como sineiro da matriz, o narrador é direto: “sociedade ferrenha, estúpida e despótica... a sociedade de 1832”. Se essa comunidade estúpida e despótica já nutria repulsa à figura do mulato rebelde, isto irá recrudescer quando da aproximação dos cabanos à paróquia de Vila Bela. Em um contexto no qual grande parte dos bens e das terras estava em mãos portuguesas e, sabendo-se do envolvimento do velho mulato com os acontecimentos de Pernambuco em 1817, pode-se imaginar que a personagem fosse ainda mais hostilizada uma vez que algumas das pautas da Revolução Pernambucana atingiam em cheio a ordem estabelecida pela regência e pelo segundo reinado: implantação do sistema republicano, liberdade de imprensa, liberdade de credo, instituição dos três poderes entre outras. Desse conjunto, manteve-se durante o movimento pernambucano a prática do trabalho escravo, mas Paulo da Rocha, por ser pobre ou mulato, não tem escravos em sua casa.

Há um trabalho de registro do tempo ao longo de todos os *Contos amazônicos*. As narrativas são sempre datadas e referem passagens da história da segunda metade do Séc. XIX, estabelecendo um face a face com a história paralela da Amazônia situada entre Belém e Óbidos. Tratar da história da Amazônia portuguesa e, posteriormente brasileira, é um trabalho em processo cujas investigações buscam verificar como se deu a anexação do Pará e do Amazonas ao Brasil independente e também o quadro de tensões daí decorrentes de que a Cabanagem é um dos marcos. É nesse ponto que literatura e história convergem à medida que *O Rebelde* vai construindo relatos cujas vozes assumem diferentes lugares de fala e, ao ponto de vista estabelecido pelo narrador bacharel, somam-se outras vozes sendo marcante a de Paulo da Rocha à qual se contrapõem os moradores de Vila Bela e o tenente-coronel Miranda.

Mark Harris em *Rebelião na Amazônia – cabanagem, raça, e cultura popular no norte do Brasil, 1798–1840* revela que, no mais das vezes, as fontes disponíveis sobre a Cabanagem são documentos escritos por quem se opunha aos rebeldes e isto se agrava diante do fato de que “a correspondência local – entre funcionários de vilas ou povoações, colegas, amigos – não se conservou. Um dos principais atos dos cabanos, ao tomar uma cidade, era queimar o arquivo municipal, talvez visando refundá-lo” (HARRIS, p 18–19). Prevalece o testemunho dos que venceram, ou seja, o governo central no Rio de Janeiro e os mandantes locais, fiéis à monarquia. Os historiadores podem contar apenas, até onde se sabe, com esse testemunho oficial, sendo as vozes semelhantes a da personagem Paulo da Rocha, não raro, condenadas ao silenciamento. Uma luz, ainda que trêmula, servirá talvez para que se observe esse processo nas relações estabelecidas entre aqueles que assumem o poder após o término do levante cabano e o estabelecimento de uma compreensão mais ou menos generalizada do movimento. No conto, Luis Silveira indaga sobre a Cabanagem e isso desperta os brios de Miranda que, condecorado, irá se colocar na condição de captor de um prisioneiro de muita importância, o único sobrevivente do ataque que desbaratou o grupo de rebeldes liderado por Matias Paxiúba. Miranda qualifica esse indivíduo como “um sujeito perigoso, incorrigível, um dos subchefes do bando, talvez o mais importante de todos”, (SOUSA, p 196). O “sujeito perigoso” era Paulo da Rocha.

A fala de Miranda a respeito do pernambucano reforça a maneira como era visto pela comunidade de Vila Bela, porém, de maior importância é o fato de que o juízo de uma autoridade constituída quer esvaziar toda a possibilidade de se restabelecer o que Rocha significava para Silveira como figura humana. Essa a visada que o texto literário dá em uma de suas possibilidades de leitura, havendo aspectos diversos da personagem Paulo da Rocha. Em outra passagem do conto, ao ser instado pelo pároco da Vila a defender os moradores do local, Paulo da Rocha, o único indivíduo em Vila Bela a poder negociar com os rebeldes, replica: – E quem assegura a Vossa Reverendíssima que eu não sou cabano?

Os desdobramentos desse questionamento acendem dúvidas no espírito de todas as personagens, inclusive em Luis Silveira, e será reforçada pela visão que Rocha apresenta sobre os cabanos:

Uns pobres diabos que a miséria levou à rebelião! Uns pobres homens cansados de viver sob o despotismo duro e cruel de uma raça desapiedada! Uns desgraçados que não sabem ler e não tem pão... e cuja culpa é só terem sido despojados de todos os bens e de todos os direitos. E quem disse ao senhor padre João que eu, Paulo da Rocha, o desprezado de todos em Vila Bela, seria capaz de pegar em armas contra os cabanos? (SOUSA, p 144).

Os termos em que Paulo da Rocha se pronuncia abrem os olhos do leitor para problemas até aqui pouco abordados quando falamos de Amazônia no período cabano. A começar pelo modo como vê os cabanos (pobres diabos, cansados, desgraçados que não sabem ler e não tem pão), oposto ao discurso oficial, seria uma visão simpática aos rebeldes e à causa por eles defendida. Acresce a isso a maneira como se apresenta sejam os portugueses, sejam os que se aliam ao governo central no Rio de Janeiro, “uma raça desapiedada”. Em outro ponto desse mesmo discurso, Paulo da Rocha dirá que só lavou “as mãos em sangue dos inimigos da minha pátria, dos algozes da minha raça”. Raça e pátria aparecem aqui com amplo espectro de significados. A raça de que fala o pernambucano ao empregar o vocábulo aos cabanos está mais ligada à ideia de que os rebeldes formam um grupo de oprimidos que se distingue por nascença, por sociabilidade, por origem (tapuios, escravos afro-brasileiros, índios) daqueles que detêm poder e terras, porém, ao falar de si mesmo, o vocábulo raça supõe mais um elemento: a origem negra que o distingue dos demais indivíduos de Vila Bela quando se pensa nas famílias portuguesas e nos tapuios. Não menos importante é o emprego da palavra pátria que, diferentemente do sentido de unidade nacional hoje corrente, designa bem mais o lugar que se desejava proteger ou como diz Harris citando Roderick Barman, “a comunidade física, visível, em que um indivíduo nascia, crescia, casava-se, ganhava a vida e criava seus filhos” (HARRIS, p. 17). No período em que se passa a maior parte da narrativa, não se

poderia querer que os nascidos no Pará tivessem desenvolvido o sentimento de pertencimento à pátria brasileira quando toda a história pregressa da região se dá de forma autônoma ao vice-reino do Brasil. Contribui imenso para esse sentimento de diferença a maneira violenta como se deu a anexação do Pará ao Brasil independente.

A ideia de pátria e pertencimento fica cada vez mais complexa quando as formas de designar os nascidos em diferentes pontos do Brasil vão se mostrando ao longo de “O rebelde”. Se, de um lado, há qualificações de base racial (tapuios, mulatos, brancos, homens de cor, negro forro, pardos, índios), de outro, no início da terceira sequência do conto, o narrador declara: “Todos os dias, tapuios desertavam do serviço dos patrões e fugiam em alguma canoa furtada para se irem encontrar com os *brasileiros*” (SOUSA, p. 139). É somente quando Paulo da Rocha declara que não é a favor do morticínio feito pelos *brasileiros* que o leitor entenderá ser essa a forma de designar os rebeldes cabanos. Uma questão se põe: por que designá-los brasileiros se é exatamente contra o governo central no Rio de Janeiro e as medidas por ele tomadas que os cabanos se insurgem? Uma possibilidade de resposta está no fato de que os diferentes grupos raciais acima designados faziam parte dos rebeldes cabanos e eram, ao que tudo indica, nascidos no Pará, portanto, suas origens estavam ligadas à terra pela qual lutavam. Essa equivalência entre os nascidos na terra e os brasileiros deixa ver quanto havia de resistência à presença portuguesa no Pará e as formas de designar os nascidos na terra podem ser ainda mais específicas quando, no início do conto, Luis Silveira se identifica como “um bom filho do Amazonas”, sendo necessário esclarecer que o Baixo Amazonas, onde se passa a narrativa, é um marcador de origem de modo que os aí nascidos são chamados de amazonenses.

Essa confluência entre raça e lugar de nascimento não é de simples compreensão. É ainda Mark Harris quem nos alerta: “identidades étnicas eram extremamente variadas: o vocabulário para se referir à descendência do intercuro sexual das pessoas era altamente diversificada no Brasil” (2017, p 27–28). Das etnias às identidades raciais se passa a

designadores que pudessem abarcar os diferentes grupos que compunham a população que vivia na região de Óbidos. Antes da cabanagem, eram amazonenses e, durante o levante, brasileiros. Saindo dessas formas de designação para a autoidentificação, a denominação cabanos não foi assumida pelos rebeldes, mas lhes foi dada pelo discurso oficial. Seriam, pois, os cabanos aqueles que viviam em cabanas de madeira cobertas com folhas de palmeira, as habitações mais humildes da região, advindo daí a associação com atraso, pobreza e sedição. Esse é, provavelmente, o caso do líder de um grupo de cabanos, Matias Paxiúba, inimigo de Guilherme da Silveira que, ao exercer o cargo de juiz de paz em Vila Bela, teria mandado açoitar Matias Paxiúba por motivos ligados à repressão de “movimentos populares”.

Filho de Guilherme da Silveira, Luis respeita o pai de origem portuguesa e o contrapõe à figura de Paxiúba:

Matias Paxiúba, o *brasileiro* e Guilherme da Silveira, o *marinheiro*, tinham-se sempre encontrado inimigos (...). meu pai representava a civilização, a ordem, a luz, a abundância. Matias Paxiúba era a ignorância, a superstição, o fanatismo, a rebelião do pobre contra o rico, o longo sofrimento da plebe sempre esmagada e sempre insubmissa. (SOUSA, p 150)

Essa passagem aparentemente maniqueísta deixa entrever questões que tonalizam o testemunho do narrador Luis da Silveira. Se a luz do liberalismo e a ordem (tão liberal quanto maçônica) situam a figura paterna diante de Luis, Paxiúba (o nome designa a palmeira cuja folhagem e a madeira servem para construir cabanas), um brasileiro, é a síntese de uma série de qualificações que culminam em ser “um protesto ambulante contra a civilização egoística e interesseira dos brancos” (SOUSA, 2004, p 150). Novamente, o tempo da narração e o tempo da memória se sobrepõem: enquanto o menino de onze anos teme os cabanos, o Dr. Luis da Silveira, de maneira subliminar, manifesta-se com certo cuidado em relação a eles. Isto talvez se explique pela simpatia da parte do menino que viveu a contradição de ideias dos que o cercavam e para quem o desprezo geral sofrido

por alguém era um ganho afetivo. Ainda que a narração não estabeleça relações exatas entre Paulo da Rocha e Matias Paxiúba, há similitudes entre os dois homens o que, ao final de tudo, levará a um enfrentamento no qual Rocha terá que escolher entre salvar a própria filha ou o menino Luis da Silveira. A narrativa chegará a termo, cumprindo-se o que a visão do jovem Luís Silveira preconiza, “o longo sofrimento da plebe esmagada e sempre insubmissa” toma forma no mulato preso ao longo de quarenta anos, perdidas a esposa e a filha, ele espera pelo fim que não tardará. Aí está uma imagem amarga para o término do levante cabano e também dos *Contos Amazônicos*.

Caminhando não para um fim, mas para um fechamento desse conjunto de hipóteses em torno do processo formativo e autoral, valem algumas injunções. A começar pelo esforço de memória e a necessidade de preencher lacunas no plano da historiografia literária para nós, leitores, cabe refletir sobre um problema insuficientemente abordado: em que pese o mérito da obra de Inglês de Sousa cujos temas versam sobre a Amazônia e sua história, houve ao longo do tempo certo silenciamento quanto ao lugar que o autor ocupa no campo literário brasileiro. Não irei me deter sobre questões como ter sido ele ou não o responsável por publicar os primeiros textos literários do Realismo/Naturalismo no Brasil. Minha intenção é de outra natureza e pede desdobramentos que não poderão ser aqui tratados de maneira ampla, sendo o primeiro deles o processo pelo qual Inglês de Sousa entra nessa esfera de prestígio e reconhecimento, vindo a ser um dos fundadores da ABL. Isto significa não só mérito, mas acolhimento da parte de seus pares escritores. Já um segundo desdobramento diz respeito ao fato de que, mesmo reconhecido durante algum tempo, Inglês de Sousa desaparece do cenário da literatura brasileira canônica, vindo a ser estudado apenas por pesquisadores da Universidade Federal do Pará e, posteriormente, por pesquisadores que se interessam por autores canônicos, mas não

necessariamente presentes no plano de leitura da crítica moderna, advindo daí trabalhos da UNICAMP, PUC-RJ, UNESPeUFAM.

Para além do gosto, uma questão é central no que diz respeito ao silenciamento em torno da obra inglesiana, a formação autoral e os temas com que essa obra opera. Muito do que aparece nos romances *O coronel sangrado* e *O cacaulista* diz respeito a uma compreensão da história brasileira que é desconhecida do Brasil ao sul porque este pouco ou quase nada sabe a respeito de como se formou o país ao norte. É possível mesmo que esse esquecimento seja igualmente válido para os que, vivendo ao norte do Brasil, ignoram a complexa consolidação de uma identidade nacional que, conforme se lê nos *Contos amazônicos*, passou por duras provas ao longo do Séc. XIX. Mas é exatamente apropriando-se dessa complexidade temática que Inglês de Sousa cria um universo ficcional que dialoga com a história brasileira ao mesmo tempo em que garante para si o prestígio literário. Sem sombra de dúvidas, ele será o primeiro autor de origem amazônica a gozar dessa espécie de reconhecimento e nisso foi grandemente auxiliado pelo papel que ocupou na imprensa.

Tendo trabalhado como jornalista e publicado literatura em jornais e revistas, Inglês de Sousa foi ganhando visibilidade entre os anos de 1876 e 1893. Talvez esse processo de visibilização por meio da mídia seja um dos elementos que lhe terá servido para sair do lugar de “escritor paraense” e alcançar o de “escritor brasileiro” que lida com temas amazônicos. Aliado a isso, o lugar de reconhecimento que terá adquirido como advogado, político e professor de direito dão as bases materiais para que o escritor se sustente, afastando-o do jornalismo. Em entrevista dada a João do Rio, Inglês de Sousa comenta:

Fazer literatura e fazer jornalismo são coisas diversas, como fazer arquitetura e fazer engenharia (...) está demonstrado que se pode ser ótimo jornalista sem saber ler nem escrever. Em compensação, há redatores de periódicos que se contam entre os melhores literatos. Também há diretores e amanuenses de secretaria, escrivães e outros rabiscadores de papel, que são excelentes poetas e grandes romancistas. O que não quer dizer que a

burocracia seja bom fator para a arte literária. (FERREIRA, 2017, p 49, apud Rio, 1994, 74)

Essa visão pessimista poderá se dever a um fato em especial. Tendo trabalhado em jornais e revistas, promovendo muito da literatura brasileira de seu tempo, Inglês de Sousa nunca teve uma recepção unânime e, muitas vezes, sofreu a zombaria de outros que escreviam para jornais. Quando do lançamento de *O missionário* (1891), um dos críticos valendo-se do pseudônimo “Nós dois”, após duras críticas, dispara: “pode ser que, lá pelo norte, já que alguns querem que ele tenha uma literatura, o livro faça sucesso, mas aqui pelo Rio é difícil” (FERREIRA, 2017, p 42). Esse norte cuja literatura peleja por reconhecimento é ainda eco de certa compreensão colonial devida à divisão entre o Vice-Reino do Brasil, ao sul, e o Vice-Reino do Grão-Pará e Maranhão, ao norte. Esse vestígio parece ainda resistir dadas as formas de acolhida de expressão literária outra que não seja legitimada pela mídia e por certa crítica, *punctum dolens* experimentado por Inglês de Sousa e por outros que vieram depois.

Mas do tom zombeteiro até certo apagamento do painel literário brasileiro, não demorou. Após seu falecimento em 1918, o autor seria lembrado de forma pontual e somente a partir de reflexões feitas por Lúcia Miguel Pereira em artigo publicado para o *Correio da Manhã*, em 17 de junho de 1945 e por Sérgio Buarque de Holanda, no prefácio para *O Missionário*, editado pela José Olympio em 1946, a obra de Inglês de Sousa voltará a ser apreciada de maneira especializada, o que será corroborado por atividades promovidas pela Academia Brasileira de Letras 1954, devido ao centenário de nascimento do autor. Entre as décadas de 70 e 80 do Séc. XX não se encontrará propriamente crítica e retomada investigativa da obra de Inglês de Sousa, isto irá perdurar até os anos de 2000 quando a academia vai, aos poucos, reacendendo seu interesse pelo autor.

Nas circunstâncias em que pôde trabalhar, Inglês de Sousa é o primeiro a furar a barreira do insulamento literário, termo que venho empregando desde 2009 considerando

que as oposições entre centro/periferia ou margem/centro não categorizam suficientemente bem os acontecimentos que fazem a Amazônia brasileira ser cultural, histórica, geográfica e literariamente o que ela é. Do caldo resultante da história e da cultura no Baixo Amazonas, o autor pode estabelecer um plano escritural que não só dá visibilidade, ainda que nem sempre clara, a ele como à Amazônia brasileira. Poderá ter sido esse o nascedouro de um processo de produção literária que ainda não se tem exatamente como avaliar.

Tanto no Pará quanto no Amazonas, a segunda metade do Séc. XX trará à luz uma série de escritores e escritoras cujos trabalhos ainda estão em processo de acolhimento e análise, mas faço menção a dois nomes que, assim como Inglês de Sousa, foram a barreirado insulamento e ganham o reconhecimento de seus pares e da crítica. Falo de Márcio Souza e de Milton Hatoum. Ambos têm afinidades com o autor dos *Contos amazônicos* na medida em que, assim como ele, são levados a fazer percursos que os afastam da Amazônia. Tanto Souza quanto Hatoum foram estudantes na universidade de São Paulo, o primeiro chegou a cursar sociologia e o segundo arquitetura. Assim como Inglês de Sousa, ambos permanecem um período prolongado fora do Amazonas, onde nasceram, e se estabelecem no Rio de Janeiro (Souza) e em São Paulo (Hatoum). Essas similitudes mais que aproximar os três autores indicam que os procedimentos para furar a barreira do insulamento passam por afastar-se do lugar de origem ainda que muito da matéria literária de que irão se ocupar esteja ligada à Amazônia. Não se trata, creio, da vivência biográfica como justificativa para o sucesso autoral, mas de como o prestígio literário só acontece de forma plena se houver condições para tal sendo uma delas o afastamento do lócus de origem e outra a visibilidade alcançada nas mídias.

Não menos importante é refletir sobre o fazer literário. Falo do ato de escrita como fatura e processo ao longo do qual o *autor* vai construindo seu discurso, seu conjunto de elementos identificadores, sua sintaxe e o campo de significações no qual melhor se

movimenta. Uma das marcas disso no legado de Inglês de Sousa é ele operar a redução estrutural do plano histórico para o plano literário sendo que essa redução poderá ocorrer, também, no campo da memória popular. Em outras palavras: de um modo que não se tem como precisar, é ele o primeiro a apontar maneiras de operar com a passagem de elementos arrancados da experiência vivida, tornando ficção e experiência estética certos aspectos e cenários da cultura amazônica que, não raro, parece uma ínsula da cultura brasileira.

Talvez, aqui, neste momento, estejamos construindo uma comunidade afetiva na qual o trabalho de Inglês de Sousa venha a fazer da ausência não o lugar primeiro do discurso, mas presença fundante de uma discursividade na qual autores amazônicos encontrem um lugar de referência.

Referências

- ALVES FILHO, Aluízio. Aspectos políticos e administrativos da formação e consolidação do Estado nacional brasileiro (1808–1889). *Revista Portuguesa e Brasileira de Gestão*. V. 8, n. 1, Lisboa, Mar. 2009, p 100–110.
- CORRÊA, Oscar Dias. *O ficcionista Inglês de Souza* in *Revista Brasileira*. Fase VII. Nov/Dez 2003. Ano IX. No. 37, p 154.
- FERREIRA, Marcela. *Inglês de Sousa – imprensa, literatura e realismo*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2017.
- FIGUEIREDO, Aldrin. “Medo, honra e marginalidade: imagens de Jacob Patacho na história e literatura do século XIX” in *Topoi (Rio J.)*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 32, p. 176–195, jan./jun. 2016, p 176–195.
- FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de Literatura e cultura*. 2.ed. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad.: António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Veja, 2000.
- HARRIS, Mark. *Rebelião na Amazônia – cabanagem, raça, e cultura popular no norte do Brasil, 1798–1840*. Tradução: Gabriel Cambraia Neiva e Lisa Katharina Grund. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2017.
- PACHECO, Maria Lúcia Tinoco. Dissertação de Mestrado. Contos Amazônicos de Inglês de Sousa: Tensões Estilísticas na Representação da Amazônia. Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia. Manaus: UFAM, 2008.
- REUTER, Yves. Introdução à análise do romance. Trad.: Angela Bergamini. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- SOMMER, Doris. *Ficções de fundação – os romances nacionais da América Latina*. Tradução: Gláucia Renate Gonçalves e Eliana Lourenço Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2004.
- SOUSA, Inglês de. *Contos amazônicos*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- VILLALTA, Luiz Carlos. Os contrarrevolucionários de 1817 e suas apropriações da história: “os perigos das revoluções”. *História*. São Paulo. v.36, e28, 2017, versão online. Consultado em 10 de agosto de 2020.

Diálogos do imaginário entre *Alice no País das Maravilhas*,
de Lewis Carroll e *Lição de Alice*, de Astrid Cabral

Dialogues of the imaginary between *Alice no País
das Maravilhas*, by Lewis Carroll and *Lição de Alice*, by
Astrid Cabral

Lajosy Silva

UFAM

<https://orcid.org/0000-0002-0873-8363>

Recebido em: 04/08/2020

Aceito para publicação em: 12/12/2020

Resumo

Esse artigo tem como objetivo analisar os possíveis diálogos entre Alice no País de Maravilhas, de Lewis Carroll e o conjunto de poemas Lição de Alice, de Astrid Cabral. O que um clássico da literatura vitoriana tem em comum com uma coletânea de poemas escrita por uma poetisa brasileira? O texto literário, como um produto sociocultural para uma específica conjunção histórica, pode fornecer vários diálogos entre diferentes culturas. Lido por uma poetisa chamada Astrid Cabral, o romance de Carroll se tornou uma referência peculiar para objetivos poéticos que levaram à escrita de um livro de poemas chamado Lição de Alice. Astrid Cabral foi capaz de usar referências desse romance para descrever a angústia do pós-ditatorial regime militar no Brasil. Como Alice, ela tenta compreender as mudanças de um país dividido pela esperança e incertezas.

Palavras chave: Alice no País das Maravilhas; Lição de Alice; Astrid Cabral; literatura amazonense.

Abstract

This article aims to analyze the possible dialogues between Alice's Adventures in Wonderland by Lewis Carroll and Lição de Alice, by Astrid Cabral. What can a classic of Victorian literature have in common with a collection of poems written by a Brazilian poet? The literary text, as a product of social-cultural to a specific historical juncture, may provide several dialogues between different cultures. Read by a Brazilian poet called Astrid Cabral, Carroll's novel became a single reference for poetic purposes which led to a book of poems called Lição de Alice. Astrid Cabral was able to use references from this novel to describe the anguish of post-dictatorial military regime in Brazil. Like Alice, she tries to understand the changes of a country divided by hope and uncertainties.

Keywords: *Alice's Adventures in Wonderland; Lição de Alice; Astrid Cabral; Amazonian literature.*

1 Introdução

Este artigo toma como ponto de partida o texto *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, para realizar uma comparação com a produção poética de Astrid Cabral, sobretudo, sua coletânea de poemas, *Lição de Alice*, de. Parte-se da premissa de que há algo de descoberta e mergulho profundo em um lirismo que busca uma compreensão do mundo nessa coletânea de Cabral que, por vezes, dialoga com a trajetória da personagem-título no País das Maravilhas. Assim sendo, para este estudo comparativo, alguns poemas de Cabral serão analisados, tendo em vista os possíveis diálogos com a obra de Carroll, assim como uma relação de espaços geográficos distintos com a Inglaterra Vitoriana e a Amazônia.

Lewis Carroll foi um dos primeiros grandes nomes da literatura infanto-juvenil que realmente escreveu seus livros, tendo em vista a criança como protagonista e ponto de partida das suas narrativas. É certo que os contos de fada já tinham protagonistas crianças, embora o conceito de infância como entendemos hoje era quase inexistente. Em outras palavras, até o século XII, por exemplo, não havia uma preocupação com as crianças no sentido de sua preservação física e psicológica por ainda não terem uma identidade definida.

O verdadeiro nome de Lewis Carroll era Charles Lutwidge Dogson. Ele estudou matemática no Christ Church, em Oxford, atuando ali como professor de 1855 a 1888. Foi também diácono da Igreja Anglicana e atuava como pintor e fotógrafo amador nas horas vagas. Conheceu a família Liddell em Oxford, quando o pai de Alice, Henry Liddell, era o reitor da universidade.

Dessa maneira, no famoso passeio de barco de 4 de julho de 1862, Alice pede para que Carroll lhe conte uma história para entretê-la, bem como distrair suas irmãs. Depois

ele lhe promete escrever essa história em forma de livro. Algum tempo a frente, a menina Alice receberia de presente o livro com o título de *Alice's Adventures Under Ground*¹, que posteriormente seria alterado e o autor acrescentaria mais elementos ao enredo, expandindo o original.

Quando Lewis Carroll faz o famoso passeio de barco com as crianças da família Liddell e conta a história de uma menina às voltas com criaturas fantásticas em um mundo estranho, é provável que o singelo pedido de Alice Liddell para publicar as histórias fosse uma maneira de registrar as lembranças de um mundo fantástico e superior para escapar de uma existência enfadonha.

Por sua vez, Astrid Cabral é poeta, contista, tradutora e professora, nascida no dia 25 de setembro de 1936, em Manaus-AM, onde também integrou o movimento renovador Clube da Madrugada. Transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde se formaria em Letras Neolatinas pela atual UFRJ, tendo trabalhado na chancelaria brasileira e atuado como professora de inglês. Pode ser que o seu contato com a literatura inglesa, o romance de Carroll, tenha aberto a possibilidade de pensar na coletânea *Lição de Alice* (1986), como uma leitura da interioridade e da descoberta, algo que é bastante peculiar na sua produção poética.

A partir dessa perspectiva, este artigo pretende entender como é possível realizar um diálogo entre o percurso de Alice, o devaneio, a interioridade e os poemas da coletânea de Cabral. Entende-se interioridade aqui como uma reflexão profunda sobre experiências vividas ou o que ocorre no âmago do humano, em contraponto com um mundo que, por vezes, lhe parece incompreensível. Assim, a interioridade pode ser vista como um processo de reflexão, conjunto de crenças, pensamentos, memórias, emoções e associações que entrem em conflito com o mundo exterior. Em outras palavras, tal conflito é traduzido pela

¹As Aventuras de Alice no Subsolo, tradução minha.

expressão poética como uma tentativa de compreender ou rejeitar esse mundo externo que se mostra desprovido de sentido e sensibilidade.

2 O percurso de Alice

No poema prefácio de *Alice no País das Maravilhas*, Lewis Carroll introduz o percurso de Alice e parece descrever a fragilidade da infância durante o famoso passeio que inspirou o livro:

Juntos naquela tarde dourada
Deslizávamos em doce vagar,
Pois eram braços pequenos ineptos,
Que iam os remos a manobrar,
Enquanto mãozinhas fingiam apenas
O percurso do barco determinar
(CARROLL, 2009, p. 10)

É interessante observar que o autor já se coloca como quem descreve a viagem sob uma perspectiva superior, por ser adulto, a observar que as remadas das irmãs no barco pouco surtiam efeito, com seus “braços pequenos ineptos”. O que talvez já indicaria o fato da criança ser incapaz de conduzir sua própria trajetória, sempre na dependência de um adulto.

