

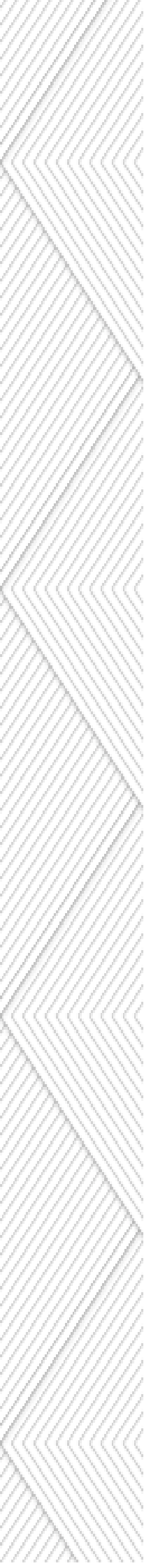
**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS-UEA**  
**ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO-ESAT**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES-PPGL&A**

**FRANCISCO BEZERRA DOS SANTOS**

**UMA POÉTICA DA FLORESTA: A NARRATIVA INDÍGENA NO AMAZONAS**

**MANAUS-AM**

**2020**



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS-UEA**  
**ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO-ESAT**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES-PPGL&A**

**UMA POÉTICA DA FLORESTA: A NARRATIVA INDÍGENA NO AMAZONAS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, da Universidade do Estado do Amazonas-UEA, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras e Artes.

**Orientadora:** Profa. Dra. Renata Beatriz Brandespin Rolon.

**MANAUS-AM**

**2020**

**FRANCISCO BEZERRA DOS SANTOS**

**UMA POÉTICA DA FLORESTA: A NARRATIVA INDÍGENA NO AMAZONAS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, da Universidade do Estado do Amazonas-UEA, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras e Artes.

Aprovado em 21/02/2020

BANCA EXAMINADORA:

---

**Profa. Dra. Renata Beatriz B. Rolon**

(Orientadora-UEA/PPGLA)

---

**Prof. Dr. Marcos Frederico Krüger Aleixo**

(UEA/PPGLA)

---

**Profa. Dra. Gleidys Meyre da Silva Maia**

(UEA/CESP)

### **Ficha Catalográfica**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).  
**Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade do Estado do Amazonas.**

237p Santos, Francisco Bezerra dos  
Uma poética da floresta : A narrativa indígena no Amazonas / Francisco Bezerra dos Santos. Manaus : [s.n], 2020.  
137 f.: color.; 1 cm.

Dissertação - PGSS - Letras e Artes (Mestrado) - Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2020.  
Inclui bibliografia  
Orientador: Rolon, Renata Beatriz Brandespin

1. Literatura indígena. 2. Amazonas. 3. Representatividade. I. Rolon, Renata Beatriz Brandespin (Orient.). II. Universidade do Estado do Amazonas. III. Uma poética da floresta

**Elaborado por Jeane Macelino Galves - CRB-11/463**

***Dedico***

*Aos meus pais, Antônio e Lucineide por suportarem a dor da ausência e por sempre me mostrarem que a educação é o melhor caminho.*

*À minha tia Luciléia Bezerra pela cumplicidade e cuidado. Obrigado tia por acreditar em mim.*

*Amo vocês!*

## *Agradecimentos*

*Agradeço primeiramente a Deus pela dádiva da vida.*

*À professora Doutora Renata Beatriz B. Rolon, minha orientadora, por aceitar se enveredar comigo num universo cultural e literário novo, dando-me a liberdade necessária para trilhar o caminho da pesquisa. Obrigado pelo conhecimento e risadas compartilhadas.*

*À minha família, que é minha base e meu estímulo, em especial, meu pai Antônio e minha mãe Lucineide. Obrigado por estarem sempre comigo.*

*À minha tia Luciléia por me receber em seu lar e cuidar tão bem de mim.*

*Aos professores do Programa de Pós-graduação em Letras e Artes pelo conhecimento repassado.*

*Às amigas que fiz durante o curso, Mileny Brandão e Jackeline Brandão pela cumplicidade e troca de conhecimento.*

*À amiga Karen Cordeiro com quem compartilhei experiências na escrita da dissertação. Sempre pronta a ajudar fazendo-me apontamentos e me mostrando outras possibilidades.*

*À amiga Karina Santos pela presteza de sempre na procura de livros e disponibilidade para ler parte deste trabalho.*

*À amiga Ruth Abecassis pela amizade de longa data e por compartilhar comigo momentos, sonhos e a esperança em dias melhores.*

*Aos professores integrantes da Banca Examinadora pela atenção e pelas importantes contribuições para o resultado final deste trabalho.*

*À Universidade do Estado do Amazonas pela possibilidade de cursar uma Pós-graduação stricto sensu.*

*À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas pelo financiamento desta pesquisa.*

*A literatura indígena pulsa. A sua força atravessa fronteiras. Os Munduruku, os Potiguara, os Sateré-Mawé, os Nambikwara, os Guarani se reconhecem nos parentes da floresta, dos rios, dos cerrados, das montanhas, do Nordeste, dos lagos, das cordilheiras, das cidades e onde mais houver esperança à construção de um mundo possível.*

***Graça Graúna***

## RESUMO

Este trabalho apresenta um estudo da literatura indígena produzida no Amazonas. A publicação de obras indígenas é uma realidade que ocorre em inúmeras etnias em todo o país. No Amazonas, em particular, o número de obras e de escritores cresce a cada ano, entretanto, ainda são pouco conhecidos e estudados. Na dissertação apresentada, primeiramente, buscamos situar a origem do movimento indígena a partir de considerações sobre os direitos educacionais adquiridos, os quais contribuíram para a promoção dessa literatura, assim como a relação da produção literária com o ativismo político. Evidenciamos, ainda, os nomes que deram voz ao movimento literário indígena no Brasil. Em seguida, nosso olhar centraliza-se na produção dessas obras no Amazonas. Para tal, apresentamos os principais escritores das etnias do Amazonas, as relações desses sujeitos com o mercado editorial e questões concernentes a incentivos para publicação. Além disso, como parte importante da pesquisa, realizamos um mapeamento das obras produzidas no Estado. Na parte final do trabalho, foram analisadas narrativas de três autores Maraguá: Yaguarê Yamã, Lia Minápoty e Roní Wasiry Guará a partir dos temas do mito – denominador comum dessas narrativas –, oralidade e performance, ilustrações e relações humanas e não humanas. As análises das narrativas que compõem o *corpus* evidenciam, ainda, o viés memorialístico, os saberes tradicionais e a autoafirmação presentes na literatura indígena produzida no Amazonas.

**Palavras-chave:** Literatura indígena; Amazonas; Campo literário; Representatividade.



## ABSTRACT

This work presents a study of indigenous literature produced in Amazonas. The indigenous literature is a reality that occurs in numerous ethnic groups across the country. In Amazonas, in particular, the indigenous work numbers and writers grows every year, however, they are still little known and studied. In this research, first, we seek to situate the indigenous' movement origin from considerations about acquired educational rights, which contributed to this literature's promotion, as well as the relationship between literary production and political activism, in the search for communities self-affirmation and maintenance. We also highlight the main names that gave voice to the indigenous literary movement in Brazil. Then, the focus of this research seek to show the indigenous literature production in Amazonas. To this end, we present some active writers, the relations of these subjects with the publishing. In addition, as an important part of the research, there is a mapping of the works produced in the state. As this work final part, we analyzed narratives by three Maraguá authors: Yaguarê Yamã, Lia Minápoty and Roní Wasiry Guará, based on the myth themes - as these narratives common denominator -, as orality and performance, illustrations and human and non-human relations. The analysis of the narratives that make up the corpus also shows the memorialistic bias and the traditional knowledge present in the indigenous literature produced in Amazonas.

**Keywords:** Indigenous literature; Amazonas; Literary field; Representativeness.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> Capa do livro <i>Antes o mundo não existia</i> (1980) .....	49
<b>Figura 2:</b> Capa do livro <i>Yaguarãboia: a mulher-onça</i> (2013) .....	50
<b>Figura 3:</b> Capa do livro <i>Olho d'água: o caminho dos sonhos</i> (2012) .....	51
<b>Figura 4:</b> Capa do livro <i>Lua-menina e Menino-onça</i> (2014) .....	51
<b>Figura 5:</b> Capa do livro <i>Aventuras do menino Kawã</i> (2010) .....	52
<b>Figura 6:</b> Capa do livro <i>Yahi puíro ki 'ti: a origem da constelação da garça</i> (2011) .....	53
<b>Figura 7:</b> Capa do livro <i>Awyató-pót: histórias indígenas para crianças</i> (2011) .....	54
<b>Figura 8:</b> Capa do livro <i>Ay Kakyri Tama: eu moro na cidade</i> (2013) .....	54
<b>Figura 9:</b> Capa do livro <i>Canumã: a travessia</i> (2019) .....	55
<b>Figura 10:</b> Capa do livro <i>Murũgawa: mitos, contos e fábulas do povo Maraguá</i> (2007) .....	109
<b>Figura 11:</b> Ilustração extraída de Yamã (2007, p. 49) .....	110
<b>Figura 12:</b> Ilustração extraída de Yamã (2007, p. 101) .....	110
<b>Figura 13:</b> Ilustração extraída de Yamã (2007, p. 16-17) .....	112
<b>Figura 14:</b> Capa do livro <i>Com a noite veio o sono</i> , de Lia Minápoty (2011) .....	114
<b>Figura 15:</b> Ilustração extraída de Minápoty (2011, p. 9) .....	115
<b>Figura 16:</b> Ilustração extraída de Minápoty (2011, p. 18) .....	115
<b>Figura 17:</b> Ilustração extraída de Minápoty (2011, p. 21) .....	115
<b>Figura 18:</b> Capa do livro <i>Çaíçú índé: o primeiro grande amor do mundo</i> (2011) .....	117
<b>Figura 19:</b> Ilustração extraída de Guará (2011, p. 22-23) .....	118
<b>Figura 20:</b> Ilustração extraída de Guará (2011, p. 24-25) .....	119
<b>Figura 21:</b> Ilustração extraída de Guará (2011, p. 30-31) .....	120

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....</b>	<b>13</b>
-------------------------------------	-----------

### **CAPÍTULO I – LITERATURA INDÍGENA NO BRASIL: ESCRITA E TRADIÇÃO .16**

1.1 Alfabetização nas aldeias e o início da literatura indígena .....	16
1.2 Um projeto literário-político .....	25
1.3 Uma questão de definição .....	29
1.4 Precusores da literatura indígena no Brasil .....	37
1.5 O livro indígena e a ancestralidade .....	42

### **CAPÍTULO II – NARRATIVAS DA FLORESTA: A LITERATURA INDÍGENA NO AMAZONAS.....46**

2.1 Os escritores da floresta: quem são?.....	47
2.1.1 <i>Umusin Pãrõkumu e Tolamãn Kenhíri</i> .....	50
2.1.2 <i>Yaguarê Yamã</i> .....	51
2.1.3 <i>Roní Wasiry Guará</i> .....	51
2.1.4 <i>Lia Minápoty</i> .....	52
2.1.5 <i>Elias Yaguakãg</i> .....	53
2.1.6 <i>Jaime Diakara</i> .....	54
2.1.7 <i>Tiago Hakiy</i> .....	54
2.1.8 <i>Márcia Kambeba</i> .....	55
2.1.9 <i>Ytanajé Cardoso</i> .....	56
2.1.10 <i>Para além das biografias</i> .....	57
2.2 Mapeamento de obras indígenas das etnias do Amazonas .....	60
2.3 Os incentivos para publicações de obras indígenas .....	60
2.4 Quem publica e onde publica?.....	69
2.5 A questão da autoria na literatura indígena do Amazonas.....	73

<b>CAPÍTULO III – A NARRATIVA INDÍGENA EM DEBATE: MITO, ORALIDADE E VISUALIDADE .....</b>	<b>78</b>
3.1 <i>Corpus</i> da pesquisa: autores e obras selecionados.....	78
3.2 O mito nas narrativas indígenas.....	80
3.2.1 <i>Análise das narrativas</i> .....	84
3.3 Vozes da tradição: oralidade e performance nas narrativas indígenas .....	92
3.3.1 <i>Análise das narrativas</i> .....	95
3.4 Narrativas plurais .....	100
3.5 Escritas desenhadas: a ilustração nas narrativas indígenas.....	104
3.5.1 <i>Análise das ilustrações</i> .....	107
3.6 Entre bichos e visagens: as relações entre humanos e não humanos nas narrativas indígenas .....	120
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>126</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>129</b>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A literatura produzida por escritores indígenas é uma realidade no cenário literário brasileiro. Trata-se de textos que representam as mais variadas etnias. A literatura, para esses escritores, é uma forma de dialogar com a sociedade hegemônica e mostrar uma outra parte da história. Essa escrita funciona ainda como um instrumento de manutenção das identidades indígenas.

É uma literatura que se relaciona profundamente com questões políticas. Os escritores buscam se autoafirmar por meio das letras impressas no papel. Trata-se de uma escrita nascida nos bancos escolares das aldeias, oriunda da luta por uma educação diferenciada e regulamentada na Constituição Brasileira de 1988. Até o presente, mais de quarenta povos indígenas já registraram seus mitos, cânticos e rituais em livros e cartilhas. Nesse processo de publicação, os professores indígenas têm papel importante, posto que cabe a eles o mérito de serem os propulsores e incentivadores desse movimento.

A diferenciação desse novo formato de *poiesis* caracteriza-se pelo hibridismo de gêneros e múltiplas modalidades discursivas, além do caráter político e coletivo. É uma literatura que se diferencia de outras produções e movimentos literários que retrataram o indígena, criando assim outras possibilidades para novas formas literárias.

No Amazonas, especificamente, o número de obras e escritores representantes de grupos étnicos é grande. Todavia, o desconhecimento dessa literatura é muito comum. Nesse sentido, acreditamos que é com pesquisas que focalizem a temática indígena pelo viés literário que poderemos mudar esse panorama de desconhecimento. Uma literatura que representa vozes silenciadas, tradição, política e ancestralidade merece ser estudada e divulgada.

Nesse compasso, o interesse por essa pesquisa nasceu da vontade de contribuirmos com a causa indígena, no que concerne ao estudo dessa produção literária no Amazonas. Nosso estudo busca compreender esse fenômeno recente, levando em consideração as condições histórico-sociais desses escritores – representantes de minorias –, as condições de produção e problemas concernentes à remuneração, bem como o entrelugar dessa literatura.

A literatura comporta uma gama de atividades que se estende para além da obra, em face disso centramos nosso estudo nos produtores indígenas que atuaram e atuam no cenário literário do Estado, como personalidades que contribuem com a produção cultural. Para compreender o papel do escritor indígena e do campo literário, pautamo-nos em estudos de

Pierre Bourdier (1996). A contribuição do teórico nos permitiu perceber a posição do autor literário e avaliar suas obras dentro de certas configurações sociais.

A partir do pressuposto da formação de um campo literário de obras indígenas, sentimos a necessidade de verificar a gênese dessa produção no Amazonas. Para isso, realizamos um levantamento das obras escritas pelas etnias locais. Na continuidade do levantamento, optamos por apresentar algumas capas de obras e considerações sobre seu conteúdo. Além do registro, o intuito é apontar os traços, as formas e as temáticas dessas narrativas para que possam servir de incentivo aos futuros leitores.

Para a definição do nosso *corpus* de análise selecionamos três escritores descendentes da etnia Maraguá<sup>1</sup>, que estão produzindo literatura indígena no Amazonas. Conforme nossas pesquisas essa etnia se configura como a que mais produz literatura no Estado. Os autores são Yaguarê Yamã, autor da obra *Murûgawa: mitos, contos e fábulas do povo Maraguá* (2007), Lia Minápoty, autora do livro *Com a noite veio o sono* (2011) e Roní Wasiry Guará, autor de *Çaíçú índé: o primeiro grande amor do mundo* (2011). Nos valem das obras selecionadas para discutir alguns elementos presentes nas narrativas indígenas na parte final do trabalho. Outras obras do gênero também são mencionadas como expansão das selecionadas. Portanto, o objetivo desta pesquisa é discutir essa poética que ecoa da floresta e se apresenta como um formato diferenciado de literatura. Feitos esses esclarecimentos, passamos à apresentação dos capítulos que compõem o nosso estudo.