Nas demais estrofes do poema, o apelo das meninas se faz notar por uma história que “não tenha pé nem cabeça”, quando o autor se posiciona como uma “pobre voz”, rendido por três línguas, simbolicamente apelidadas por Prima (Lorina), Secunda (Alice) e Tertia (Edith), seguindo a idade cronológica das meninas da família Liddell. Ademais, na quarta estrofe do poema, Carroll já preconiza um ideal de infância ao se referir às meninas como “a criança sonho em sua jornada/por uma terra nova e encantada” (op. cit., 10). Por mais que essa descrição idealizada da criança tenha se tornado comum para o leitor do século XXI, não havia uma observação mais precisa sobre a sua representatividade na literatura, ainda mais como personagem principal.

Com efeito, o autor descreve a infância como uma jornada de descobertas que necessariamente não precisa depender de uma lógica adulta que, aliás, pode ser questionada, algo até então inédito. No próprio poema, ele utiliza expressões como: “estrada”, “poços de fantasia” e “encanto” para criar o País das Maravilhas, sendo essa estrutura da narrativa de caráter episódico e aparentemente livre do senso comum da vida adulta.

Ao dedicar o romance para Alice e lhe dar de presente como manuscrito no dia vinte e seis de novembro de 1864, quase um ano antes da sua publicação em formato de livro, Lewis Carroll já antecipa a infância como um “sonho” breve como a primavera; isto é, quando a “teia da memória” começa a criar um sentimento de nostalgia perene, comumente associada à infância como enxergaríamos nos séculos XX e XXI. Dessa maneira, essa infância é curta como uma “guirlanda de flores murchas” sobre “a cabeça dos “peregrinos”, pois o autor compara a existência humana a uma viagem, passível de um fim, quando a infância acaba e o jovem adulto se vê obrigado a abandonar o sonho. Por sua vez, no final do poema, o autor descreve uma melancolia comum, ou seja, quando o fim da infância representa também o fim da inocência.

Logo no capítulo inicial de sua obra, Alice já se depara com um dilema sobre a relação entre a literatura e a criança ou, talvez, mais especificamente a formação do leitor, de uma leitura que o envolva. Assim, quando ela questiona o livro lido por sua irmã mais velha:

Espiara uma ou duas vezes o livro que estava lendo, mas não tinha figuras, nem diálogos, “e de que serve um livro”, pensou Alice, “sem figuras nem diálogos?” Assim, refletia com seus botões (tanto quanto podia, porque o calor a fazia se sentir sonolenta e burra), se o prazer de fazer uma guirlanda de margaridas valeria o esforço de se levantar e colher flores (CARRORLL, 2009, p. 13).

Na literatura infanto-juvenil, as ilustrações são importantes porque atuam como elemento visual ao atrair as crianças para a beleza das imagens e sua ligação com as palavras, como também por evidenciar a dinâmica dos diálogos que permitem que a narrativa possa fluir e se tornar mais atraente. Em síntese, além do uso das ilustrações, esse aspecto estrutural voltado para os diálogos, permite que o texto construa uma conexão com a oralidade. Erroneamente a literatura infanto-juvenil é vista como menor em função da necessidade de ilustrações ou da sua aparente simplicidade estrutural se comparada a narrativas voltadas para adultos.

Logo após esse trecho, a aparição do Coelho Branco marca o primeiro contato de Alice com a jornada pelo País das Maravilhas. Nesse contato, não há o estranhamento comum diante do maravilhoso quando Alice avista um coelho que fala e consulta um relógio. Apesar das teorias freudianas posteriores à publicação da obra tentarem explicar essa obra e seus aspectos oníricos e simbólicos, Carroll não se preocupava em criar uma atmosfera de sonho assim que a menina passa a seguir o Coelho Branco. Ela não tem ciência de que poderia estar em um outro estado (sonho ou alucinação), visto que tudo lhe parece natural após cair no buraco. Desse modo, para o autor, a criança passa a entender uma lógica que se desdobra diante do seu caminho, contudo, não tão distante assim do seu mundo, ou seja, quando não há limite entre o que é real ou fantasioso, pois a fantasia se torna a realidade da personagem.

Esse terreno é familiar para Alice, porque ele apresenta suas referências na figura de reis, rainhas e duquesas, que já foram vistos como uma crítica do autor à ordem política da sociedade inglesa, representadas pela monarquia e o parlamento, como podemos observar nas figuras de autoridade do texto, como: o pássaro Dodô e a Rainha de Copas. Nesse espaço, Alice acaba por revelar como a criança é incompreendida e, por vezes, maltratada e vista como estranha; com efeito, tenta interagir com as demais personagens no País das Maravilhas.

Assim sendo, quando a protagonista cai para o que acredita ser o centro da Terra, Alice menciona que os seus conhecimentos provenientes da escola poderiam ser quase inúteis por não ter “ninguém para escutá-la” (op. cit., p. 15), o que pode corroborar a ideia de que os ensinamentos desse mundo adulto e lógico sejam totalmente inúteis no espaço do mágico e maravilhoso, já que nada deve fazer sentido para ela enquanto estiver no País das Maravilhas. Com efeito, essa compreensão de mundo que não se explica se materializa de forma episódica, porque Alice acredita que, se passar pelo centro da Terra, cairá na Nova Zelândia e verá pessoas de cabeça para baixo. Ela imagina o que literalmente poderia causar risos no adulto com suas reminiscências, ou seja, quando essa noção de mundo ainda era incompleta na infância.

Se em pleno século XXI existem adultos que contemplam a ideia medieval de uma Terra Plana, não é de se estranhar que uma menina em meados do século XIX tentasse compreender como as pessoas de outra parte do planeta pudessem se manter em uma posição vertical, levando em conta o formato da terra como um globo. Ainda assim, Alice é uma criança que se desloca do seu próprio tempo, pois ela vai além do que se esperava da criança em séculos anteriores, pois não é “prisioneira do papel social do filho” ou a “imagem da criança frágil, portadora de uma vida delicada e merecedora do desvelo dos pais” (COSTA, 1989, p. 162). Em suma, não há um pai ou mãe que possa guiá-la nas suas peripécias pelo País da Maravilhas, ali ela é protagonista da sua própria história.

3 As *Alices* de Astrid e Carroll

Ao publicar *Lição de Alice* em 1986, Astrid Cabral descreve o espaço do cotidiano, das incertezas existenciais e do mistério acerca da vida. Percebe-se claramente a influência da literatura inglesa nessa coletânea, não só pela referência à obra de Carroll, mas também poemas intitulados em língua inglesa como *The HollowMen*, *HappyEnd*, além de uma

alusão ao romance homônimo de Frances Hodgson Burnett, no poema *O Jardim Secreto*, de.

A coletânea de poemas abre com uma citação, à cena do romance de Carroll, quando Alice chora a ponto de criar um vale de lágrimas. Nessa parte, a menina comenta que queria não ter chorado tanto e que talvez fosse punida ao se afogar em suas próprias lágrimas.

É interessante observar que o desespero de Alice se manifesta diante de algo que não consegue compreender quando precisa escolher entre ficar grande e pequena. Além disso, essa passagem escolhida por Astrid sugere que a dor do poeta é como mergulhar em um lago de lágrimas, incapaz de compreender esse mundo estranho como o das Maravilhas e traduzir esse sentimento em poesia.

Portanto, é uma passagem escolhida que se atém ao simbólico ato de compreender o mundo, que remete ao título da coletânea de poemas, *Lição de Alice*. Por essa razão, é possível entender que o País das Maravilhas tornou-se o espaço do exercício da imaginação e do poético, do extraordinário e da busca, ao transformar Alice na representação de quem procura um lugar no mundo. Não é de se surpreender que Alice também tenha se tornado um arquétipo de personagem que deseja viajar, e se perder para se encontrar, como o poeta que busca compreender (e nem sempre consegue) seu espaço no mundo. O feminino também é outro importante a ser considerado, quando temos uma poetisa que se identifica com uma criança cuja fragilidade e delicadeza tentam sobreviver a um espaço estranho, inclusive, hostil.

No poema “Ante-Sala”, Astrid Cabral fala de um “mundo de mistérios refratários a microscópios” que parecem remeter à sala na qual Alice experimenta o *Me Coma e Me Beba* para entrar no País das Maravilhas. Dessa maneira, ao contrário do país de Alice, o mundo descrito pela poetisa é feito de “muralhas inexpugnáveis e máquinas”, racional e

mecanizado, espaço no qual a poesia não conseguiria existir. No mesmo poema, ela repensa os símbolos poéticos (noite, estrelas, olhos) desprovidos de uma imagem que contempla a beleza noturna, as estrelas ausentes e olhos vazios, pois tudo é seco, sem vida e desprovido do belo:

Aqui a noite
opaca e parca
de estrelas

Aqui os olhos
embrulhados em
sombras e sombras
(CABRAL, 1986, p. 6)

Nesse caso, pode ser que a *Ante-Sala* seja uma metáfora sobre esse Brasil, ainda marcado pela ditadura militar. Assim, Cabral finaliza o poema com “Esta a ante-sala: áspera espera de outra era”, pois a ante-sala representa uma espécie de transição para essa outra Era, a abertura política e cultural pós-ditadura, isto é, com o fim do governo Presidente Figueiredo. Nota-se que essa aspereza seria típica do totalitarismo militar, bem como as sombras que cobrem os olhos da população brasileira.

Dessa forma, a poetisa sente que essa transição aponta para uma nova Era, esperada e incerta, assim como a porta que leva ao país imaginário de Carroll. Portanto, há perguntas que a aguardam desde o momento da ante-sala, como seria essa nova Era, além da espera ser um elemento de angústia e, ao mesmo tempo, a esperança da libertação desse mundo hostil, onde não haveria espaço para a poesia.

No poema que dá nome à coletânea, *Lição de Alice*, composto apenas de uma estrofe, há uma retomada da citação que a autora faz no início do livro sobre o vale de lágrimas, como já foi mencionado:

No vale de lágrimas
a lição de Alice:
Não se deixar afogar.

Nadar no preamar
da própria dor.
(CABRAL, p. 7, 1986)

O percurso de Alice no País das Maravilhas é construído de forma episódica, o que retoma um pouco a estrutura da fábula e dos contos de fadas, entretanto, sem um aparente objetivo, já que a personagem adentra nesse mundo sem saber onde pode parar. Em outras palavras, não há o desejo de enfrentar um dragão, encontrar um príncipe, quebrar um feitiço, dentre tantos objetivos e obstáculos. Essa questão abre-se para que cada episódio possa ser interpretado sob diversas perspectivas.

Nesse ínterim, com o episódio do vale de lágrimas, Astrid Cabral parece descrever o percurso humano diante da dor e do desconhecido, pois a lição de Alice no seu poema é o não se deixar morrer perante uma imensa dor. Em outras palavras, assim como nadar é a única possibilidade de salvação para quem se afoga, aprender a lidar com a dor é outra dificuldade que, de alguma forma, dialoga com *A Arte de Perder*, da poetisa americana Elizabeth Bishop. No caso do último poema mencionado, a dor seria inevitável, ao passo que aprender a ser mestre dessa dor é uma forma de lidar com a perda, além de incentivar a prática do desapego.

Nadar no preamar é saber que o ato de amar já antecipa um tipo de dor e perda em plena maré, assim como uma tática de sobrevivência existencial. Nesse sentido, o mar também simboliza o interminável, quando se perde de vista o infinito, proporcionado pela contemplação das águas no horizonte marítimo. Em suma, esse trocadilho entre o verbo “amar” e o substantivo “mar” está relacionado às lágrimas de Alice, da mesma forma que estabelece um panorama da inevitabilidade da dor humana, do ato de voltar a si mesmo. Logo, quando é importante fazer como Alice, ao nadar e sobreviver nas ondas infinitas e intermináveis do mar.

Allison Leão afirma que “os textos de ficção de Astrid Cabral podem ser considerados, em mais de um sentido, como tentativa de desconstrução de certos edifícios discursivos, certas representações a respeito do mundo natural” (2011, p. 187). Nesse caso, o vale das lágrimas de Alice é todo um mundo interior, criada pela menina que deseja compreender a angústia da existência, traduzida pelo poema de Astrid Cabral como um ato de sobrevivência. De fato, o preamar adquire uma dupla significação criada pela poetisa para estabelecer a ligação entre o amar e o mar que tanto podem ser belos e perigosos, no ato de levar e trazer a consciência frente ao infundável.

Quando precisa ficar pequena ou voltar a crescer, Alice simbolicamente descreve as dificuldades da transformação da criança e de se adaptar ao mundo na passagem de *A Lagoa das Lágrimas*². Essa transformação poderia antecipar uma discussão sobre a pré-adolescência, já que o desejo de Alice de conhecer o jardim do País das Maravilhas seria uma metonímia do mundo e de uma ausência de si mesma:

“Ai, ai! Como tudo está esquisito hoje! E ontem as coisas aconteciam exatamente como de costume. Será que fui trocada durante a noite? Deixe-me pensar: eu era a mesma quando me levantei esta manhã? Tenho uma ligeira lembrança de que me senti um bocadinho diferente. Mas, se não sou a mesma, a próxima pergunta é: ‘Afinal de contas quem sou eu?’” (CARROLL, 2009, p. 25)

As duas Alices, a de Carroll e Cabral, representam o ato da descoberta de si mesmas em um momento de perigo ou de estranhamento do mundo racional. Não à toa, no poema “Revolução”, Astrid Cabral questiona o racionalismo ao propor um embate revolucionário:

Ao lixo com os frios raciocínios
Premissas hipóteses teorias.
É hora de cortar a cabeça!
Mister desenterrar o coração
soterrado sob morros de cinza
e atear-lhe urgente o fogo do amor

² Na tradução de *Alice no País das Maravilhas* utilizada para o artigo, *A Lagoa das Lágrimas* é o contraponto para a leitura de Astrid Cabral, que prefere chamá-lo de *vale das lágrimas*.

que alastra e incendeia a vida
(CABRAL, 1986, p. 24)

O aspecto empírico da ciência impede a sensibilidade poética de ter um valor utilitário, aliás, como ocorre com qualquer representação artística. Sendo assim, os “frios raciocínios” se referem à tentativa de explicar o mundo a partir de “premissas hipóteses teorias”, bem estruturado no poema. Na famosa fala da Rainha de Copas, *offwiththeirheads* (cortem suas cabeças), Astrid reescreve essa ordem autoritária no romance como um pedido que separa o racionalismo frio que enterra o coração “sob morros de cinza”. Logo, é importante ressaltar que a fala da rainha, originalmente um reflexo do absolutismo monárquico, aqui é revisto pela poetisa como um enfrentamento do empírico e científico, que não devem controlar os sentimentos e as vontades humanas. O que poderia ser a loucura de uma rainha aqui é relido como uma revolução contra os ditames do lógico, ou seja, quando é “mister desenterrar o coração”, pois é ele quem “incendeia a vida.”

Como Igor Fagundes comenta sobre o espaço poético de Astrid Cabral, não há impedimentos, nada que aprisione a sensibilidade e a liberdade, uma vez que “[...] livres pelas páginas, todos os bichos. Libertas nos versos, todas as feras” (Fagundes, 2006, p. 11), isto ao analisar *Jaula*, outra obra da autora. O mesmo pode se aplicar à revolução da poetisa ao propor uma libertação da mente e do espírito, quando é importante cortar essa cabeça dominada pela prisão positivista de Kant. Ao contrário dos animais, o humano busca se diferenciar pelo intelecto, mas padece de uma jaula mental, ao negar seus impulsos e emoções, livre arbítrio para sentir e reagir.

Sobre o ato de cortar as cabeças em *O Campo de croqué da Rainha*, é evidente esse jogo de arbitrariedades do mundo adulto, isto é, quando Alice se depara com uma rainha que pede a decapitação de qualquer pessoa, sem uma razão aparente; além do ato dos seus serviços de pintar rosas brancas com tinta vermelha, porque branco não seria sua

cor favorita. Da mesma forma é o jogo de croqué proposto pela Rainha de Copas quando os tacos são flamingos e as bolas, ouriços. Em suma, a irritabilidade da rainha corresponde ao adulto incapaz de dar respostas para as crianças, quando questionados e soltam frases como “porque sim!” e “porque não”, já que tudo o que a rainha sabe dizer é “cortem suas cabeças.”

A decapitação sumária, repetida tantas vezes pela rainha, sugere que a cabeça é o órgão do corpo responsável pelo pensamento e o raciocínio, mas devem ser separados do corpo, porque só assim os questionamentos seriam evitados. Assim podemos ver a decapitação de Mary Stuart durante o reinado de Elizabeth I, por ela representar uma oposição e ameaça, uma vez que essa rainha inglesa é uma clara inspiração para o autor, ao criar a Rainha de Copas, utilizando a historiografia do seu país.

O ato de decapitar é uma forma simbólica de dizer à criança que ela não pode questionar nada, do contrário será silenciada. Quando o rei cria o tribunal, Alice encara o julgamento como uma forma de dar ordem a um mundo caótico, retomando, mais uma vez, uma referência que o autor faz ao mundo adulto (reuniões, comissões e aglomerados) que nada podem decidir.

4 Rupturas de Alice

O que norteia o percurso de Alice e a interpretação de Astrid Cabral é o questionamento, mudanças que ocorrem na transição da menina vitoriana para o País das Maravilhas e na poetisa que enfrenta esse mundo pós-ditadura Lição de Alice. No período vitoriano, a criança é um ser invisível na família e, conseqüentemente, para o mundo. A pergunta feita por Alice sobre ser quem é reforça a ideia de uma representatividade da criança na literatura, pois já não era mais possível ser ignorada pelos adultos. No caso da

poética de Cabral, é a libertação e a contestação de um mundo que não pode mais ser aceito como esse país Brasil sob o regime militar.

De certa forma, o belo jardim que Alice avista pode ser a metonímia de uma Inglaterra aparentemente perfeita, com suas belas flores e cuidados como a antiga morada da Rainha Vitória, no Kesington Palace, bem como o caos que toda essa perfeição escondia. Lewis Carroll percebe que é preciso reconhecer a importância da infância, ainda que idealizada e romantizada como o tempo da inocência, pois isso ajudaria a entender o que Colin Heywood comenta sobre a representação da criança na virada do século XIX para o XX: “somente em épocas comparativamente recentes veio a surgir um sentimento de que as crianças são especiais e diferentes, e, portanto, dignas de ser estudadas por si sós” (HEYWOOD, 2004, p.10).

Por outro lado, é importante ressaltar que a criança representa uma instância na qual a curiosidade e a necessidade da descoberta sobrepõem o controle do adulto. Para esse fim, o País das Maravilhas, com todo o seu caos, ainda é uma oportunidade para que Alice fuja das imposições sociais como a escola, descrevendo um traço de rebeldia que não poderia condizer com a Educação Vitoriana do período: “será que nunca vou ficar mais velha do que sou agora? Não deixa de ser um consolo... nunca ficar uma velha... mas por outro lado... sempre ter lições para estudar! Oh! Eu não iria gostar disso!” (CARROLL, 2009, p. 46).

Para Flávia Costa Morais, há uma característica essencial do Vitorianismo que é a contradição (2004, p. 40), quando as regras de conduta moral e cristã norteavam a sociedade inglesa, isto é, com regras e repressão em que todos passaram a ser vigiados sob o manto da religião. Assim, ao temer as transformações provocadas por duas revoluções, a Francesa e a Industrial, a Inglaterra vitoriana temia a destruição da monarquia. Além disso, percebe-se que o não saber lidar com as transformações provocadas pela industrialização. Vale destacar ainda que, a religião era utilizada para

domesticar o inglês, como se ele tivesse medo desse futuro representado pelo século XIX, retomando aspectos do puritanismo de séculos anteriores.

Na Revolução Industrial ocorreu um desenvolvimento nunca antes vivenciado que proporcionou um novo estilo de vida dinâmico, isto é, quando a população inglesa passou a lutar por sucesso e posição social. Dessa forma, esse mesmo homem começou a ser reduzido à engrenagem de uma máquina, sendo facilmente substituído, conflito, aliás, que se estende até hoje, porque ainda vivemos as consequências dessa revolução. O paradoxo nasce da ideia de que, com a revolução e suas transformações nos hábitos e costumes, também haveria as consequências como o avanço da ciência e o questionamento da religião e da velha monarquia.

Embora fosse um conservador, Charles Lutwidge Dogson, o verdadeiro nome por trás de Lewis Carroll, reconhecia que era preciso repensar instituições como a escola, por entender que os sistemas e as políticas de ensino estariam defasados. Dessa maneira, sua atividade como professor na Christ Church, uma das faculdades mais importantes ligadas à Universidade de Oxford, permitia que ele transitasse entre a administração escolar e a maneira como as instituições poderiam afetar a formação dos jovens. Segundo um dos biógrafos do autor, N. M. Cohen, ele utiliza a literatura para parodiar os costumes ingleses, sobretudo a política, os costumes e o cerceamento da individualidade.

No País das Maravilhas existe uma crítica às instituições que simbolizam vários personagens e situações. Quando Alice se encontra com os animais, isto após mergulhar no lago formado por suas próprias lágrimas, aparece a figura do Dodô que tenta organizar uma corrida em círculos para que eles se sequem. Incapaz de compreender essa estranha corrida, Alice questiona o que acontece, mas geralmente é ignorada e maltratada pelos outros animais como se estivesse em uma reunião entre adultos.

No julgamento da Duquesa e do Valete no final da narrativa, há também a balbúrdia causada pelo júri, o Rei e a Rainha de Copas, vistos aqui como uma alegoria à Câmara dos Comuns e dos Lordes. São instâncias que formam o Parlamento do Reino Unido, onde o autor teria acompanhado reuniões e decisões que, de acordo com a sua crítica no livro, não levariam a lugar nenhum.

Por outro lado, Astrid Cabral deseja a ruptura da poética em relação a jaulas, das “armadilhas da mente” (termo do poeta inglês William Blake), ao retomar o arroubo do romantismo para desafiar as convenções e se opor a esse mundo de opressão, criado durante a ditadura no Brasil.

A ditadura civil-militar produziu uma variedade de violências e consequências durante o seu período (1964–1985), contudo, vale a pena ressaltar os efeitos psicológicos nas relações humanas e na censura, quando o artista se torna uma ameaça. Não é de se surpreender que o governo Bolsonaro procura trazer essa estrutura de sentimento (termo de Raymond Williams), ao resgatar um suposto momento de harmonia e nostalgia do período. Essa estrutura de sentimento é composta por um conjunto de ideias que defendem uma harmonia social inexistente durante o regime militar, assim como um ideal de família perfeita e valores cristãos como preservação da moral e dos bons costumes.

Na essência, é como se nunca tivéssemos saído da *Ante-sala*, descrita por Astrid Cabral como espaço da espera por uma nova era que, na verdade, nunca chegou. Com o avanço do fascismo no país, antigos ressentimentos da elite contra avanços (feminismo, políticas afirmativas contra o racismo e desigualdade social) se aliaram a pensamentos ligados à ditadura militar. Em outras palavras, existe essa tentativa de trazer as “sombras” de um passado nefasto, que o poema de Cabral levanta como áspero.

Ironicamente, essa *Ante-sala* é celebrada e comemorada como projeto político por gerações que sequer conheceram o período. A revolução levantada pela autora torna-se

ameaçada e proibida, como a expressão de liberdade artística atualmente. É um ciclo contínuo que destrói a arte e a contestação, quando um ministério da cultura é destruído e a censura tornou-se mecanismo do autoritarismo.

Em *Jardim Secreto*, Astrid Cabral subverte o jardim da esperança criado por Frances Hodgson Burnett, um dos clássicos da literatura em língua inglesa para crianças. No romance de Burnett, uma menina deve descobrir o mistério que cerca o jardim trancado de uma grande mansão rural. Assim como Alice, Mary adentra em um mundo do mágico e da descoberta, que levanta a questão da esperança que transformaria a vida dos habitantes da mansão, mergulhados em tristeza, doença e morte, após a morte da proprietária do jardim.

Entretanto, o jardim secreto de Cabral é o espaço da morte, do crime e de uma terra desolada aos moldes de T. S. Elliot e sua *Waste Land*:

Nesse jardim tão soturno
empilham-se crespas trevas
em touceiras de veludo
Alforriados do dia
giram girassóis malucos.
Como rebeldes ramagens
Pulsam seres libertos
de suas soezes grades.
Despudorados antúrios
aí proclamam os audazes
rijos membros em luxúria
e um cheiro umbroso e mordaz
nos avassala os narizes.
Frutos exóticos cevam-se
no rubro sangue do crime
coalhado em antiga terra
enquanto à sombra de urtigas
vida e morte, unas se integram.

O jardim secreto de Astrid Cabral é soturno, em contraponto ao belo e iluminado do romance inglês. Existe uma dificuldade de interpretação do poema, isto é, por trazer um

hermetismo de símbolos que podem ser analisados sob a perspectiva do processo de abertura política e os efeitos causada pela repressão durante a ditadura. Assim, torna-se difícil a tarefa de analisar esses poemas, sem levar em conta o contexto da publicação do livro e das transformações que o Brasil passava pelo período como o processo de abertura política. Desnecessário dizer que as sequelas da ditadura, tais como a violência, o medo e as perdas humanas causadas não têm como serem esquecidas. O conjunto de poemas de *Lição de Alice* acaba por ressaltar um contraponto ao País das Maravilhas de Carroll, uma vez que esse Brasil é um país de horrores, de criaturas que remetem a um sufocamento e necessidade de liberdade, traduzido perfeitamente pela essa descrição do jardim secreto, ainda que de difícil acesso.

Nesse jardim, as flores (as touceiras de veludo) foram plantadas perto uma das outras, que não permitem a liberdade de respirar e tornam difícil o contato das mãos, caso haja o desejo de apreciá-las. Dá a entender também que o cheiro é quase inexistente. As flores acabam por representar uma massa de seres que vivem presos a um espaço, cujo segredo é a não existência de sobrevida, porque não são flores que despertem o ato de contemplar simplesmente o belo. Não há luz para esse jardim soturno e de “crespas trevas”, portanto, esse jardim, que geralmente nos remete à beleza e à harmonia, é empilhado como se faz com corpos e sacos de lixo.

Os “alforriados do dia” podem representar os trabalhadores que buscam sobreviver a girar “girassóis malucos”, as engrenagens de um sistema que os oprime, ainda mais, levando em conta a volta do girassol a acompanhar o sol para o seu fim, quando esses alforriados tornam-se “rebeldes ramagens” e se libertam. Apesar da vida soturna desse jardim, que pode ser visto também como uma metonímia desse Brasil reprimido pela ditadura, essas pessoas podem pulsar como seres libertos após o fim de um expediente de trabalho.

Como o poema acaba por ser um espaço no qual o leitor tenta recriar uma significação para palavras e símbolos, é importante repensar o uso da palavra como algo que damos vida. Em outras palavras, atribuímos significados como o ato de cuidar de um jardim. Sendo assim, Jorge Luis Borges comenta que:

um livro é um objeto físico um mundo de objetos físicos. É um conjunto de símbolos mortos. E então aparece o leitor certo e as palavras (ou antes, a poesia por trás das palavras, pois as próprias palavras são meros símbolos) saltam para a vida, e temos uma ressurreição da palavra” (BORGES, 2000, p. 12).

No *Jardim Secreto* de Astrid Cabral é possível encontrar tanto a dor, quanto o alívio, embora o aspecto soturno e negativo de um lugar particular prevaleça. Trata-se de uma leitura do microcosmo (o jardim), cujo tipo de espécimes tenta sobreviver em um ambiente inóspito. Como Borges afirma que o leitor ressuscita as palavras, a leitura do jardim pode abranger esse aspecto social de um Brasil que tenta sobreviver nas “ramagens” e conviver com “um cheiro umbroso e mordaz.” Em suma, como já foi dito, esse aspecto hermético do poema apenas poderia ser lido, levando em conta a coletânea de poemas como um todo, uma vez que *Lição de Alice* (o livro) sugere uma autotextualidade, um diálogo entre os poemas, o que poderia facilitar sua leitura e interpretação.

Considerações finais

Por algum tempo, acreditou-se que o País das Maravilhas seria a valorização da imaginação e do maravilhoso, entendido aqui como uma alusão ao conto de fadas que comove crianças com promessas do sonho e da fuga da realidade, ou seja, com suas fadas, castelos, cavaleiros e princesas em busca de um final feliz. Entretanto, o maravilhoso de Carroll é o pesadelo do mundo adulto visto sob uma perspectiva simbólica, quando Alice tenta escapar como sugere o final do romance e acorda para o que parece ter sido um sonho.

Uma das grandes perguntas para os leitores do século XXI é se o livro escrito por Carroll era realmente voltado para crianças, por sua linguagem difícil e alegorias e situações que mais parecem um pesadelo do que um convite para adentrar no mundo da fantasia. Há, portanto, inúmeras adaptações que tentam suavizar o País das Maravilhas, retirando esses trechos e dando mais unidade como a versão cinematográfica, de Tim Burton, para a sua leitura de *Alice no País das Maravilhas* (2010). Não se trata da Alice de Carroll, mas uma tentativa de recontar a história de forma mais linear e plausível para agradar o público.

Por sua vez, Astrid Cabral parece repensar Alice sob o signo da modernidade, visto como um texto transgressor da ordem e da lógica. Se a Alice da Era Vitoriana é questionadora do mundo lógico ao se deparar com o País das Maravilhas, Astrid se propõe a expor as partes internas e contraditórias de um país pós-ditadura, quando o Eu poético tem uma dificuldade para compreender e aceitar os ditames de uma realidade repressora.

Como quem desnuda um “País Sem Maravilhas”, a poetisa amazonense propõe contrapor o espaço do íntimo e do cotidiano a um mundo soturno e angustiante, que carece de significação. Um dos pontos em comum com a personagem Alice é o sentimento de apreensão sobre o revelar a cada poema, como se fosse necessário falar sobre o descontentamento do humano diante da realidade. Astrid não deseja permanecer no tradicional Eu-Lírico a contemplar uma vida em segredo e peculiar dentro de uma xícara de chá, pois há a inquietação que enfrenta o olhar pacífico e subjogado.

Esse descontentamento é importante para que *Lição de Alice* não seja apenas um mero diálogo aleatório com uma obra canônica. A leitura do romance de Carroll recria uma Alice tropical insatisfeita e que não aceita o que enxerga pelo caminho, pois não há nada de maravilhoso a se descobrir, mas o reconhecimento de uma dor, de cicatrizes que se recusam a fechar, uma vez que o país ainda sofre com os efeitos da ditadura militar.

Referências

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

COHEN, N. M. *Lewis Carroll: uma biografia*. Rio de Janeiro: Record, 1995.

CARROLL, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass*. London: Penguin, 2015.

CARROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. São Paulo: Zahar, 2009.

FAGUNDES, Igor. *Do espanto às indagações: a zoopoética de Astrid Cabral*. In: CABRAL, Astrid. *Jaula*. Rio de Janeiro: Editora da Palavra, 2006.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HEYWOOD, Colin. *Uma história da infância: da Idade Média à época contemporânea no Ocidente*. Porto Alegre: Artmed, 2004.

HEYWOOD, Colin. *Uma história da infância: da Idade Média à época contemporânea no Ocidente*. Porto Alegre: Artmed, 2004.

LEÃO, Allison. *Amazonas: natureza e ficção*. São Paulo: Annablume; Manaus: 2011.

MORAIS, Costa Flávia. *Literatura Vitoriana e Educação Moralizante*. Campinas SP: Alínea, 2004.

A subalternização das personagens femininas em
contos de *La Pierna de Severina*, de Josefina Plá

La subalternización de los personajes femininos en
cuentos de *La pierna de Severina*, de Josefina Plá

Facunda Concepción Mongelos Silva

UFMS

Rosana Cristina Zanelatto Santos

UFMS/CNPq

<https://orcid.org/0000-0002-1785-7188>

<https://orcid.org/0000-0001-9921-6765>

Recebido em: 28/09/2020

Aceito para publicação em: 01/12/2020

Resumo

Neste artigo, discorremos acerca da subalternização das mulheres representadas nos contos de *La pierna de Severina*, de Josefina Plá (2006). A subalternização das personagens de Plá dá-se no contexto histórico do Paraguai, pois, entre outros motivos, ainda há resquícios da violência e do patriarcalismo da era colonial. Embora o Paraguai seja um país soberano, ainda é marcante o ranço colonial que resiste nele. Para a análise dos textos literários, recorreremos ao aporte teórico oferecido por Spivak (2010), Kilomba (2019) e pelo ensaio *Una cultura oral*, de Roa Bastos (1987).

Palavras chave: Literatura Paraguáia; Mulheres subalternizadas; Violência; Josefina Plá.

Resumen

En este artículo, discutimos la subalternización de las mujeres representadas en los cuentos de La pierna de Severina, de Josefina Plá (2006). La subalternización de los personajes de Plá se produce en el contexto histórico de Paraguay, porque, entre otras razones, todavía hay restos de violencia y patriarcalismo de la época colonial. Aunque Paraguay sea un país soberano, la rancidez colonial que lo resiste sigue siendo notable. Para el análisis de los textos literarios, recurrimos al apoyo teórico ofrecido por Spivak (2010), por Kilomba (2019) y por lo ensaio Una cultura oral, de Roa Bastos (1987).

Palabras-clave: Literatura Paraguaya; Mujeres subalternas; Violencia; Josefina Plá.

Nos contos de *La pierna de Severina*,¹ de Josefina Plá (2006), a autora apresenta-nos, por meio das personagens, a representação feminina em situação de subalternização na sociedade paraguaia. São mulheres em estado de violência e de sofrimento, emudecidas e silenciadas, não somente por conta de sua feminidade, mas também por sua condição étnica indígena, num processo ainda marcado pelas tensões histórica, socioeconômica e cultural da colonização espanhola e de seus desdobramentos contemporâneos, ao modo do neocolonialismo e do endocolonialismo.

A fim de situar e de analisar as narrativas de Plá na literatura do Paraguai, não nos valeremos de antologias ou de quadros historiográficos, mas sim de um ensaio de Augusto Roa Bastos², intitulado *Una cultura oral*, publicado em 1987.³ Nossa opção relaciona-se à discussão em torno do que Roa Bastos chama de ausência de uma literatura paraguaia, na qual se entrecruzam os temas da relevância de Josefina Plá para a literatura do Paraguai, do bilinguismo, do papel da mulher na cultura e da importância da oralidade para o ofício do escritor. Além disso, as proposições do escritor casam-se com o sustentáculo teórico eleito para nossa análise.

Josefina Plá, nascida nas Ilhas Canárias em 1903 e tendo assentado moradia definitiva no Paraguai em 1938 até sua morte em 1999, dedicou-se a escrever no e sobre

¹ Os contos de *La pierna de Severina*, num total de sete, foram reunidos pela primeira vez em 1983. Não há tradução em língua portuguesa disponível.

² "É do exílio, dividido entre Argentina e França, a gênese da escritura de Roa Bastos que deixou o Paraguai em 1945 como correspondente do jornal *El País*, de Assunção. Retornou depois de quarenta anos com a queda da ditadura de Alfredo Stroessner (1954-1989). A poesia foi o foco de sua estreia literária na década de 1940 e, junto com figuras expressivas como Josefina Plá, foi responsável pela renovação estética nas letras do país. Foi na prosa que sua obra se consolidou. Seu primeiro romance, *Hijo de hombre* (1960), enfocava o terror causado pelos sucessivos períodos ditatoriais no Paraguai. [...] Por essa obra, recebeu o Prêmio Cervantes (1989) e teve sua cidadania paraguaia cassada em 1982. [...] apropriou-se de traços marcadamente líricos para retratar a realidade nacional, fazendo uso de um léxico em que o vocabulário indígena guarani é fartamente empregado. Também foi recorrente seu compromisso com a justiça social, expressa no romance *Vigilia del almirante* (1992), em que abordou de forma crítica e irônica a questão do descobrimento-encobrimento da América Latina." (AGUIAR, 2020, s/p).

³ Em artigo intitulado *Las tretas del plagiario. Roa Bastos y o transfondo teórico de la 'literatura ausente'*, Carla Daniela Benisz (2014) disserta sobre as polêmicas suscitadas pelo texto de Bastos no Paraguai no final da década de 1980, especialmente no que se refere à ausência de referências aos trabalhos críticos de Ángel Rama.

o Paraguai, um lugar maculado e traumatizado pela presença da colonização espanhola que reverbera até hoje. As/os protagonistas de suas narrativas são mulheres e homens subalternizados/os por questões sociais, econômicas e/ou culturais.

No ensaio *Una cultura oral*, Roa Bastos (1987, p. 86), ele próprio um escritor paraguaio, trata de algumas causas para,

[...] antes de mais nada, em um sentido figurado, denomin[ar] [a literatura paraguaia] como uma literatura ausente [...]; pelo menos aquelas que em meu próprio ofício de escritor de ficções, de narrador simples e plano, experimento como algumas das mais forçadas e perturbadoras: especialmente os problemas da cultura e da linguagem bilíngues. E tudo isso, no marco da dominação e da dependência neocolonialistas em que o Paraguai se encontra desde sempre. (Tradução nossa).⁴

Destacamos no excerto a existência de uma figuração de literatura, isto é, existiria uma literatura que se pode chamar de paraguaia conforme parâmetros cronológicos ou históricos, porém, o sujeito Roa Bastos não a avalia por meio deles; ele a toma a partir do seu lugar de escritor e de crítico das relações dessa pseudo literatura com o passado e com o presente, o que torna sua apreensão subjetiva o suficiente para trazer à tona argumentos que respaldam a ausência.⁵ Um desses argumentos de autoridade é de Josefina Plá, que afirmou que a literatura paraguaia não tem passado, no que é secundada por Roa Bastos (1987, p. 86):

Uma literatura sem passado, ou seja, uma literatura carente de uma tradição, o que implica no culturalmente grave feito de um passado sem literatura. No caso do Paraguai, as causas desse fenômeno, como veremos, não são exclusivamente de ordem cultural. (Tradução nossa).⁶

⁴ "[...] en un sentido figurado desde luego, denomin[ar] [la literatura paraguaya como] una literatura ausente [...]; por lo menos aquellas que en mi propio oficio de escritor de ficciones, de narrador liso y llano, experimento como algunas de las más constrictivas y perturbadoras: principalmente los problemas de la cultura y del lenguaje bilingües. Y todo ello, en el marco de la dominación y de la dependencia neocolonialistas en el que Paraguay se halla insertado desde siempre."

⁵ Em tempo: ele não nega a existência de boas obras do gênero narrativo no Paraguai.

⁶ "Una literatura sin pasado, es decir una literatura carente de tradición. Lo cual implica el hecho culturalmente grave de un pasado sin literatura. En el caso del Paraguay las causas de este fenómeno, como lo veremos, no son exclusivamente de orden cultural."

Há sim a questão cultural, contudo, para além dela, há o bilinguismo, que mais do que um fenómeno de ordem linguística também se instaura em outros lugares da sociedade paraguaia, como na religiosidade e na linguagem, e a riqueza da tradição oral do relato popular (ROA BASTOS, 1987, p. 96). Isso é notável nos contos de *La pierna de Severina*, de Josefina Plá (2006), nos quais também nos deparamos com várias denúncias sociais. Por meio de suas personagens, Plá nos apresenta imagens da história paraguaia, de um país destruído pela Grande Guerra (1864–1870), pela Guerra do Chaco (1932–1935) e por conflitos internos, como a Ditadura de Alfredo Stroessner, que durou 35 anos. São narrativas que expõem a face violenta dos setores dominantes da sociedade paraguaia, que preconizam e orientam as pautas internas e externas e mesmo manipulam a existência de uma dita cultura popular, que criam “[...] a 'necessidade' de uma 'cultura popular e traçam as pautas segundo as quais ela deve produzir-se, circular e ser consumida” (ROA BASTOS, 1987, p. 87. Tradução nossa).⁷

Ainda que seja uma visada marcada por controvérsias, segundo Chiavenatto (1979), a Grande Guerra (1864–1870), por exemplo, foi manipulada por interesses estrangeiros, agenciados pelos donos do poder no Paraguai, que não tiveram escrúpulos em enviar, por exemplo, crianças para combater contra os brasileiros, assim como os brasileiros não tiveram qualquer pudor em matar as crianças.

Voltando às narrativas de Plá, a escritora representa em seus contos o pós-Grande Guerra, a exploração da mão de obra na extração da erva-mate, as revoltas dos sem-terras, as ideias e as lutas pela liberdade, além da presença marcante das mulheres nas insurgências em território paraguaio. Há também o contato das línguas guarani e espanhola – ou castelhana, como a denomina Roa Bastos (1987) em seu ensaio – que tanto identifica o Paraguai como o diferencia diante dos demais países da América Latina, pela

⁷ “[...] la 'necesidad' de una 'cultura popular', y trazan las pautas según las cuales ella debe producirse, circular y consumirse”.

particularidade do bilinguismo. Nesse particular, Roa Bastos (1987, p. 97–98) se detém para explicar a reclassificação

[...] do idioma formal e dominante como castelhano–paraguaio e a língua oral e dominada como guarani–paraguaio.

A estas duas línguas se agregaria uma terceira língua, o jopará, uma mescla ou adulteração de ambas, cujo índice de propagação em ambas as zonas, a urbana e a rural, os censos não podem sequer dar conta aproximada. Esta terceira língua não é produto recente, uma vez que ela já era mencionada desde o final do século XVIII. (Tradução nossa).⁸

No romance *Hijo de hombre*, do próprio Roa Bastos (1990), o narrador, Miguel Vera, lembra sua infância e a história de Macario Francia, um velhinho, filho de Pilar, ex–escravo do ditador paraguaio, o Dr. José Gaspar Rodríguez de Francia, e de como os relatos de Macario encantavam a ele e às demais crianças do vilarejo, esclarecendo como o contador de histórias suavizava o terror do tirano:

Nós o escutávamos com calafrios. E seus silêncios falavam tanto quanto suas palavras. O ar daquela época inescrutável nos chamuscava o rosto através da boca do velhinho. **Sempre falava em guarani. A entonação suave da língua indígena tornava agradável o horror, o colocava no sangue. Ecos de outros ecos. Sombras de sombras. Reflexos de reflexos. Não a verdade, quiçá dos feitos, mas sim, seu encantamento.** (ROA BASTOS, 1990, p. 21. Grifos nossos. Tradução nossa)⁹

Note-se que a língua guarani seria utilizada para suavizar o horror instaurado pelo ditador paraguaio, tornando palatável aos ouvintes o que fora terror e violência para aqueles que viveram durante o regime do Dr. Francia. Porém, o guarani de Macario não é

⁸ “[...] del idioma formal y dominante como castellano–paraguayo y la lengua oral y dominada como guaraní–paraguayo. / A estas dos lenguas habría que agregar una tercera lengua o jopará, una mezcla o adulteración de ambas lenguas, cuyo índice de propagación en ambas zonas, la urbana y la rural, los censos no pueden dar ni siquiera aproximativamente. Esta tercera lengua no es un producto reciente puesto que se la mencionaba ya hacia finales del siglo XVIII.”

⁹ “Lo escuchábamos con escalofríos. Y sus silencios hablaban tanto como sus palabras. El aire de aquella época inescrutable nos sapecaba la cara a través de la boca del anciano. Siempre hablaba en guaraní. El dejo suave de la lengua india tornaba apacible el horror. Lo metía en la sangre. Ecos de otros ecos. Sombras de sombras. Reflejos de reflejos. No la verdad tal vez de los hechos, pero sí su encantamiento.”

mais a língua de seus ancestrais; ele é "eco", "sombra", "reflexo". Em *Una cultura oral*, Roa Bastos (1987, p. 100) escreve:

[...] falar hoje em um 'guarani puro' ou de um 'guarani autêntico', é falar de abstrações 'eruditas' que não fazem sentido. Tais denominações tampouco se referem a um suposto estado ancestral da língua que pode ter existido idealmente alguma vez, mas com a colonização administrativa e evangelizadora, ou seja, recomendada e redutora, desapareceu e se perdeu. (Tradução nossa).¹⁰

Os ecos de guarani nos quais as histórias do tempo de Francia eram contadas por Macario são os rastros deixados pelo processo de supressão linguística como gesto de apropriação territorial e de tentativa de aniquilação da identidade do povo guarani, caracterizando uma ação etnocida. Mais uma vez, Roa Bastos (1987, p. 110) traz Josefina Plá para seu ensaio:

[...] Plá, de sua parte, ao se referir à literatura paraguaia tanto em castelhano quanto em guarani, confirma os efeitos deste processo de alienação: 'Os escritores paraguaios, quando começam a aparecer na metade do século XIX, se veem obrigados a escrever em um castelhano normativo que deixou de ser paraguaio e em um guarani que já não é guarani'. (Tradução nossa).¹¹

Estamos, então, na terceira margem linguística paraguaia, o jopará. A opção por ele caracteriza não somente (mais) um passo rumo à descolonização linguístico-cultural, mas a possibilidade de escrever em uma língua que dialogue com o/a leitor/a paraguaio/a sem a necessidade de delongar-se nas "[...] inevitáveis traduções literais entre parênteses ao

¹⁰ "[...] hablar hoy de un 'guaraní puro' o de un 'guaraní auténtico', es hablar de abstracciones 'eruditas' que no tienen ningún sentido. Tales denominaciones no se refieren tampoco a un supuesto estado prístino de la lengua que pudo existir idealmente alguna vez pero que con la colonización administrativa y evangelizadora, es decir encomendera y reductora, desapareció y se perdió."

¹¹ "Josefina Plá, por su parte, al referirse a la literatura paraguaya tanto en castellano como en guaraní, confirma los efectos de este proceso de alienación: 'Los escritores paraguayos cuando empiezan a aparecer en la segunda mitad del siglo XIX se ven obligados a escribir en un castellano normativo que ha dejado de ser paraguayo y en un guaraní que ya no es guaraní.'"

pé da página, às referências e aos glossários, tão cansativos e anacrônicos, nos textos de ficção" (ROA BASTOS, 1987, p. 103. Tradução nossa).¹²

Podemos pensar no *ñanduti* como uma alegoria do jopará. *Ñanduti* é uma palavra de origem guarani que é traduzida para o espanhol como "teia de aranha". Trata-se de uma espécie de bordado feito com o auxílio de bastidor e de agulhas, numa transposição de laçadas que compõem desenhos geométricos e coloridos, às vezes aparentados a elementos da natureza. Reconhecido como um dos símbolos nacionais do Paraguai, teria sido introduzido no país pelos colonizadores espanhóis. No percurso e na construção do *ñanduti*, reconhecemos a relevância das relações transculturais e translinguísticas em território paraguaio; por outro lado, percebemos como, depois que as linhas entrecruzam-se, descobrir qual foi a primeira laçada é tarefa difícil: teriam sido os guaranis ou os espanhóis?

Retornando à obra de Josefina Plá, selecionamos dois contos para investigação: "*La pierna de Severina*" e "*La vitrola*".

Em "*La pierna de Severina*", a protagonista almeja ser uma "Filha de Maria" da igreja católica. Se lhe falta uma parte da perna e havia sido lenta na aprendizagem da leitura, "[...] trabalhava todo tempo em seu *ñanduti*" (PLÁ, 2006, p. 13. Tradução nossa)¹³, no que era ágil. Porém, *Paí* Ranulfo lhe diz: "Uma Filha de Maria com a muleta aos ombros nas procissões não pode ser. E logo, para o trabalho... Não, não é possível" (PLÁ, 2006, p. 14–15. Tradução nossa).¹⁴ Na sequência, o mesmo pároco profere a Severina:

– Mas se ama de verdade a Virgem... poderia fazer outra coisa, ainda que não seja Filha de Maria, vale o mesmo. Por exemplo, veja, o manto do altar já está

¹² "[...] las inevitables traducciones literales entre paréntesis o al pie de página, las referencias y los vocabularios, tan fastidiosos y anacrónicos en los textos de ficción."

¹³ "[...] trabajaba todo el tiempo en su *ñanduti* [...]."

¹⁴ "*Una Hija de María con la muleta a cuestas en las procesiones no puede ser. Y luego, para el trabajo... No, no es posible.*"

um pouco velho... Poderia bordar um novo... Ou enfeitá-lo com renda. Você que faz tão bem o Ñanduti. (PLÁ, 2006, p. 5. Tradução nossa).¹⁵

Deparamo-nos aqui com o autoritarismo da igreja católica, aliada de primeira hora dos colonizadores, e de seus representantes, detentores do conhecimento e do poder sobre as almas nas pequenas localidades onde serviam. Na representação das/os subalternizadas/os, está Severina, mulher, pouco letrada (provavelmente na língua espanhola) e deficiente física, reduzida à prática do *ñanduti*. Podemos pensar que o bordado é a expressão de sua voz, o meio de se fazer presente no mundo, contudo, não basta essa forma expressiva para ser-no-mundo; é preciso que Severina tenha consciência disso e de que o seu desejo **não é servir** à Virgem/à igreja católica, mas **ser** "Filha de Maria". Aqui nos aproximamos das assertivas de Gayatri Spivak (2010).

O termo subalterno, apropriado de Gramsci por Spivak, referia-se inicialmente ao proletariado, uma categoria cuja voz não era ouvida e, no mais das vezes, era silenciada. O sujeito subalterno não pode expressar seu desejo, sua vontade, padecendo sob o que Spivak (2010, p. 47) reconhece como violência epistêmica, que ela exemplifica com "[...] o projeto remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo de se constituir o sujeito colonial como Outro. Esse projeto é também a obliteração assimétrica do rastro desse Outro em sua precária Subje-tividade." Em consonância com a proposição de Spivak, o desejo de **ser** de Severina passa a ser solapado, nas falas do *Paí*Ranulfo, pelo desejo de ela **sirva** à igreja católica.

Ainda segundo Spivak (2010, p. 66),

No contexto do itinerário obliterado do sujeito subalterno, [colonial], o caminho da diferença sexual é duplamente obliterado. A questão não é a da participação feminina na insurgência ou das regras básicas da divisão sexual do trabalho, pois, em ambos os casos, há 'evidência'. É mais uma questão de

¹⁵ "– *Pero si de veras querés tanto a la Virgen... pues podrías hacer algo, aunque no seas Hija de María, lo mismo vale. Por ejemplo, mirá, el mantel del altar ya está un poco viejo... Podrías bordar un nuevo... O adornalo con encajes. Vos que hacés tan bien el Ñanduti.*"

que, apesar de ambos serem objetos da historiografia colonialista e sujeitos da insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. Se, no contexto de produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade.

Novamente em diálogo com o conto *"La pierna de Severina"*, a protagonista insurge-se contra as negativas dos dirigentes da igreja para o seu ingresso na corporação das "Filhas de Maria", engendrando um plano: ir até Assunção, visitar a embaixada da Argentina, falar com o embaixador e pedir-lhe que intercedesse por ela, por uma perna artificial, junto à mulher do presidente argentino, "[...] uma senhora [...] que se ocupava muito dos pobres e dos desvalidos. Se alguém lhe escrevia dizendo-lhe que lhe faltava um braço ou uma perna, ela lhe fazia chegar logo em seguida uma" (PLÁ, 2006, p. 17. Tradução nossa).¹⁶ Severina vai para Assunção; porém, sua ida à capital foi uma grande decepção, pois não conseguiu falar com o embaixador da Argentina.

Cansada e para abrigar-se da chuva, recolheu-se na Igreja de San Roque. Como ela, alguns moradores de rua também foram para o mesmo local. Ali terminou o sonho de Severina: ela foi estuprada por esses homens. Nem mesmo um dos homens, deficiente físico como ela, teve compaixão. Os homens não se importaram com sua deficiência; eles queriam uma mulher para satisfazer seu apetite sexual: "– Mas é uma coxa. A resposta não demorou. – Coxa ou perna torta, do mesmo jeito serve" (PLÁ, 2006, p. 22. Tradução nossa).¹⁷

¹⁶ "[...] una señora [...] que se ocupaba mucho de los pobres y de los desvalidos. Si alguien le escribía diciéndole que le faltaba un brazo o una pierna, ella le hacía venir enseguida una."

¹⁷ "– Es una renga nipo raé. La contestación no se demoró. – Renga o retyma caré, lo mismo sirve."

O estupro grupal de Severina reencena a posse territorial pelos colonizadores.¹⁸ O corpo feminino é tomado à revelia da mulher e objetificado pelos homens subalternos. Segundo Roa Bastos (1987, p. 101), no Paraguai

[...] a mulher não é mais do que uma 'incapaz' legal, uma 'peça' de procriação e de trabalho, muitas vezes um objeto decorativo com funções puramente sexuais em um intercâmbio anômalo de bens e de serviços nesta sociedade corrompida pelo poder caudilhesco do homem forte, do 'macho' caricaturalmente carismático, mas aceito e consentido como tal. (Tradução nossa).¹⁹

Tornada serviçal, objeto tanto pelos estupradores quanto pela igreja católica, o sonho de Severina ser alguém no mundo chegara ao fim. Na posição de mulher subalterna, não existe um espaço onde ela possa se socorrer, seja dentro de uma igreja, seja em meio a seus semelhantes subalternos homens, porque o subalterno feminino não é ouvido. Uma mulher em condição de subalternidade, mesmo que grite, não será ouvida. Deixada desacordada na igreja, "A aragem que antecedia a madrugada a encontrou **só, de volta ao centro do silêncio**, como se tudo tivesse sido um pesadelo" (PLÁ, 2006, p. 22. Grifo nosso. Tradução nossa).²⁰ De retorno à sua cidadezinha, não contará o ocorrido para ninguém, voltando ao seu *ñanduti*; ela não testemunhará, ela não compartilhará as várias violências sofridas na ida para Assunção, afinal, esse testemunho poderia se voltar contra ela: o que fora fazer na capital? Por que não acatara a sugestão do *Paí* Ranulfo, rendendo-se ao bordado e à sua função de serviçal da igreja? No limite: por que extrapolou as fronteiras de sua condição feminina subalterna?

¹⁸ Ao dissertar sobre o *Jauhar*, a autoimolação grupal praticada na Índia pelas viúvas de guerra, Spivak (2010, p. 110) escreve: "O estupro grupal perpetrado pelos conquistadores é uma celebração metonímica da aquisição territorial."

¹⁹ "[...] *la mujer no es más que una 'incapaz' legal, una 'pieza' procreadora y de trabajo, muchas veces un objeto decorativo con funciones puramente sexuales en el intercambio anómalo de bienes y servicios de esta sociedad corrompida por el poder caudillesco del hombre fuerte, del 'macho' caricaturalmente carismático pero aceptado y consentido como tal.*"

²⁰ "*El airecillo premonitor de la madrugada la encontró sola, devuelta al centro del silencio, como si todo hubiese sido una pesadilla.*"

No outro conto em análise, *“La Vitrola”*, a protagonista, Delpilar, aos 10 anos, fora entregue por sua mãe aos cuidados de dona Fausta, "a esposa do Doutor" (PLÁ, 2006, p. 25. Tradução nossa).²¹ Não aprendera a ler,²² apesar de ter sido enviada à escola pela senhora Fausta. Envoltas em uma vida de marasmo, a menina foi despertada pela vitrola, *e/ fonógrafo* do vizinho, não se interessando por mais nada dentro de casa. Ña Romilda, mãe da patroa, em represália à desatenção de Delpilar, a maltrata com "Xingamentos, tapas na cabeça, puxões de orelhas e até pontapés" (PLÁ, 2006, p. 25. Tradução nossa)²³. Porém, nada resolve a situação, que perdura até a morte do vizinho e o emudecimento da vitrola. Depois disso, "[...] ficou em Delpilar um forte desejo no fundo de sua alma. Somente uma vez esse desejo subiu até a sua boca. Foi ao completar quinze anos" (PLÁ, 2006, p. 25–26. Tradução nossa).²⁴ Na ocasião, Fausta e Romilda caçoaram dela, dizendo-lhe que já poderia ter um namorado, ao que a menina protestou:

- Eu não quero um namorado.
- Não...? O que você quer então...? – perguntou Dona Fausta.
- Eu quero uma vitrola. (PLÁ, 2006, p. 26. Tradução nossa).²⁵

A vida passa e encontramos Delpilar com quase 40 anos, morando sozinha em "[...] rancho de tábuas não maior do que uma dessas caixas em que vêm as máquinas de costura" (PLÁ, 2006, p. 26. Tradução nossa).²⁶ Um dia, uma semana após o desfile da *Victória* (1935) do Paraguai na Guerra do Chaco, Cipriano/Cepí vai morar com Delpilar, construindo para ela uma casa de alvenaria com telhado de palha e piso de tijolos, o que desperta os comentários da vizinhança. Afinal, Cepí, "Apesar de seu peso, era bonito e

²¹ *"la señora del Doctor."*

²² Notamos que Delpilar, assim como Severina, não conseguiu lograr a instrução oferecida e a educação formal. Ela também é qualificada como lerda, tal qual Severina.