No primeiro capítulo, abordamos de forma panorâmica o surgimento da literatura indígena no Brasil. Discorremos sobre os direitos adquiridos no âmbito educacional, que contribuíram para a ascensão dessa produção. As discussões em torno das características políticas foram necessárias para compreender o papel dessa literatura como instrumento de autoafirmação e manutenção das identidades por esses povos. Definir essa literatura e outros tipos de manifestações literárias com temática indígena foi necessário, haja vista que o indígena se apresenta de várias formas em períodos diferentes da literatura brasileira. Ainda nesse capítulo, buscamos enfatizar os principais autores que deram visibilidade a esse movimento, bem como debater a relação do livro indígena com as tradições e ancestralidades. Nessa parte inicial, os estudos de Almeida e Queiroz (2004), Bernd (2011), Bosi (1992), Dorrico (2017), Thiél (2012) e outros estudiosos foram importantes para compreender essa manifestação emergente, que é a literatura indígena brasileira.

---

<sup>1</sup> Optamos pela grafia dos nomes das etnias indígenas no singular e inicial maiúscula de acordo com as normas do campo da antropologia. Entretanto, quando se trata de transcrições é respeitada a forma escolhida pelos autores.

No segundo capítulo, delimitamos para estudo a literatura indígena produzida no Amazonas. Apresentamos alguns nomes e informações que vão além de biografias, o que nos possibilita desenhar o perfil dos escritores, que estão produzindo literatura indígena. Em seguida, apresentamos, a partir de uma pesquisa em acervos, *sites*, *blogs*, dissertações, teses etc., um mapeamento das obras indígenas produzidas no Estado até a atualidade. Paralelo a isso, discutimos os incentivos que esses escritores recebem por meio de programas federais, instituições não governamentais e editoras. As discussões giram também em torno de reflexões sobre quem publica e onde publica e sobre a questão da autoria das obras indígenas, que podem ser de estilo individual ou coletivo. Como suporte teórico recorremos aos estudos de Regina Dalcastagnè (2012), Julie Dorrico (2015), Ely Souza (2018) e outros de mesma relevância.

No terceiro capítulo, realizamos o estudo das obras selecionadas para esta pesquisa. Apresentamos inicialmente, os autores e uma visão geral sobre as obras que serviram como base para as discussões dos temas propostos. As considerações sobre os aspectos do mito nas narrativas indígenas se fizeram importantes para entendermos a relação dessas histórias com a própria visão de mundo e entendimento da realidade para os Maraguá. Debates a relação da literatura indígena com a oralidade, um tema importante, já que as construções discursivas das narrativas impressas preservam ainda a voz do narrador oral. A presença desse narrador foi enfatizada por nós a partir da premissa de que não há oposição entre fala e escritura nos textos indígenas. Centralizamos também nosso olhar para as multimodalidades discursivas e para relação das ilustrações com o texto escrito, bem como para a presença de humanos e não humanos nessas narrativas. O objetivo das análises é apresentar algumas características inerentes às narrativas indígenas. Os estudos teóricos de Eliade (2016), Krüger (2005), Calvet (2011), Castro (2002) e outros pesquisadores foram importantes para a feitura do capítulo.

## CAPÍTULO I – LITERATURA INDÍGENA NO BRASIL: ESCRITA E TRADIÇÃO

*Quero falar da descoberta que o eu faz do outro.  
O assunto é imenso.*

**Tzvetan Todorov**

A partir das duas últimas décadas, a produção literária das comunidades indígenas brasileiras tem se expandido demasiadamente. Os escritores, representantes das mais variadas etnias, veem na escrita uma forma de propagação das identidades. Produzir literatura para esses escritores se configura como um ato político de resistência e de revisão da História oficial. Essa produção literária nasce nos bancos escolares das aldeias por iniciativa de professores indígenas que registram seus mitos, cânticos, rituais etc., usando-os a favor da manutenção de suas comunidades.

Esse novo modelo de literatura; híbrida, coletiva e política, escrita por sujeitos marginalizados, se diferencia de qualquer outra produção em que o indígena figura. Trata-se de uma poética que cria possibilidades para novas formas literárias, desde que seja abraçada pelos estudos nas universidades e seja revisto seu lugar na historiografia literária.

### **1.1 Alfabetização nas aldeias e o início da literatura indígena**

Na história literária nacional e local, até o final do século passado, não era possível encontrar versões contadas pelos povos indígenas das suas histórias. Tudo era descrito pelo olhar do outro. Entretanto, essa condição de personagens secundários vivida pelos grupos indígenas encerra-se no final do século XX, com um movimento literário de essência indígena. Esse movimento que vai além de questões estéticas e literárias, é também um movimento de afirmação e resistência.

A produção literária indígena cresceu em números e em qualidade, tudo isso é decorrente da implantação de escolas nas aldeias, tendo em vista o direito dos povos indígenas a uma educação diferenciada. Esses direitos foram adquiridos desde 1988, amparados pela Constituição da República Federativa do Brasil. Dentre esses direitos está a utilização de suas línguas maternas e processos próprios de aprendizagem, a valorização e a difusão das



manifestações culturais, o reconhecimento de sua organização social, costumes, línguas, crenças, tradições e os direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam.

Além dos direitos presentes na Constituição, é importante mencionar também o que diz a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, a Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008 e o Plano Nacional da Educação (PNE – decênio 2011-2020), que também asseguram aos povos indígenas o direito à educação.

A Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional garante que o ensino de História do Brasil levará em conta as contribuições das diferentes culturas e etnias para a formação do povo brasileiro, principalmente as matrizes indígenas, africana e europeia. Nessa mesma Lei, é garantida a oferta de uma educação escolar bilíngue e intercultural, tendo como objetivo a recuperação das memórias históricas, a reafirmação das identidades étnicas e a valorização das línguas e ciências, além de garantir aos indígenas e suas comunidades o acesso às informações, conhecimento técnicos e científicos da sociedade nacional e demais sociedades indígenas e não indígenas (BRASIL, 1996).

A Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008, altera a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, para incluir no currículo do ensino fundamental e médio, públicos e privados, a obrigatoriedade do estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena. Isso se configura em termos de representatividade uma conquista para esses grupos excluídos e o aumento do número de publicações. A Lei é bem clara quanto à obrigatoriedade e aos pontos que devem ser trabalhados em sala de aula:

Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, públicos e privados, torna-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena.

§ 1º O conteúdo programático a que se refere este artigo incluirá diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira, a partir desses dois grupos étnicos, tais como: o estudo da história da África e dos africanos, a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura negra e indígena brasileira, o negro e o índio na formação da sociedade nacional, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil.

§ 2º Os conteúdos referentes à história e cultura afro-brasileira e dos povos indígenas brasileiros serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de educação artística, de literatura e história brasileiras (BRASIL, 2008, s/p).

O Plano Nacional da Educação (PNE – decênio 2011-2020) traz inúmeras estratégias para que seja efetivada a educação escolar indígena. Segundo o documento, essas estratégias

devem ser realizadas em colaboração com a União, os Estados, o Distrito Federal e os Municípios, e devem levar em consideração os territórios étnicos educacionais e as especificidades socioculturais e linguísticas de cada comunidade (BRASIL, 2010).

Diante desses direitos educacionais adquiridos pelos povos indígenas, a escrita alfabética e o uso das tecnologias facilitaram a propagação de suas culturas e a possibilidade de produções culturais como livros, *blogs*, documentários etc. Existem no Brasil cerca de 3.200 professores indígenas e mais de 1.500 escolas indígenas diferenciadas, muitas bilíngues, algumas monolíngues em língua indígena e outras onde só se fala o português. Esse olhar sobre a escola é importante, na medida em que se constata que são os professores que, na quase totalidade, estão construindo suas respectivas literaturas, ou a literatura de suas comunidades (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004). Guesse (2014, p. 24) ratifica essa informação ao afirmar que “é a partir do processo educacional que a cultura e tradição indígenas passam a ser mais valorizadas e a literatura escrita dessas comunidades nasce e se desenvolve”.

De forma abrangente, segundo Souza (2003), esses escritos são a representação de uma coletividade desenvolvida nos cursos de formação de professores indígenas que têm como foco não apenas formar professores, mas também elaborar metodologias, programas e materiais didáticos diferenciados. É a partir disso que as comunidades indígenas no Brasil tentam se apropriar de suas vozes narradoras, e começam a colocar no papel suas tradições em língua portuguesa, abandonando desse modo a transcrição e a narração pelo olhar do outro.

Nessa direção, para Almeida e Queiroz (2004), 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 encontrados, 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).

Para as autoras, assistimos atualmente a uma eclosão da literatura indígena no Brasil. Trata-se de um movimento literário, já que pode ser observado nos seus aspectos coerentes e sistemáticos um grande texto que se dá a ler. Portanto, é um movimento intencionalmente produzido por lideranças, intelectuais e professores indígenas, com assessoria dos “brancos”, que têm claramente se posicionado a favor da emancipação desses povos. Sua pertinência para os estudos literários consiste, sobretudo, em seu produto principal, “o livro com cara de índio”. Essa constatação faz admitir a autoria coletiva e assumir um conceito mais pragmático de

literatura. Almeida (1999), em sua tese de doutorado<sup>2</sup>, já assinalava o grande número de obras produzidas por indígenas de diversas etnias. Na tabela abaixo, a estudiosa situa as etnias que publicaram seus livros até 1997. De lá para cá, o número de obras e escritores cresce a cada ano.

**Tabela 1:** Produção de livros indígenas no ano de 1997.

ESTADO	POVOS INDÍGENAS
Acre	Arara, Asheninka, Katukina do Acre, Poyanawá, Yaminawá, Yawanawá, Katukina, Kaxinawá (Peru).
Amapá	Waiãpi.
Amazonas	Sateré-Mawé, Ticuna Torá, Munduruku, Yanomami, Desana.
Bahia	Kiriri, Pataxó Há Hã Hãe, Tuxá.
Mato Grosso	Bakairi, Bororo, Kalapalo, Kamayurá, Paresí, Tapirapé, Xavante, Kadiwéu, Kayabí, Kayapó, Cinta-Larga, Nambikwára.
Mato Grosso do Sul	Kadiwéu.
Minas Gerais	Krenak, Maxakali, Xacriabá, Pataxó.
Pará	Munduruku.
Paraná	Guarani-Nhandeva, Guarani-M'Biá, Kaingáng.
Rio Grande do Sul	Kaingáng.
Rondônia	Karipúna, Tupari, Cinta-Larga, Nambikwára.
Roraima	Yanomami.
Santa Catarina	Xokleng, Guarani-M'Biá, Kaingáng.
São Paulo	Guarani-M'Biá.
Tocantins	Krahó.

**Fonte:** Adaptado de Almeida (1999).

Diante da tabela, é perceptível a retomada dos seus discursos pelos povos indígenas. Os cânticos, as histórias de hoje e de antigamente, as falas rituais, as formas que servem para a ligação entre o visível e o invisível, as fórmulas para dizer o indizível: tudo o que se poderia transformar em literatura indígena, desde que fosse escrito pelos próprios indígenas, foi expropriado por discursos outros. Discursos, cuja autoria foi assumida pela impostura religiosa e científica de padres catequistas, antropólogos, etnólogos, linguistas, agentes nas aldeias,

<sup>2</sup> A pesquisa de Maria Inês de Almeida intitulada *Ensaio sobre a literatura indígena contemporânea no Brasil* (1999), realizada no programa de Pós-graduados em comunicação e semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo é um dos estudos percussores sobre as poéticas ameríndias no âmbito literário. O estudo é fruto da experiência da pesquisadora na produção de livros indígenas em programas de alfabetização.

representantes dos setores hegemônicos brasileiros e estrangeiros (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004).

Para os líderes indígenas, registrar essas histórias e tradições muitas vezes implica reescrever histórias que já foram escritas por olhares estranhos, dando um novo olhar e uma nova perspectiva que não seja aquela registrada na historiografia (LIMA, 2012). Essa recente literatura não se trata de uma invenção qualquer, cada livro editado nesse processo de criação literária representa as vivências de uma coletividade. Assim como nossa tradição literária europeia se baseia na textualidade (ou representação) – um livro nasce de outro livro, e assim por diante – as várias literaturas indígenas servem-se do terreno da cultura, tradição e ancestralidade.

Com o crescimento e visibilidade que a literatura indígena tem alcançado nas últimas décadas, existem inúmeras críticas sobre sua adjetivação. Conforme nos diz Candido (2006), decerto existe uma literatura brasileira que se manifesta de forma diferente. Logo, é compreensível que as pessoas se identifiquem com produções mais próximas de suas realidades. Desse modo, devemos entender por literatura, neste contexto, obras que expressem certas relações dos homens entre si, e que tomadas em conjunto, simulem uma socialização dos seus impulsos íntimos. Ainda para o crítico:

Toda obra é pessoal, única e insubstituível, na medida em que brota de uma confiança, um esforço de pensamento, um assomo de intuição, tornando-se uma “expressão”. A literatura, porém, é coletiva, na medida em que requer uma certa comunhão de meios expressivos (a palavra, a imagem), e mobiliza afinidades profundas que congregam os homens de um lugar e de um momento, para chegar a uma “comunicação”.

Assim, não há literatura enquanto não houver essa congregação espiritual e formal, manifestando-se por meio de homens pertencentes a um grupo (embora ideal), segundo um estilo (embora nem sempre tenham consciência dele); enquanto não houver um sistema de valores que enferme a sua produção e dê sentido à sua atividade; enquanto não houver outros homens (um público) aptos a criar ressonância a uma e outra; enquanto, finalmente, não se estabelecer a continuidade (uma transmissão e uma herança), que signifique a integridade do espírito criador na dimensão do tempo (CANDIDO, 2006, p. 146-147).

A questão da adjetivação, talvez não seja o maior desafio dos escritores indígenas na atualidade. Mas, sobretudo a negação de que esses textos tenham características literárias. A literatura indígena emprega a presença técnica e instrumental no uso da linguagem e conceitos que estão presentes nas definições de literatura. Afinal, como propõe Candido (2006), a definição de uma literatura não está no seu caráter estético. Destarte, entende-se que essa produção não está isenta de conceitos e formas literárias, uma vez que os autores estão em

trânsito contínuo entre as tradições ancestrais e ocidentais: é isso que caracteriza a literatura indígena como híbrida e com múltiplas modalidades discursivas.

Entendemos esse formato de escrita híbrida, carregada de manifestações culturais polifônicas, que são os textos indígenas a partir da concepção de Bhabha (1998). Para o estudioso, o trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com “o novo” que não seja parte do *continuum* de passado e presente. Assim sendo, apreendemos o hibridismo como uma combinação de produtos culturais com elementos novos, que produzem efeitos diferentes em situações diversas. A literatura indígena é um espaço em que é possível visualizar contatos culturais polifônicos, revelando a natureza do homem e suas experiências. Nas palavras do estudioso:

As culturas pós-coloniais podem ser contingentes à modernidade, descontínuas ou em desacordo com a pós-modernidade, resistentes a suas opressivas tecnologias assimilacionistas; porém, elas também põem em campo o hibridismo cultural de suas condições fronteiriças para “traduzir”, e portanto reinscrever, o imaginário social tanto da metrópole como da modernidade (BHABHA, 1998, p. 26).

As concepções de Bhabha (1998) vão ao encontro do que defendem os estudiosos da literatura indígena contemporânea, quando se referem ao sincretismo como uma fonte criativa. É sabido que a partir do contato com os colonizadores a cultura indígena não é mais a mesma. Cinco séculos depois, os escritores indígenas deixam isso bem claro quando trazem para suas narrativas elementos pertencentes à outras culturas. A literatura indígena utiliza outras fontes como forma criativa, produzindo novas formas do literário.

Conforme Dorrico (2018), os escritores indígenas destacam um sentido muito próprio da literatura. Para eles, seu uso não equivale aos moldes ocidentais, mas no âmbito cultural, que justifica a expressão estética desde quando as práticas eram essencialmente orais. Assim, entendem que o conceito de literatura não se restringe somente ao livro, mas se desdobra para toda uma tradição ancestral “com os ritos, cantos, danças, festejos e outras práticas culturais. Ela começa na origem tradicional e abarca desde a aquisição da escrita alfabética até a produção criativa escrita e publicada” (DORRICO, 2018, p. 08).