²³ *"Retos, acapetés, tirones de orejas, y hasta puntapiés."*

²⁴ *"[...] quedóle a Delpilar un secreto royente anhelo en lo hondo del alma. Una vez solamente subió hasta la boca ese anhelo. Fue al cumplir quince años."*

²⁵ - *Yo no quiero novio. - ¿No...?Qué lo que querés, entonces...? – preguntó Doña Fausta. - Yo quiero un fonógrafo."*

²⁶ *"[...] un rancho de estaqueo no más grande que una caja de esas en que vienen las máquinas de coser."*

pouco pedreiros o superavam. Trabalhava somente por conta própria, porque recebia mais. E não desperdiçava" (PLÁ, 2006, p. 29. Tradução nossa).²⁷

Delpilar engravida, Cepí traz mobília nova para a casa e, para a incredulidade dos vizinhos, presenteia a mulher com um fonógrafo.

– Não se diz mais fonógrafo, mas **vitrola**. [...]

Uma **vitrola**...! O auge da ilusão, o sonho máximo desta gente triste que ama a música barulhenta. A possibilidade ilimitada do baile ao alcance da mão; e, sobretudo, a faculdade feliz de ensurdecer o vizinho com o barulho: de o fazer morrer, literalmente, de inveja... (PLÁ, 2006, p. 30. Tradução nossa. Grifos nossos).²⁸

A tão sonhada vitrola por Delpilar torna-se a alegoria da possibilidade da felicidade em sua vida, como que rompendo, de um modo anti-trágico, com o destino de indiferença e de invisibilidade que a acompanhara até ali. Porém, isso também marcará, de modo acumulativo, os maldizeres da vizinhança e da família de Cepí. O nascimento de um menino dá vazão a comentários como este: "[...] um varão. Decididamente o mundo andava ao contrário. Velhas feias como Delpilar tinham filhos, enquanto outras, jovens e boas moças, os esperavam em vão" (PLÁ, 2006, p. 30. Tradução nossa).²⁹

Mas ainda faltava algo. O melhor.

Estava o bebê com quinze dias, quando Cepí tirou de algum lugar um traje preto para ele; e para Delpilar, um corte de seda branca; 'encantador' sussurravam, invejosamente, as mulheres. Uma senhora de Dos Bocas, antiga ambulante, presenteou Delpilar com um par de sapatos também brancos. Outra ia presenteá-la com luvas...

Delpilar e Cepí, em uma palavra, iam se casar.

²⁷ "A pesar de su pesadez, era guapo, y poco albañiles le ganaban. Trabajaba sólo en changas, que dejan más. Y no derrochaba."

²⁸ "– No se dice ahora fonógrafo, sino vitrola. [...] ¡Una vitrola...! La ilusión cumbre, el sueño máximo de esta gente taciturna que ama la música estripitosa. La posibilidad ilimitada de baile al alcance de la mano; y sobre todo, la facultad fe de ensordecer al vecino con el ruido: de hacerle morir literalmente de envidia..."

²⁹ "[...] un varón. Decididamente el mundo andaba al revés. Viejas feas como Delpilar tenían hijos mientras otras jóvenes e buenas mozas los esperaban en vano".

Aquilo passava da medida. Era muito mais do que todos podiam suportar.
(PLÁ, 2006, p. 30. Tradução nossa. Grifos nossos).³⁰

"Todos", esse coletivo indistinto e genérico, não podiam suportar as vitórias, as felicidades de Delpilar. Ainda que não seja nosso objetivo nesta análise pensar nas lutas entre o coletivo e o indivíduo, uma pergunta nos incomoda: por que "todos" se voltam contra Delpilar? Em entrevista para a *Revista Cult*, o historiador René Girard (MENEZES, 2020, s/p), falando que o coletivo é assassino por natureza e não o indivíduo, quando perguntado sobre o porquê dessa sua defesa, argumenta:

Acredito que nossa natureza mimética é responsável pela tendência das multidões de focalizar sua violência em um único indivíduo que se transforme, arbitrariamente, no bode expiatório de alguma comunidade. A matança unânime de uma vítima inocente, no passado, pacificava multidões perigosamente perturbadas e tornou possível sua estabilização.

Esse estado de perturbação do coletivo estava ligado, primordialmente, à religião e a seus rituais repressores e opressores, obstando a manifestação das necessidades, dos desejos e dos afetos mais básicos. Em uma passada d'olhos pela situação de Delpilar junto à vizinhança e aos parentes de Cepí, podemos pensar nos vários componentes que, possivelmente, estruturam o imaginário desse coletivo: o violento processo de colonização espanhol, as violentas guerras dos séculos XIX (a Grande Guerra) e XX (a Guerra do Chaco), o violento governo de Solano López e a violência da fome e da miséria. Se no passado arcaico o sacrifício humano ou animal apaziguava os deuses e sua violência, no caso de Delpilar, os vitupérios contra ela e os acontecimentos posteriores ao casamento pacificarão os ânimos de "todos".

³⁰ "Pero aún faltaba algo. Lo mejor. / Tenía la criatura quince días, cuando Cepí sacó de alguna parte un traje negro para él; y para Delpilar, un corte de seda blanca; 'charmé' susurraban, envidiosamente, las mujeres. Una señora de Dos Bocas, antigua marchante, regaló a Delpilar unos zapatos también blancos. Otra iba a regalarle los guantes... / Delpilar y Cepí, en una palabra, se iban a casar. / Aquello colmaba la medida. Era mucho más de lo que todos podían soportar".

A catástrofe expiatória requerida por "todos" começa a se abater sobre Delpilar: quinze dias antes do casamento, Cepí cai doente. "Parecia uma gripezinha sem importância" (PLÁ, 2006, p. 31. Tradução nossa).³¹ E o traje que lhe serviria para a boda serviu-lhe de mortalha. Sete meses depois do nascimento, o filho de Delpilar apresentava a cabeça mais desenvolvida do que o corpo, além de não conseguir endireitar o pescoço. O diagnóstico médico era de hidrocefalia e, finalmente, o bebê morreu. Envolta em desânimo, " Pouco a pouco [Delpilar] foi vendendo tudo o que tinha, menos a espreguiçadeira de Cepí, o corte de seda, os sapatos – as luvas nem chegou a tê-las – e a vitrola, é claro" (PLÁ, 2006, p. 33. Tradução nossa).³²

Ainda abalado pelos esforços da Guerra do Chaco, o Paraguai se vê tomado por instabilidades políticas, o que reverbera na vida de toda a população. Delpilar se vê obrigada a abandonar sua casa, e a vitrola, e a pedir abrigo junto de dona Fausta. Retornada ao lar, tem notícias de onde está a vitrola e a recupera. Além disso, recebe uma indenização do governo pelos bens roubados durante o tempo em que esteve fora de sua casa, o que recoloca sua vida em um estado que a satisfazia. Isso, no entanto, atrai a família de Cepí, especialmente quatro de suas sobrinhas, moças espevitadas e de sandálias coloridas: "(de onde tiravam tanto se nenhuma trabalhava?)" (PLÁ, 2006, p. 35. Tradução nossa),³³ cujo interesse na vitrola era confesso.

Um dia, mudando a vitrola de lugar, ela lhe cai no chão, quebrando a manivela. "Delpilar sentiu como se tivessem golpeado seu peito. Chorou por toda a noite e no dia seguinte" (PLÁ, 2006, p. 36. Tradução nossa).³⁴ Ceferina, a filha mais velha de Vicente Carandaó, cunhado de Cepí, promete-lhe que levará a vitrola, para o pai consertá-la, o

³¹ *"Una gripecita sin importancia al parecer".*

³² *"Poco a poco fue vendiendo cuanto tenía, menos la perezosa de Cepí, el corte de seda, los zapatos – los guantes no los llegó a tener – y la vitrola, por supuesto".*

³³ *"¿de dónde sacaban tanto si ninguna trabajaba?"*.

³⁴ *"Delpilar sintió como si la hubieran golpeado sobre los lacios senos. Lagrimeó toda la noche y el día siguiente".*

que não acontece: a vitrola nunca mais retornará. “Delpilar morreu no domingo anterior ao Carnaval. Quando foi para enterrá-la, não se encontrou um centavo” (PLÁ, 2006, p. 37. Tradução nossa).³⁵

O sonho da vitrola e do fonógrafo acompanha Delpilar desde a sua infância até a morte. O fonógrafo e a vitrola não são seus: o primeiro pertencia a um vizinho do doutor e a segunda, conforme a própria Delpilar, era de Cepí. O som emitido por ambos poderia ter retirado a protagonista do conto “*La vitrola*” de sua condição de subalternidade e de silêncio. Aqui acompanhamos a proposição de Krada Kilomba (2019, p. 47) em sua leitura de Spivak:

Ao argumentar que a subalterna não pode falar, ela não está se referindo ao ato de fala em si; não significa que nós não conseguimos articular a fala ou que não podemos falar em nosso próprio nome. A teórica, em vez disso, refere-se à dificuldade de falar dentro do regime repressivo do colonialismo e do racismo.

No caso de Delpilar, também existe o patriarcalismo, que vê o discurso da mulher como insatisfatório e inadequado, portanto, silencioso (esses adjetivos nos foram sugeridos também pela leitura de Kilomba, 2019). Vale relacionar o coletivo “todos”, por nós referido anteriormente, como essa voz patriarcal, machista altissonante, indiciada pela própria flexão de gênero (masculino) e de número (plural): o coletivo é masculino e é plural.

Podemos indagar se, ao ter a propriedade, seja do fonógrafo, seja da vitrola, Delpilar poderia ter ou recuperar sua voz de mulher colonizada pelo patriarcalismo. Kilomba (2019, p. 49. Grifos da autora) pondera que “A própria ausência (no centro) da voz da/o colonizada/o pode ser lida como emblemática da dificuldade de recuperar tal voz, e como a confirmação de que *não* há *espaço* onde colonizadas/os podem falar”.

³⁵ “*Delpilar murió el domingo anterior al de Carnaval. Cuando tocó enterrarle no se encontró un centavo*”.

Vale destacar que quando Delpilar recuperou a vitrola depois de meses longe de sua casa uma vizinha lhe pediu que a tocasse, pois estava bem estragada. "Mas [ela] nem então quis tocar a vitrola. – **É a vitrola de Cepí**" (PLÁ, 2006, p. 35. Tradução nossa. Grifos nossos).³⁶ Ela se nega a tocar a máquina. Tocar a vitrola poderia ter significado a construção de uma representação de si mesma como o sujeito de sua própria história e não como um apêndice, um anexo de uma outra história, a de Cepí.

O que nos toca tanto no caso de Severina quanto de Delpilar é que ambas só existem quando estão em relação a/com um outro, que pode ser a congregação católica das "Filhas de Maria" ou um homem, Cepí.

³⁶ *"Pero Delpilar ni entonces quiso tocar la vitrola. – Es la vitrola de Cepí".*

Referências

- AGUIAR, Flávio. *Augusto Roa Bastos*. Disponível em: <<http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/r/roa-bastos-augusto>> Acesso em: 5 ago. 2020.
- BASTOS, Augusto Roa. *Hijo de hombre*. Buenos Aires: Sudamericana, 1990.
- BASTOS, Augusto Roa. *Una cultura oral*. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/revista/645/A/1987>> Acesso em: 7 ago. 2020.
- BENISZ, Carla Daniela. *Las tretas del plagiario. Roa Bastos y o transfondo teórico de la 'literatura ausente'*. Disponível em: <Revista SURES: <https://ojs.unila.edu.br/ojs/index.php/sures>. N. 4, p. 78–90, jul. 20> Acesso em: 28 set. 2020.
- CHIAVENATTO, Julio José. *Genocídio americano: a Guerra do Paraguai*. São Paulo: Brasiliense, 1979.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação. Episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MENEZES, Melissa Antunes de. Entrevista com René Girard. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-rene-girard/>> Acesso em: 27 set. 2020.
- PLÁ, Josefina. *La pierna de Severina*. Asunción: El Lector, 2006.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de André Feitosa Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

Maria Firmina dos Reis e a poesia quilombola:
vozes da resistência

Maria Firmina dos Reis the and quilombola poetry:
resistance voices

Patrícia Regina de Moraes Bertolucci Cardoso

SED/SP

<https://orcid.org/0000-0058-8324-8743>

Recebido em: 02/09/2020

Aceito para publicação em: 01/12/2020

Resumo

Este artigo apresenta aspectos da obra de Maria Firmina dos Reis e da poesia quilombola, no propósito de discutir as vozes da resistência, que vão de encontro aos silenciamentos, por meio de estereótipos da mulher negra. Ser mulher e negra, em uma sociedade marcada pelos rastros do racismo e da subalternidade, não é fácil, e lutar contra essa realidade, que por séculos foi tida como aceitável, não é caminho para o entendimento de todas e todos.

Palavras chave: Mulher Negra; Poesia Quilombola; Resistência; Úrsula; Maria Firmina dos Reis.

Abstract

This article presents aspects of Maria Firmina dos Reis' work and quilombola poetry, in order to discuss the voices of resistance, which go against silences, through stereotypes of black women. Being a woman and a black woman, in a society marked by the traces of racism and subordination, is not easy, and fighting against this reality, which for centuries has been considered acceptable, is not the way to understand everyone.

Keywords: *Black Woman; Poesy; Quilombola; Resistance; Úrsula; Maria Firmina dos Reis.*

Introdução

*Eu me torno a narradora e a escritora da minha
própria realidade, a autora e a autoridade na minha
própria história. Nesse sentido, eu me torno a oposição
absoluta do que o projeto colonial predeterminou*

KILOMBA 2019.

Este texto apresenta questões voltadas à mulher negra escritora, que, ainda, hoje, luta pelo reconhecimento de suas produções literárias (e, diga-se de passagem, não são poucas). Por isso, este trabalho buscará analisar e apontar alguns traços das produções literárias de mulheres negras, para compreendermos processos de exclusão ou de construção de diferentes estereótipos, que, aliás, atualmente, devem ser esquecidos e/ou superados.

De início, destacamos a obra “Úrsula”, de Maria Firmino dos Reis, que, em sua primeira edição, em 1859, foi identificada apenas com o pseudônimo “uma maranhense”. Essa obra é considerada o primeiro romance escrito por uma mulher negra no Brasil e expõe uma visão bastante à frente de seu tempo ou “progressista” (para o Brasil do período escravocrata), em que o negro (principalmente, representado pelo personagem Túlio) e a negra (na personagem da mãe Susana) são construídos sob uma ótica da positividade e da força da ancestralidade. Além disso, a “mãe Susana” (re)constrói o processo diaspórico do tipo pré-transnacional, que, segundo Thomas Bonnici (2012),

se refere ao fenômeno de deslocamento de várias populações, como a migração forçada de onze milhões de africanos para terras americanas entre os séculos 16 e 19; a migração forçada de povos indígenas americanos para outras regiões no mesmo continente, por causa da escravidão, reduções jesuíticas e sobrevivências; a migração sob o contrato de povos asiáticos e, até certo ponto, de europeus, para o Caribe e para vários países da América (BONNICI, 2012, p. 59) [grifos nossos].

Essa “migração forçada” (de que nos fala o autor) aparece nos discursos de mãe Susana, que, sobretudo, confirmam certo “mito” antigo da sua terra e da história de seus antepassados, circunscrevendo, assim, um tipo de “idealização” da terra e dos seus ancestrais. Por isso, a personagem “mãe Susana” nos fala de uma noção de “liberdade” e da sua vontade de voltar à África (externando o seu desejo de retornar à sua cultura ancestral). Tudo isso implica cultura, tradição e ancestralidade, produzindo, de algum modo, forças regeneradoras e mecanismos de resistência, bem como meios de recuperação de vozes silenciadas (ou invisibilizadas) no processo da escravidão.

Também, vemos, no romance “Úrsula” (1859), uma pluralidade de vozes e a presença de um narrador de voz “feminina” (ou que se enuncia discursivamente como mulher). De acordo com Algemira de Macêdo Mendes (2016, p. 91), “percebemos, também, que o narrador faz explicitamente declaração de que é uma mulher e que possuiu muitas leituras [...]”. Desse modo, podemos dizer que os discursos extradiegéticos (ou do narrador dentro do tecido intratextual) balizam a ruptura de alguns estereótipos da negra e do negro, além de implicar diferentes críticas de contextos socioculturais e políticos do universo extra narrativo ou extratextual, lembrando que a literatura se pauta também em questões sociais e ideológicas, pois, como nos alerta Antonio Candido (1975, p. 3), “[...] a análise estética precede considerações de outra ordem”. Por isso, texto e contexto fundem-se na interpretação de uma obra, pois fatores sociais e psíquicos podem ser considerados agentes da sua estrutura narrativa também.

A esse respeito, Mendes (2016) explicita que:

A literatura do século XIX, produzida ainda sob a vigência do período escravocrata, silencia sobre o negro que, quando não omitido, aparece somente destacado por características estereotipadas: sensualidade, luxúrias, comportamento bestial ou servil, ou então é apresentado com sentimento de piedade e comiseração diante da situação do cativo (MENDES, 2016, p. 99).

Desse modo, a obra *Firmina*, além de evidenciar um tom de denúncia (de modo especial, posto pelos discursos antiescravagistas ou deviolências/opressões vividas por negras e negros), pode ser considerada uma representação do feminismo negro, pois, a obra acaba por romper com muitos estereótipos construídos socialmente, em relação às negras e aos negros. Além disso, a personagem mãe Susana pode ser a representação ou “[...] uma espécie de *alter ego* da romancista” (Charles Martinsapud Mendes, 2016, p. 1001). O que leva-nos à conclusão de que Maria Firmina dos Reis escreve uma obra cabedal e introdutória da contribuição da mulher negra à cultura brasileira, especialmente, se compreendermos a literatura, como afirma Regina Dalcastagnè (2017, p. 234), como um “[e]spaço onde se constroem e se validam representações do mundo social [...]”. Assim, a obra coaduna com as nossas reações na “realidade” ou em perspectivas sociais, ora reforçando e/ou legitimando discursos racistas, ora (a depender das possibilidades das articulações discursivas) antirracistas.

Certamente, não podemos afirmar que o romance “*Úrsula*” (1859) é o precursor da ficção da literatura nacional, pois, existem muitas discussões da crítica especializada em torno disso. Todavia, não podemos descartar o fato de ser sua autoramulher e negra, fato que a deixará, por um longo tempo, invisibilizada no sistema literário nacional ou no cânone brasileiro. Como afirma Mendes (2016), “o livro, por ter sido publicado distante do centro cultural, da Corte e por ser de uma mulher negra, não teve grande repercussão nacional” (MENDES, 2016, p. 100). Diante do que explicita a autora, vemos uma perspectivação de questões de gênero, de raça e de classe. Maria Firmina dos Reis (hoje e à época) parece buscar uma saída para “o perigo de uma história única” (para usarmos a expressão de Chimamanda Ngozi Adichie¹), o que mantém a essa mulher negra escritora uma postura (ou um caráter) à frente de seu tempo, perceptível, principalmente, pela

¹“O perigo de uma história única é uma adaptação da primeira palestra proferida por Chimamanda Ngozi Adichie, no TED Talk, em 2009” (ADICHIE, 2019, p. 7).

expressiva elevação moral e humana. Por isso, podemos ler/ver outras histórias da literatura, como ressalta Mendes (2016, p. 154), poderíamos dizer: “Em vez de história da literatura, *histórias* da literatura” [grifo nosso].

Neste contexto, é importante engendrar discussões e reflexões a respeito da mulher negra escritora do ponto de vista das práticas e produções literárias, principalmente, a partir da ideia de resistência e de desconstruções dos silenciamentos, pois, como afirma Dalcastagnè (2017, p. 236), “[...] a diversidade na narrativa, além da importância estética, possui uma importância política”. Assim, urge a necessidade de se fazer “falar” e “ouvir” sobre os grupos subalternos, numa estratégia de reconhecimento de que vivemos em um país marcado pela diversidade, e que a literatura não pode ser “apenas” um espaço de privilégios de alguns ou de grupos não marginalizados.

Em busca de alcançarmos tal intento, o presente artigo está dividido em duas seções, a saber: (i) A desconstrução dos silenciamentos; (ii) A poesia quilombola pelo olhar da mulher negra.

Dada à natureza deste texto, destacamos ainda que não pretendemos esgotar este tema, principalmente, por sua complexidade de expansão e de potência em diferentes frentes e/ou perspectivas críticas, que este trabalho possa trazer algumas luzes à questões que implicam e circunscrevem o fenômeno literário por intermédio da escrita de mulheres negras. Por isso, desejamos que este artigo possa contribuir para o(s) não(s) silenciamentos(s) de tantas escritoras negras.

A desconstrução dos silenciamentos

À guisa de breves considerações, tomemos alguns exemplos de como o negro era retratado na literatura. Segundo Muzart (2011, p. 177), “no século XIX, a imagem do negro na literatura sempre foi a do escravo, maltratado, submisso ou louco.” Ainda, para Cortazzo

(2011, p. 139), “a mulher negra era considerada só como um corpo que cumpria as funções de força de trabalho, de um corpo–procriação de novos corpos para serem escravizados e/ou de um corpo–objeto de prazer do macho senhor.” Destarte, não é necessário irmos muito longe para compreendermos qual o papel do negro ou da negra na literatura, que era vigente no Brasil colonial pautado em uma sociedade escravocrata, a qual só entendia o negro como inferior e incapaz.

Dessa forma, essa visão de inferioridade deixará marcas e cicatrizes profundas em seus lugares históricos e sociais, levando-os, muitas vezes, a diferentes silenciamentos e apagamentos, seja na produção literária, seja nas demais produções artísticas. Como afirma Bonnici (2012, p. 17), “[...] as raízes do imperialismo são muito mais profundas e extensas [...]”. Por isso, é tão necessário lutar contra os silenciamentos, os rastros (ou resíduos) e os estereótipos coloniais impostos, dos primórdios até os dias de hoje, os quais, também, a crítica “pós-colonialista” se ocupa em abordar, de modo especial, analisar, discutir e compreender seus efeitos nas construções de paradigmas canônicos e ideologias subjacentes.

Além do mais, para a escritora Castro (1995), o estereótipo que ronda a mulher negra perdura nas práticas sociais, visto que,

A utilização do estereótipo sobre a mulher negra tem origem no período colonial e atravessou o tempo, até os dias atuais, como um controle social a esta população, através de teorias, hoje, desmascaradas por vários segmentos das mesmas ciências que as defendem, não contribuindo, porém, para retirá-las das práticas (CASTRO, 1995, p. 42).

Desse modo, o estereótipo acaba sendo um “padrão” e passa a ser fixado à mulher negra, que perdura inclusive sob forma de um controle social (mantido, em grande medida, pelo sistema capitalista). Desta maneira, ainda, hoje, vemos resquícios de um pensamento em que a mulher negra fica reduzida à condição de força de trabalho e de objeto sexual (objetificação da mulher negra). Por isso, Ribeiro (2018) explicita que os estereótipos são:

Generalizações impostas aos grupos sociais específicos, geralmente, aqueles oprimidos. Numa sociedade machista, impõe-se a criação de papéis de gêneros como forma de manutenção de poder, negando-se humanidades às mulheres. Dizer, por exemplo, que mulheres são naturalmente materiais e que passam a mensagem de que o espaço público não é para elas. O mesmo ocorre com pessoas negras: a ideia de que toda negra sabe sambar ou de que todo negro é bom de bola (desde que não seja goleiro) são estereótipos que têm por finalidade nos manter no lugar que a sociedade racista determina (RIBEIRO, 2018, p. 32).

Nesse contexto, os estereótipos favorecem a manutenção de grupos minoritários em determinados espaços historicamente impostos e que acaba, muitas vezes, implicando (e representando, seja na literatura, seja na estrutura social) um lugar de exclusão e de marginalização. Por isso, é tão importante nos atentarmos para as estruturas narrativas, percebendo as posições “estereotipadas” de negras e negros em perspectivas sociais. Como aponta Dalcastagnè (2017, p. 236) “personagens negras, assim, talvez ajudem leitores brancos a entender melhor o que é ser negro no Brasil e o que significa ser branco em uma sociedade racista”.

Já sobre as formas de silenciamentos de mulheres escritoras (negras ou não negras), de acordo com Muzart (2011), existem:

Duas maneiras de *silenciamento da produção das mulheres na história literária brasileira*: Uma é a exclusão pura e simples dessa participação; e a outra é construir ou alimentar mitos em torno das mulheres escritoras, como anjo/demônio, ou simplesmente ridicularizá-las, as bas-bleus, por exemplo. (MUZART, 2011, p. 178) [grifo nosso].

Nesse sentido, como aponta o autor, dizer que as mulheres se encontram em grupos minoritários não é nenhuma novidade, visto que, por séculos, o lugar das mulheres em uma sociedade patriarcal foi o de estar numa condição inferior, de invisibilidade ou de exclusão. Contudo, não podemos negar que a invisibilidade da mulher negra foi pior (e, infelizmente, muitas vezes, ainda é na nossa sociedade), pois, comumente lhe é restringido o direito ao seu “lugar” de fala, que, de acordo com Ribeiro (2017, p. 63), “[...] não se

restringe ao ato de emitir palavras, mas de *poder existir*[...]” [grifo nosso]. Assim, a mulher negra sofre e busca seu reconhecimento à existência digna.

Deste modo, o *lócus* social, restrito à margem ou à invisibilidade, nega a mulher negra sua dignidade de ocupar lugares. Explicita Ribeiro (2017, p. 64) que “quando falamos de direito à existência digna e à voz, estamos falando de *lócus* social, de como esse lugar imposto dificulta a possibilidade de transcendência [...]”. Por isso, urge uma transformação social e de consciência, em vias de romper com os “estereótipos” impostos socialmente à mulher negra, para que ela alcance diferentes possibilidades de transcendência. Em consonância, Ribeiro (2019) aponta que:

Quando estudamos a história do Brasil, vemos como esses e outros dispositivos legais, estabelecidos durante e após a escravidão, contribuem para a manutenção da mentalidade “casa-grande e senzala” no país em que, *nas senzalas e nos quartos de empregada, a cor foi e é a negra* (RIBEIRO, 2019, p. 11) [grifo nosso].

Todavia, romper com essas mentalidades (ou os sistemas estruturais sociais de privilégios da “branquitude”) não é uma tarefa fácil, uma vez que vemos um racismo estrutural imperante, já que “[...] o racismo é parte da estrutura social [...]” (ALMEIDA, 2019, p. 52).

Também quanto ao racismo, Ribeiro (2019, p. 12) diz ser “[...] um sistema de opressões que nega direitos e não um simples ato da vontade de um indivíduo. Reconhecer o caráter estrutural do racismo pode ser paralisante”. Deste modo, diante desses “enraizamentos” internalizados durante séculos, temos que encontrar meios de combater e de desnaturalizar o racismo, bem como romper com os diferentes dispositivos de silenciamentos e de exclusão de negras e negros.

Ainda afirma Ribeiro (2019, p. 22) que “[...] a mulher negra incide a opressão de classe, de gênero e de raça, tornado o processo [literário ou não] ainda mais complexo.” Por isso, é tão importante divulgarmos a produção literária de mulheres negras como uma

“[...] possibilidade de dizer sobre si e sobre o mundo, de se fazer visível dentro dele” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 7). O que abre espaço a uma pluralidade de vozes e de possibilidades literárias de autorias “não autorizadas”(DALCASTAGNÈ, 2012, p. 7) no espaço literário, de um modo geral, para os integrantes das classes “ditas” subalternas ou relegadas à subalternidade.

Como já mencionamos anteriormente, Maria Firmino dos Reis foi a primeira mulher negra a ter um livro publicado no Brasil, porém, a escritora não conseguiu obter seu merecido reconhecimento, pois a sociedade da época (escravocrata e de prevalência branca e masculina) não daria “lugar” ao sol a um livro publicado por uma mulher e negra: “É isso que permite avaliar quanto determinado grupo – dependendo de seu lugar na sociedade – sofre com obstáculos ou é autorizado e favorecido” (RIBEIRO, 2019, p. 35). Nesse mesmo direcionamento, Dalcastagnè (2012) fala o seguinte:

Uma vez que a opressão é tanto material quanto simbólico, podemos percebê-la, também, na própria literatura uma forma socialmente valorizada de discurso que elege quais grupos são dignos de praticá-la ou de se tornar seus objetos (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 176).

Assim, compreendemos que determinados grupos podem “praticar” a literatura e outros são “desautorizados” a fazê-la, já que a literatura também é um espaço privilegiado e de poder. Por isso, Dalcastagnè (2017, p. 236) defende que, “ao ingressarem nela [na literatura], os grupos marginalizados também estão exigindo o reconhecimento do valor de sua experiência na sociedade”.

Portanto, temos que levar em conta as representações sociais das personagens negras, verificando se elas modelam estereótipos ou se desapropriam deles. Para Muzart (2011),

Por meio da personagem Mãe Susana, a autora inaugura não um novo paradigma, mas um modo diferenciado da representação até então existente. Nele, a autoria feminina e afro-identificada substitui o protagonismo da mulata pelo da negra. *Mãe Susana é negra e explica ao jovem escravo*

alforriado o verdadeiro sentido da liberdade [...] (MUZART, 2011, p. 170-171) [grifo nosso].

Nessa perspectiva, o autor elucida que essa “autoria afro-identificada” rompe com os modelos estruturantes no romance do século XIX. Desse modo, destacamos essa visão inovadora e circunscrita de uma nova dinâmica que se configura, principalmente, por registros da resistência de uma mulher negra escritora, disposta a abrir caminhos para trazer à tona raízes de (sua) uma memória ancestral (e de resistência), inscrevendo outros modos de identificação, os quais não foram praticamente incorporados à literatura nacional ou à tradição literária do século XIX.

Mesmo assim, como afirma Mendes (2016, p. 110), no Brasil, “a mulher escrava era encarada como objeto sexual, para satisfazer os desejos sexuais do patrão”. E, infelizmente, esse estereótipo da mulher negra como “objeto sexual” vai perdurar por muito tempo. Depois do Brasil escravocrata ou após o período colonial, como denuncia Ribeiro (2019, p. 25), muitas “[...] pessoas negras ficarão reduzidas a determinados estereótipos [...]”, e isso, nos dias de hoje, pode perpetuar dispositivos de violência, de opressão e de silenciamentos, de modo grave, contra a mulher negra.

Também, buscamos em Ribeiro (2018) o significado do termo mulata. Vejamos, a seguir, o que fala a autora:

A palavra, de origem espanhola, vem de “mula” ou “mulo”: aquilo que é híbrido, originário do cruzamento entre espécies. Mulas são animais nascidos da reprodução de jumentos com éguas ou de cavalos com jumentas. Em outra acepção, é resultado da cópula do animal, considerado nobre (*equus caballus*), com o animal dito de segunda classe (*equus africanus asinus*). Sendo assim, trata-se de uma palavra pejorativa para indicar mestiçagem, impureza, mistura imprópria, que não deveria existir. Empregado desde o período colonial, o termo era usado para designar negros de pele mais clara, frutos do estupro de escravas pelos senhores de engenho (RIBEIRO, 2018, p. 82) [Itálico do original].

Como explicita Ribeiro (2018), esse termo carrega o peso do processo histórico de um modo disfórico, pois se trata de uma “palavra pejorativa”, além de carregar em si designações das violências sofridas pelas negras no Brasil do período colonial.

Podemos ainda citar dois exemplos de como a literatura trata a mulher negra. No livro “O Cortiço”, de Aluísio de Azevedo (1890), temos duas personagens negras, porém, são apresentadas de maneiras distintas. A primeira é Bertoleza, que é escrava de um velho cego e acaba se amigando com o português João Romão, como aponta Mathias (2014, p. 25) “[...] estereótipo da mulher negra escravizada, que é Bertoleza, trabalhadora, submissa, sem grandes pretensões, que cheira a peixe [...]”. A segunda é Rita Baiana, a mulata sensual cobiçada por todos os homens, que, segundo Mathias (2014, p. 25), configura: “[...] estereótipo da mulata, cheirosa, objeto de desejo, prazer e intrigas [...]”. Desse modo, as mulheres negras na literatura, comumente, ficam reservadas as condições de escravas, de serviçais (posta em serviços domésticos) ou de “mulatas” (que são vistas de maneira sexualizada e de objetos sexuais).

Portanto, a narrativa firminiana, por meio de uma série de estratégias enunciativas, vai engendrar desmontes de opressão e violência, principalmente, por via da personagem negra mãe Susana. Afirmam Mendes (2016, p. 115) que “Susana não é como as mulheres brancas, esposas da trama, vítimas de maridos, que derramaram lágrimas de impotência, por não conseguirem agir, mudar nada, nem serem ouvidas.” Assim, cremos que a personagem mãe Susana, como “alter ego” da própria autora, representa um lugar de resistência e de não silenciamentos.

Ainda em relação à literatura de mulheres negras, é possível perceber que a presença de autoras negras na escola, seja no livro didático de língua portuguesa (LDP) ou nas bibliotecas das escolas, normalmente, se restringe a poucas autoras (quando há). Como aponta Testa e Araújo (2019, p. 91), “[...] a ausência de autores e autoras negras dentro das instituições de ensino público (ou, pelo menos, em grande parte delas) no nosso país

ainda é pouco questionada [...]”. Desse modo, o nosso sistema de educação parece ainda priorizar uma literatura masculina, branca e/ou canônica, uma vez que as leituras literárias ditas “obrigatórias” nas escolas são sempre voltadas a esse modelo de exclusão, como explicita muito bem Dalcastagnè (2017, p. 217) “[...] séculos de racismo estrutural afastam dos espaços de poder e de produção de discursos.” Mostra-nos que o racismo estrutural tem possibilitado o afastamento e principalmente os silenciamentos que rondam a escrita e inserção de escritoras negras nas escolas.

Mas, essa situação não se limita ao Ensino fundamental e Médio das escolas brasileiras de ensino. Na obra intitulada “Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade” (2017), de Bell Hooks, a autora menciona o desmerecimento de suas obras no meio acadêmico, visto que “os estudantes de várias instituições acadêmicas reclamam que não podem incluir minhas obras como leituras obrigatórias para os exames de conclusão de curso porque seus professores não as consideram suficientemente eruditas” (HOOKS, 2017, p. 99). Desse modo, podemos dizer que o fato de Hooks (2017) ser feminista e negra já lhe tira o prestígio de ocupar determinados lugares, bem como o seu direito de ter suas obras consideradas e reconhecidas como acadêmico-científicas, retirando dessa importante estudiosa a consideração e a valorização que tanto merece. O desmerecimento que a escritora encontra, torna-se uma das barreiras nesse cenário de silenciamentos, mais uma vez pode-se observar que o racismo estrutural abre caminho para que o negro seja visto como incapaz e/ou inferior.

A poesia quilombola pelo olhar da mulher negra

A partir da obra “Quilombolas do Tocantins: palavras e olhares”, organizada, em 2016, por Pedro Alexandre Conceição Aires Gonçalves e Rose Dayanne Santana, propomos a leitura de alguns poemas de mulheres quilombolas do Tocantins.

Para Gonçalves (2016, p. 6),

A mobilização e a luta destas comunidades sempre vão ser acompanhadas da beleza e da criatividade, expressão desse bem maior que se visa garantir a vida digna do povo quilombola, com a devida proteção de seu território e a preservação da cultura e identidade nacional (GONÇALVES, 2016, p. 6).

Nesse sentido, é necessário que esses espaços assegurem uma organização estrategicamente política e de resistência e que o sentido de ser “quilombo” ou quilombola seja ressignificado também pela expressão da poesia e especialmente da arte, para que essas vozes–mulheres possam ter o poder sobre sua história.

O poema de mulher quilombola, evidenciando a força/resistência de uma quilombola. Sua voz ocupa o lugar da poeta–negra e explicita certamente as “muitas vozes” daqueles que, por muitos anos, foram silenciados. Nesse poema, vemos questões de gênero, de raça e de classe. Ser mulher e negra, em um país que, mesmo depois da escravidão, permanece sendo racista, é um desafio, pois vivemos na esteira do racismo estrutural. Por isso, é necessário destruir a senzala, tirar o chicote da mão dos senhores de engenho e dar liberdade pra quem deseja falar. Além disso, não poderíamos deixar de apontar que no terceiro verso a assunção da identidade de mulher quilombola combate o discurso negativo literário brasileiro em que a invisibilidade impera ou em que se apresenta a mulher negra como um corpo–objeto, sem o cuidado com que ela pensa ou sente.”

Considerações finais

Este texto trata da luta contra os estereótipos da mulher negra na sociedade e fala da resistência das escritoras negras, como defende Kilomba (2019, p. 28), “[...] escrever é um ato de descolonização, no qual quem escreve se opõe as posições coloniais, tornando–se a/o escritora/escritor “validada/o” e “legitimada/o” [...]”. Por isso, apresentamos, mesmo que de modo breve, alguns aspectos da obra “Úrsula” (1859), de Maria Firmina do

Reis e da poesia quilombola, pelo olhar da mulher negra. Assim, em nossas abordagens, tentamos examinar algumas situações relacionadas ao lugar de fala, a quebra dos silenciamentos impostos e a resistência da mulher negra escritora.

Destacamos, ainda, que é necessário desconstruir a forma como a mulher negra é vista, muitas vezes, como subalterna, pelos olhos do colonizador, principalmente, frente às estruturas de opressão, de exclusão ou de marginalização. Neste sentido, há, neste trabalho, uma reivindicação para que a mulher negra tenha seu lugar de fala reconhecido com dignidade e que ela não seja subalternizada ou invisibilizada. É nesses termos que Kilomba (2019) argumenta o conceito de racismo genderizado “[...] para se referir à opressão racial sofrida por mulheres *negras* como estruturada por percepções racistas de papéis de gênero” (KILOMBA, 2019, p. 99).

Deste modo, as nossas análises e reflexões demonstram a luta e a resistência da mulher negra, seja pelo olhar das quilombolas ou de outras escritoras negras, e as reivindicações recaem sobre o direito à escrita e à ruptura da manutenção dos silenciamentos. Portanto, o intuito deste trabalho é reiterar, juntamente a tantos outros textos com esta temática, a ideia de que as mulheres negras tenham suas vozes ouvidas, que a literatura seja um mecanismo para desconstrução de estereótipos (não reforçando-os) e que haja discursos contra-hegemônicos, para que as mulheres negras cada vez mais ganhe voz/fale e produza conhecimentos e saberes.

Referências

Livros:

ALMEIDA, Silvio. *Racismo estrutural*. São Paulo: Pólen, 2019, p. 52.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. Trad. Juliana Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Ciranda Cultural, 2017.

BENAVENTE, Lady Rojas; BOLAÑOS, Aimée G., org. *Voces negras de las Américas: diálogos contemporâneos = Vozes negras das Américas: diálogos contemporâneos*. Rio Grande: Editora da FURG, 2011. 400p.

BONNICI, Thomas. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. 2. ed. Maringá: Eduem, 2012

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1975.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Editora da Uerj, 2012.

HOOKS, Bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 2.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

MENDES, Algemira de Macêdo. *A escrita de Maria Firmina dos Reis na literatura afrodescendente brasileira: revisitando o cânone*. Lisboa: Chiado, 2016.

REIS, Maria Firmino dos. *Úrsula*. San'Luiz. Maranhão, 1859.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala*. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

_____. *Quem tem medo do feminismo negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. *Pequeno Manual Antirracista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

Artigos de periódico:

EVARISTO, Conceição; SILVA, Denise Almeida. (Orgs). *Literatura, história, etnicidade e educação: estudos nos contextos afro-brasileiros, africano e da diáspora africana*. Frederico Westphalen: URI, 2011. 334p.

Documentos eletrônicos:

CASTRO, Yeda Pessoa de. *Mulher negra: preconceito, sexualidade e imaginário*. INPSO – FUNDAJ, Recife, 1995. Disponível em <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/Brasil/dipes-fundaj/20121203110837/quintas.pdf>> Acesso em: 08 de Novembro de 2019.

DEFENSORIA PÚBLICA AGRÁRIA. *Quilombolas do Tocantins: palavras e olhares*. Palmas, 2016. Disponível em <<http://www.defensoria.to.def.br/noticia/20570>> Acesso: 06 de novembro de 2019.

MATHIAS, Adélia Regina da S., *Vozes femininas no “quilombo da literatura”: a interface de gênero e raça nos Cadernos negros*. 2014. Disponível em <https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/17188/1/2014_AdeliaReginadaSilvaMathias.pdf> Acesso em: 06 de novembro de 2019.

CARNEIRO, Tércia Gomes. Mulheres e raça: Poetisas Quilombolas do Tocantins. In: XAUD, J. M.; LANDIM, L. P.; OLIVEIRA, R. B. R.; (Org.) Defensoria pública: reflexões sobre os direitos das mulheres [recurso eletrônico] / Revisão: Renato Deitos. – Brasília: ANADEP, 2020. Disponível em: [https://www.anadep.org.br/wtksite/cms/conteudo/45182/EBOOK_DIREITOS_MULHERES\(1\).pdf](https://www.anadep.org.br/wtksite/cms/conteudo/45182/EBOOK_DIREITOS_MULHERES(1).pdf). Acesso: 25 de Agosto de 2020. L,ç.

As vinganças de Euclides da Cunha e da hileia
The revenge of Euclides da Cunha and of hileia

Carlos Antônio Magalhães Guedelha

UFAM

<https://orcid.org/0000-0002-1376-7193>

Recebido em: 19/11/2020

Aceito para publicação em: 28/11/2020

Resumo

Este artigo focaliza a “metáfora dos livros vingadores” *Os sertões* e *Um paraíso perdido*, de Euclides da Cunha, e *Inferno verde*, de Alberto Rangel. Essa metáfora foi utilizada por Euclides para se referir a cada um dos livros citados. A hileia amazônica também é retratada metaforicamente como um livro vingador. O objetivo do artigo é analisar o sentido da vingança presente na metáfora em cada caso, por meio do estudo da metáfora conceptual “vingar-se é escrever”.

Palavras chave: Euclides da Cunha. Metáfora. Livro vingador. Amazônia.

Abstract

*This article studies the “metaphor of avengers books” *Os sertões* e *Um paraíso perdido*, by Euclides da Cunha, and *Inferno verde*, by Alberto Rangel. This metaphor was used by Euclides to refer to the books cited. The Amazon hileia is also metaphorically characterized as an avenger book. The objective of the article is to analyze the sense of revenge present in the metaphor in each case, through the study of the conceptual metaphor “to avenge oneself is to write”.*

Keywords: *Euclides da Cunha. Metaphor. Avenger book. Amazônia.*

Introdução: a teoria da metáfora conceptual

Os pesquisadores George Lakoff e Marx Johnson, na década de 1980, propuseram a abordagem teórica da metáfora conceptual, no livro *Metaphors we live by*, traduzido para o português como *Metáforas da vida cotidiana* (2002). Nessa obra, eles advogam que “a essência da metáfora é compreender e experienciar uma coisa em termos de outra” (LAKOFF e JOHNSON, 2002, p. 47– 48). Segundo esse conceito, compreendemos e experienciamos uma coisa em termos de outra, e materializamos essa compreensão na linguagem. Para fazer isso, relacionamos dois domínios diferentes da realidade, aos quais Lakoff e Johnson dão os nomes de “domínio-fonte” e “domínio-alvo”, sendo o alvo aquilo que queremos conceptualizar, e a fonte aquilo que utilizamos na linguagem. Ferrari (2011, p. 92) explica o sentido desses dois domínios:

A metáfora é, essencialmente, um mecanismo que envolve a conceptualização de um domínio de experiência em termos de outro. Sendo assim, para cada metáfora, é possível identificar um domínio-fonte e um domínio-alvo. O domínio-fonte envolve propriedades físicas e áreas relativamente concretas da experiência, enquanto o domínio-alvo tende a ser mais abstrato. Em exemplos como “ele tem alta reputação na empresa”; “ele despontou como o ator revelação este ano”; “João tem um cargo relativamente baixo”, o domínio-fonte é a dimensão vertical do espaço físico, e o domínio-alvo é o status social.

Como se pode perceber, a metáfora movimenta os conceitos do domínio-fonte em direção ao domínio-alvo. O repertório de conhecimentos, informações, concepções que temos relativamente ao domínio-fonte é deslocado para o domínio-alvo. Entre os exemplos de metáforas explorados por Lakoff & Johnson (2002), destacamos os dois seguintes: “discussão é guerra” e “tempo é dinheiro”, que fazem parte do nosso sistema conceptual na cultura ocidental. Ou seja, compreendemos e experienciamos o conceito “discussão” em termos de “guerra”, assim como compreendemos e experienciamos o conceito “tempo” em termos de “dinheiro”.

Toda metáfora, segundo Lakoff e Johnson, movimenta conceitos e concepções do domínio-fonte, que é mais facilmente compreendido, em direção ao domínio-alvo, que queremos compreender melhor. Por isso, uma metáfora pode ser representada dessa forma: “domínio-alvo é domínio-fonte”, como no caso da metáfora “tempo é dinheiro”. Queremos compreender o tempo, e o fazemos por meio da concretude do dinheiro, que já compreendemos perfeitamente, por estarmos habituados a lidar com ele.

Para a análise da metáfora de Euclides da Cunha, neste estudo, assumimos esse arrazoado formulado por Lakoff e Johnson (2002), no sentido de que as expressões metafóricas que detectamos na linguagem trazem à tona uma forma de compreensão do mundo e das coisas que subjazem ao uso da expressão metafórica. Euclides da Cunha parecia gostar de usar a metáfora “vingar-se é escrever”, pois essa metáfora se repete diversas vezes em seus textos, materializada na expressão metafórica “livro vingador”, que ele utilizava para se referir aos seus principais livros. Neste artigo, exploramos essa metáfora de Euclides em relação a três livros, sendo dois de sua autoria (*Os sertões* e *Um paraíso perdido*) e um da autoria de seu amigo Alberto Rangel (*Inferno verde*). Incluímos também nessa relação a metáfora euclidiana “a Amazônia é um livro”, no sentido de olharmos a selva também como um dos livros vingadores relacionados a Euclides da Cunha.

Detectamos, por meio da expressão linguística “livro vingador”, a metáfora da escrita como vingança que subjaz a essa expressão. O escritor transita do terreno concreto, do observável (escrever), em direção a um campo mais abstrato (vingar-se), guiado pela metáfora de base “vingar-se é escrever”. Isso significa que as metáforas conceptuais subjazem às expressões linguísticas metafóricas. A forma como Euclides organizou o seu dizer nesse recorte textual pode comprovar que foram organizados diferentes domínios de sua experiência para fazer entender o mundo, e dele construir o sentido. No domínio-fonte da escrita, ele projetou o domínio-alvo da vingança, fazendo pensar a vingança em

termos de escrita. Isso confirma a hipótese de Lakoff e Johnson (2002) de que o uso da metáfora é uma questão do processo do pensamento e da ação humana, e não apenas um requisito da linguagem.

1. Os sertões: primeiro livro vingador

Euclides da Cunha foi convidado por Júlio Mesquita, editor do jornal Estado de São Paulo, para fazer a cobertura da guerra de Canudos, e recebeu a missão de fazer uma análise acurada das causas e conseqüências daquele conflito encarniçado no arraial baiano. Tendo aceitado a missão, Euclides preparou-se para a viagem e seguiu rumo ao sertão. Movido por um inarredável ideal de justiça, ele chegou a Salvador, onde teve que se demorar por quase um mês, antes de seguir viagem para Canudos, devido a questões operacionais próprias da guerra:

Na ansiedade desse período extenuante de quase um mês, aproveitou para colher mais informações sobre a realidade do conflito, ouvindo os relatos e testemunhos dos que regressavam do campo de batalha quase diariamente. Juntando esses relatos e testemunhos, pôde começar a montar um quadro mais realista da situação. Nesse período também enviava suas interpretações do conflito para o jornal (GUEDELHA, 2013, p. 31).

Esse foi um período de inequívoca evolução no pensamento de Euclides. Um período de amadurecimento diante da observação in loco dos acirramentos da guerra. “Nos artigos que enviava para São Paulo, assim como em sua correspondência ativa, é possível perceber a evolução do seu pensamento em relação à guerra. Nos primeiros textos ainda se pode ver um Euclides cheio de brios republicanos, disposto a desmascarar um grande foco de conspiração monarquista” (GUEDELHA, 2013, p. 32). Chamava Canudos de um arraial maldito, que precisava ser extirpado, para o bem do progresso da nação. No entanto, depois de pôr os pés no chão da Bahia, de vivenciar os lances reais dos embates, vê o seu pensamento dar uma inesperada guinada em direção oposta, à medida que “pesquisa, estuda, entrevista, visita os hospitais em companhia de altos oficiais do Exército [...] e em

que observa, nas estações de estrada de ferro, a chegada dos feridos em combate” (MOTA, 2003, p. 96). Passou a ter uma nova visão sobre o Conselheiro: “Começou a perceber que olhar Antônio Conselheiro como um simples inimigo da República, um ardiloso aliado dos conspiradores monarquistas era um lamentável equívoco e um grande exagero” (GUEDELHA, 2013, p. 33). Parece evidente que o impacto daquela tragédia, materializada em um encontro sangüinário entre dois brasis que não se conheciam, o do litoral (desenvolvido) e o do sertão (abandonado), pesou fundo no espírito de Euclides. Eram irmãos que se desconheciam e se matavam num espetáculo de fratricídio absolutamente estúpido.

Euclides passou dois meses em Canudos, já na fase final do conflito. Mas esse período, aparentemente curto, foi tão intenso e revelador que deixou Euclides em estado de choque. Segundo Mota (2003, p. 109),

Daquela campanha, da sua observação cuidadosa, vai surgir uma obra-prima da literatura brasileira. Mas não apenas da literatura. Os Sertões, que Euclides a rigor já começara a escrever, sendo os comentários enviados ao Estado o seu embrião, será muito mais que uma obra-prima literária. Esse “livro vingador”, prodígio de síntese de literatura, sociologia, geografia, climatologia, botânica, geologia, economia e história, será um grito de alerta às descuidadas e frívolas elites do litoral para a necessidade de se lembrarem das injustiçadas e esquecidas populações do sertão e incorporá-las à civilização.

Por que “livro vingador”? Em que sentido essa metáfora pode ser lida? Mota (2003, p. 118) explicita que Euclides pretendia, com a feitura do livro, “vingar-se da chacina dos sertanejos feita pelas tropas do governo, que se haviam batido bravamente, mas que haviam sido também incapazes de se libertarem de uma série de mal entendidos e preconceitos, e de reconhecerem e recompensarem o heroísmo dos jagunços”. E isso é verdade. Após concluir a escrita do livro, já no ano de sua publicação, o escritor dirige-se por carta a um amigo chamado Francisco Escobar, referindo-se ao livro nos seguintes termos:

Alenta-me a antiga convicção de que o futuro o lerá. Nem outra coisa quero. Serei um vingador e terei desempenhado um grande papel na vida – o de advogado dos pobres sertanejos assassinados por uma sociedade pulha, covarde e sanguinária... Além disto terei o aplauso de uns vinte ou trinta amigos em cuja primeira linha estás. E isto me basta” (in: GALVÃO; GALOTTI, 1997, p. 133).

Com a expressão metafórica “livro vingador”, Euclides externa uma metáfora conceptual que estava na base de sua concepção a respeito daquela obra e dos fatos que ela apresentava. Assim sendo, parece certo entender que a escrita daquele livro tinha, de verdade, no pensamento de Euclides, o valor de uma vingança, segundo a teoria da metáfora conceptual, que vê a metáfora como um mecanismo psicoassociativo que permite ao indivíduo lidar cognitivamente com as coisas do mundo (LAKOFF e JOHNSON, 2002).

Euclides exercitou a sua vingança escrevendo. Os Sertões vieram à luz como um respeitável monumento à vingança do crime estupidamente cometido pelo Brasil oficial contra a população miserável e abandonada do sertão. Dois anos depois, Euclides já se encontrava em solo amazônico, fazendo prospecções para a escrita do seu segundo livro vingador.

2. Paraíso perdido: o projeto do segundo livro vingador

Euclides da Cunha viajou para a Amazônia no final do ano de 1904 e ficou na região até o final de 1905. Era a chamada década áurea da economia gomífera, mas era também um tempo de acirrados conflitos de fronteira do Brasil com o Peru. Uma das causas fundamentais desses conflitos foi a intensa migração de populações sertanejas para a Amazônia, em rota de fuga da seca inclemente. Aliada a esse fato, havia a exploração extensiva do látex das seringueiras, nativas da região e responsáveis por uma grande atração de extratores em busca de fortuna. Conseqüentemente, as fronteiras amazônicas foram sendo expandidas para além dos limites estabelecidos na época. No entendimento de Guedelha (2013, p 39),

Foi esse quadro beligerante, foi esse clima dominante da política externa brasileira no ano de 1904 que despertou a atenção e o interesse de Euclides, que vivia então a desagradável situação de engenheiro desempregado, apesar da fama que o seu primeiro livro, *Os Sertões*, lhe propiciara. Quanto à situação de desempregado, ele nunca tivera, na verdade, um emprego fixo, e sua família sofria muitas privações.

Mota (2003, p. 154) assinala que a migração nordestina para a região amazônica, em busca da riqueza da borracha, marca a última etapa da expansão territorial brasileira que, após o acordo com a Bolívia, do qual resultou a compra do Acre pelo governo brasileiro, e com o Peru, que delimitou com precisão, e de forma definitiva, as linhas de fronteira na Amazônia, o Brasil adquire a feição que conserva até hoje. Os conflitos e as batalhas diplomáticas foram se sucedendo até 1903, quando foi assinado o Tratado de Petrópolis. Pelo Tratado, o Acre foi definitivamente incorporado ao Brasil, que por ele pagou de 2 milhões de libras esterlinas à Bolívia, além de outras compensações em territórios e no compromisso de construir a estrada de ferro Madeira–Mamoré (GONDIM, 1994; REIS, 1998; SOUZA, 2009).

Passada a maior efervescência das lutas no Acre, as preocupações da diplomacia brasileira voltaram-se para as fronteiras com o Peru. Rabello (1966) explicita que o Peru pleiteava junto ao governo brasileiro a posse de uma grande faixa de terra entre o rio Madeira e o rio Javari. Ali também havia enfrentamentos constantes entre brasileiros e peruanos. Desde 1902, tropas peruanas haviam ocupado os vales do Juruá e do Purus para dar apoio aos seus compatriotas. O Brasil também envia tropas para proteger os brasileiros. O Barão do Rio Branco intervém, pondo em ação mais uma vez a sua habilidade como negociador (RABELLO, 1966; MOTA, 2003).