Aos poucos, essas fronteiras de conceituação da literatura estão sendo discutidas e revistas. E nesse viés, as poéticas marginais aos poucos estão sendo acolhidas em estudos universitários. Candido (1995, p. 109), no ensaio “Direito à Literatura”, assinalava para a incorporação de critérios e o acolhimento no corpo da literatura não só do que se considera como tal hoje em dia, mas também outras modalidades, ou seja, “aquilo que num determinado momento era considerado literatura (por exemplo, um discurso político ou jurídico do tempo

da independência). E também, talvez, aquilo que nunca foi considerado como tal”. Vejamos o posicionamento do crítico:

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações. Vista desse modo a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação (CANDIDO, 1995, p. 242).

A posição de Candido é clara em considerar as produções literárias em todos os tipos e formas de cultura. Não se pode somente considerar como literário os textos fixados pela escrita, porque significaria classificar como não literários os textos da produção oral. De tal modo, pensar a literatura como prática social de determinado grupo significa levar em conta o contexto pragmático (os atos de linguagem). Assim, nas literaturas indígenas, seria necessário verificar suas relações com o esforço de aquisição e domínio da escrita, da língua portuguesa, com a luta pela recuperação da terra e pelos seus direitos civis, suas relações com o uso do livro e as práticas de leitura. Cada literatura tem sua própria literalidade e linguisticidade (ALMEIDA; QUEIROZ, 2014).

Mesmo com os desafios e os estereótipos, a produção textual indígena brasileira progrediu na última década do século XX. Essa produção entra no século XXI como movimento literário e também político, de afirmação de identidade e cidadania. A supremacia da produção intelectual indígena brasileira, segundo Almeida e Queiroz (2004), encontra-se na região Norte (Amazonas, Tocantins, Pará, Roraima, Rondônia, Amapá e Acre), o que representa, em termos estatísticos, um deslocamento do centro. De tal modo, a prática escritural indígena se investe de caráter literário na medida em que é apreciada nas escolas/universidades, nas aldeias e nas cidades.

A obra que representa o marco da literatura indígena no Brasil é *Antes o mundo não existia*, (1980)<sup>3</sup>, dos autores Umusi Pãrökumu (Firmiano Arantes Lana) e Torãmu Kehíri (Luiz Gomes Lana), da etnia Desana. O texto apresenta os mitos mais importantes da etnia Desana-kehíriporã, habitantes do Alto Rio Negro. A primeira edição foi lançada em 1980 pela Livraria Cultura Editora, escrita com o intuito de resgatar as histórias da etnia. “Como o primeiro livro escrito inteiramente por índios no Brasil, a primeira obra literária indígena da Literatura

---

<sup>3</sup> Outras informações sobre a obra estão presentes na seção “Os escritores da floresta”, no capítulo II desta dissertação.

Brasileira em todos os tempos, ele abriu os portais para que outros textos indígenas se gerassem em muitas outras partes do país” (LIMA, 2018, p. 27).

Não obstante, é preciso lembrar que o poema de Eliane Potiguara “Identidade indígena” (1975), publicado em jornal e ambientes virtuais, antecipa o que a obra dos Desana vem consolidar. O texto de Potiguara é um representativo de vozes em torno do passado mítico que se reconta e do presente que define com precisão a violência sofrida pelos povos indígenas. Após a publicação desse poema, a autora reuniu outras criações no livro *Metade cara, metade máscara* (2005). Vejamos o que diz em parte o poema:

### **Identidade indígena**

Nosso ancestral dizia: temos vida longa!  
Mas caio da vida e da morte  
E range o armamento contra nós.  
Mas enquanto eu tiver o coração aceso  
Não morre o indígena em mim  
E nem tão pouco o compromisso que assumi  
Perante os mortos  
De caminhar com a minha gente passo a passo  
E firme, em direção ao sol.  
Sou uma agulha que ferve no meio do palheiro  
Carrego o peso da família espoliada  
Desacreditada, humilhada  
Sem forma, sem brilho, sem fama.  
Mas não sou eu só  
Não somos dez, cem ou mil  
Que brilharemos no palco da história.  
Seremos milhões unidos como cardume  
E não precisaremos mais sair pelo mundo  
Embebedados pelo sufoco do massacre  
A chorar e derramar preciosas lágrimas  
Por quem não tem respeito.  
[...]

Hoje no Brasil, segundo Almeida (2009), é grande o número de etnias que têm investido na construção de seus textos. O que representa uma significativa experiência de tradução, haja vista que se instala no papel determinada versão ou linguagem. Geralmente publicadas em suas línguas ou em língua portuguesa (em sua maioria destinada ao público não indígena), esses textos recolocam esses povos no terreno da cultura literária.

Indubitavelmente, ter uma língua documentada, como sugerem Almeida e Queiroz (2004), não é ter um corpo morto, mas uma história, um discurso, uma poética. Uma poética da libertação, um meio encontrado pelos povos indígenas de falarem de si e de suas comunidades.

Behr (2017) esclarece que a literatura indígena brasileira pode ser representada em três momentos: desde seu surgimento até as produções atuais do movimento indígena na literatura brasileira. Os exemplos são as narrativas transcritas por não indígenas, as literaturas com característica pedagógica e a literatura de autores representantes de etnias indígenas.

O primeiro caso citado pela autora corresponde ao resultado de coleta e transcrição das narrativas indígenas. Refere-se a um trabalho realizado por não indígenas, mas com foco na temática indígena, feito por viajantes, linguistas e antropólogos, que transcreviam, editavam e publicavam o cotidiano das sociedades indígenas. Na literatura do Amazonas, em particular, temos muitas obras que correspondem a essas características. Por exemplo, na literatura produzida por viajantes, o romance de Paulo Jacob: *Assim contavam os velhos índios Ianõnãmes* (1995) é representativo desse estilo. Já na coleta e transcrição de narrativas indígenas os exemplos são o *Poranduba amazonense* (1890), de João Barbosa Rodrigues e *Lendas em nheengatu e em português* (1928), de Brandão de Amorim. Há ainda, a nosso ver, nesse primeiro caso, uma subcategoria que seria a de autores que recriam os mitos indígenas em peças teatrais, romances etc. Nessa categoria pode figurar a obra *A paixão de Ajuricaba* (2005), de Márcio Souza.

O segundo caso trata-se da produção de material didático provenientes de projetos pedagógicos. Nessa vertente, existe o financiamento do Ministério da Educação e da Cultura, além da participação de ONGs e universidades. Um exemplo dessa parceria é o Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas Literaterras: escrita, leitura, traduções, criado em 2002, liderado pela pesquisadora Maria Inês de Almeida, sediado em Belo Horizonte. O grupo apoia o desenvolvimento e a divulgação de obras de autoria indígena. As obras são produzidas em sua maioria em cursos de formação de professores indígenas. A produção é feita por diferentes etnias, são vastos os exemplos dessas produções que poderíamos citar: revistas, livros, cartilhas, documentários, filmes etc. Muitos povos indígenas do Amazonas fazem parte desses projetos de incentivo à produção e a publicação dos saberes ancestrais de suas etnias, exemplo disso são as publicações das obras *Barekena nheenga* (2007), dos Baré e Werekena, *Livro de alfabetização Baniwa* (2006), dos Baniwa, *Mariye kihti añuse* (2007), dos Tucano e muitos outros.

O terceiro caso é relativo aos escritores de origem indígena, que representam suas etnias. Esses escritores, nos últimos tempos, receberam grande apoio das editoras e de programas de fomento, o que os torna conhecidos com sua escrita de militância em defesa dos valores



indígenas. O objetivo principal desse grupo é levar a palavra e o conhecimento indígena para além das aldeias, é mostrar o outro lado da história que por muito tempo ficou no esquecimento.

Nas palavras de Thiél (2012, p. 103), essas narrativas “visam apontar a visão que os povos indígenas têm do contato com outras culturas e sua contribuição para a construção de histórias locais e nacionais”. Como modelo dessa vertente da produção indígena temos *Histórias de Índio* (1997), de Daniel Munduruku, *As fabulosas fábulas de Iauaretê* (2006), de Kaká Werá Jecupé, *Ay kakyri tama: eu moro na cidade* (2013), de Márcia Kambeba, *O caso da cobra que foi pega pelos pés* (2007), de Roní Wasiry Guará, *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), de Ailton Krenak, *Taynôh: o menino que tinha cem anos* (2019), de Aline Pachamama, entre outros títulos e autores.

Tomaremos como objeto de pesquisa para essa dissertação o terceiro caso com escritores indígenas do Amazonas. Nosso objetivo é analisar narrativas de três escritores representantes da etnia Maraguá: Yaguarê Yamã, Lia Minápoty e Roní Wasiry Guará. As análises das narrativas serão feitas mediante alguns temas importantes incorporados a essa literatura.

Enfim, com os direitos educacionais adquiridos pelos povos indígenas, vem à tona uma “literatura da floresta”. Trata-se de um conjunto de textos com o objetivo inicial de alfabetizar, mas que ganha outra dimensão ao ser pensada como instrumento de manutenção das identidades, de ativismo e luta política. Por conseguinte, é inegável a relação literário-político da literatura indígena, já que seus autores escrevem para desfazer estereótipos e reafirmar a necessidade de repensar os direitos e a cultura dos povos originários.

## **1.2 Um projeto literário-político**

A produção literária indígena, como sugerem Almeida e Queiroz (2004), diz respeito a uma deliberação política. A escritura é coletiva porque é inscrição do que é comum, ou de um consenso em torno do “quem somos”, é política porque reordena a coletividade, valendo-se das palavras pelos seus representantes. Os livros indígenas começam com as vozes ancestrais e da tradição. Os povos indígenas querem ouvir suas vozes, querem falar de si, para si e para os outros. Nesse sentido, a escrita que outrora servira de instrumento de superioridade para as classes dominantes, paradoxalmente, torna-se a oportunidade de reversão para os dominados. De acordo com os estudos de Guesse (2014):

[...] a literatura indígena nasce de uma escrita política, já que pretende, através da letra, recuperar, recompor e reescrever a história, a partir do olhar da coletividade; instaura-se como um instrumento de poder, já que representa a apropriação, por parte do índio, da lógica do branco; é uma via real de saberes, de saberes vivos, que continuam a circular pelas comunidades, no âmbito da oralidade; além disso, essa literatura serve à constituição estética da comunidade (GUESSE, 2014, p. 45-46).

A literatura possibilita que essas minorias utilizem e partam de sua condição antropológico-ontológica e sociocultural como fundamento epistemológico-político para sua crítica e resistência sociais contra a negação, a exclusão e a violência sofridas (DANNER et al., 2018). A *voz-práxis* indígena é construída por meio da correlação de tradição ancestral e de resistência sociocultural e luta política. Representa a tradição ancestral como instrumento de luta e resistência. Desse modo, a literatura indígena passa a empregar uma carga política e politizante por meio dessa *voz-práxis*, que se vincula ao ativismo, militância e engajamento para superar o “privatismo, o silenciamento e a invisibilização a que são submetidas. Nesse viés, correlacionam-se Movimento Indígena e Literatura, *voz* e *práxis* estético-literária como crítica social, resistência cultural e luta política” (DANNER et al., 2018, p. 47).

A *voz-práxis* corresponde ao caminho encontrado pelos escritores para a crítica e denúncia via literatura. Sendo assim, a escritura indígena pode ser vista como um meio de ocupar um território para reinscrever a presença indígena na América, agora não mais de um ponto de vista da sujeição, mas de negociação com o poder hegemônico. É por meio da escrita e participação no mercado editorial que as nações indígenas entram na História, não mais como coadjuvantes, e obtêm reconhecimento (THIÉL, 2012).

A apropriação da escrita iniciada com a alfabetização nas aldeias permite aos povos indígenas elaborarem seus discursos oficiais e políticos, na busca por um Brasil democrático. Os escritores indígenas partem de suas especificidades e singularidades para se autoafirmarem, para se autorreconstruírem. Estes podem assumir-se como eu-nós lírico-político, que encontram na tradição e ancestralidade o desvelamento da marginalização, da exclusão e da violência vividas e sofridas, o mote para a sua afirmação como sujeitos e movimento público-políticos (DANNER et al., 2018).

Assumir-se como escritor indígena é uma forma de dizer que os povos indígenas resistem a todas as tentativas de apagamento, negação e exclusão, afinal a escrita também serve para se fazer ouvir a voz do outro, e hoje mais ainda do marginalizado. De tal modo, compreende-se o papel do escritor a partir das palavras de Deleuze e Guattari (2003, p. 26):

“um escritor não é um homem, é um homem político, um homem máquina, e também é um homem experimental”.

É contrapondo os estereótipos, questionando padrões de escrita e de uma sociedade hegemônica que os intelectuais indígenas lutam por seus espaços frente ao campo literário. Nossa compreensão de que esses escritores formam um grupo de intelectuais está baseada na ideia de Said (2005), ao afirmar que o intelectual é um indivíduo dotado de uma vocação para representar, dar corpo e articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude para um público.

Como argumenta Thiél (2012), a voz dos autores indígenas começa a se fazer ouvir com maior frequência e intensidade, com a produção de textos que marcam posicionamentos e projetos políticos e estéticos. Ao narrar suas vivências por meio de textualidades literárias, os autores indígenas contemporâneos expressam consciência do poder da escrita para a construção de um presente e de um futuro em que os povos indígenas possam figurar como protagonistas de suas próprias histórias.

Nessa direção, esses escritores/intelectuais agem com base em princípios universais; que todo ser humano tem direito a contar com padrões de comportamento quanto à liberdade e à justiça da parte dos poderes ou nações do mundo, e que as violações deliberadas ou inadvertidas desses padrões devem ser corajosamente denunciadas e combatidas (SAID, 2005).

Danner et al. (2018) apontam o que seriam as três características estilísticas, epistemológicas e políticas da literatura indígena brasileira utilizadas por muitos escritores indígenas. A primeira característica diz respeito à correlação de tradição ancestral e comunitária como crítica do presente, de denúncia da condição de exclusão, de marginalização e de violência como minoria política e historicamente construída.

A segunda está relacionada com a íntima relação e dependência entre autor-obra e comunidade-contexto, indivíduo e grupo-minoria, o que gera o eu-nós lírico-político. Em resumo, uma obra autoral que é individual e comunitária ao mesmo tempo sem qualquer problema de coerência-sentido, uma obra que depende, que se funda e que parte das histórias da humanidade dos e pelos povos indígenas, que as promove, defende e utiliza como estímulo crítico-normativo.

A terceira se pauta na relação de literatura indígena e movimento político, sob a configuração de um eu-nós lírico-político que constrói e dinamiza uma voz-*práxis* ativista, militante e engajada que rompe com o silenciamento, com a invisibilização e com o privatismo da condição indígena. Essa terceira característica serve ainda como instrumento de promoção

da cultura e da educação humanística para a sociedade civil em geral, já que se funda na própria voz política-politizante dos indígenas, sem mediações, como um relato cru e direto, na correlação de indivíduo e comunidade de primeira pessoa do singular e terceira pessoa do plural. Nesse caso, os escritores indígenas fazem literatura para promover a causa indígena, para vincular-se aos povos indígenas, para denunciar sua condição, para dar-se a conhecer como povo, como minoria, pública, política e culturalmente.

Merece atenção também ao se refletir sobre a relação da literatura com o ativismo político, o termo “lírico-político”. Para Dorrico (2017a), trata-se de um predicado que parte de uma epistemologia própria ao universo indígena, considerando o movimento de resistência pelo qual militam. Um conceito formulado a fim de captar as manifestações advindas dos grupos indígenas, que buscam na ancestralidade a expressão artística e na violência histórica a matéria para resistência e militância, que “marcam a cena literária na contemporaneidade pela conjuntura cultural e específica que apresentam. “Lírico-político”, portanto, é a expressão da memória e da alteridade sob o signo de resistência” (DORRICO, 2017a, p. 226).