Euclides da Cunha tinha um certo conhecimento desses conflitos, e teve seu interesse despertado pelos lances que se desenrolavam na região fronteira. Tanto que escrevera uma série de textos para o jornal Estado de São Paulo sobre o assunto e sobre outros desafios da região. Assim foi que se prontificou para integrar uma das comissões

de reconhecimento de fronteiras criadas pelo Ministério das Relações Exteriores para levar a efeito o acordo que fora firmado no Tratado de Petrópolis. Uma das comissões seguiria para o Juruá e outra para o Purus. Ficou surpreso ao saber que Rio Branco lhe dera não apenas o posto de de auxiliar, mas a chefia da comissão de reconhecimento do alto Purus, que deveria ser dividida com o peruano Pedro Buenaño, enquanto a chefia da comissão de reconhecimento do alto Juruá fora entregue ao coronel Belarmino de Mendonça, a ser dividida com o capitão peruano Felipe Espuiar (RABELLO, 1966; MOTA, 2003).

É nesse mister de realizar o levantamento cartográfico do Purus e definir as fronteiras do Brasil com o Peru que Euclides põe os pés em terras amazônicas. Ele agiu, em toda a viagem pela selva, como um atento observador que tudo anotava, num grande esforço para não deixar passar despercebido o menor detalhe que fosse dos flagrantes que observava. Um livro haveria de nascer dessa observação atenta e prolongada. Anotava tudo para posteriormente organizar esse material em um livro para o qual já havia até escolhido o título: “Paraíso perdido”. Após sua passagem pela região, a escrita do livro não era mais encarado como apenas um projeto, mas sim como uma obrigação moral, semelhantemente ao caso de Canudos. A situação de abandono e miséria absoluta das populações com as quais contactara no interior da Amazônia, principalmente nos seringais, o deixaram revoltado, comovido. Assim como ao retornar de Canudos, Euclides estava em estado de choque com o peso da realidade que conhecera. “Tal como em Canudos, tomou como missão, num segundo ‘livro vingador’, denunciar o fato à Nação, e reclamar do governo medidas em favor dos sertanejos que, transformados em seringueiros, garantiam para o Brasil a posse de regiões riquíssimas, e ao mesmo tempo eram relegados à mais extrema miséria e à mais cruel exploração” (MOTA, 2003, p. 164).

Em uma carta endereçada de Manaus ao amigo Coelho Neto, Euclides confidencia: “Vivo sem luz, meio apagado e num estonteamento. Nada te direi da terra e da gente. Depois, aí, e num livro: Um Paraíso Perdido, onde procurarei vingar a Hiloie maravilhosa de

todas as brutalidades das gentes adoidadas que a maculam desde o século XVIII” (in: GALVÃO; GALOTTI, 1997, p. 266). Nessa missiva, confirma o título projetado para o livro que pretendia escrever e esclarece o sentido da metáfora atribuída a esse livro como “meu segundo livro vingador”: a hileia seria vingada da invasão deletéria dos estrangeiros, que seguiam maculando-a desde os primeiros contatos.

No mesmo dia em que escreveu a Coelho Neto, endereçou outra carta para o também escritor José Veríssimo, um amazônida de grande projeção nacional pelo vigor da crítica literária que exercitava, falando sobre o projeto do livro, e pergunta ao amigo: “Acha bom o título ‘Um Paraíso Perdido’ para o meu livro sobre a Amazônia? Ele reflete bem o meu incurável pessimismo, mas como é verdadeiro?!” (in: GALVÃO; GALOTTI, 1997, p. 269). Um exercício de metalinguagem tão caro a Euclides, preocupado com a repercussão dos títulos que dava aos seus livros e também concentrado em seu projeto de elaborar livros vingadores.

É isso que ele diz em carta a um outro amigo, de nome Escobar, ao afirmar que estava elaborando “as primeiras páginas de Um Paraíso Perdido, o meu segundo livro vingador. Se o fizer, como o imagino, hei de ser (perdoa-me a incorrigível vaidade) hei de ser para a posteridade um ser enigmático, verdadeiramente incompreensível entre estes homens” (in: GALVÃO; GALOTTI, 1997, p. 306). Nesse contexto, à semelhança da maneira como se referira a Os Sertões, Euclides retoma a expressão linguística “meu livro vingador” para atualizar a metáfora conceptual “vingar-se é escrever”. Essa metáfora

sanciona a concepção euclidiana de que uma vingança era necessária tanto no caso do sertão nordestino quanto no caso dos rincões amazônicos. Uma vingança em nome dos que não tinham condições de se vingar: sertanejos massacrados e seringueiros, também sertanejos, escravizados. Mas no caso da Amazônia, infelizmente o projeto do “segundo livro vingador” não foi concluído, tendo em vista uma série de fatores ligados à vida do autor, especialmente a sua morte prematura. O que restou do projeto do segundo livro vingador de Euclides foi uma série de artigos, reunidos postumamente

sob o título *À Margem da história*, que constituíam o esboço de *Um Paraíso Perdido* (GUEDELHA, 2013, p. 199).

O projeto do segundo livro vingador morreu juntamente com o autor, assassinado em 1909. Ficou para a posteridade a especulação sobre o que viria a ser esse livro tão sonhado e tão anunciado por Euclides. Um livro em que a Amazônia figuraria como o espaço de Milton. Mas de que forma figuraria? Que tratamento seria dado aos seringais, à floresta soberba e aos rios colossais? “Evidentemente, não tendo o projeto do livro se completado, não se tem como avaliar o projeto. Todavia, é possível avaliar os textos esparsos publicados em jornais, além daqueles de *À Margem da história*, que certamente fariam parte do grande livro projetado” (GUEDELHA, 2013, p. 199). Esses textos dão apenas um vislumbre do que viria a ser o livro: “apenas algumas páginas sobre aspectos da vida amazônica, ligados à terra, às águas, ao clima e ao homem, que ficaram para sempre inacabadas. Ainda desta vez, a Amazônia não teria o seu grande livro” (RABELLO, 1966, p. 279).

3. Inferno verde: o terceiro livro vingador

No prefácio que fez para o Inferno verde, escrito por seu amigo Alberto Rangel, Euclides da Cunha declara que o livro “é uma grande voz, pairando, comovida e vingadora, sobre o inferno florido dos seringais, que as matas opulentas engrinaldam e traiçoeiramente matiza, das cores ilusórias da esperança” (CUNHA in: RANGEL, 2001, p. 237). Aqui o autor de *Os sertões* lança mão de um paradoxo que parece entregar ao leitor a chave de acesso ao universo ficcional que a obra encerra: inferno verde, inferno florido. Ou seja, um inferno que tem algo de paraíso. Todavia se trata apenas da “ilusão de um paraíso”, para lembrar uma expressão de Betty Meggers, porque a selva é traiçoeira e oferece uma esperança que é ilusória. Assim, Euclides carimba seu prefácio com o mesmo pessimismo que enforma o livro prefaciado. E situa no mundo amazônico um espaço

específico: os seringais, onde esse jogo de essência (inferno) x aparência (florido) se perpetua.

Ao assegurar que o livro de Rangel é “uma grande voz, pairando, comovida e vingadora, sobre o inferno florido dos seringais” (negrito meu), Euclides da Cunha equipara esse livro a *Os sertões* e *Paraíso perdido*, dois livros do próprio Euclides. É viável essa associação porque Euclides chamou esses dois livros, cada um a seu tempo, de “meu livro vingador”, como já vimos. Portanto, Euclides insere o livro do amigo Rangel no âmbito dos livros vingadores.

Em seu prefácio, Euclides segue dizendo que, em *Inferno verde*,

Linhas nervosas e rebeldes, riscadas ao arrepio das fórmulas ordinárias do escrever, revelam-nos, graficamente visíveis, as trilhas multívias e revoltas e encruzilhadas lançando-se a todos os rumos, volvendo de todas as bandas, em torcicolos, em desvios, em repentinos atalhos, em súbitas paradas, ora no arremesso de avances impetuosos ora, de improviso, em recuos, aqui pelo clivoso abrupto dos mais alarmantes paradoxos, além desafogadamente retilíneas, pelo achanado e firme dos reconhecimentos positivos de uma alma a divagar, intrépida e completamente perdida, entre resplendores (CUNHA in: RANGEL, 2001, p. 25).

É essa “alma a divagar” entre os “resplendores” da Amazônia que nos dá conta dos flagrantes dos seringais observados em cada paragem por onde passa. Essa “alma” é, na verdade, o narrador que fornece unidade aos onze contos que enfeixam o livro. Trata-se de um narrador-viajante, segundo a classificação de Marcos Frederico Krüger (KRÜGER, 2011). Viajante e topógrafo, o narrador desloca-se pela selva em seu ofício de medição de terra ou agrimensura, levando consigo o teodolito. Sua atividade andeja no interior da selva o obriga a múltiplas paradas, seja para descansar seja para alimentar-se seja para obter informações a respeito dos roteiros a seguir. São onze paradas, das quais resultam as onze narrativas que compõem o livro, nas quais o observado passa a ser o narrado. No que diz respeito ao narrador, “acompanhando-o, viajamos pelas matas, pelos seringais e pelo centro urbano que é Manaus, num ir e vir incessante. É ele, contudo, que unifica os

episódios relatados” (KRÜGER in: RANGEL, 2001, p. 10). Em sua faina de viajante que desconhece os meandros da selva, “a realidade surpreendedora entrou-lhe pelos olhos através da objetiva de um teodolito. Armaram-se cenários fantásticos nas redes das trianguladas” (CUNHA in: RANGEL, 2001, p. 26).

Ao falar sobre os “cenários fantásticos” que compõem a hileia, Euclides utiliza uma expressão metafórica que atualiza a metáfora conceptual da Amazônia como um teatro (a Amazônia é um teatro), recorrente em seus escritos amazônicos. Um teatro no qual se desenrolam tramas fantásticas. Mas o que sobressai nesse teatro enigmático, é o fato de que “entre as magias daqueles cenários vivos, há um ator agonizante, o homem” (CUNHA in: RANGEL, 2001, p. 29). E o livro de Rangel trata exatamente disso, desse ator agonizante, uma referência principalmente aos seringueiros, seres minúsculos e insignificantes ante a exuberância e a grandiosidade da paisagem. É que no Amazonas, “sobre a terra farta e a crescer na plenitude risonha da sua vida, agita-se, miseravelmente, uma sociedade que está morrendo” (CUNHA in: RANGEL, 2001, p. 29). Assim, para Euclides, o Inferno verde traz ao leitor “os comoventes lances de uma deplorável agonia coletiva, em onze capítulos, que são onze miniaturas de Rembrandt, refertas de apavorante simbolismo” (CUNHA in: RANGEL, 2001, p. 29). Miniaturas, neste caso, pinceladas por um escritor assombrado diante dos mistérios aterradores das cenas e cenários que despontam diante de seus espantados olhos de quem não é nativo da região.

No Inferno verde, a Amazônia é o inferno, a mesma “paragem maldita” tão citada por Euclides em seus textos. Dessa forma, vislumbra-se o paraíso (perdido) apontado por Euclides e o inferno (verde) de Rangel como sendo os dois lados de uma mesma moeda, que é o espaço amazônico. A literatura amazônica, por décadas a fio, esteve presa a essa dicotomia entre inferno e paraíso, definidas por Mário Ypiranga Monteiro como “edenismo” e “infernismo”. Segundo essa definição de Monteiro, temos que:

o infernismo era fruto do assombro diante um espaço considerado excessivamente misterioso. O homem espanta-se com a enormidade da floresta e dos rios, e libera a fantasia para grandes viagens para sondar mistérios e horrores subjacentes à imensurável massa líquida dos rios e ao estonteante universo verde da selva. O espanto se intensifica com a constatação do submundo de estupidez perpetuado no interior da selva, com o aniquilamento do homem pelo próprio homem. No reino do arrivismo que se montou na região, a terra foi manchada pela violência no decurso da invasão da região pela corrida vertiginosa em busca da borracha. Já o edenismo, muito caro aos poetas e aventureiros sonhadores, era fruto do êxtase que acometia muitos dos viajantes, deslumbrados com uma terra tão pujante, luxuriante, de belezas e riquezas inimagináveis. Acessando uma terra que sequer supunham existir como tal, imaginavam ter encontrado uma porção do paraíso edênico na terra (MONTEIRO, apud GUEDELHA, 2013, p. 164).

Mas no caso de Euclides, como também no caso de Rangel, há sempre um senão, expresso num adjetivo paradoxal: o paraíso é “perdido”, é “diabólico”, e o inferno é “verde”, é “florido”. Ou seja, o inferno tinge-se de paraíso, enquanto o paraíso é chamuscado de inferno. Sempre um paradoxo estrutural revelando incertezas prementes. Na interessante leitura de Hardman (2009, p. 57), o que ocorre na interpretação euclidiana da Amazônia é a interrupção do gênese (que não se completou) pela precipitação do apocalipse:

uma oscilação de imagens que embaralham visões dos começos e fins dos tempos e mundos, que se alternam e se misturam entre cenas do Gênesis interrompido contra outras tantas do Apocalipse precipitado, entre a paisagem ausente de sinais humanos, seja à margem, seja anterior, seja fora mesmo do campo da história; ou, bem ao contrário, um território já demarcado por brutalidades antigas que o puseram à força nas franjas do processo civilizatório ocidental e colonial desde pelo menos o século XVII.

Entre as miniaturas de apavorante simbolismo que enformam o Inferno verde, cabe destaque para o conto intitulado “Maibi”, uma narrativa exemplar no que diz respeito ao mundo da borracha, já que traz a lume um dos flagrantes mais emblemáticos dos seringais: a recorrência de cenas de violências múltiplas, decorrente do fato de que as mulheres eram uma presença rara nos seringais, conforme a historiografia tradicional. As poucas que existiam geralmente tinham “dono”, até mesmo as crianças, meninas pré-

adolescentes, cujo compromisso marital era firmado pelo pai desde muito cedo, como uma forma de troca de favores com o futuro marido.

Em geral, ao nordestino agenciado para trabalhar nos sertões amazônicos não era facultado levar mulher para o seringal, pois na lógica capitalista do “coronel” a mulher era um fator gerador de despesas na viagem do Nordeste até ali. Além disso, tendo a mulher por perto, o homem produziria menos, ao passo que, ficando ela no sertão, ele triplicaria seu esforço de trabalho com o sonho de voltar para a companhia de sua amada e da família o mais breve possível. Tudo isso, evidentemente, era estratégia de espoliação, pois a estrutura montada nos seringais conspirava para que o sertanejo nunca mais voltasse para sua terra. Dando ordem expressa aos agenciadores de conduzirem somente homens para o seringal, deixando mulher e filhos no Nordeste, o coronel objetivava economizar nos gastos com passagem e alimentação dos agenciados, além de evitar o estorvo de ter o homem sua mulher por perto para, de alguma forma, travar a sua produção de borracha. Conseqüentemente, os seringais foram se tornando espaços praticamente vazios da presença da fêmea e, ao mesmo tempo, espaços do abrasamento do macho. Premidos pela escassez de mulheres na selva, os sertanejos eram empurrados pelos instintos a atos extremados de masturbação, pedofilia, zoofilia, bestialidades as mais variadas e crimes passionais, fartos na literatura sobre os seringais amazônicos. Maia (1997) comenta que o cenário era praticamente o mesmo em todos os seringais situados ao longo do rio Madeira e seus afluentes: logo que chegaram as primeiras levadas de nordestinos, só existiam mulheres indígenas, e muitas delas passaram a ser perseguidas e estupradas pelos sertanejos abrasados. Ele lembra que, no caso da abertura dos trabalhos de construção da ferrovia Madeira–Mamoré, os quinhentos homens inicialmente levados do Ceará para trabalhar na empresa George Church não conduziam mulheres.

De situações como essa decorreu o surgimento do mercado de mulheres na selva, que se tornou uma prática corriqueira. A mulher passou a ser utilizada como moeda de

troca. Maia (1997, p. 93) informa que “as despesas com mulheres figuravam nas prestações de contas, no fim das safras, entre máquinas de costura, rifles, fazendas, sabão e café. Havia também o pagamento do valor feminino, baseado na saúde e nos encantos fisionômicos.”

Esse movimentado comércio de “quengas” (palavra usada por Maia) ou “decaídas” (palavra usada por Linhares, 1995), arrebanhadas dos prostíbulos de Manaus, Belém e até de Fortaleza e levadas para os seringueiros que tinham saldo, gerava lucros para o coronel e, de certa forma, minorava as ardências lúbricas daqueles homens perdidos na imensidão solitária das brenhas. Tudo como previamente calculado pelos donos de seringais.

Quanto a essa questão, Souza (2003, p. 110) comenta que

A presença feminina no seringal era rara e quase sempre em sua mais lamentável versão. Para os seringueiros isolados na floresta e presos a um trabalho rotineiro, geralmente homens entre vinte e trinta anos, portanto premidos pela exigência do seu vigor, a contrapartida feminina chegava sob a forma degradante da prostituição. Mulheres velhas, doentes, em número tão pequeno que mal chegavam para todos os homens, eram comercializadas a preços aviltantes.

Souza destaca ainda, nesse quadro de premências irreparáveis, o fato de que “enquanto o coronel podia contar com as perfumadas *cocottes*, além de suas esposas, o seringueiro resvalava para o onanismo, para a bestialidade e práticas homossexuais. Esta penosa contradição legou uma mentalidade utilitarista em relação à mulher” (SOUZA, 2003, p. 110).

No romance *Coronel de barranco*, de Cláudio Araújo Lima, há uma passagem expressiva dessa situação, como lembra Lima (2009): a mulher é levada de Manaus para o seringal pelo regatão, como uma mercadoria negociada com o coronel Cipriano a preço elevado. Era comum os seringalistas encomendarem da capital prostitutas estrangeiras para com elas se divertirem. Quando o coronel Cipriano recebe a prostituta,

a seringueirada toda a “imaginava”. À sua maneira, é claro. Com a imaginação superaquecida pela influência da prolongada abstinência carnal, que ia aos poucos temperando a realidade. Transformando a velha meretriz aposentada num verdadeiro mito. Quase uma deusa, inspiradora de sonhos lascivos e de excessos masturbatórios que confessavam sem a menor cerimônia (LIMA, 2002, p. 255).

Evidentemente, aquela “encomenda” rara passaria a ser objeto de cobiça por onde quer que passasse. E ela acaba por trair o seu “dono”, abrindo perspectiva para o rotineiro desfecho trágico da trajetória da mulher nos seringais. O seringalista vingava-se da traição assassinando a mulher e o empregado de confiança, com quem ela fugira (LIMA, 2009).

Essa questão da necessidade premente da posse da mulher e de seu usufruto, como assinala Lima (2009), está presente em narrativas como *No circo sem teto da Amazônia* (de Ramayana Chevalier), *Deserdados* (de Carlos Vasconcelos), *Dos ditos passados nos acercados de Cassianã* (de Paulo Jacob) e *Beiradão* (de Álvaro Maia). Estes três últimos contêm flagrantes de estupros, aliciamentos e outras formas de aberrações sexuais cujos extremos são, de um lado, a pedofilia e, de outro, a violência contra idosas indefesas. Sem esquecer, é claro, os maus tratos impingidos a animais que eram violentados com grande frequência, em atos tresloucados de zoofilia.

Segundo Maia (1997, p. 98), vencidas as primeiras etapas de exploração dos seringais, aquelas em que a presença feminina era uma raridade, os espaços se abriram para a chegada de famílias inteiras (casais, filhos e agregados) e, a partir daí, a conquista feminina deixou de ser um problema. A mulher integrou-se à faina dos seringais, seguindo o companheiro “no deslocamento, nos conflitos, na guerra e no trabalho [...] Completa-lhe a ação nos roçados, nas pescarias, além dos afazeres domésticos e, na hora do perigo, brande a peixeira e a espingarda.”

A pesquisadora Cristina Wolff (2011), em um estudo que desenvolveu a respeito das mulheres da floresta, destaca que a crise da economia gomífera foi um dos principais

fatores responsáveis por mudanças como essas nos seringais. No seu entendimento, foi a partir de 1912 e, especialmente, nas décadas de 20 e 30 do século XX, que a improvisação de grupos familiares se intensificou de forma notável, tendo em vista a necessidade forjada pelo momento de crise. Ela assinala que

para sobreviver nos seringais em crise, foram necessárias grandes transformações. Se antes os seringueiros viviam basicamente da troca da borracha produzida pelas mercadorias vendidas pelos patrões, eventualmente de alguma caça e pesca; agora a agricultura, a caça, a pesca, a criação de pequenos animais, o artesanato e a extração de outros produtos florestais tais como madeiras nobres, peles de animais, óleos vegetais, entre outros, passavam a ser atividades fundamentais para a sobrevivência. E um seringueiro sozinho não conseguiria praticar tantas atividades simultaneamente (WOLFF, 2011, p. 32).

Outra pesquisadora do tema, Maria das Graças Nascimento (1998), explicita que a mulher passou a ajudar o homem no corte da seringa, numa dura labuta que envolvia as filhas, inclusive as que ainda eram crianças. Seu trabalho ajudava no sustento da família e na luta pela quitação da dívida no barracão do seringal. Muitas vezes o chefe da família adoecia ou se tornava inválido, e a mulher se via obrigada a assumir as responsabilidades por todas essas demandas. Segundo ela,

De uma forma ou de outra, a presença da mulher na formação social dos seringais torna-se decisiva, na medida em que ela executava atividades necessárias para a subsistência da família, permitia ao seringueiro uma jornada menos exaustiva e um aumento de produção em virtude de uma dedicação maior dela ao extrativismo. E o seringal deixa de ser um acampamento só de homens. A presença da mulher nos seringais é um dos fatores que contribuíram para a fixação do homem em um ambiente isolado como é o dos seringais; com isso, toma-se um empreendimento socioeconômico organizado e produtivo para os seringalistas (NASCIMENTO, 1998, p. 5).

É essa mulher incansável, solidária e extremamente sofrida, que Maia (1997, p. 99) chama de “companheira desconhecida”. “São as mulheres dos vencedores do deserto, as vencedoras vencidas da floresta”. Mulheres que, segundo ele, em sacrifício anônimo,

alegraram “o deserto com o seu sorriso e as suas canções”. A massiva presença da mulher constitui-se, por assim dizer, um elemento saneador do estado de permanente lubricidade masculina no ambiente dos seringais. Porque embora os seringueiros continuassem a levar uma vida sem a menor perspectiva, ter uma companheira ao seu lado ajudava-o a suportar melhor o peso de suas angústias. Era alguém com quem conversar, com quem compartilhar alegrias e sofrimentos. E era a fêmea, com a qual podia dar vazão à sua contingência de macho. Os rumorosos casos de traição, os crimes passionais e as bestialidades continuariam a existir. A solidão também continuava a ser uma realidade inexorável, mas deixava de ser uma “solidão sozinha”, para usar um pleonasmo de Linhares (1995).

No conto “Maibi”, o leitor toma conhecimento da história de Sabino, um cearense que, a exemplo de milhares de outros nordestinos, fora agenciado para trabalhar em seringais da Amazônia, tendo se radicado no seringal Soledade, onde passou a trabalhar para Marciano, o proprietário do seringal. Sabino chegou ao seringal acompanhado de Maibi, a mulher que conhecera na localidade chamada Castanho, e com quem se casara. O narrador destaca os dotes físicos dessa cabocla, a sua atrativa beleza nativa e sua sensualidade. Era uma cabocla perita em aplicar “carícias ardentes” em seu homem (RANGEL, 2001, p. 128).

Sabino já estava no seringal havia uns quatro anos, e ali acumulara uma dívida que não conseguia mais quitar. A cada ano a dívida aumentava de forma incontrolável, e uma situação assim sempre trazia preocupação ao patrão, que jamais queria ter prejuízo. Se por um lado a dívida trazia a aparente vantagem, para o seringalista, de escravizar o seringueiro, tornando-o seu refém, por outro lado essa dívida poderia significar queda de produção no trabalho do seringueiro, que podia ser vista pelo patrão como prejuízo a ser evitado. A situação de dívida vultosa quase sempre demandava uma tomada de posição por parte do patrão.

Foi a partir dessa situação que Marciano impôs ao seu empregado “o mais comum dos arranjos comerciais”, uma “transferência de débito, com o assentimento do credor, por saldo de contas” (RANGEL, 2001, p. 126). Em que consistia essa transferência de débito, que o narrador assegura ser tão comum nos seringais? Consistia em que o seringalista tinha autoridade para usar a mulher do devedor como moeda de troca. Funcionava assim: se o seringueiro não conseguia quitar a sua dívida, e era casado, o patrão tomava-lhe a mulher para dá-la a outro seringueiro que tivesse saldo. O seringueiro que recebia a mulher assumia a dívida do outro, e este ficava quite com o patrão. Foi o que aconteceu com Sabino, em um “negócio” fechado com Marciano junto ao balcão do armazém do barracão. O seringueiro Sérgio, que tinha saldo e era afamado como trabalhador, assumiu a dívida de Sabino e recebeu a cabocla Maibi como sua mulher.

Após fechar o negócio, Sabino sentiu-se, de certa forma, como se estivesse aliviado de um fardo. Afinal, raciocinava ele naquele momento, a mulher entrara em sua vida para atrapalhá-la. Tentava se convencer de que, se tivesse ido sozinho para o Soledade, teria trabalhado com muito mais afinco e, àquela altura, certamente já teria voltado ao seu querido Ceará. Mas o seu pensamento era ambíguo. Ao mesmo tempo em que se esforçava para ver a mulher como um estorvo, via-a como uma necessidade, sentia sua falta. Um pensamento torturante o incomodava dolorosamente: um misto de saudade e ciúme que aos poucos se apossava dele. Não suportava a ideia de que “nos braços de outro ela se arrebataria em juras e suspiros...” aplicando em outro as “carícias ardentes” que lhe pertenciam (RANGEL, 2001, p. 128).

Passado algum tempo, quando tudo parecia correr normalmente no seringal, numa tarde Marciano nota que uma canoa, dobrando a curva do remanso, desponta em direção ao armazém, com o seu condutor remando desesperadamente, pálido e atônito. Era o Sérgio, que estava à procura de Maibi. Sérgio conta ao patrão que aproveitara uns dias de chuva, período em que o corte da seringa era impraticável, para fazer uma viagem ao

centro, mas ao retornar não encontrara a mulher em casa. Diz-lhe que já a procurara em vários pontos do seringal, e ia continuar procurando-a por toda parte. Depois que ele parte, exasperado, o patrão, “com seu pretendido faro de antiga autoridade policial em São João de Uruburetama, lembrou-se do Sabino. Quem saberia se o cearense, enciumado, não dera sumiço à rapariga?” (RANGEL, 2001, p. 132).

Pensando assim, Marciano recorreu ao seu “detetive” particular, o empregado Zé Magro, habilidoso na arte de bisbilhotar e farejar. Talvez ele conseguisse encontrar o Sabino e arrancar dele alguma informação a respeito da mulher. O desfecho de tudo foi que o espião, no seu mister de procurar Maibi, acabou por ficar aterrado diante de um espetáculo macabro de crucifixão que encontrou na colocação destinada ao trabalho de Sabino:

Uma mulher, completamente despida, estava amarrada a certa seringueira. Não se lhe via bem a face na moldura lustrosa, em jorro negro e denso, dos cabelos fartos. O Zé Magro acercou-se, tremendo, a examinar a realidade terrível; na crucificada reconheceu, estupefacto, a mulher do Sabino e do Sérgio. Atado com uns pedaços de ambécima à “madeira” da estrada, o corpo acanelado da cabocla adornava bizarramente a planta que lhe servia de estranho pelourinho. Era como uma extravagante orquídea, carnosa e trigueira, nascida ao pé da árvore fatídica. Sobre os seios túrgidos, sobre o ventre arqueado, nas pernas rijas, tinha sido profundamente embutida na carne, modelada em argila baça, uma dúzia de tigelas. Devia o sangue da mulher enchê-las e por elas transbordar, regando as raízes do poste vivo que sustinha a morta. Nos recipientes o leite estava coalhado – um sernambi vermelho... (RANGEL, 2001, p. 135)

Sabino crucificara a mulher e fincara-lhe no corpo doze tigelas, postas ali para aparar-lhe o sangue, à maneira de látex. Mas de nada adiantaria ao ladino Zé Magro sair em perseguição ao assassino: Sabino enlouquecera e, vagando pela selva, não muito longe dali, contorcia-se desesperadamente em paroxismos epilépticos.