Pensar a escrita indígena como a própria historicização da questão indígena é o que propõem Almeida e Queiroz (2004). Para as autoras é (re)investigando seu passado que os povos escapam da ambiguidade traumática dos recalques e rejeições inconscientes. A revisão do passado permite a união da coletividade e a tomada de novas decisões que ultrapassem os limites da estruturação imposta, autorizando a refletir concretamente sobre a necessidade ou não de determinadas estruturas, como a necessidade da escrita, por exemplo. Como discurso político, o livro indígena demanda e provoca uma escuta. Antes de dominarem a escrita, os indígenas não puderam ecoar seus discursos. “Agora, as falas contidas nos livros indígenas recém-publicados encontram, embora transformadas, a forma visível” (ALMEIDA, 2009, p. 91).

De acordo com Bernd (2011), só bem recentemente a literatura brasileira passa a se questionar, associando o resgate dos mitos à sua constante desmitificação, o redescobrimiento da memória coletiva a um movimentar contínuo dos textos. A construção de identidades que têm por base a inclusão, seja étnica, de gênero, de culturas e grupos que ficaram à margem dos sistemas oficiais, agora passam a reivindicar sua visibilidade ocultada na tentativa da busca por uma identidade nacional e literária. O outro, excluído e marginalizado, deixa de ocupar a posição periférica e começa a refazer cartografias literárias até então estabelecidas, “pondo em xeque os conceitos de identidades nacional e literária e exigindo que essas categorias sejam revistas” (BERND, 2011, p. 156).

Na relação da literatura indígena com os movimentos ativistas, o gênero memorialista tem grande representação na luta e na disseminação de novas versões contadas pelos próprios indígenas. Como discurso de ativismo e resistência, o texto indígena com características memorialistas, segundo Thiél (2012), pode vir a caracterizar-se como *contramemória* ou *memoro-política*.

[...] a *contramemória* marca uma conexão com os ancestrais; documenta a existência de histórias paralelas normalmente não relatadas pelo discurso hegemônico ocidental; sinaliza um posicionamento ideológico do índio que assume a voz narrativa como estratégia de resistência e meio de tornar sua presença visível e permanente (THIÉL, 2012, p. 85).

Para a pesquisadora, a *contramemória* inclui versões feitas pelos próprios indígenas que apresentam uma (re)visão do passado narrado por outros. Nessa perspectiva, os discursos de *contramemória* se constituem como forma de esclarecimento, emancipação e autoafirmação diante da sociedade hegemônica. A estudiosa explica ainda que, de modo semelhante, o termo *memoro-política* também está relacionado ao gênero memorialista indígena. “O discurso elaborado para revelar a história secreta traz à tona a dor e os traumas sofridos pelos indígenas em função da violência físico-político-ideológica causada pelos processos do colonialismo e/ou imperialismo” (THIÉL, 2012, p. 85).

Diante do exposto, depreende-se que os escritores encontram na literatura um meio para questionar e falar de si e de sua etnia como forma de resistir aos estereótipos e apagamentos vividos ao longo de cinco séculos. Os escritores utilizam-se da *voz-práxis*, que parte de sua condição enquanto minorias para efetuar críticas e denúncias a partir de um eu-nós lírico-político, que representa o individual do escritor, mas também a ideia de coletividade dos textos indígenas.

Para tanto, é preciso dentre os movimentos literários e o grande número de obras com temáticas indígenas publicadas nos últimos anos, repensar as diferenças dessas produções e uma definição para cada tipo de produção em que o indígena figura. É o que propomos na seção que segue, uma definição de literatura indianista, literatura indigenista e literatura indígena.

### **1.3 Uma questão de definição**

A presença indígena é visível em quase toda a história literária brasileira, e isso causa no leitor certo questionamento quanto às nomenclaturas utilizadas para classificar esses textos,

haja vista que existem diferentes formas escritas de representar a cultura indígena, a saber: a literatura indianista, a literatura indigenista e a literatura indígena. Nessa seção, o objetivo é mostrar as diferentes formas em que o indígena é retratado em obras literárias que vão desde as cartas e tratados dos navegantes até a produção contemporânea de autoria indígena.

Os primeiros registros da cultura indígena no Brasil iniciam-se com *A carta de Pero Vaz de Caminha*, com as descrições das terras brasileiras recém-encontradas. Nela, é possível compreender como se deu o encontro entre o indígena e o colonizador. São vários os textos de informação que descrevem os povos indígenas, sem levar em consideração o comportamento, a religião e os costumes desses povos. Exemplo maior desses equívocos é o *Tratado da terra do Brasil*, escrito em 1576 por Pero de Magalhães de Gândavo com a finalidade de estimular a imigração portuguesa. No texto, o autor desqualifica as nações indígenas ao afirmar que estas não possuíam três letras na língua que usavam o *F* o *L* e o *R*, o que corresponderia à ausência de *fé*, de *lei* e de *rei*. Um equívoco, já que todas as etnias possuíam e possuem suas próprias estruturas sociais, mas é preciso interpretar esse pensamento segundo a consciência ideológica da época em que o texto foi escrito.

Essa visão etnocêntrica das sociedades originárias perdura por muito tempo no Brasil, diríamos que até os dias de hoje. Não obstante, em termos literários, o indígena foi elevado à categoria de símbolo nacional pelos escritores do Romantismo. Conforme Candido (2000), depois da independência, a atividade literária passou a ser considerada como parte do esforço de construção de um país livre. É a partir desse momento que teremos os olhares voltados para aquele que primeiro habitou as terras brasileiras, com a produção da literatura indianista. Esse projeto de busca de uma identidade nacional visava a diferenciação e particularização dos temas e modos de exprimi-los. Sendo assim,

Como não há literatura sem fuga ao real, e tentativas de transcendê-lo pela imaginação, os escritores se sentiram frequentemente tolhidos no voo, prejudicados no exercício da fantasia pelo peso do sentimento de missão, que acarretava a obrigação tácita de descrever a realidade imediata, ou exprimir determinados sentimentos de alcance geral. Este nacionalismo infuso contribuiu para certa renúncia à imaginação ou certa incapacidade de aplicá-la devidamente à representação do real, resolvendo-se por vezes na coexistência de realismo e fantasia, documento e devaneio, na obra de um mesmo autor, como José de Alencar. Por outro lado, favoreceu a expressão de um conteúdo humano, bem significativo dos estados de espírito duma sociedade que se estruturava em bases moderna (CANDIDO, 2000, p. 26-27).

A literatura indianista buscou retratar um novo fazer literário. Segundo Candido (1999), o indígena como componente principal dessa literatura é assimilado aos cavaleiros medievais.

Seus costumes são embelezados e emprestam-lhes comportamento requintado e suprema nobreza de sentimentos. Nesse sentido, o Romantismo no Brasil realizou uma revolução estética que, querendo dar à literatura brasileira o caráter de literatura nacional, agiu como força sacralizante, trabalhando somente no sentido da recuperação e da solidificação de seus mitos. Nesse nível, o literário concebe uma imagem inventada do indígena, excluindo sua voz (BERND, 2011).

O indígena não teve voz nesse movimento literário, ele foi inventado, descrito pelo olhar do outro. Sua personalidade e seus atos são assimilados aos dos europeus. A questão servil também está presente nesse movimento literário, como observou Bosi (1992). O indígena é posto à prova para estar em posição de igualdade com o colonizador, inclusive para ser digno e reconhecido este oferece a própria vida. Eis o que acontece com os indígenas nas obras de José de Alencar. A morte chega de forma severa aos indígenas como em *Iracema* (1865), que abandona sua gente por Martim ou de forma simbólica em *O guarani* (1857), com o batismo e mudança de nome, o que representa a morte de seus costumes indígenas.

Nesse período, o destaque na poesia vai para Gonçalves Dias. O indígena que aparece na poesia de Gonçalves Dias é uma figura poética, um símbolo de um novo fazer literário considerado pelos românticos como o início da literatura brasileira que começava propriamente, em virtude do tema indianista (CANDIDO, 2000). É visto em Gonçalves Dias a consciência do destino cruel que esperava as etnias quando se pôs em ação a conquista europeia. O poeta trabalha sob a perspectiva da tragédia. Os poemas “O canto do piaga” e “Deprecação” são agouros do massacre que dizimaria inúmeras etnias. Notemos essas características no primeiro exemplo citado por Bosi (1992):

#### **O canto do Piaga**

Ó guerreiros da taba sagrada  
Ó guerreiros da tribo Tupi  
Falam deuses nos cantos do Piaga,  
Ó guerreiros, meus cantos ouvi.

Esta noite – era a lua já morta –  
Anhangá me vedava sonhar;  
Eis na horrível caverna, que hábito,  
Rouca voz começou-se a chamar.

[...]

Porque dormes, ó piaga divino?  
Começou-se a visão a falar,  
Porque dormes? O sacro instrumento  
De per si já começa a vibrar.

Tu não viste nos céus o negrume  
Toda a face do sol ofuscar;  
Não ouviste a coruja, de dia  
Seus estrídulos torva soltar?

[...]

Nesse poema, Gonçalves Dias enfatiza a chegada da colonização sobre os povos indígenas. O poeta procura valorizar o nativo atribuindo aos europeus características negativas relativas aos conflitos fruto do contato das duas civilizações. Segundo Aguiar (2011), o poema apresenta níveis dessas zonas de contato. Primeiramente, nota-se a ideia de exploração física do território, feita de forma violenta e destrutiva. Em seguida a ideia de degradação do nativo e de sua cultura quando são desrespeitados seus costumes locais e impostos os costumes do colonizador.

Na prosa, o maior representante da produção literária desse período é José de Alencar, que teve como particularidade marcante o nacionalismo. Buscou construir a partir da figura do indígena um ideário de nacionalidade. Na visão de Bosi (1992), o esperado seria que o indígena ocupasse, no imaginário pós-colonial, o papel de rebelde. Era, afinal, o nativo por excelência em face do invasor. Todavia, esse não foi o contexto abordado na ficção romântica mais significativa. O indígena de Alencar entra em íntima comunhão com o colonizador. De batismo à nomeação do indígena, o escritor reúne, sob a imagem comum de herói, o colonizador, tido como generoso feudatário, e o colonizado, visto ao mesmo tempo, como súdito fiel e bom selvagem. “O seu indianismo não constitui um universo próprio, paralelo às fantasias medievistas europeias, mas funde-se com estas” (BOSI, 1992, p. 180).

Conforme Candido (2000), a temática indianista dos românticos preocupou-se sobremaneira em igualá-los qualitativamente ao conquistador, realçando ou inventando feições do seu comportamento que pudessem fazê-lo pleitear ao cavalheirismo, na generosidade e na poesia. Bernd (2011) nos diz que a obra alencariana correspondeu ao estágio fundacional, caracterizado pela nomeação exaustiva das fontes, das raízes, dos mitos fundadores das genealogias. A produção romanesca de Alencar é testemunha dos movimentos recíprocos de desculturação/aculturação de duas das etnias inaugurais do povo brasileiro: o branco e o indígena.

Num ambicioso projeto de escritura, Alencar tentou a reconstituição do processo de construção da nacionalidade brasileira. Este projeto, deixando-se impregnar pelas características românticas da época, alicerçou-se na idealização dos tipos formadores da “nação” brasileira, os quais foram concebidos como heróis no sentido tradicional



do termo, ou seja, aqueles que possuem qualidades superiores às dos mortais comuns (BERND, 2011, p. 51).

Evidentemente, as obras alencarianas se constituem com um alto grau de fidelidade à hegemonia discursiva que se estabelece na Europa desde o século XVI com as narrativas de viagem dos descobridores. “O exotismo, pondo em relevo a cor local, deixa de valorizar os aspectos de exterioridade de um país ou de uma cultura definidos exclusivamente por sua relação com o observador” (BERND, 2011, p. 52). Ainda conforme a crítica, o que se constata analisando a produção alencariana é que ela se constrói com um alto grau de adesão à convenção dominante, não apenas em termos de literatura brasileira como também de literatura europeia, cujas marcas fundamentais são a utilização do mito do “bon sauvage”, idealização do “estado de natureza” e visão nostálgica do passado, reencenadas nos textos do romancista.

O indianismo nasce assim, da vontade de “criar uma expressão nova e se possível única, para manifestar a singularidade do país. Daí o desenvolvimento da confissão e do pitoresco, bem como a transformação do tema indígena em símbolo nacional” (CANDIDO, 1999, p. 38). O indígena como representação nas produções literárias do ponto de vista de autores da literatura indianista desconsidera a identidade do indígena transformando o indianismo em um fenômeno de adolescência nacionalista. Esse fenômeno em nossa literatura, descrito por Candido (1999), está relacionado com a ideia de que o Romantismo foi um dos primeiros movimentos literários a explorar a temática nacionalista e por representar um momento decisivo para a literatura brasileira ao trazer temas novos, diferentes dos padrões de referência portuguesa.

A literatura indigenista é criada também a partir do olhar do não indígena e se instala no cruzamento de duas culturas e de duas sociedades. Representa muitas vezes uma literatura de protesto contra o desrespeito aos povos indígenas, utilizando o nativo como veículo de expressão com o intuito de romper com paradigmas e preconceitos. De acordo com Thiél (2012), a obra indigenista é produzida a partir de uma perspectiva ocidental, escrita ou traduzida pelo não indígena. Para o autor da obra indigenista, o mundo indígena é o tema e o indígena o informante, mas não agente da narrativa. A produção indigenista visa informar aos não indígenas sobre um homem e universo que lhe são alheios.

Essa literatura é produzida normalmente por escritores descendentes, que convivem ou sentem-se atraídos pelas culturas indígenas. O crítico mexicano Regino (2003), em seus estudos, traz as diferenciações de temas e das características que marcam as literaturas de

temáticas indígenas. Quanto à definição de literatura indigenista o estudioso faz a seguinte ressalva:

La literatura indigenista, particularmente la narrativa, tiene distintas tendencias desde su aparición. Un rasgo común que comparten es que la mayoría de las obras resaltan los aspectos sociales, son frecuentes los temas sobre la explotación, la pobreza, la marginación y el choque entre la cultura hispana y las indígenas. Los escritores de esta literatura tratan de adentrarse al pensamiento indígena desde su perspectiva, pues no pertenecen a estas culturas (REGINO, 2003, s/p).

As temáticas das obras indigenistas brasileiras vão além das citadas por Regino (2003). Os escritores descrevem o cotidiano da vida indígena, as formas encontradas por eles para a preservação de suas culturas, e os conflitos enfrentados pela demarcação das terras indígenas. Obras como *Quarup* (1967), *A expedição Montaigne* (1982), de Antônio Callado, *Maíra* (1976) e *Utopia Selvagem* (1982), de Darcy Ribeiro, são exemplos também de textos indigenistas que envolvem os indígenas brasileiros.

Além das obras mencionadas, outro texto muito conhecido que podemos considerá-lo como indigenista é a rapsódia de Mário de Andrade, *Macunaíma* (1928). Uma obra representativa, um compêndio da literatura brasileira criada a partir de lendas, mitos, tradições, religiões, lugares, fauna e flora do Brasil. Inspirado nos escritos de Koch-Grünberg e das pesquisas em literatura oral de Luís da Câmara Cascudo, Mário de Andrade consagra uma obra que deve ser considerada como um território poético-narrativo (LIMA, 2018).

No Amazonas, é grande o número de obras indigenistas de autores que convivem e defendem a causa. Henrique Uggé, Brandão de Amorim, Márcio Souza e João Barbosa Rodrigues são modelos de escritores que tem no universo indígena a base de suas criações. Entretanto, é preciso lembrar que os autores mencionados fazem parte de categorias diferentes.

Henrique Uggé é um indigenista que realiza trabalhos entre os Sateré-Mawé. Sua obra mais conhecida é *As bonitas histórias Sateré-Mawé* (s/d), destinada pelo autor às novas gerações indígenas para que se reconheçam e sejam protagonistas do próprio futuro. A coletânea de narrativas de Uggé ajuda o leitor não indígena a conhecer as histórias e as características dos indígenas Sateré-Mawé. Os dados de origem desse povo, as narrativas mitológicas e a língua, são os elementos descritos pelo religioso.