Rangel encerra esse conto direcionando o leitor para uma interpretação pretendida: ver o martírio de Maibi como uma metáfora do martírio do Amazonas:

[...] imolada na árvore, essa mulher representava a terra... O martírio de Maibi, com a sua vida a escoar-se nas tigelinhas do seringueiro, seria ainda assim bem menor que o do Amazonas, oferecendo-se em pasto de uma indústria que o esgota. A vingança do seringueiro, com intenção diversa, esculpira a imagem imponente e flagrante de sua sacrificadora exploração. Havia uma auréola de oblação nesse cadáver, que se diria representar, em miniatura um crime maior, não cometido pelo Amor, em coração desvairado, mas pela Ambição coletiva de milhares d'almas endoidecidas na cobiça universal (RANGEL, 2001, p. 136).

As doze tigelas enfiadas na carne da mulher nativa podem ser tomadas como símbolo dos ciclos anuais (doze tigelas = doze meses), que se repetem naquele sistema mortificante de exploração do homem e da terra. Lima (2009, p. 90-91) amplia, de forma lúcida, essa metáfora que une a mulher e a seringueira, ao considerar que, para o seringueiro, os significados da árvore e da mulher aproximam-se em vários pontos. Ela esclarece:

Como a seringueira, a mulher não pertence ao seringueiro, é um bem do qual só pode usufruir quem sobre ele adquire direito. 'Maiby' passa a ser propriedade de Sérgio porque ele possui condições de tê-la. A seringueira, por sua vez, pertence ao patrão que domina os meios de produção do seringal. Sabino tem a ilusão de que a seringueira lhe pertence porque é o extrator de sua riqueza, assim como ilude-se que a mulher lhe pertence quando, de fato, ela pertence a quem pode pagar por ela. As posses mal realizadas da seringueira e da mulher só podem ser compensadas com a morte de ambas. Cortar a seringueira para extrair seu leite é uma forma de matá-la, sangrar a mulher até que se esvaia todo o seu sangue, também.

À parte essa pretendida alegoria do autor, que subtrai do leitor o privilégio e a responsabilidade de interpretar o fato narrado e sua alegoria, assumindo as demandas de sua interpretação, não se pode negar que estamos diante de um tresloucado crime passional, expressivo de tantos outros comuns nos seringais. As atitudes brutais, as bestialidades, eram decorrência da escassez ou ausência da fêmea naqueles ambientes.

Quem lê o *Inferno verde* desconhecendo maiores informações sobre o submundo dos seringais amazônicos, comumente fica chocado com a brutalidade que "presencia" ali,

especialmente no assassinato de Maibi. Mas à medida que toma conhecimento de como as relações sociais deterioradas se estabeleciam naquele ambiente de completa estupidez, e também à medida que consulta a literatura sobre o período, constata que tal brutalidade é uma constante, gerando o que Krüger (2001) caracteriza como uma certa tendência à “poética da violência”. Acresce que Rangel demonstra uma certa inclinação pela linguagem naturalista em algumas de suas narrativas, de forma a exacerbar as cenas cruas numa linguagem provocante, que deixa o leitor desconfortável ante a rudeza da escrita. De qualquer forma, põe o leitor cara a cara com as brutalidades inomináveis que faziam parte da ordem do dia nos seringais.

4. Hileia amazônica: o quarto livro vingador?

Pode parecer estranho falarmos em um quarto livro vingador. Que livro seria esse? Para responder a essa questão, recorremos a uma metáfora do próprio Euclides da Cunha, em suas referências à Amazônia. Uma das muitas metáforas que ele utiliza para traduzir a Amazônia pode ser formulada como “a Amazônia é um livro”. Essa metáfora subjaz, por exemplo, às seguintes expressões metafóricas: “A Amazônia é a última página, ainda a escrever-se, do Gênesis” (CUNHA, 2003, p. 354); “A história, ali, parece um escandaloso plágio da natureza física” (CUNHA, 1975, p. 135). Euclides comumente apresenta a região como um livro, não um livro acabado (produto), mas que está sendo escrito (processo). Dessa forma, externa a sua visão da Amazônia como uma terra em formação, inacabada, incompleta. Na face “edenista” de sua literatura, a região se mostra como uma página do Gênesis que ainda não foi concluída, uma terra nova, onde tudo está “em ser” e “por ser”. Curtius (1966) assinala que a metáfora da natureza e do mundo como um livro é uma imagem bastante recorrente na literatura ocidental. Está presente na literatura sagrada, nos escritos de filósofos como Diderot, Voltaire e Rousseau, além dos escritores pré-

românticos ingleses e românticos alemães. Euclides dialoga com eles em seus escritos amazônicos.

Seguindo a metodologia euclidiana de conceptualizar a Amazônia como um livro, depreendemos que ela, a Amazônia, também é um livro vingador. E para defendermos essa ideia, recorreremos ao pesquisador FootHardman, que elaborou o conceito da “vingança da hileia”, delineado como segue, em referência à pretensão de Euclides da Cunha em produzir um livro vingador sobre a Amazônia:

Tenho convicção de que a luminosidade de sua grande narrativa épico-dramática, como sol impiedoso da caatinga, ofuscou a trajetória seguinte do escritor. E, de outra parte, o enredamento na obscuridade úmida da selva enorme, suas populações nômades, sua história violenta e apartada do resto da nação impediram a unidade espaço-temporal da hileia a ser representada por Euclides. Foi esta que se vingou dos homens que ousaram penetrá-la. O escritor também teria igual sorte (HARDMAN, 2009, p.38).

Hardman (2009, p. 38) põe em realce os limites que a própria paisagem impôs ao projeto do segundo livro vingador do autor de Os sertões, assim como impôs também a “outros autores que fizeram da Amazônia matéria-prima de sua obra”. Incluímos aí o Alberto Rangel. Mas o próprio Euclides antecipa em seus textos os dilemas que teve de enfrentar em seu projeto, dada a intraduzibilidade da Amazônia. No prefácio do Inferno verde, ele deixa bem claro esse dilema:

Amazônia, ainda sob o aspecto estritamente físico, conhecemo-la aos fragmentos. Mais de um século de perseverantes pesquisas, e uma literatura inestimável, de numerosas monografias, mostram-no-la sob incontáveis aspectos parcelados [...] Escapa-se-nos, de todo, a enormidade que só se pode medir, repartida: a amplitude, que se tem de diminuir, para avaliar-se; a grandeza, que só se deixa ver, apequenando-se, através dos microscópios: e um infinito que se dosa, a pouco e pouco, lento e lento, indefinidamente, torturantemente. É natural. A terra ainda é misteriosa. O seu espaço é como o espaço de Milton: esconde-se em si mesmo. Anula-a a própria amplidão, a extinguir-se, decaindo por todos os lados, adscrita à fatalidade geométrica da curvatura terrestre, ou iludindo as vistas curiosas com o uniforme traiçoeiro de seus aspectos imutáveis. Para vê-la deve renunciar-se ao propósito de descortiná-la. Tem-se que a reduzir, subdividindo-a,

estreitando e especializando, ao mesmo passo, os campos das observações, consoante a norma de W. Bates, seguida por Frederico Hartt, e pelos atuais naturalistas do Museu Paraense. Estes abalançam-se, hoje, ali, a uma tarefa predestinada a conquistas parciais tão longas que todas as pesquisas anteriores constituem um simples reconhecimento de três séculos. É a guerra de mil anos contra o desconhecido. O triunfo virá ao fim de trabalhos incalculáveis, em futuro remotíssimo, ao arrancarem-se os derradeiros véus da paragem maravilhosa, onde hoje se nos esvaem os olhos deslumbrados e vazios (CUNHA in: RANGEL, 2001, p. 23-24).

Logo, ele tinha consciência de que, tentando traduzir a Amazônia, estava comprando briga com o desconhecido, ingressando em uma longa “guerra de mil anos”. Tinha consciência também de que essa guerra infinita se travava em razão da impossibilidade de tradução daquilo que se queria traduzir: uma terra fantástica, misteriosa, imperativa e dominadora, onde o viajante reage com os olhos ora assombrados ora deslumbrados. Um espaço onde a sisudez da ciência é largamente atropelada pelo devaneio da fantasia, porque ali tudo é superlativo e hiperbólico. Diferentemente do arraial de Canudos, cujo detalhamento cabia nas cadernetas e nos diários de expedição, a Amazônia infinita tinha que ser dosada para ser conhecida, aos pedaços, para caber parcelada nos cadernos de anotações. Por isso Euclides sublinha o “caráter fragmentário de todo conhecimento produzido sobre a Amazônia. Ao se distinguirem melhor detalhes, turva-se a visão do conjunto” (HARDMAN, 2009, p. 39).

Comentando o dilema vivido por Euclides, Hardman (2009, p. 41) assegura que ele não estava sozinho nessa condição de perplexidade: “Se naturalistas e viajantes padecem da necessidade de redução radical da paisagem para vê-la em outra dimensão, figurada pelos códigos e instrumentos da ciência, artistas e escritores, a seu turno, vivem igual impasse”. Portanto, fica claro que nem a ciência, nem a arte nem a ficção literária ou qualquer outra linguagem poderá decifrar o enigma. No prefácio de *Inferno verde*, Euclides vê em Rangel um escritor ousado que se dispôs a enfrentar o monstro: “imagine-se, entretanto, uma inteligência heroica, que se afoite a contemplar, de um lance e

temerariamente, a Esfinge. Titubeará na vertigem do deslumbramento. Mostra-no-lo este livro” (CUNHA in: RANGEL, 2001, p. 25).

Misto de assombro e deslumbramento. Oscilações entre o inferno e o paraíso. É o que há em Inferno verde, especialmente quando adentra o “paraíso diabólico” dos seringais. É o que há também nos textos euclidianos, pois

quando Euclides percorre a linguagem ancestral dos cronistas-viajantes, está em busca do fio condutor dessas brutalidades antigas. Mas a própria extensão continental e internacional da Amazônia, a biodiversidade indescritível dos espaços, o traçado oculto e cindido de suas vozes em confronto tornavam difícil a estruturação de uma forma narrativa capaz de dar conta dessa fugacidade do tempo histórico (HARDMAN, 2009, p. 57).

Então Euclides predica a Amazônia como a “terra sem história”, o “paraíso perdido”, misto de paraíso e inferno, que, segundo Hardman (2009, p. 61), “vingava-se de todas as tentativas de pô-la em prosa, seja na ordenação cronológica de relatos falhos, seja na pintura de paisagens entre extremos de monotonia e caos”. Cabe razão a FootHardman nessa assertiva. Parece ser verdade que a prosa de Euclides e de Rangel, e de tantos outros viajantes pela região, foi devorada pela Esfinge. Se a Amazônia é um livro, como atestou Euclides, a hileia revelou-se um descomunal livro vingador, perante qual os outros não vingam.

Considerações finais

As considerações feitas até aqui dão conta de que a metáfora “vingar-se é escrever”, verbalizada na expressão “livro vingador” – referente a Os Sertões, Um Paraíso perdido, Inferno verde e a hileia amazônica, vista como um livro – sanciona a concepção euclidiana de que uma vingança era necessária tanto no caso do sertão nordestino quanto no caso dos recônditos da Amazônia. Uma vingança em nome dos que não tinham condições de se vingar: sertanejos massacrados e seringueiros, também sertanejos, escravizados.

Portanto, essa metáfora, longe de ser apenas um recurso de ornamento linguístico, traz a lume uma visão de mundo enraizada na cultura em que o autor se insere. Mas no caso da Amazônia, infelizmente o projeto do “segundo livro vingador” não foi concluído, tendo em vista uma série de fatores ligados à vida do autor, especialmente a sua morte prematura. O que restou do projeto do segundo livro vingador de Euclides foi uma série de artigos, reunidos postumamente sob o título *À Margem da história*, que constituíam, alguns deles, o esboço de *Um Paraíso Perdido*. Evidentemente, não tendo o projeto do livro se completado, não se tem como avaliar o projeto. Todavia, é possível avaliar os textos esparsos publicados em jornais, além daqueles de *À Margem da história*, que certamente fariam parte do grande livro ansiado. São “apenas algumas páginas sobre aspectos da vida amazônica, ligados à terra, às águas, ao clima e ao homem, que ficaram para sempre inacabadas. Ainda desta vez, a Amazônia não teria o seu grande livro” (RABELLO, 1966, p. 279). Concordamos com a leitura de Hardman (2009), no sentido de que quem se vingou foi a hileia por ter tido Euclides, ladeado por Alberto Rangel, a ousadia de tentar decifrar o enigma da esfinge amazônica.

Referências

CUNHA, Euclides da. *Amazônia – um paraíso perdido*. Manaus: Valer; Governo do Estado do Amazonas; EDUA, 2003.

CUNHA, Euclides da. *Contrastes e confrontos*. Rio de Janeiro: Record, 1975 .

FERRARI, Lilian. *Introdução à linguística cognitiva*. São Paulo: Contexto, 2011.

GALVÃO, Valnice Nogueira; GALOTTI, Oswaldo. *Correspondência de Euclides da Cunha*. São Paulo: EDUSP, 1997.

GONDIM, Neide. *A Invenção da Amazônia*. São Paulo: Marco Zero, 1994.

GUEDELHA, Carlos Antônio Magalhães. *A metaforização da Amazônia em textos de Euclides da Cunha*. Florianópolis: UFSC, 2013 (Tese de Doutorado).

GUEDELHA, Carlos Antônio Magalhães. O abrasamento sexual nos seringais amazônicos, por Alberto Rangel e Ferreira de Castro. *O Guari, Revista Eletrônica de Literatura*. Agosto, nº 09, 2013b. Disponível: <<http://oguari.blogspot.com/2013/09/o-abrasamento-sexual-nos-seringais.html>> Acesso em: 16 de jul. 2020.

HARDMAN, Francisco Foot. *A Vingança da hiléia: Euclides da Cunha, a Amazônia e a literatura moderna*. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

KRÜGER, Marcos Frederico. “Grande Amazônia: Veredas”. In: RANGEL, Alberto. *Inferno verde – cenas e cenários do Amazonas*. 5. ed. Manaus: Valer / Governo do Estado do Amazonas, 2001.

LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana* [Coordenação de tradução Mara Sophia Zanotto]. Campinas, SP: Mercado das Letras; São Paulo: WDUC, 2002 (Coleção As Faces da Linguística Aplicada).

LIMA, Cláudio de Araújo. *Coronel de barranco*. 2. ed. Manaus: Valer / Governo do Estado do Amazonas, 2002 (Resgate II).

LIMA, Lucilene Gomes. *Ficções do ciclo da borracha: A Selva, Beiradão e O amante das amazonas*. Manaus: Edua, 2009.

LINHARES, Erasmo. *O tocador de charamela*. Manaus: Valer, 1995.

MAIA, Álvaro Botelho. *Banco de canoa: cenas de rios e seringais do Amazonas*. 2ª ed. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1997.

MONTEIRO, Mário Ypiranga. Fatos da Literatura Amazonense. 2. ed. Manaus: EDUA, 1998.

MOTA, Lourenço Dantas. Euclides da Cunha. São Paulo: Editora Três, 2003 (A Vida dos Grandes Brasileiros, 11)

NASCIMENTO, Maria das Graças. O trabalho silencioso da mulher no interior da floresta amazônica. Revista de Educação, Cultura e Meio-ambiente. Março -Nº 11, Vol II, 1998. www.revistapresenca.unir.br/artigos_presenca. Acessado em 11.09.2020.

RABELLO, Sylvio. Euclides da Cunha. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966 (Coleção Vera Cruz, Literatura Brasileira, vol. 103).

RANGEL, Alberto. Inferno verde. 5. ed. revista. Manaus: Valer, 2001 - Resgate II

REIS, Arthur César Ferreira. História do Amazonas. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1998.

SOUZA, Márcio. A Expressão amazonense, do colonialismo ao neocolonialismo. 2. ed. Manaus: Valer, 2003; 2010.

SOUZA, Márcio. História da Amazônia. Manaus: Valer, 2009.

WOLFF, Cristina Scheibe. Mulheres da floresta: outras tantas histórias. Revista Estudos Amazônicos, vol. VI, nº 1 (2011), pp. 21-40 <http://www.ufpa.br/pphist/estudosamazonicos/arquivos/artigos/> acessado em 11.09.2020.

Entrevistas

A entrevista inédita publicada neste número da Revista *Cerrados* foi realizada com a escritora e professora Raquel Naveira em dezembro de 2020. Apresenta pontos relevantes da obra da autora e contribui para a valorização da literatura nos dias de hoje. Agradecemos à entrevistada e esperamos contribuir para a ampliação do contato dos leitores da *Cerrados* com as linhas reflexivas da autora.

Primeiro ponto: Queria, antes de fazer uma pergunta específica, pedir que a senhora faça uma breve explanação em relação a sua formação como escritora e comente, na medida do possível, um dos caminhos de seu processo criativo, pensando no leitor que ainda não conhece suas obras.

Um pouco da minha história pessoal para contextualizar os leitores: nasci em Campo Grande, Mato Grosso do Sul, Brasil Central, Brasil Cerrado, Brasil Coração, no dia 23 de setembro de 1957, numa família de imigrantes portugueses.

Passei parte da infância, dos dois aos doze anos, em São Paulo, na Vila Mariana. Estudei no Liceu Pasteur. As lembranças de cantarmos a Marselhesa e hastearmos lado a lado as bandeiras do Brasil e da França fizeram dela minha segunda pátria.

Voltamos a Campo Grande. Estudei então no Colégio Auxiliadora, que eu amava. Sempre gostei do ambiente de escola, dos colegas e professores, das festas, da biblioteca, das peças de teatro. A vida ali me pareceu útil e boa. Aos quinze anos, passei a dar aulas na Aliança Francesa, dirigida pela professora Maria da Glória Sá Rosa, a Glorinha, minha mestra, musa e modelo e aos dezoito no Auxiliadora, onde fiquei por onze anos, dando início à minha saga no Magistério.

Paralelamente, fiz o curso de Direito na antiga FUCMT, hoje Universidade Católica Dom Bosco. Mas a verdadeira vocação eram as Letras, a Literatura. Pensava, como dizia Rilke, que não poderia viver sem escrever. Formei-me assim em Letras, ainda na UCDB e comecei a dar aulas no Curso de Letras, onde permaneci por dezenove anos. Trabalhei

também na editora UCDB como crítica e revisora. Apresentei e produzi por seis anos o programa “Prosa e Verso”, na TV Universitária, entrevistando vários escritores como Adélia Prado, Zuenir Ventura e Ignácio Loyola Brandão, entre outros. Nessa ocasião, concluí o curso de Mestrado em Comunicação e Letras na Universidade Presbiteriana Mackenzie, de São Paulo.

Há quarenta e três anos escrevo no jornal “Correio do Estado”, de Campo Grande/MS: crônicas, ensaios, poemas, infanto-juvenis e romance. Atualmente colaboro com vários jornais e revistas como a “Conhece-te”, de Minas Gerais; Jornal “Linguagem Viva”, de São Paulo; “Jornal de Letras”, do Rio de Janeiro e “Jornal da ANE”, de Brasília

Logo após a minha aposentadoria, recebi um convite para dar aulas no Rio de Janeiro, na Universidade Santa Úrsula. Meu desejo de ampliar horizontes, de conhecer novas pessoas, principalmente aquelas do meio literário a que eu pertencia de forma espiritual, era muito grande e aceitei. Minha visão de mundo mudou completamente: viver no Rio foi conhecer a realidade brasileira com toda sua complexidade.

Após dois anos, fomos para São Paulo, onde dei aulas e cursos de pós-graduação em várias universidades e aparelhos culturais como na Casa Guilherme de Almeida, na Casa Mário de Andrade e na Casa das Rosas. Lá fui diretora da União Brasileira dos Escritores, seção São Paulo, procurando dar minha contribuição de experiência na área literária.

De volta à terra natal, Campo Grande, mergulhei ainda mais profundamente na publicação de meus livros, sendo os mais recentes, *Menina dos Olhos* (poemas), *Mar de Rosas* (crônicas) e *Leque Aberto* (crônicas) pela Editora Penalux.

Quanto aos caminhos do meu fazer literário, escrevo sobre meus múltiplos interesses: arte, cinema, história, pessoas, religião, filosofia, livros, escritores. E os temas

universais da poesia: natureza, autoconhecimento, mitologia greco-romana, os mistérios da linguagem e da palavra, amor e morte.

Questão 1: Poderia informar quais foram suas maiores influências literárias e a relevância em seu processo criativo?

Sempre fui uma leitora apaixonada. Desde criança: Monteiro Lobato, Andersen, os irmãos Grimm, as *Mil e Uma Noites*, Malba Tahan. Na adolescência, a poesia: os românticos, o revolucionário Castro Alves, o genial Álvares de Azevedo, o clássico Gonçalves Dias; os modernistas: Mário de Andrade, Drummond, Bandeira, João Cabral de Melo Neto. E houve o impacto de descobrir Clarice Lispector. Lygia, amiga querida que passou a enviar-me seus livros com lindas dedicatórias. E Nélida, que narra tudo como Homero. A literatura francesa caminhou lado a lado com cada escola literária estudada: Rimbaud, Baudelaire, Verlaine. A literatura latina, sou fascinada pela Roma antiga e pela mitologia greco-romana. A literatura latino-americana com o realismo fantástico de um Borges. E hoje, a literatura africana com Mia Couto à frente.

Nunca esquecendo que minha leitura de todos os dias é a Bíblia. Tudo está lá: oráculos, ensinamentos, poesia pura como ouro de Ofir. Com destaque para os salmos, o Eclesiastes, os Cantares de Salomão e as cartas de Paulo.

O processo criativo está ligado ao ler e escrever, escrever e ler, com perseverança. Permanecendo no foco. Ser exercitada na práxis da leitura, ter-me transformado numa professora de literatura, foi fundamental como bagagem e como construção de uma personalidade.

Questão 2: Qual importância a senhora dá à literatura como formação humana no leitor e no escritor?

A Literatura é arte e estética. A palavra é sua matéria prima. Através da palavra cria-se a imitação da realidade, a ficção, a supra-realidade, com dados profundos e singulares

da intuição do artista. É, portanto, uma forma superior de conhecimento, que se manifesta pelo talento e pelo engenho, com inteligência e sensibilidade. A literatura nos ensina e nos deleita ao mesmo tempo. É função lúdica do espírito, necessidade de evasão. Está no mesmo patamar da luta pela sobrevivência e da ânsia de imortalidade da alma. É um posicionamento de ser e estar no mundo.

Questão 3: O número 55 da *Cerrados* traz um *Dossiê* que aborda a diversidade da literatura indígena produzida no Brasil desde o século XVI. Em sua opinião, qual a contribuição da literatura indígena na tradição literária brasileira e nos dias de hoje?

Excelente o fato da revista *Cerrados* trazer um dossiê sobre a literatura indígena no Brasil, certamente citando Daniel Munduruku com *O Banquete dos Deuses*, que reúne contos e ensaios e outros.

Gostaria de citar dois livros sobre a questão histórica indígena no sul de Mato Grosso. O primeiro é um clássico, *Fronteiras Guaranis* (1939), do jurista José de Melo e Silva. Ele discorre sobre a importância do significado da palavra “guarani”, que vem a compreender todos os indígenas de mais da metade do continente americano. Comenta sobre a confederação dos guaranis no Paraguai. A destruição da república dos guaranis. A figura do missionário jesuíta como traço de união entre o branco e o índio. O drama dos remanescentes de famílias indígenas na fronteira. Os costumes dos guaranis, suas danças, festas, tabus, credences e práticas místicas. O livro finaliza com um estudo linguístico: noções da língua guarani, derivada do tupi-guarani, que era a língua geral do Brasil. Um lindo e musical idioma. Tudo no guarani tem sedução. Seus vocábulos traduzem o que se passa em torno de nós, de forma encantadora. É o que acontece com as palavras *tororó*, *chiriri* e outras que reproduzem ruídos ou rumores da natureza e dos instrumentos. Sou fascinada pelo guarani e abordo esse tema em crônicas e poemas.

O outro livro, de memórias, mais recente, intitula-se *Che Tiempo Guaré* (algo como “Mais tempos que se foram”), do desembargador Nery da Costa Jr (1960), nascido em Amambai/MS, município que é “uma ilha cercada de flechas e tacapes por todos os quadrantes”. Dentro da cidade há três reservas indígenas que somam mais de dez mil habitantes. Ao se reportar à História, desde Colombo, em 1492, seguido por Cabral em 1500, Dr. Nery deseja “que, sem idiosincrasias, sem ódios, sem ressentimentos e sem rancores, olhemos a convivência humana entre brancos e indígenas com olhar respeitoso, de compaixão.” Acrescenta que todos sabemos e constatamos a covarde forma como vivem nossos indígenas e, à míngua de encontrarmos uma solução– incapacidade governamental que atravessa os tempos, tendemos a rejeitá-los em definitivo, atropelando fatos e impondo pá de cal à candente questão”.

Dr. Nery ressalta o valor da palavra “Tekoha”, que significa “terra/território/natureza/lugar onde seja possível viver bem”. Esse território deveria possuir lugar para a agricultura, criação de animais, para caça e coleta, próximo de matas e córregos. Todas as terras do Brasil, Argentina e Paraguai formavam a “Ñande Retã”, a grande nação guarani.

Aponta problemas como violência doméstica, espancamentos, bebidas alcoólicas, desaparecimento e sequestro de jovens índias, adolescentes que são assassinados e atirados na rodovia. Que triste realidade!

A chave para que haja melhora dessa situação é a educação nas aldeias indígenas, priorizando o ensino bilíngue, valorizando o guarani como primeira língua, criando um material didático próprio, base para uma literatura indígena. Só assim teremos uma escrita, uma narrativa sob o ponto de vista do índio, sua voz, seu protagonismo. Através da educação acontecerá uma dinâmica de ativismo e de engajamento. Engloba-se aí um processo de construção e reconstrução coletiva, envolvendo a família, a comunidade local, juntamente com o cotidiano do educando nas aldeias.

Educação é o ponto de transformação, sempre.

Questão 4: Podemos falar, em sua opinião, em uma literatura ou gêneros literários que ficam à margem do cânone? Como pensa a literatura produzida em Mato Grosso do Sul neste contexto?

Procuro acompanhar a produção contemporânea de perto, lendo o que se publica, fazendo amigos, incentivando meus pares, ministrando palestras, frequentando, dentro do possível, a cena literária nacional e do meu Estado, o Mato Grosso do Sul.

Pertenço à Academia Sul-Mato-Grossense de Letras, casa de Letras fundada por Ulysses Serra, autor do icônico livro de crônicas *Camalotes e Guavirais*, que, na década de 70, despertou para uma consciência coletiva de valorização do regional e das questões urbanas que começavam a surgir.

A União Brasileira de Escritores (UBE), seção Mato Grosso do Sul, é bastante ativa, um celeiro de talentos, ideias, tendências, ideologias, trocas de experiências entre gerações.

A qualidade editorial do Estado também se solidificou, está se aprimorando, atingindo o mercado nacional.

Vários jornais apoiam e divulgam autores locais. Bibliotecas apresentam projetos interessantes para formação de leitores. Mesmo em meio à pandemia, assistimos a um crescente número de *lives*, encontros virtuais, além de revistas eletrônicas.

À margem do cânone, há toda uma rica “oratura”: os relatos, narrativas e lendas, as expressões culturais de paraguaios, fronteiriços, quilombolas, indígenas e imigrantes e movimentos jovens como o *slam*, uma espécie de batalha poética falada e ritmada, além de grupos alternativos de teatro concentrados em bons textos literários.

Questão 5: Como a senhora pensa o lugar da literatura em um contexto globalizado e qual seria a importância da literatura e do escritor nos dias de hoje?

Num mundo globalizado, a literatura que contempla a terra, a aldeia, a visão do artista a partir do local em que vive e produz, é universal. Célebre o pensamento de Leon Tolstói: “Se queres ser universal, começa por pintar a tua aldeia”. O fato de estarmos situados na Serra de Maracaju, no Pantanal, na fronteira com países como Paraguai e Bolívia, é interessantíssimo. O escritor segue contribuindo para a formação de novas ideias, ao mesmo tempo que critica a sociedade. E o mais importante: manter o nível de expressividade da Língua Portuguesa.