Brandão de Amorim ficou conhecido como um coletor de narrativas indígenas. Deixou trabalhos importantes, como sonetos, estudos sobre botânica e outros temas. A obra *Lendas em nheengatu e em português* (1928) é repleta de descrições e características do imaginário indígena. O autor coletou dezenas de narrativas de diversas etnias indígenas pertencentes às

localidades do Alto Rio Negro. Os registros de Amorim, em língua portuguesa, são acompanhados de uma versão em nheengatu, língua geral utilizada pelos povos rio-negrinos. A obra contém trinta e cinco relatos coletados nas etnias Tariana, Uanana, Macuxi e Baré, abrangendo mitos, lendas, contos e fábulas.

João Barbosa Rodrigues autor de o *Poranduba amazonense*, obra publicada originalmente em 1908, também tem grande contribuição na coleta e divulgação de narrativas indígenas. Sua obra bilíngue português/nheengatu reúne mais de 600 páginas de narrativas orais, vocabulário indígena e cantigas populares. O autor descreve de forma minuciosa algumas características dos nativos, como por exemplo suas habilidades intelectuais e modo de vida em geral.

Márcio Souza também merece ser lembrado, pois tem grande parte de sua produção teatral inspirada na mitologia indígena do Amazonas. Dentre suas obras que fazem parte da vertente indigenista, estão as peças “Dessana, Dessana”, “Jurupari: a guerra dos sexos”, “A maravilhosa aventura do sapo Tarô-Bequê” e “Contatos amazônicos de terceiro grau”, todas publicadas na coletânea *Teatro I Márcio Souza* (1997).

As diferenças nos trabalhos dos autores mencionados devem ser ressaltadas. Henrique Uggé, como conhecedor do universo indígena Sateré-Mawé, apresenta uma espécie de estudo e apresentação de mitos da etnia. Brandão de Amorim coletou narrativas nas imediações do Alto Rio Negro e buscou apresentá-las sem modificações, assim também é o caso de João Barbosa Rodrigues, que também realizou um trabalho de coleta entre as etnias indígenas do Amazonas. Já Márcio Souza faz um trabalho de recriação dos mitos indígenas. Enfim, são quatro autores que fazem parte de uma mesma categoria, mas com trabalhos diferenciados.

Contudo, a apropriação desses saberes pelo escritor não indígena pode representar um ganho para as comunidades indígenas, pois seus costumes, vivências e crenças podem ser vistos com outros olhos e a língua materna pode vir a ocupar um espaço junto à língua oficial, ao ser utilizada de forma escrita. Por consequência, abre-se um novo caminho para o relacionamento com outros grupos e para o estabelecimento de posições políticas comuns (FRANCA; SILVEIRA, 2014).

Na produção literária indígena há um elemento que a diferencia das demais; ela é produzida pelos próprios indígenas. Para Thiél (2012, p. 47), “as textualidades indígenas têm no índio não só um referente, mas principalmente um agente. Ele escreve tanto para um público-alvo índio, quanto para os não índios”. Esse tipo de literatura distingue-se por criações de caráter oral ou escrito, coletivas ou individuais, sendo estabelecida, pensada e estruturada a

partir de padrões culturais e elementos estilísticos dos povos indígenas (FRANCA; SILVEIRA, 2014).

Segundo a estudiosa Janice Thiél (2012), no Brasil, falar de literatura indígena significa discorrer sobre uma temática ainda nova. Graúna (2014) corrobora a ideia ao afirmar que a literatura indígena faz parte de um mundo que, infelizmente, muitos desconhecem. “Embora seja também espaço para denunciar a violência contra os povos de diferentes etnias, a literatura indígena é de paz. Porque a palavra indígena sempre existiu, uma de suas especificidades tem tudo a ver com resistência” (GRAÚNA, 2014, p. 55).

A literatura dos povos indígenas começa a aparecer por volta da década de 1990, agregada às grandes transformações no Brasil, período em que os grandes movimentos sociais ganham força diante do fim da ditadura militar. É nesse período que os indígenas se lançam no mercado literário. Os cânticos, os mitos e rituais começam a ser registrados por meio de suportes físicos, como o livro, instrumento de propagação das tradições e identidades. Os autores apresentam textos escritos nos idiomas de suas comunidades nativas e nos idiomas hegemônicos: em português, inglês, espanhol, por exemplo (THIÉL, 2012). As produções textuais indígenas transitam entre tradições, discursos, modos de produção e recepção no que tange a sua expressão estético-literária. Desse modo, não há uma textualidade indígena, mas textualidades. Elas são construídas segundo a diversidade cultural das nações indígenas, com contextos e formas que fazem desses textos narrativas multimodais.

Hoje no Brasil é extenso o número de obras indígenas. No mercado livresco é fácil encontrar narrativas indígenas de autores de diversas etnias. Escritores como Daniel Munduruku, Eliane Potiguara, Olívio Jekupé, Yaguarê Yamã, Ailton Krenak, Cristino Wapichana e outros fazem parte do grupo de escritores que buscam seu espaço e veem na literatura um instrumento de diálogo e resistência. No Amazonas, particularmente, o número de escritores é bem expressivo, o que confirma a ideia de que a região Norte é a maior produtora de literatura de autoria indígena no Brasil.

No entanto, mesmo com essa grande quantidade de textos publicados, ainda é visível o seu desconhecimento nos espaços do saber. Na composição dessas narrativas, além do texto escrito, uma particularidade é a presença dos grafismos e ilustrações. Desenhos que representam a ancestralidade se juntam ao texto para dar sentido à narrativa. Para Almeida (2009) a literatura indígena é resultado de um tratamento sincrônico dado às artes e às ciências, de uma retomada dos espaços territoriais e simbólicos “ através de uma reconfiguração da página, a inscrição de formas sobre papel, icônica, as artes gráficas redimensionando o texto: esse é o ato poético

fundamental da literatura indígena diferenciada e bilíngue por natureza” (ALMEIDA, 2009, p. 121).

Por fim, as narrativas indígenas representam a vida indígena contada pelo próprio indígena, que utiliza a escrita para recriar a vida em comunidade em todos os seus aspectos. Tais manifestações literárias proporcionam o conhecimento da cultura indígena por pessoas não indígenas e facilita a propagação das tradições e o respeito às diferenças.

Apresentados os três tipos de literatura que têm o indígena como matéria artística, conheceremos na próxima seção alguns dos nomes que dedicam parte de seu tempo à literatura indígena brasileira. São autores de diferentes etnias que contribuem com sua arte para tornar essa literatura conhecida.

#### **1.4 Precusores da literatura indígena no Brasil**

Em meio às grandes transformações e movimentos que buscam seus espaços frente a uma sociedade hegemônica, nasce o movimento literário indígena no Brasil. A diferença do movimento indígena contemporâneo está na questão da autoria. Quem escreve agora são os próprios indígenas, falam de si, para si e para os outros.

É precisamente a partir de 1990, que os autores indígenas alcançam maior visibilidade e divulgação. Esses escritores encontram suas inspirações na memória coletiva de suas etnias, sintonizam seus textos com as formas verbais e os falares de sua comunidade, alinhando seus pensamentos aos dos mais velhos e ao dos espiritualmente designados para emitir ideias (xamãs, pajés, caciques, chefes de clãs) (ALMEIDA, 2009).

Para Graúna (2013), em 1990 começam a circular os textos de autoria individual. Conforme nos diz a pesquisadora, o período de gestação da literatura indígena no Brasil transcorre na década de 1970, período no qual praticamente não se falava da existência de manifestações literárias indígenas. Falava-se do discurso indígena, tema estudado no âmbito da linguística.

É nesse mesmo período que uma geração de poetas brasileiros foi rotulada de marginal, por fazerem questionamentos sobre o marasmo das academias e de outras representações do meio literário. Distante desse movimento de vanguarda, uma escritora indígena mostrou a “cara” da poesia indígena no Brasil. Segundo Graúna (2013), é possível dizer que o poema de

Eliane Potiguara inaugura o movimento literário indígena contemporâneo e continua sugerindo um grito indígena em meio aos contrapontos da palavra.

Desse modo, novos começos da História são narrados pelos indígenas. Este se autodenomina e se torna contador de histórias, coletivas e individuais. Esses autores dialogam com a cultura ancestral e ocidental, abordam temáticas em suas criações que discutem as múltiplas identidades dos indígenas em trânsito no mundo contemporâneo (THIÉL, 2012).

Como afirmam Danner et al. (2018), esses escritores como grupo de intelectuais que são, se valem diretamente das tradições indígenas como forma de autoafirmação, de autoexpressão e de autorreconstrução identitária. Graça Graúna (2012), que também deve ser mencionada como escritora e intelectual indígena, corrobora a assertiva de que a literatura indígena brasileira contemporânea é um instrumento de reflexão e manutenção das identidades. Conforme a escritora, por meio dessa literatura, reafirma-se o estar no mundo, além de reafirmar as tradições, visando a sustentabilidade indígena.

O intelectual indígena, como porta-voz das mazelas que sabrecai sobre seu grupo étnico, fala em nome dos que não têm voz. Por isso, a literatura se faz importante no cenário atual. Ela é um veículo de denúncia contra a violência, contra o apagamento e os estigmas que os povos indígenas vivem hoje no Brasil.

Ser intelectual é uma responsabilidade pública, mas também um modo de viver. Sobre a visão de literatura indígena para o intelectual produtor dessa literatura, vejamos o que nos diz Graúna (2012):

A nossa literatura contemporânea é um dos instrumentos que dispomos também para refletir acerca das tragédias cometidas pelos colonizadores contra os povos indígenas; a literatura é também um instrumento de paz a fim de cantarmos a esperança de que dias melhores virão para os povos indígenas no Brasil e em outras partes do mundo. Fazer literatura indígena é uma forma de compartilhar com os parentes e com os não indígenas a nossa história de resistência, as nossas conquistas, os desafios, as derrotas, as vitórias [...] (GRAÚNA, 2012, p. 275).

O número de escritores indígenas no Brasil só aumenta, hoje existem mais de 40 profissionais atuantes. Como representação para esse grupo de intelectuais foi criado em 2003 o Núcleo de Escritores e Artistas Indígenas (NEArin<sup>4</sup>). É a partir de grupos como esse, que esses produtores de literatura ganham força e notoriedade. Sabendo dessa grande quantidade e

---

<sup>4</sup> O NEArin está vinculado ao Instituto Indígena Brasileiro para Propriedade Intelectual – IBRAPI. Criado por ocasião do I Encontro Nacional de Escritores Indígenas ocorrido em no ano de 2003, no Rio de Janeiro. Surgiu da necessidade de discutir temas sobre literatura indígena e direitos autorais, além de promover a qualificação de indígenas para o exercício profissional a partir da produção literária.

do pouco espaço que temos para falar desses escritores, decidimos selecionar apenas quatro, que em nosso ponto de vista acompanham e contribuem dando visibilidade ao movimento literário indígena brasileiro, são eles: Daniel Munduruku, Eliane Potiguara, Kaká Werá Jecupé e Olívio Jekupé.

Daniel Munduruku é um escritor que vê a literatura como um espaço para falar de tradição, resistência e memória indígena. Membro da Etnia Munduruku (formigas gigantes), a maior parte desse grupo vive no sudoeste do Pará. Formado em Filosofia, Licenciado em História e Psicologia, Mestre em Antropologia Social (USP), Doutor em Educação (USP) e Pós-doutor em Literatura pela Universidade Federal de São Carlos (Ufscar), Daniel Munduruku foi ganhador de prêmios de literatura, como o Prêmio Jabuti com suas obras *Coisas de índio* (2000) e *Vozes Ancestrais – dez contos indígenas* (2016). Também recebeu o Prêmio da Academia Brasileira de Letras, o Prêmio Érico Vanucci Mendes – CNPq e o Prêmio Tolerância (Unesco). Além destes prêmios, possui diversos livros agraciados com o selo Altamente Recomendável da Fundação Nacional do Livro Infantil e Infantojuvenil – FNLIJ.

Com mais de 50 livros escritos, é um dos grandes nomes da literatura indígena no Brasil. Em *Banquete dos Deuses* (2000), um livro de crônicas/depoimentos, Daniel Munduruku reverencia os parentes, ao trazer uma auto-história contada pelo menino-personagem Kaká Darebu. A narrativa está pautada em suas lembranças de infância, nas histórias contadas por seu avô Apolinário. A contribuição das histórias de infância é tão importante no seu processo criativo que o autor escreve o livro *Meu vô Apolinário* (2001), para fazer referência ao seu avô contador de histórias. Nessa obra, o narrador mergulha “na memória para fazer emergir um diálogo com o ancestral-protagonista. Esse mergulho no rio da memória é parte integrante do tempo e do espaço simbólico, pois o tempo e o espaço são elementos básicos no sistema de apresentação” (GRAÚNA, 2013, p. 131).

Para o escritor, a memória é o vínculo com o passado, é ela que nos coloca em estreita relação com a tradição. A memória é quem comanda a resistência por um mundo melhor. A leitura das obras de Munduruku representa uma leitura da diversidade, uma ampliação de conhecimento sobre os povos indígenas e desconstrução dos estereótipos firmados sobre os indígenas ao longo da história brasileira.

Eliane Potiguara é uma das vozes femininas nessa vertente literária, descendente dos Potiguara (comedores de camarão). Essa etnia habitava originalmente o litoral do Nordeste brasileiro. Nas palavras de Dorrico (2018), a literatura de Eliane Potiguara, em particular e em

sua expressão de modo geral, volta-se para as mulheres indígenas e não indígenas, buscando, por meio da literatura, expressar e denunciar a violência vivida pelos povos indígenas.

A referida escritora é vista hoje como um dos grandes nomes da poesia indígena no Brasil. De acordo com Graúna (2013, p. 98), “pensar a poesia em Eliane Potiguara é reconhecer a construção da diferença, pois é uma poesia em que a identidade literária se constrói à luz das tradições; como quer a voz da enunciação indígena seja em verso ou na “contação de história”.

Eliane Potiguara atua na luta por direitos das mulheres indígenas. Fez parte da elaboração da Constituição Brasileira de 1988. Com o livro *A terra é a mãe do índio* (1989), a autora foi premiada pelo PEN CLUB na Inglaterra. Na obra *Metade cara, metade máscara* (2005), reúne poesia e prosa para falar de direitos humanos, de amor, da família e de identidade em um espaço de plurissignificação que “nos leva, de imediato, a uma reflexão acerca de sua estreita relação entre poesia e história, entre o real e o imaginário, o sagrado e o profano, o individual e o coletivo e outros elementos caracterizadores da obra literária” (GRAÚNA, 2013, p. 98). É perceptível a partir da descrição de sua obra de estreia, que a autora se aproxima do modelo de escrita ocidental quando fala de temas universais e se afasta das narrativas míticas comumente publicadas por escritores indígenas. Mas é preciso refletir sobre essa prática sempre usada nas literaturas de minorias. A literatura, nessa direção, funciona para a autora como uma forma de reivindicar direitos e denunciar a realidade que aflige as populações indígenas. Pode ainda representar a relação direta da autora com a sociedade globalizada. Assim, é impossível delimitar temas retratados pela literatura indígena, os temas são muitos e as formas também.

Outro caso de escritor empolgante é Kaká Werá Jecupé. Escritor, ambientalista e conferencista, descende da etnia Txukarramãe, mas encontrou entre os Guarani de São Paulo o ponto central de sua ancestralidade. O contato com os Guarani se deu quando o autor ainda cursava o colegial, período em que foi nomeado de Werá Jecupé pelo pajé Werá da Aldeia Krukutu. Sua contribuição para a literatura indígena brasileira vem desde os anos 80. Com seu engajamento trouxe muitas conquistas para o movimento indígena como a construção de Casas da Cultura Indígena, e a ideia ainda em 1990 de criar o Instituto Arapoty junto a outras lideranças indígenas, com o objetivo de difundir as tradições indígenas para jovens e ajudar aldeias do Sul e do Sudeste do país a trabalhar de forma sustentável.

Jecupé leva a sabedoria dos povos ancestrais aos mais diversos lugares, e pela literatura já escreveu obras que tratam de temas importantes como em *Todas as vezes que dissemos adeus* (2002). A partir da leitura da narrativa descobrimos todos os adeuses vivenciados pelo escritor ao longo de sua jornada. Esse adeus presente no título da obra é simbólico porque entre muitas



coisas, representa o desligamento dos seus ancestrais de suas terras originárias, o adeus dos pais que não se adaptaram à nova vida na cidade, o adeus do amigo de infância e de sua ancestralidade de nascimento que deu lugar a nova identidade Guarani. Escreveu também *A terra dos mil povos: história indígena do Brasil contada por um índio* (2003), *As fabulosas fábulas de Iauaretê* (2007), entre outros títulos.

Além de escritor, um dos objetivos principais enquanto militante engajado, é restaurar a medicina ancestral indígena. Por meio de suas experiências pessoais e espiritualidade desenvolveu um sistema próprio de difundir a medicina e a cosmovisão indígena brasileira para a sociedade. Já realizou conferências sobre respeito à diversidade cultural em países como Reino Unido, Estados Unidos, Israel, Índia, México e França. Jekupé é uma personalidade que tem somado forças para a disseminação do conhecimento e da causa indígena, sua atuação perpassa o campo da literatura e se expande para outras áreas do conhecimento quando se trata da luta, valorização e sobrevivência da cultura indígena.

Por fim, Olívio Jekupé, escritor e teórico de origem Guarani. Sua etnia reside na aldeia Krukutu, localizada a 50 quilômetros de São Paulo. Os indígenas Guarani ocupam hoje territórios em Mato Grosso do Sul, Paraná, mas podem ser encontrados assentamentos deles no Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e Paraguai. Para Olívio Jekupé, a literatura torna-se, na contemporaneidade, ferramenta de resistência e afirmação da identidade indígena. A busca da valorização dos povos indígenas é reafirmada por meio da ancestralidade cultuada em suas obras. De acordo com o autor, escrever significa defender os povos indígenas, que agora podem reescrever a partir de si mesmos suas histórias.

Graúna (2013) afirma, que as obras do autor supracitado se pautam na contação de história e exprimem-se numa atmosfera de respeito, liberdade e compromisso entre o ouvinte e o contador de histórias. Conhecedor das histórias de seus ancestrais, Olívio Jekupé traz suas vivências para suas obras. Em *500 anos de angústia* (1999), apresenta um eu-lírico que transita entre a aldeia e a cidade. A angústia, descrita no título da obra, está relacionado com a perda da terra e saudade da vida na aldeia. Na obra *O Saci verdadeiro* (2000), o escritor mostra, através de uma história divertida, que as vozes da tradição se mantêm vivas. Para compor a referida obra ele foi inspirado por muitos tios e tias contadores de histórias. Além de narrativas publicadas, o autor também deve ser considerado como um estudioso dessa literatura. É com *Literatura escrita pelos povos indígenas* (2009), que propõe o reconhecimento de uma literatura indígena brasileira.

Além desses escritores que consideramos como grandes personalidades da literatura indígena brasileira, é preciso lembrar de outros escritores que também estão escrevendo para resistir, para dizer ao mundo que a literatura indígena é uma realidade. São eles: Ailton Krenak, Ely Makuxi, Jaime Diakara, Lia Minápoty, Márcia Kambeba, Marcos Terena, Renê Kithaulu, Roní Wasiry Guará, Sulamy Katy, Graça Graúna, Tiago Hakiy, Yaguarê Yamã, entre outros.

### **1.5 O livro indígena e a ancestralidade**

Pensar na especificidade da literatura indígena é pensar na ancestralidade. Os escritores indígenas têm na ancestralidade, na tradição e nos costumes de suas etnias a matéria poética para suas produções. O objeto livro para o escritor indígena é um lugar de reconstrução da memória. O livro é produzido a partir da memória coletiva e saberes tradicionais. É através do domínio da escrita, como já discutimos, que passam a fazer história, como produção de sentidos para a própria autoconstrução. Não há história sem discurso. Logo, a escrita e seus meios são instrumentos que os indígenas estão utilizando para configurar suas identidades (ALMEIDA; QUEIROZ 2004). Os autores, através de suas publicações, transitam entre as diferentes culturas e absorvem o que acham importante para compor suas narrativas. Sem deixar suas práticas de contar o mundo, esses escritores têm na memória ancestral, ou seja, nos conhecimentos aprendidos na aldeia com os mais velhos, a matéria poética que dialoga com outros saberes da modernidade.

A ação criadora dos escritores indígenas representa muitas questões existenciais. A necessidade de criar arte, literatura, música, mantêm os costumes vivos dessas comunidades. Nesse processo criativo das narrativas, a representação da ancestralidade reside em saber ouvir os mais velhos. Eles são os conhecedores das histórias de antigamente. Segundo Almeida e Queiroz (2004), os mais velhos entendem que o livro é um poderoso instrumento de reconquista espaço-temporal como objeto que pode ser configurado a cada vez como espaço de manufatura artesanal, em que o tempo é mimetizado nas grafias, através dos gestos, do trabalho pelas mãos de parentes, que o fazem em nome de todos.

Graúna (2013) afirma que a especificidade da literatura indígena brasileira contemporânea implica um conjunto de vozes baseadas no testemunho e de características mnemônicas contadas pelos mais velhos, embora muitas vezes seja vista com olhares diferentes e preconceituosos. De tal modo, as narrativas que compõem os livros na sua maioria de origem

oral, escrita e performática, representam práticas de tessitura de imaginários, manutenção de saberes ancestrais, expressão artística, criação e legitimação de identidades (THIÉL, 2012).

O escritor indígena, como representante de um grupo étnico, leva em consideração a importância que essas comunidades dão para a escrita dos mitos. Os mais jovens, que frequentam os bancos escolares, são incumbidos dessa tarefa, como nos diz Almeida e Queiroz (2004):

Partindo de um conhecimento milenar sobre os fundamentos da estruturação social, os sábios das aldeias têm deliberado, quase que em cadeia, motivados pelos exemplos que se multiplicam entre os “parentes” de outras tribos, sobre a urgência dos mais novos, os que estão nas escolas, escreverem e publicarem as histórias “verdadeiras” sobre seu povo. As histórias mais verdadeiras são aquelas que só eles sabem realmente, do tempo de antes, quando a escrita não havia determinado que existem histórias falsas (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 233).

O desejo dos povos indígenas de escrever suas narrativas vai muito além da compreensão do poder da escrita, a possibilidade de confeccionar livros que preservem as tradições e as ancestralidades tem feito com que essas comunidades invistam na construção de seus textos. A literatura para esses escritores é uma forma de atualização dos conhecimentos antigos. Fazem isso utilizando seus saberes ancestrais atrelados a ferramentas do mundo globalizado. Os autores negociam com a sociedade hegemônica um novo lugar para tornar visível a história, a textualidade e a identidade indígena. Eles mostram como podem, ao assumir o controle da narrativa, redefinir seu passado, presente e futuro, na literatura e no mundo (THIÉL, 2012).

Assim sendo, pensar o processo da escrita indígena não significa descartar a importância da oralidade. Para Dorrico (2018, p. 134), “a ancestralidade e a tradição oral passam a ser tomadas como signos na escrita, suas histórias reais ou fictícias são reescritas para serem contadas exaltando a beleza de ser indígena”. Nesse sentido, se a ancestralidade é matéria fundamental para a expressão estético-literária, a escrita não tem a intenção de apagar a tradição oral, fazendo dela coisa do passado, mas de juntas conviverem em prol do movimento de afirmação dos povos indígenas no país.

Na literatura indígena, conforme Márcia Kambeba (2018), a escrita, assim como o canto, tem peso ancestral. Distingue-se de outras literaturas por carregar representações de um povo, história de vida, identidade e espiritualidade. A palavra indígena está impregnada de símbolos e referências coletadas durante anos de convivência com os mais velhos, tidos como

sábios e guardiões dos saberes, que são repassados aos seus pela oralidade. Essa prática ainda é usada, pois é parte integrante da cultura em movimento.

De acordo com os estudos de Dorrico (2018), a memória viva nas palavras dos anciãos reatualiza a tradição ancestral. Esses sábios, com suas vozes, transmitem a cultura milenar de seu povo e preservam os conhecimentos que necessitam para a manutenção das comunidades e para salvaguardar as sabedorias ancestrais. São esses saberes que possuem caráter de resistência. A memória, a tradição, as vozes ancestrais conduzem a produção estética dos escritores em gêneros híbridos e adaptados ao tipo de dinâmica sociocultural, simbólica e epistemológica própria aos indígenas, consagrando a ficção, a contação de histórias, memórias, autobiografias, depoimentos, romance, conto, crônica e poesia.

Na atualidade, as vozes ancestrais que ecoam das narrativas sugerem um mundo de pessoas que foram impossibilitadas de expressar suas ideias ao longo de cinco séculos. Portanto, a leitura da literatura indígena pode ser realizada a partir da compreensão cultural e criativa que os escritores apresentam. Com as vozes ancestrais, a memória, a oralidade e a poética individual e coletiva, observa-se uma chave de leitura essencial e proveitosa para acessar o texto e compreender a força da representatividade desse movimento emergente (DORRICO, 2018).

As narrativas refletem a necessidade da manutenção e propagação dessas identidades. O que antes era disseminado por meio da oralidade, agora é registrado no papel para que todos tenham acesso, indígenas e não indígenas estão conhecendo as especificidades das culturas originárias por meio da literatura. E a oralidade não perdeu com o advento da escrita seu valor dentro das sociedades tradicionais. Nesse processo transitivo do oral para o escrito, os saberes coletivos não se dissociam, adaptam-se em um novo suporte, o livro.

No que se refere à construção da identidade indígena, os textos problematizam a visão do indígena vinculada pelas narrativas ocidentais escritas por pessoas alheias à cultura nativa. Os escritores dialogam com textos já existentes e negociam suas formas de narrar entre tradições, recursos e visões de origem ancestral e europeia. De tal modo, as textualidades híbridas e multimodais resultam de relações entre a palavra que evoca a memória ancestral e a palavra que permite a divulgação das culturas originárias (THIÉL, 2012).

É diante do grande número de publicações que, segundo Guesse (2013), os elementos culturais indígenas estão sendo recuperados, já que os anciãos estão sendo ouvidos pelos coletores e escritores para a confecção dos livros. A partir desse processo de escuta e coleta, a cultura é, de alguma forma, reafirmada, preservando e fortalecendo o sentido de comunidade, com o intuito de retomar e preservar hábitos culturais, valores e práticas tradicionais. É a prática

escritural e literária fortalecendo a cultura e a identidade dos diferentes povos indígenas brasileiros, num processo recente, constante e promissor. Esse processo se estende também aos não indígenas em relação a um universo “novo”, diferente, porém, ao mesmo tempo tão igual na dignidade, na riqueza, na complexidade e no direito de fazer-se ouvir, conhecer e respeitar (GUESSE, 2013).

Enfim, a literatura indígena é a representação da relação do homem com os saberes tradicionais de sua comunidade. Escrever suas narrativas é uma forma de perpetuação desses saberes, embora, não se restrinja somente ao livro. Ler obras indígenas é permitir a abertura do próprio sentido de texto, que não se limita unicamente à leitura ficcional. É preciso ler culturalmente as tradições e as ancestralidades e perceber que o texto literário também é lugar de provocações, reivindicações, luta e resistência.

## CAPÍTULO II – NARRATIVAS DA FLORESTA: A LITERATURA INDÍGENA NO AMAZONAS

Nós, povos indígenas,  
Habitantes do solo sagrado,  
Mesmo sem nossa aldeia,  
Somos herdeiros de um passado.

Buscamos manter a cultura,  
Vivendo com dignidade,  
Exigimos nosso respeito,  
Mesmo vivendo na cidade.

Somos parte de uma história,  
Temos uma missão a cumprir,  
De garantir aos *tanu muariry*,  
Sua memória, seu porvir.

Vivendo na *rytama* do branco,  
Minha *uka* se modificou,  
Mas, a nossa luta pelo respeito,  
Essa ainda não terminou.

**Márcia Kambeba**

Neste capítulo, analisamos a produção literária indígena no Amazonas, na tentativa de compreender esse fenômeno recente, mas que apresenta um número expressivo de publicações. Nossas considerações levam em conta as condições histórico-sociais desses escritores – categorizados como representantes de minorias –, as condições de produção e problemas concernentes à remuneração. Desse modo, num primeiro momento, são apresentados dados sobre esses sujeitos que estão produzindo literatura, informações que nos ajudam a traçar um perfil desses escritores.

Em uma pesquisa de muitas fontes, é apresentada a produção indígena das etnias do Amazonas. Em seguida, discutimos os incentivos para as publicações de suas obras, assim como quem está publicando e onde são publicadas. Debates ainda a questão da autoria dessas produções, já que são textos que fazem parte de uma tradição comunitária, o que faz gerar dois tipos de autoria: a individual e a coletiva. Assim sendo, o referido capítulo se constitui de temáticas importantes para compreendermos o processo de produção de obras indígenas no Brasil, mais particularmente no Amazonas.

## 2.1 Os escritores da floresta: quem são?

Na literatura indígena produzida no Amazonas, os escritores buscam a inserção de seus relatos na construção de uma nova história em que o indígena aparece não mais como coadjuvante, mas como agente dela. Enquanto a história narrada pelo colonizador deixou o indígena à margem, essa literatura tem por intuito estabelecer novas versões sobre as etnias, desconstruindo estereótipos estabelecidos ao longo do tempo. Desse modo, a escrita confirma a vontade de afirmação cultural e identitária dessas comunidades através de narrativas plurais e híbridas.

Para produzir literatura, os escritores usam como inspiração a vida em comunidade, os saberes ancestrais e as tradições vividas na floresta. Dito isso, nesta seção, deter-nos-emos essencialmente sobre esse tema. Discutiremos algumas características da literatura produzida no Amazonas. Apresentaremos também alguns nomes que figuram entre os principais autores da região com reconhecimento no cenário literário nacional e local, bem como a apreciação de uma obra de cada autor. Ainda, buscaremos traçar um perfil desses escritores e elucidar suas relações com o mercado editorial.

Os nomes selecionados para esse momento são: Umusin Pārōkumu e Tolamãñ Kenhíri, Yaguarê Yamã, Roní Wasiry Guará, Lia Minápoty, Elias Yaguakãg, Jaime Diakara, Tiago Hakiy, Márcia Kambeba e Ytanajé Cardoso. Por questão de delimitação, selecionamos apenas dez escritores para figurarem nesta seção. Os dois primeiros são os autores de *Antes o mundo não existia* (1980), primeira obra escrita por indígenas no Brasil. Os demais são os escritores em atividade, incluindo os que fazem parte do nosso *corpus* de análise.

Os escritores indígenas do Amazonas representam cerca de 160.680 indivíduos autodeclarados como indígenas no Amazonas (IBGE, 2010). Nessa conjuntura, segundo Dalcastagnè (2012), o termo chave nas discussões das literaturas marginais é a representatividade. Um conceito sempre presente nos estudos literários, mas que agora é visto com maior consciência de sua importância. As narrativas indígenas, com as características de autoria individual e coletiva, sugerem um grito de representatividade.

Uma preocupação dos estudos literários na atualidade são os problemas ligados ao acesso à voz e a representação dos múltiplos grupos sociais (DALCASTAGNÈ, 2012). Para a estudiosa, a literatura brasileira apresenta uma perspectiva social enviesada, pois os grupos sociais que estão excluídos da voz literária são os mesmos que são excluídos em outros espaços de produção do discurso – a política, a mídia e também o mundo acadêmico. Os escritores

indígenas do Amazonas na atualidade, com todas as dificuldades de incentivos, estão assumindo seus lugares de fala. Discutem com propriedade temas que envolvem a coletividade, denunciam os abusos contra os povos indígenas e buscam em seus relatos disseminar tradições.

Esses escritores são grandes exemplos daqueles que utilizam como matéria artística a vida na floresta, os mitos e os costumes de suas etnias. As relações que mantêm com os grandes centros urbanos e com elementos outros advindos da modernidade não interferem na forma de pensar seus costumes e vivências na floresta. Pelo contrário, tornam-se aliados da causa indígena por meio da literatura. Sobre esse assunto, Dorrico (2017a) faz a seguinte observação:

Nesse conjunto literário indígena escrito pelos autores desde si mesmos, a partir de suas próprias culturas e levando-se em conta a situação de marginalização em que vivem, vemos uma constelação de formas e sentidos que se originam conforme a ancestralidade e as práticas adotadas (como a escrita alfabética) desde o contato com o “branco”. Os efeitos resultantes do contato não podem ser vistos como ambivalentes ou dicotômicos, nesse cenário, ou como uma imediata anulação da alteridade ameríndia, mas a partir do modo como, nessa relação, movimentam-se os escritores, as lideranças e os artistas e qual o sentido dessa relação na atuação estética e política deles enquanto diferença (DORRICO, 2017a, p. 222).