Questão 6: Sua obra tem se aproximado da prosa de ficção nos últimos livros, sobretudo, em *Leque aberto*. Poderia comentar essa aproximação e a importância do cotidiano nesse livro?

Sim, concordo. As crônicas de *Leque Aberto* (Guaretinguetá/SP: Penalux) estão como fragmentos de um quase romance, principalmente com a figura de minha mãe, sua personalidade e sua morte, como fio condutor e meu adentramento no portal da fragilidade e da velhice.

O meu cotidiano, a minha normalidade são permeados por descobertas, revelações de segredos, súbitas epifanias. De um objeto como um leque, da observação de algo, de um ser, de um quadro, surgem reminiscências do passado, impressões, memórias, experiências naturais e sobrenaturais, num jogo de palavras e emoções.

Questão 7: Como a poética ocupa lugar em sua escrita, mesmo em *Leque aberto*?

A poesia é minha casa, meu *habitat*, meu elemento primordial. A água na qual sou peixe.

Recorro ao escritor Ronaldo Cagiano, que reside em Lisboa e que assim escreveu sobre meu fazer literário e poético:

Naveira realiza um meticuloso rastreamento do próprio sentido da existência, num itinerário que transita do lírico ao social, do histórico ao geográfico, da literatura à filosofia, do onírico ao mitológico, do tangível pelos olhos ao místico tateado pelo espírito. Enfim, um delicado, sofisticado e poético panorama das re(l)(a)ções da autora com o universo e com as pessoas, suas influências literárias e referências culturais, em que valores e sentimentos são visitados com ternura e expansão espiritual, num movimento de percepção sobre a vida e seus contornos.

Suas crônicas, mais que revelar o homem real e a cidade viva, o ser em transição e a história em mutação, a realidade com suas dores, delícias, sonhos, frustrações e metamorfoses, nesse tempo de tamanha dissolução, de tanta perplexidade e paradoxos, é um convite à reflexão e ao desnudamento do humano em suas diversas projeções e representações”.

Questão 8: Mais uma vez, depois da polêmica de 2012 envolvendo *Negrinha*, a supressão de trechos da obra de Monteiro Lobato, especificamente, a adaptação de algumas passagens de *A menina do narizinho arrebitado* em recente edição da obra organizada pela bisneta de autor, Cleo Monteiro Lobato, que, inclusive, externou publicamente a compreensão de traços racistas na obra do bisavô encontra eco na imprensa nacional. Podemos dizer que as polêmicas envolvendo a obra de Monteiro Lobato indicam um lugar de interferência do contexto externo à obra a autoria literária, sobretudo, nos dias de hoje. Concorda com essa reflexão? Como pensa a autoria e os novos caminhos na interação entre leitor, texto e escritor, sobretudo, em tempos de polarização de ideias e comportamentos.

A Monteiro Lobato (1882–1948) devo uma abertura para o mundo da imaginação e da invenção, que é a própria fonte da literatura. Crianças de minha geração não tinham computador nem *videogame*. Ganhar uma coleção do *Sítio do Picapau Amarelo* foi um passaporte para aventuras do espírito e para uma cultura humanista. Distração para longas férias balançando na rede, em cidades rurais como Jardim e Bela Vista.

Relembremos: Monteiro Lobato nasceu antes da abolição da escravatura e da proclamação da República; numa cidade provinciana de São Paulo, Taubaté; neto do

Visconde de Tremembé, criado na austera Fazenda Buquira. Um menino abalado por uma orfandade precoce, que encontrava na imensa biblioteca do avô o consolo na companhia dos livros.

Cresceu rodeado por caipiras e negros, ainda ligados a uma estrutura serviçal. Não podemos julgá-lo com os conceitos e avanços sociais de hoje.

Tia Nastácia sempre foi polêmica. Uma figura maternal, a mucama, a ama de leite, a criada de dentro. Ao longo da leitura das histórias, fica clara sua relação de amizade, carinho e respeito com D. Benta (alter-ego de Lobato) e com a família. Seus saberes e sabores especiais sobre culinária e folclore são exaltados como cultura, como nutrição do corpo e da alma.

Negrinha (1920) é um livro de contos emotivos, precioso no tratamento do idioma e na construção das personagens, como o drama da filha de uma ex-escrava.

É preciso ler cada obra dentro de um contexto histórico próprio, com suas marcas e características. Não podemos acreditar que o mundo e o ser humano atingiram outro nível de bondade e de justiça a partir de nós mesmos. Também temos falhas, vícios, limitações, que serão apontadas no futuro.

Louvo, contudo, a iniciativa da neta Cleo Monteiro Lobato de fazer uma revisão da obra, atualizando-a, retirando traços racistas. O importante é que outras crianças sintam a mesma alegria e fascínio que nos despertaram as peripécias dos habitantes do *Sítio do Picapau Amarelo*.

Um encerramento: Ao finalizar a entrevista, agradecemos a colaboração de Raquel Naveira e deixamos a nossos leitores a indicação de sua vasta obra como uma leitura que contribuirá para a ampliação de sua visão de mundo. Pedimos, então, que a entrevistada faça suas considerações finais e, mais uma vez, manifestamos a satisfação por sua valiosa contribuição.

Agradeço à revista *Cerrados* pela entrevista, especialmente ao Professor Danglei, que já nos deu oportunidade de conversar com os acadêmicos de Letras da Universidade Federal de Brasília.

Finalizo com minha crônica “Isolada nesta Casa”, do livro *Leque Aberto*, na qual testemunho a angústia desses tempos de nevoeiro pandêmico que estamos atravessando, para que conheçam um pouco do meu trabalho literário.

Estou isolada nesta casa, no centro do mundo. Escriba, copio textos rituais. Tomo atitude e posição em relação a forças que caminham lá fora: pragas, pestes, epidemias, chuvas malignas, gotículas virulentas, que insistem em entrar pelas portas, pelas frinchas, pelos vãos do telhado e da consciência. A Terra, li nesta página, não disfarça mais seu drama, não encobre mais seus mortos, que se empilham nas calçadas, nas valas, nos caminhos, nos frigoríficos.

Movimento-me dentro da casa como um fantasma pela sala. Abro e fecho as cortinas de veludo roxo. Desço até o porão, subo ao sótão, removo poeiras e recordações, cozinho bolotas de carne, busco refúgio num travesseiro, como se fosse o seio da minha mãe. Mas o sono é pouco, o sangue arde, a sede nunca é mitigada. Batidas do relógio se sucedem numa cadência de opressão.

Quando criança, eu me sentia, ao mesmo tempo, uma menina solitária e uma velha, muito sábia, conhecedora de sortilégios, de coisas humanas e divinas. Agora, nesta casa cheia de quartos, vive aquela velha que fui. Uma mulher arquivelha, que consultou inúmeros livros, testemunhou tantas histórias, que nem tem vontade de contá-las a ninguém. Relatos que pertencem a um passado onde acender lampiões no fim da tarde, para admirar o voo das mariposas em torno da chama, era uma experiência das mais trágicas e estonteantes.

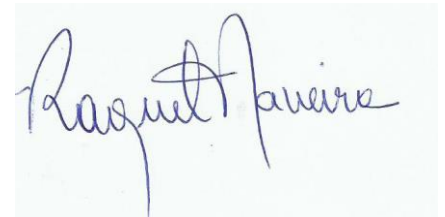
Nesta casa, quase um casulo, aceitei as condições da existência e elas são poucas: nascer, viver e morrer. Da janela, posso tecer fios de seda em direção ao infinito. Permanecer em silêncio por horas, sentindo o ar apocalíptico que paira na rua vazia.

Não posso reclamar, é uma casa resistente, capaz de suportar os blocos gigantes que desabaram em avalanche sobre o teto. Blocos que se espalharam por aldeias e metrópoles, em formas alternadas de coroas e tempestades.

Sou eu mesma nesta casa: com meus cabelos grisalhos, meu cérebro e tripas. Potência de alto risco nas entranhas. Não importa que tudo aqui seja antigo: da cristaleira aos valores que todos desprezam. Continuo fiel ao espírito que me habita e ao qual, um dia, cedi a palavra poética. Uma fidelidade cada vez mais muda e canina.

Este cômodo, apesar de pequeno, na minha mente é palco para um banquete: logo virá o rei, montado em seu cavalo branco e se assentará ao meu lado, com seus servos e o meu povo, minha família distante. Entre taças de vinho, brindarei àquele que ouviu meu chamado na angústia e veio para me livrar de tudo o que me aconteceu: torturas, espadas, dores, coração partido, ingratidões, essa fome de justiça, esse confronto constante com emissários da Pérsia e de outras nações, cobrando seu jugo e seus impostos.

Estou extenuada nesse isolamento. Mal posso me mover na cama. Mas esta casa tem atmosfera de prece. É de uma mulher arquivelha, edificada nas rochas e nas nuvens, pronta para virar lembrança.



Raquel Naveira

Entrevista concedida por e-mail em 04/12/2020

Uma entrevista inédita com Márcia Wayna Kambeba e Olívio Jekupé

Leila Silvia Sampaio PG– UNEMAT/Sinop

Luzia Aparecida Oliva UNEMAT/Sinop

As entrevistas publicadas neste número 55 da Revista Cerrados foram realizadas com os escritores **Márcia Wayna Kambeba e Olívio Jekupé** e colhidas por meio eletrônico entre dezembro/2020 e janeiro/2021. Os entrevistados são escritores indígenas de grande relevância no contexto brasileiro do século XXI e nos dão uma importante fonte de reflexão em relação ao lugar histórico da literatura produzida por indígenas nos dias de hoje, o que amplia o escopo de reflexões inerentes aos textos publicados no *Dossiê* de nosso número. As considerações de nossos entrevistados são, por isso, de grande importância no seio da literatura produzida por indígenas nos dias de hoje. É importante ouvir o que nossos escritores têm a dizer e, por isso, entendemos que as considerações de **Kambeba e Jekupé** ajudam em muito a pensar nas considerações críticas presentes nos demais do número 55 da *Revista Cerrados*.

As entrevistas são relacionadas ao projeto de pesquisa: “O escritor nativo por ele mesmo: literatura e representação”. Oferecido pelo Programa de Pós Graduação em Letras, na Universidade do estado de Mato Grosso, campus de Sinop, com a coordenação da Profa. Dra. Luzia Aparecida Oliva, no período de setembro a dezembro do ano de 2020. O objetivo dos estudos foi fazer um percurso de análise em torno de obras de literatura de autoria indígena, desvendando os critérios estilísticos e formais que imprimem o contorno de sua cultura por meio do olhar interno da não alteridade, como se imprime nas obras de autores não indígenas. Na oportunidade, o projeto pode contar com a participação de escritores indígenas dialogando acerca de suas produções literárias. Foi realizada também uma entrevista, onde puderam contribuir para uma compreensão maior dessa produção

literária de autoria indígena. Na ocasião, contamos com os escritores Márcia WaybaKambeba e Olívio JeKupé.

A escritora Márcia Kambeba, da etnia Omágua/Kambeba, nasceu numa aldeia Ticuna, onde viveu até os oito anos de idade, quando se mudou com a família para São Paulo de Olivença. Graduiu-se em Geografia pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Mestra em Geografia pela Universidade Federal do Amazonas. Suas produções transbordam sabedoria e luz, nos conectam com a natureza e nos orientam pelo caminho do respeito, diálogos e troca.

Olívio Jekupé, escritor da etnia Guarani, reside na Aldeia Krukutu, em São Paulo. Iniciou estudos em filosofia pela Universidade de São Paulo, optando pela não conclusão e dedicando-se à escrita. Autor de muitas obras lançou no último ano *A invasão*. Olívio busca com suas obras e com suas palestras em escolas levar conhecimento sobre sua cultura, na intenção de buscar maior valorização e reconhecimento das culturas distintas como forma de aproximação e respeito.

Agradecemos à entrevistada e ao entrevistado, bem como aos entrevistadores e esperamos contribuir para a ampliação do contato dos leitores da *Cerrados* com as linhas reflexivas dos autores entrevistados em diálogo com os demais textos publicados no Dossiê da *Cerrados 55*.

Entrevistas com **Márcia Wayna Kambeba** e **Olívio Jekupé**

1. A literatura indígena vem alcançando visibilidade e tornou-se reconhecida como um importante material para (re)conhecimento das culturas indígenas. Podemos dizer que o contexto de sua produção colabora para esse processo. Seria essa a potência estética e política da literatura produzida pelos indígenas?

Márcia: Certamente, a literatura indígena, desde o seu nascimento até os dias de hoje, tem alcançado um excelente desempenho na busca por dar visibilidade não só da cultura dos povos originários no seu modo de ver e pensar o mundo, como também nos proporciona criar uma ponte entre o universo indígena e o não indígena que é a cidade. Percebo que nossa escrita, e falo de modo particular pela minha forma de apresentar meus textos, tem um cunho político, pois usamos a literatura também para apresentar nossos anseios por direitos violados e nos manifestar politicamente em relação à forma como somos tratados pelo Estado Brasileiro, pelos governantes desse país chamado Brasil, que ainda não entenderam a importância do nosso papel na sociedade atual. Por tudo isso e muito mais, a literatura indígena ganha força e foco e o seu ecoar se fortalece a cada momento que um novo escritor aparece desenhando sua memória, registrando fatos e causos de sua história. Minha produção colabora nesse sentido, pois trago em meus poemas reflexões que chamo decoloniais, políticas, de cunho identitário e memorial. Busco com meus poemas e textos em prosa dialogar com o leitor, não dar a ele respostas prontas, mas conduzi-lo a uma reflexão pessoal, como faço todos os dias para que assim eu tenha o que apresentar de conteúdo. Meus textos buscam um diálogo não só com a cidade, mas sobretudo com a aldeia, pois sinto que precisamos entender nossa própria ação no território como guerreiros e guerreiras e entender que a auto afirmação é direito e precisa ser respeitado por todos. Não basta ter uma "cara de indígena", é preciso saber o que fazer com ela em prol do coletivo, buscando viver a lição do bem viver ensinada desde que nascemos. Então, meus textos convergem pra isso.

Olívio: Primeiramente, gosto de falar que nós indígenas pertencemos a povos diferentes. Somos várias nações e cada nação escreve do seu jeito, seguindo seus costumes, sua cultura, por isso não tenho o costume de falar literatura indígena, gosto de falar que escrevemos literatura nativa. Quando comecei a escrever em 1984, naquela época não ouvíamos falar de escritores indígenas e me considero um dos pioneiros. Tem outros,

como Eliane Potiguara, que iniciou no final dos anos de 70 e o livro dos índios Desano, da Amazônia, que foi publicado na década de 80. Naquela época, tínhamos a intenção de usar o livro como forma de defesa, arma e luta para defender a nossa causa, mas não tínhamos sucesso. Ninguém conseguia publicar livros com facilidade. Hoje, vemos o surgimento de muitos escritores e as editoras começaram a se interessar mais e continuamos a usar a escrita como forma de defesa, porque a literatura, chegando às escolas, é muito importante para conscientizar alunos e professores. No Brasil, existem livros sobre as histórias indígenas, mas sabemos que tem muita coisa mal contada, por isso o surgimento dos escritores indígenas nos anos 80 foi muito importante, porque abriu caminho para outros indígenas começarem a escrever e publicar. É uma forma de levar o conhecimento sobre o indígena para que os outros e os professores possam falar com clareza, pois estão conhecendo melhor a realidade de muitos povos, porque são vários escritores, de etnias diferentes, contando suas histórias, sua literatura infantil e juvenil, trabalhos críticos, poemas, contos e romance como forma de defesa. Não escrevemos literatura por brincadeira. Escrevemos com a intenção de conscientizar a sociedade. Iniciei minha história garoto, naquela época, pensando nessa possibilidade.

2. A literatura indígena contemporânea tem apresentado narrativas autobiográficas, no entanto, ao fazer a leitura do sujeito individual, sua voz se entrelaça a uma voz coletiva. Como podemos compreender esse encontro de vozes?

Márcia: Sim, existe uma fala individual em que apresentamos em algum momento sobre nós como sujeito e pessoa, mas existe uma memória coletiva que alguns escritores se utilizam para traçar a linha da sua escrita. Por exemplo, quando, em algum texto, falo de minha vivência na aldeia, da memória que trago de meu pai e o ensino das águas, isso é algo particular, que remete a uma infância linda que tive de aldeia. Agora, se eu tivesse feito uma pesquisa de narrativas com os anciões, aí seria uma escrita coletiva baseada na

memória dos sábios da floresta. Muruésuruí é uma escritora que trabalha com memórias coletivas. Ela catalogou memórias e narrativas dos anciões da aldeia do povo dela e elaborou um livro lindo em parceria com o projeto Criança Esperança, creio eu. No meu caso, eu procuro trabalhar com minhas memórias. Quando uso da memória coletiva, vou buscar minha avó Assunta, filha da Delma e do Daniel, outros dois grandes sábios que me deram bastante material memorial para trabalhar meus textos. Também uso da imaginação, criatividade. E agora tenho meu filho como parceiro e motivador de meus contos autorais, chamo assim porque são textos criados a partir de minha imaginação ou de uma fala de minha avó para mim quando criança. Por isso, ganhei o prêmio Internacional de Literatura Brasileira na categoria ficção com esse livro de contos poéticos, onde meu filho foi de grande contribuição desenhando os contos. Fazendo perguntas motivadoras a mim como: "Mãe, como é a casa da Matinta?" E, então, nasce o conto *A casa da Matinta*. Ele é autista e eu gosto de falar muito, o que ajuda bastante. Mas, penso que toda escrita, mesmo que seja memorial, biográfica, não deixa de ser coletiva porque não escrevemos para nós e sim para contribuir com a luta da nação. Pois nada é meu, tudo é nosso no pensar dos povos da floresta. Ao menos foi assim que aprendi no meu lugar de origem que foi uma aldeia.

Olívio: Eu escrevo uma história, às vezes, a partir de algumas observações que faço na aldeia. Como exemplo, escrevi o livro *Iarandu, o cão falante*, que partiu de uma realidade na aldeia e misturei na criação de uma história. Tem também histórias que ouvimos e passamos para a escrita. Publiquei um livro com minha esposa, *A mulher que virou urutau*, uma história que é contada entre nós, povo guarani. Minha mulher não sabe ler e escrever, mas contou essa história que escrevi e publiquei. É importante entender que quando escrevo literatura nativa, não estou escrevendo histórias dos povos indígenas, estou escrevendo a partir do pensamento guarani. Cada povo tem seu pensamento. Não escrevo histórias de outros povos indígenas, pois não sei como outros povos vivem, não tenho

experiências profundas com outros povos que me permitem escrever suas histórias. Quando escrevo, minha voz é de um coletivo seguindo o pensamento do meu povo. Qualquer guarani que ler, como exemplo, *A mulher que virou Urutau*, vai entender. E outros não indígenas vão conhecer nossas histórias, do povo guarani.

3. Os povos indígenas sempre produziram literatura oral e, agora, é apresentada por meio da escrita. Histórias milenares são recontadas e impressas obtendo um alcance maior entre leitores. De que forma podemos entender essa escrita como fortalecimento da cultura originária por meio da contação de histórias?

Márcia: A meu ver, toda escrita indígena carrega uma importância imensa para entendermos o contexto da coletividade e da vida nesse novo tempo. É preciso conhecer bem nosso passado para viver melhor nosso presente e as escritas indígenas têm essa missão. Somos povo da oralidade mesmo nesse novo tempo onde a caneta e o papel são bastante usados para firmar e registrar memórias. Os mais velhos são nossos livros sagrados, nossos troncos, nosso caule no qual se seguram os ramos e galhos da sabedoria milenar. Registrar essas narrativas contribui para que as futuras gerações que estão a caminho encontrem um solo adubado com saberes que, desenhados agora em letras, farão com que eles entendam o sentido certo da caminhada em prol da resistência.

Olívio: Nós, indígenas, somos povos que sempre tivemos nossos escritores, mas eles não sabiam ler, nem escrever. Graças a esses grandes intelectuais da sabedoria indígena estamos vivos até hoje, seguindo um costume, uma língua, porque mesmo não tendo o domínio da escrita, tinham o dom de criar e guardar histórias que, há séculos, são contadas de geração em geração. Essa realidade é desde bem antes da chegada dos portugueses. Assim fomos sobrevivendo através da oralidade. Mas, hoje, temos uma realidade diferente. Muitas aldeias invadidas, outras foram tendo construção de cidade perto, mudando a

nossa realidade, criando outras necessidades. Temos escolas dentro das aldeias, aprendemos a ler e escrever e passamos a usar essa escrita como forma de defesa também. Sabemos que a oralidade é muito importante, mas muitas histórias orais morreram com seus contadores, porque muitos não têm o dom de guardá-las e contar. Com o surgimento da escrita nas aldeias, muitos indígenas que têm o dom da oralidade também aprenderam a ler e a escrever, assim temos oralidade e escrita juntas e isso é muito importante, porque nossas histórias orais não se perderão, não morrerão. É importante valorizarmos nossas histórias orais, mas também estamos valorizando a escrita, hoje, porque, às vezes, chegamos em certas aldeias e tem histórias escritas em livros, de alguns autores indígenas, que muitas crianças ou jovens ali nunca as ouviram e tendo esse registro, saberão que é uma história do povo dele mantida na forma escrita, guardando as duas formas. É importante sabermos valorizar a forma oral e escrita, sem desprezar nenhuma.

4. Em contexto contemporâneo, quais os empecilhos que os autores encontram para que suas obras circulem em instituições de ensino?

Márcia: Nós temos enfrentado alguns empecilhos no sentido de resistências de alguns diretores de escola para adotar um livro indígena em seu plano de aula, por exemplo. Não são todas as escolas, mas aqui e ali se encontra. Tenho um relato de uma amiga professora de escola pública que levou meu livro para uma formação de professores e foi muito criticada. Tiravam graça com a atitude dela e me disse a professora que não desistiu, insistiu até que meu livro foi usado e ela ficou feliz. Então, a gente conta muito com educadores que nos dão as mãos e com a gente buscam que essas literaturas cheguem às escolas e façam reflexões. Mas penso que tudo está melhorando no sentido de aumento da procura de literatura indígena na sala de aula.

Olívio: Eu sou um escritor e sei que meus livros não são muito vendidos pelo Brasil afora, porque percebo que as secretarias dos estados não estão muito interessadas em comprar livros de autores indígenas. Por esse preconceito, somos deixados de lado. Para o MEC, por exemplo, consegui vender só um livro de minha autoria. Com isso, não tenho meus livros circulando nas escolas e em outras aldeias, levando conhecimento. Entendo isso como uma não valorização, dificultando o acesso de muitos à nossa literatura. A valorização é dada somente aos intelectuais que são formados em faculdade, mestres e doutores. Muitos escritores indígenas não têm o conhecimento das universidades, mas tem a sabedoria da cultura que foi passada pela oralidade ao longo do tempo. Há uma importância dada ao documento, mas eu não concluí minha graduação em filosofia e penso que talvez se tivesse finalizado, teria mais valor até por parte das editoras. Para a sociedade o que vale é a palavra latina *status quo*. Mas, continuo com meu trabalho, utilizando a internet como meio de divulgá-lo através do *facebooke* do *instragam* e participo de entrevistas.

5. Considerando o acervo publicado por autores indígenas nessas últimas décadas, é possível destacar aspectos considerados características reiterantes nas obras?

Márcia: Essa é uma pergunta para mim difícil, porque se torna pessoal de cada autor. Não posso falar por todos os autores. Mas toda obra indígena tem aspectos muito relevantes como identidade, memória, território e territorialidade, narrativas, conservação da natureza, educação indígena, tempo e lugar, etc. Meus textos abordam tudo isso. E ainda busco trazer de forma que possa ser usado nas várias linhas do saber como antropologia, letras, educação ambiental, Geografia, história, ciências, biologia, entre outras. Não há aspecto mais relevante que partilhar saberes, numa relação Intercultural e nós buscamos fazer isso sempre com nossa literatura numa linguagem simples mais real em que a aldeia entenda e a cidade também.

Olívio: Não sei se existe isso, pois quando escrevo sigo o pensamento guarani. Escrevo sobre minha cultura, o que sei dos nossos costumes e tento levar esse conhecimento. Por exemplo, temos o costume de usar o *petyngá* (cachimbo) e levo isso para minhas histórias, que pode dar certa preocupação aos editores. Justifico que temos nossas crenças e seguimos dessa maneira. Não posso desviar da minha cultura e a levo para minha literatura nativa. Podem existir esses aspectos porque falamos de povos indígenas, mas cada povo vai escrever seguindo seu pensamento, sua cultura.

6. Há um número relevante de obras que foram inseridas no contexto da formação de leitores jovens, denominadas como literatura infantil e juvenil. Como avalia esse critério de catalogação? A literatura indígena é destinada, preferencialmente, a esse público?

Márcia: A literatura indígena, a meu ver, é para todos os públicos. Não há um recorte de idade e nem temporal. Minha literatura é lida para crianças de maternal, por exemplo. Adolescentes, jovens e adultos, ao lerem, têm uma aceitação do trabalho que me alegra. A terceira idade também faz uso e assim consigo abraçar todos os públicos. Não classifico meus livros como sendo infanto juvenil, é livre e eclético meu público leitor. Adentro universidades, escolas, asilos, bibliotecas comunitárias, presídios e tantos espaços que me convidam. Na aldeia estou em muitos povos, pois, como falei, na aldeia que visito deixo um livro meu, porque a escrita é para aldeia e cidade.

Olívio: Somos povos da oralidade e sempre contamos nossas histórias, sem classificar os ouvintes. O contador é ouvido por crianças, jovens e adultos. Encontro dificuldade quando entrego meus textos para as editoras, pois preciso manobrar a escrita para conseguir a publicação, seguindo as regras de fora que, às vezes, é difícil para nós. Vou dar um exemplo de um dos nossos costumes. Na casa de reza, todos, crianças, jovens e adultos fumam o cachimbo, mas é nossa cultura que é totalmente diferente da cidade. Penso que é preciso respeitar nossa cultura que é contada nas histórias, mas esse exemplo que citei,

essa forma diferente de viver, nossas crenças, acaba sendo um fator que preocupa as editoras.

7. Há na produção literária escrita por indígenas um forte traço que a distingue de outras literaturas: o desenho. Qual o sentido de sua utilização para uma leitura mais vertical da obra?

Márcia: Nós somos o povo do desenho. Difícil ver um indígena que não saiba desenhar. Então, antes de aprendermos a arte da escrita já fazíamos desenhos. O que dizer das artes rupestres até hoje estudadas por arqueólogos. O desenho indicava nosso estado de espírito, rituais, se ali havia uma abundância de caça e que caça, se tinha por perto. Outro povo que passasse ali já fazia a leitura do lugar. Trazendo para a literatura, o desenho dá vida ao texto e é uma forma de comunicação. Complementa o que está sendo dito por meio das letras. Vejo como duas linguagens que se entrelaçam. Sou fotógrafa e uso a fotografia para conversar com a poesia que faço e exemplificar algum texto que merece uma visão melhor do contexto. No meu mais novo livro *Saberes da Floresta*(2020) desenhei os Grafismos que aparecem na capa e dentro do livro. Meu filho desenhou uma bicicleta para o texto *O Valor da Bicicleta* e isso, de certo modo, dará ao leitor melhor compreensão e beleza da leitura feita. Então, acho importante essa união de desenho, fotografia junto a um texto. Nós gostamos de ver figuras, eu gosto e faço as duas leituras.

Olívio: A ilustração é muito importante, mas acredito que é preciso que o ilustrador converse com o autor, conheça sua cultura. A ilustração precisa estar alinhada com o texto para levar a compreensão daquele pensamento ali colocado. Eu sugiro que procurem indígenas que desenham também para fazer essas ilustrações. Um ilustrador Guarani vai compreender e valorizar mais a forma ali contida, assim como um ilustrador Kayapó seguirá o pensamento da escrita de seu povo. Isso ajudará mais na compreensão da obra.

Entrevistas concedidas por meio eletrônico em 20/01/2021