Os escritores da floresta estão levando ao encontro dos leitores indígenas e não indígenas uma parte da história que não foi contada. A cultura indígena é promovida a partir da oralidade, tradição e ancestralidade, a partir do testemunho do eu que fala de si e dos outros (DORRICO, 2017a).

A ação de produzir literatura também está diretamente ligada com o engajamento político pela luta por terras demarcadas, direitos educacionais, como já discutidos no primeiro capítulo. Ely Souza (2018)<sup>5</sup>, escritor indígena e pesquisador da temática educacional e literária indígena no Amazonas, nota um elemento importante no registro de muitos conhecimentos que giram em torno das aldeias: informações que se perdem no tempo com o falecimento de velhos e pajés. Tais registros vão além das narrativas mitológicas, perpassam também pela confecção de material didático e medicinal.

Do ponto de vista de Ely Souza (2018), esses registros podem informar ao povo brasileiro a cultura tradicional indígena, sua diversidade e realidade, bem como documentos reivindicatórios de políticas públicas junto ao Estado Nacional. Sob a ótica literária, os textos, conforme o referido estudioso, podem dar a oportunidade aos indígenas de contarem sua própria história, sobre as tradições que foram desvirtuadas por estranhos e transformadas em

---

<sup>5</sup> Ely Ribeiro de Souza (Ely Macuxi) é professor e escritor indígena da etnia Macuxi. Reside em Manaus, onde leciona História na rede pública de Ensino.



folclorismos, modismo literário, justificativas nacionalistas, que acabaram prejudicando e distorcendo as histórias sobre os povos originários (SOUZA, 2018).

A dualidade dos textos indígenas em apresentar dois mundos – o mítico e o histórico – é uma forma de valorização dos elementos da cultura indígena. Se por um lado o escritor indígena reivindica seu direito à fala e apresenta novas versões sobre os fatos históricos, por outro, ele ficcionaliza as narrativas míticas de antigamente traduzindo a ancestralidade e as tradições da floresta em livros coloridos numa linguagem cheia de símbolos e representações, sem uma se sobrepor a outra. Os escritores reafirmam seus laços étnicos ao falar de si mesmos e de suas etnias, além de reiterar o sujeito histórico reafirmando sua alteridade e reivindicando direitos.

Nesse sentido, é importante pensar o papel social do escritor/intelectual indígena, uma vez que é a literatura o instrumento utilizado por eles para se autoafirmarem enquanto minorias. Ao discutir sobre os intelectuais indígenas, Dorrico (2017b) afirma que esses escritores encontram no campo literário possibilidades de reafirmar sua existência e resistência. Como figura representativa, o intelectual, como sugere Said (2005, p. 27), é alguém que visivelmente apresenta um certo ponto de vista, e alguém que articula representações a um público, apesar dos empecilhos. São pessoas com vocação para representar, “seja escrevendo, falando, ensinando ou aparecendo na televisão”. Conforme o referido teórico, essa vocação é importante na medida em que é reconhecível publicamente e envolve compromisso e risco, ousadia e vulnerabilidade.

Essa realidade, ou melhor, essa luta, está presente em cada escritor indígena do Amazonas, quando associa a literatura com a militância indígena. As informações de cada escritor, que serão expostas a seguir, comprovam a militância e os objetivos em desfazer através de suas obras, visões pré-concebidas e ocupar seus lugares de fala. Nessa direção, constituir-se como intelectual, conforme Bourdieu (1996), parte paradoxalmente da autonomia do campo intelectual e do ato inaugural de um escritor que, em nome das normas próprias do campo literário, intervém no campo político.

Quanto à situação dos escritores indígenas, esse é um tema que pouco se tem debatido. A escritora indígena e crítica Graça Graúna (2013) enfatiza que esse não é um assunto sem relevância dentro das questões indígenas, haja vista que se trata de autores e autoras de diversas etnias, formadores de opinião, guardadores dos costumes, conhecimento ancestral, atuantes na luta por demarcação de territórios, na luta pela educação diferenciada, pelo direito de exibir sua

arte, pelo direito à saúde, pelo direito de escrever o outro lado da história e outras questões pertinentes ao universo indígena.

Evidenciado as características pertinentes ao escritor/intelectual indígena, passemos agora a conhecer quem são os escritores do Estado do Amazonas. Os critérios de escolha para figurar em nossa lista perpassam pela atuação desses escritores no campo literário local, o grande número de publicação de alguns e a importância para a produção literária indígena no país. Acreditamos ser coerente começarmos falando dos escritores que têm grande contribuição para a produção literária indígena nacional e local, os autores do primeiro livro indígena escrito no Brasil.

### 2.1.1 *Umusin Pārōkumu e Tolamãn Kenhíri*



**Figura 1:** Capa do livro *Antes o mundo não existia* (1980).

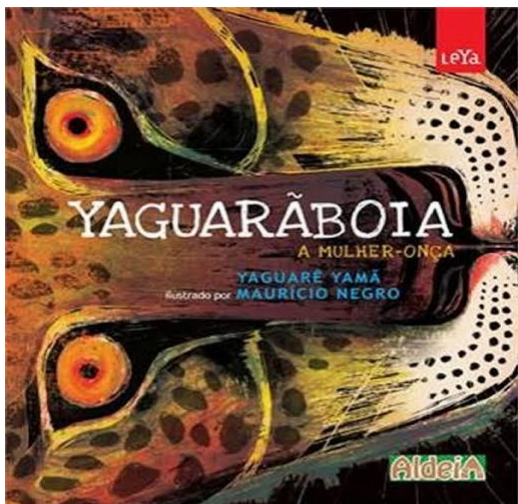
Os autores do primeiro livro indígena brasileiro são da etnia Desana. A obra que inaugura de fato a entrada dos indígenas no contexto literário é *Antes o mundo não existia* (1980), publicado pela Livraria Cultura Editora. O livro apresenta, a partir da perspectiva racionalista da civilização ocidental, o conjunto de mitos (*corpus mythorum*) da etnia. Os acontecimentos relatados, segundo Krüger (2005), podem ser dispostos na seguinte ordem: inicialmente, apresenta-se o *mito cosmogônico*, que é, por excelência, a criação do universo; depois, os *mitos de origem*, em que se incluem os heróis-civilizadores e dos quais deriva a organização social da

etnia; por último, os *mitos de fim de mundo*. Nesse sentido, “as narrativas que constituem o livro expressam a trajetória do povo dessana em sua existência na Terra” (KRÜGER, 2005, p. 47).

O idealizador da obra foi Tolamãn Kenhíri. As histórias começaram a ser registradas a partir de 1968 em língua Tucano. O desejo de registrar representa os anseios de muitos indígenas, de salvaguardar a cultura indígena para a posteridade. Para Lima (2018) estamos diante de um novo objeto material, ambivalente, multidestro, um texto coletivo, um texto teatral de arquitetura religiosa que ultrapassa os alcances do conhecido nos estudos literários. “Um texto protético, ritual, cosmogônico, multidimensional e transformador como este obriga

evidentemente a seus estudiosos a se utilizarem de amplos recursos interdisciplinares para sua elucidação” (LIMA, 2018, p. 27).

### 2.1.2 *Yaguarê Yamã*

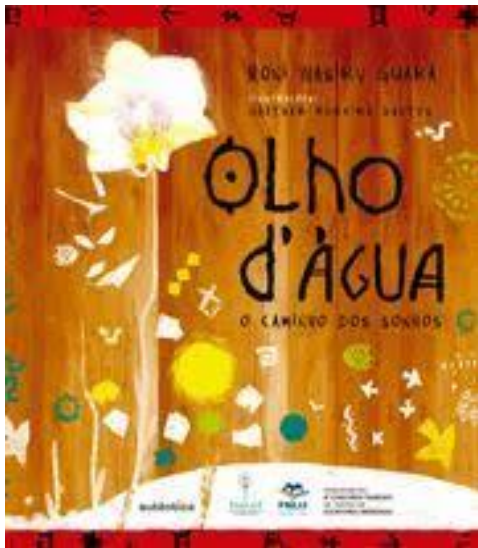


**Figura 2:** Capa do livro *Yaguarãboia: a mulher-onça* (2013)

A etnia com o maior número de escritores no Amazonas é a etnia Maraguá, que contabiliza, ao todo cinco escritores. O que mais se destaca por sua extensa produção é Yaguarê Yamã. Escritor, professor e artista plástico, morou em São Paulo onde estudava, lecionava e dava palestras de temática indígena e sobre meio ambiente. Desde que retornou à sua terra, milita no movimento indígena. O autor se vale de suas lembranças, principalmente as de seu pai, grande contador de histórias para compor suas narrativas. No livro *Yaguarãboia: a mulher-onça* (2013), publicado pela Editora LeYa, o autor traz informações importantes sobre alguns hábitos de sua etnia. A história direcionada ao público infantojuvenil narra a história de um casal que desobedece às normas de convivência da etnia. Como punição, a personagem principal é transformada numa criatura metade onça e metade humana, que passa a fazer parte das criaturas assombradas da mitologia Maraguá. A narrativa tem um grande teor pedagógico ao discutir a punição aos que desobedecem às leis e aos costumes. Além da história carregada de lições e simbologias, o livro traz ainda informações importantes sobre esportes e brincadeiras praticadas pelos Maraguá.

### 2.1.3 *Roní Wasiry Guará*

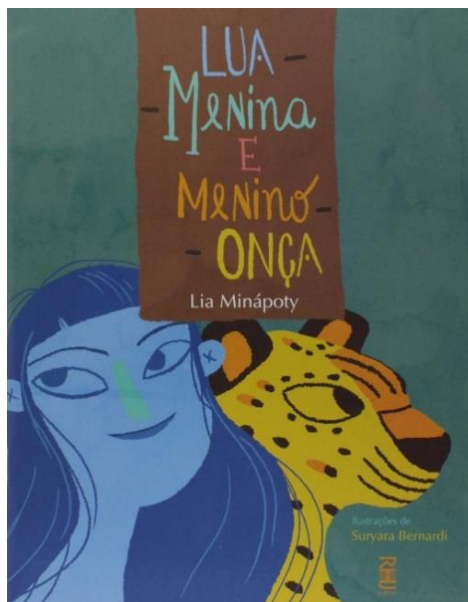
Da etnia Maraguá, é escritor, ilustrador e artesão. Mora atualmente em Boa Vista do Ramos-AM, onde é professor. O escritor desenvolve trabalhos voltados para o desenvolvimento sustentável, preservação ambiental e para o manejo florestal e técnicas agrícolas. Além dessas ocupações, realiza palestras sobre a cultura indígena na tentativa de conscientizar sobre a importância do respeito aos povos originários. Em seu livro *Olho d'água: o caminho dos sonhos* (2012), publicado pela Editora Autêntica, traz as descrições de ontem e de hoje de sua etnia, uma das poucas de origem Aruak no Baixo Amazonas. A narrativa, contada por um narrador



**Figura 3:** Capa do livro *Olho d'água: o caminho dos sonhos* (2012).

O livro é ilustrado por Walther Santos com desenhos feitos em aquarela e lápis de cor. Na capa, o ilustrador usou uma tela de tinta acrílica e um pedaço de madeira resgatado de uma fogueira de São João.

#### 2.1.4 Lia Minápoty



**Figura 4:** Capa do livro *Lua-menina e Menino-onça* (2014).

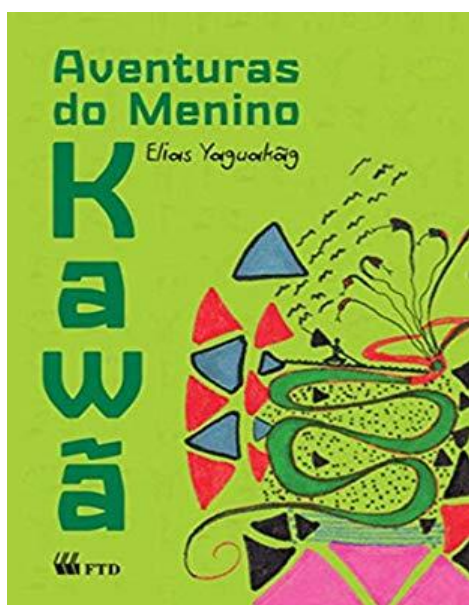
A partir da amizade, surgem muitas aventuras e, previsivelmente, nasce uma história de amor.

em primeira pessoa, é iniciada com descrições do tempo anterior à chegada dos colonizadores. As lembranças são de destruição e de mudança nos hábitos dos Maraguá. Árvores derrubadas, máquinas, fogo, poluição etc. Os tempos de paz igualmente são descritos pelo autor. Tempos passados em que os Maraguá celebravam a fartura na agricultura e na pesca. Os ritos pertencentes à cultura do autor também são enfatizados com destaque para o rito da maior idade e do casamento. A obra alterna-se nas descrições de ontem e de hoje, possivelmente na tentativa de fazer o leitor refletir sobre a importância da preservação, seja dos costumes ou da

É uma representante das mulheres indígenas que se reafirma na literatura. De origem Maraguá, nasceu na aldeia *Yãbetue'y*, na área indígena *Maraguapagy* no rio Abacaxis. É uma das jovens lideranças das mulheres Maraguá, atuante e palestrante da causa indígena. Além de escritora, também leciona para crianças de sua aldeia. Em seu livro *Lua-menina e Menino-onça* (2014), publicado pela Editora RHJ, a escritora aborda os temas amor, amizade e respeito por meio de dois personagens que fogem às normas convencionais. As personagens da narrativa são seres encantados. Uma lua que se transforma em menina para fazer companhia a um menino que foi expulso de sua comunidade porque se

O enredo entrelaçado por ilustrações feitas por Sryara Bernardi permite uma leitura proveitosa da obra, que explora ao máximo o contexto indígena amazônico. Uma característica peculiar da narrativa é o fantástico. Animais e pessoas estão no mesmo plano, para a autora “todos pertencemos à mesma mãe terra, à mesma floresta, à mesma natureza” (MINÁPOTY, 2014, p. 31). Ao escrever uma narrativa baseada nas contações de histórias dos sábios Maraguá, a autora reafirma sua identidade indígena e divulga a quem possa interessar um universo de mitos em que homem e natureza dialogam de forma harmoniosa.

### 2.1.5 Elias Yaguakãg



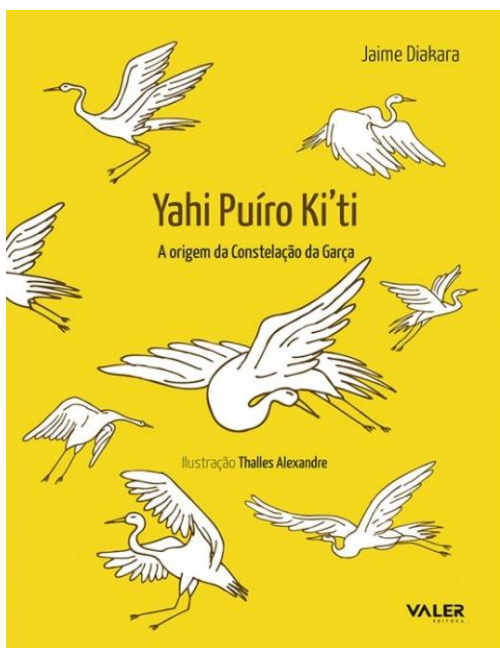
**Figura 5:** Capa do livro *Aventuras do menino Kawã* (2010).

De origem Maraguá, além de escritor, é professor, e artista plástico especialista em grafismos indígenas. Atua na causa indígena ministrando palestras sobre temática ambiental. Grande propagador da cultura Maraguá, vê na escrita uma forma de perpetuação para as novas gerações dos conhecimentos de sua etnia. O objetivo central de sua escrita e dos trabalhos como ilustrador é levar a cultura de seu povo para o leitor não indígena. Seu primeiro livro é *Aventuras do menino Kawã* (2010), publicado pela Editora FTD. O enredo da narrativa gira em torno das peripécias do personagem Kawã, um menino indígena que mora em uma aldeia às margens do rio Abacaxis, que deseja ser um grande

caçador. Para conseguir tal intento, precisa passar por três provas. Caçar uma onça-pintada, uma cobra-grande e um gavião-real. O desafio é aceito e cumprido com esmero pelo personagem, o que surpreende a todos pela bravura. O rito é comemorado com grande festa para celebrar o título de *mirixawa* (caçador-mor).

O livro é dividido em capítulos que representam as etapas do rito vivenciado pelo personagem. A narrativa é ilustrada pelo próprio autor, que se vale de símbolos pertencentes à sua etnia. Os grafismos são coloridos com representações de formas geométricas. O livro apresenta ainda um glossário de palavras indígenas e regionalismos amazônicos e símbolos pertencentes aos Maraguá.

### 2.1.6 Jaime Diakara



**Figura 6:** Capa do livro *Yahi puíro ki'ti: a origem da constelação da garça* (2011).

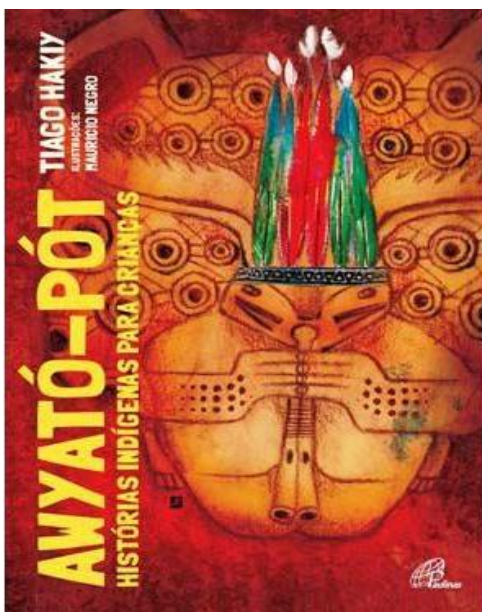
Do povo Desana-Wahari Diputiro Porã, é escritor, professor, agente cultural, conhecedor da cosmologia Desana, contador de história e ilustrador. Venceu o concurso da coleção PROARTE de literatura de 2013 da Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas, além de vencer também o concurso Tamoios de 2012, dirigido a escritores indígenas. Além das narrativas, é autor do Calendário Lunar do povo Desana. Seu primeiro livro publicado é *Yahi puíro ki'ti: a origem da Constelação da Garça* (2011), ilustrado por Thalles Alexandre, publicado pela Editora Valer como parte da coleção “Nheengatu – narrativas indígenas”. Nessa obra, a contribuição de Diakara para os leitores é a escrita de um mito de sua

comunidade. O autor nos apresenta um universo totalmente alheio com descrições de alguns hábitos de sua etnia. Conforme consta na obra, os Desana-Wahari Diputiro Porã acompanham as estações do ano através das constelações e do tempo de amadurecimento das frutas.

O mito de origem apresentado pelo autor é o da origem da chuva e da constelação denominado pelos Desana de “A Constelação da Garça”. A chuva e a constelação surgem a partir da morte da Garça de Abiu, a mais bonita de todas, considerada o rei das Garças. A chuva se originou do choro dos irmãos. A partir disso, decidiram transformar seu sangue numa chuva para relembrar a primeira morte dos seres vivos depois da criação do mundo. Decidiram também deixar o corpo dela bem no centro do universo para recordar seu reinado, fenômeno que explica a primeira constelação do ano para os Desana. O autor, como estudioso da astronomia de seu povo, traz para a obra inúmeras informações sobre as estações do ano, período de fartura de peixes, chuvas etc., fenômenos sempre justificados pelo mito.

### 2.1.7 Tiago Hakiy

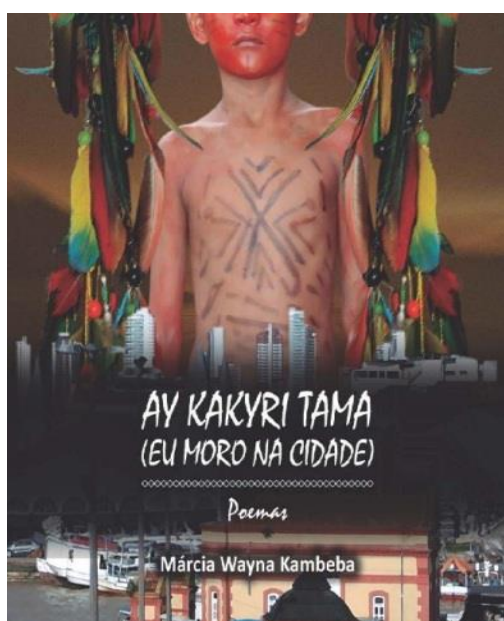
Nascido em Barreirinha – AM, descende do povo Sateré-Mawé. É poeta, escritor e contador de histórias indígenas. O autor é a prova de que os escritores utilizam a literatura para se reafirmar. É a partir da criação de associações indígenas e incentivos que o autor assume esse



**Figura 7:** Capa do livro *Awyató-pót: histórias indígenas para crianças* (2011).

com um gavião-real. O personagem é dotado de habilidades, sabe caçar, pescar e é quem resgata das serpentes a noite aprisionada em um caroço de tucumã. São muitas as aventuras do personagem indígena que termina a narrativa transformado em Jacaré-açu. O livro, como sugere o título, é dedicado ao público infantojuvenil. As ilustrações feitas por Maurício Negro são bem elaboradas e contribuem para a compreensão da narrativa.

### 2.1.8 Márcia Kambeba



**Figura 8:** Capa do livro *Ay Kakyri Tama: eu moro na cidade* (2013).

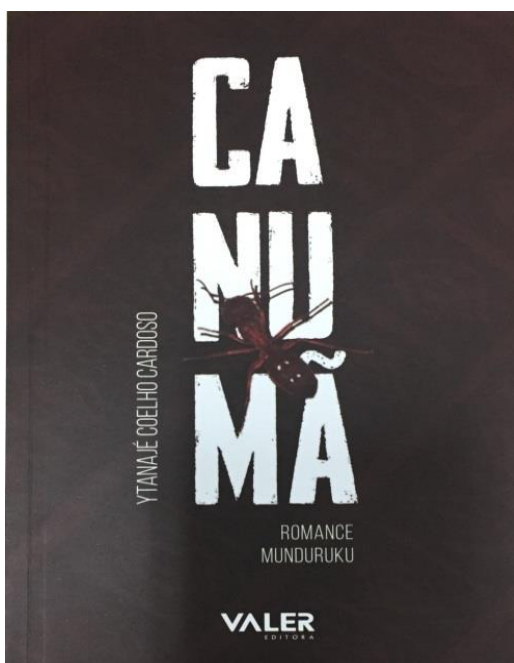
novo estilo. Anterior a isso, Hakiy produzia literatura de temática não indígena. Nessa nova vertente, foi vencedor do concurso Tamoios de textos de escritores indígenas. É graduado em Biblioteconomia pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Na obra *Awyató-pót: histórias indígenas para crianças* (2011), publicada pela Editora Paulinas, o autor aborda as aventuras de um guerreiro Mawé. Nesses relatos é possível perceber como sua etnia explica alguns fenômenos como a origem da noite e a criação do rio Andirá, território de grande concentração dos Sateré-Mawé. A obra é iniciada com o nascimento de Awyató-pót, guerreiro destemido filho de uma humana

Nascida na Aldeia Ticuna, no Alto Solimões, pertence à etnia Omágua/Kambeba. É geógrafa, escritora, compositora, atriz, fotógrafa e palestrante da causa indígena. A autora intitula seu trabalho como litero-musical, já que a música é uma de suas paixões. Sua poesia é de temática ambiental, voltada para a valorização da cultura e da militância indígena. Seu livro de poemas publicado é *Ay Kakyri Tama: eu moro na cidade*, publicado em 2013 pela Grafisa Gráfica e Editora. Nessa obra, a autora reúne poemas e fotografias; além disso, é possível perceber a exaltação da cultura e resistência indígena ao longo dos poemas e crônicas. O livro enfatiza ainda que o

fato de indígenas viverem na cidade não quer dizer que eles se afastem de sua cultura e ancestralidade. Desse modo, ao escrever, a autora ressalta a necessidade da autoafirmação e manutenção da cultura indígena, em particular dos Omágua/Kambeba.

Seu livro é um testemunho dos problemas e questões enfrentadas pelos povos indígenas que vivem nos centros urbanos. O historiador Benedito Maciel, ao apresentar o livro da autora, nos diz que a obra em questão trata-se de um livro documento, uma lição de vida e cidadania. Mais uma resposta inteligente dos Kambeba ao mundo dos brancos (KAMBEBA, 2013).

### 2.1.9 Ytanajé Cardoso



**Figura 9:** Capa do livro *Canumã: a travessia* (2019).

Faz parte da nova geração dos Munduruku do Estado do Amazonas. Deixou sua aldeia em busca de decifrar os códigos dos brancos. Assumiu o compromisso desde a adolescência de não deixar morrer a cultura de seu povo. Possui Graduação em Letras pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e Mestrado em Letras e Artes pela mesma universidade. *Canumã: a travessia* (2019) é seu livro de estreia. O romance, publicado pela Editora Valer, registra a preocupação do autor com o futuro próximo de sua etnia. O cenário onde a narrativa se desenvolve é uma aldeia Munduruku, local de nascimento do autor. Narrado em primeira pessoa, a obra é rica em descrições dos festejos, de romances juvenis, da chegada da tecnologia à comunidade, da necessidade de sair da comunidade para estudar na cidade, da invasão dos missionários e muitos outros desafios vivenciados pelos moradores da aldeia Munduruku. De forma original, o autor apresenta seu povo e os problemas mais urgentes da etnia, que é a preservação da língua e dos costumes. O livro se encerra com as descrições da morte de um grande sábio, um momento reflexivo e cheio de metáforas sobre a ideia de preservação da cultura indígena. A obra é uma importante contribuição para o resgate e manutenção das identidades indígenas, além de ser uma obra do gênero romance, gênero pouco explorado pelos escritores indígenas do Amazonas.



### 2.1.10 Para além das biografias

Dentro desse número de escritores apresentados, é importante observarmos, assim como fez Regina Dalcastagnè (2012), ao pesquisar os “personagens do romance brasileiro contemporâneo”, o número reduzido de escritoras. Não se pode fazer afirmativas do tipo “as mulheres indígenas escrevem menos”, “possuem menos incentivos das editoras” ou “esse pequeno número está relacionado com seu papel passivo dentro das comunidades indígenas”. Estamos ainda em um terreno pouco explorado e muito fértil. Nessa conjuntura, acreditamos que ainda é cedo para fazermos cotejo entre números de escritores homens e mulheres indígenas, mesmo sabendo que o mercado editorial tem uma inclinação e preferência por escritores homens<sup>6</sup>. Diante disso, acreditamos que ao longo dos próximos anos, com a presença de mulheres indígenas cada vez mais nas esferas da sociedade, esse panorama possa mudar.

A despeito dessa questão, Dalcastagnè (2012) assegura que ao mesmo tempo em que vão se fazendo escritoras, as mulheres também figuram como objetos da representação literária, tanto de autores homens quanto de outras mulheres. De tal modo, a narrativa indígena se constitui como um espaço fecundo para pensarmos o papel da mulher indígena no Brasil hodierno.

A partir da apresentação dos aspectos biográficos dos escritores é possível verificar que a maioria possui outra profissão. Talvez porque grande parte de sua renda não provém da venda de suas produções literárias, uma realidade entre escritores indígenas e não indígenas. A realidade é que poucos são os que sobrevivem de literatura no Brasil. A escolaridade superior também é uma característica desse grupo, como se observa na tabela abaixo:

**Tabela 2:** Profissão dos escritores indígenas do Amazonas.

ESCRITOR	PROFISSÃO	ENSINO SUPERIOR
Umusin Pārōkumu	Kumu <sup>7</sup>	Não
Tolamãñ Kenhíri	Escritor/artista visual	Não
Yaguarê Yamã	Escritor/professor/artista plástico	Sim
Roní Wasiry Guará	Escritor/professor/ilustrador/artesão	Sim
Lia Minápoty	Escritora/professora	Não

<sup>6</sup> Cf.: Regina Dalcastagnè (2012).

<sup>7</sup> Os Kumu exercem funções destacadas na estrutura social Desana. Não se trata especificamente de uma profissão, mas de uma autoridade política dentro de seu grupo. Conforme Berta Ribeiro (1980, apud PĀRŌKUMU; KEHÍRI, 1995, p.13) é atribuído aos Kumu o poder de controlar os fenômenos da natureza. Tal como os xamãs, tem profundo conhecimento da mitologia, dos ritos e costumes étnicos.

Elias Yaguakãg	Escritor/professor/ilustrador/artista plástico	Sim
Jaime Diakara	Escritor/professor/agente cultural	Sim
Tiago Hakiy	Escritor/bibliotecário	Sim
Marcia Kambeba	Escritor/professora/compositora/fotógrafa	Sim
Ytanajé Cardoso	Escritor/professor	Sim

**Fonte:** Do autor.

De acordo com a tabela, a profissão de professor é a mais numerosa em meio aos escritores indígenas selecionados. O que comprova a importância da educação escolar indígena nessas comunidades. Os cursos de formação de professores auxiliam no processo de resgate da cultura e promovem o surgimento de novos escritores. Podemos dizer que esses escritores são frutos desse processo, já que a aquisição da escrita em língua portuguesa permite a abertura de horizontes para um público específico que precisa conhecer mais de perto a cultura indígena.

Outras particularidades sobre os escritores comprovam-se na idade, na concentração geográfica e na época em que se situam as narrativas. No que tange à idade desses escritores, em sua maioria são escritores jovens. Alguns com pouco tempo na atividade de escritor, com exceção dos dois autores Desana, os outros entraram no cenário literário a partir dos anos 2000. O número de escritores vem aumentando a cada ano, a partir da promulgação da Lei 11.645/2008 e criação de associações de escritores indígenas.

Quanto à concentração geográfica dos escritores indígenas, podemos afirmar, a partir de suas biografias, que a maioria reside em cidades e vilarejos no interior do Estado do Amazonas. As idas constantes para a capital e para outras cidades fora do Estado são fruto de encontros de escritores e eventos da militância indígena no país. Esses escritores estão em trânsito constante, seja para buscar uma melhor formação ou para divulgar suas produções.

Os textos produzidos, a partir da experiência indígena nas aldeias, são representações múltiplas e variadas em estilos, símbolos e linguagens. Os autores da floresta refletem, em cada página escrita, a diversidade das várias tradições indígenas, construindo, portanto, suas poéticas de escrita e libertação (GUESSE, 2014). A aldeia, assim como a vida na floresta, é tema de inúmeras narrativas. Nesse sentido, a aldeia é representada como experiência do lugar, mas não um lugar fixo, identificável. Um lugar que é um texto, em vias de se desfazer a cada pronúncia, porque tem a natureza da palavra (ALMEIDA, 2009). Narrar o dia a dia na aldeia é, para os escritores indígenas, uma forma básica de se estabelecerem no espaço do livro. Eles fazem, intuitivamente, a síntese entre a aldeia e a escola, entre o real e o simbólico e criam, no imaginário dos leitores, a própria vida vivida (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004).

Quando os escritores indígenas saem do espaço da floresta/aldeia em busca de conhecer a educação que vem da universidade fazem do conhecimento uma ferramenta não apenas de registro, mas também de informação. A escrita é compreendida como uma possibilidade do pensamento reflexivo. Tais escritores “percebem a literatura como um instrumento de crítica e de compreensão de uma cultura que é receptiva e a utilizam para dar visibilidade à sua luta e resistência” (KAMBEBA, 2018, p. 40). Márcia Kambeba (2018), vê na escrita dos povos da floresta influências dos espíritos ancestrais, dos entes encantados, por isso essa produção deve ser percebida como valor material e imaterial.

As obras produzidas por esses escritores se localizam em sua maioria no tempo fabuloso. A partir da coleta e recriação das narrativas míticas de suas etnias, os escritores dão a conhecer para a sociedade várias versões sobre a origem do mundo, da noite, dos animais etc. Conforme Kambeba (2018), os escritores existem para esse fim, para deixar aos novos um legado. Existem para que sintam que são responsáveis por seu território sagrado e que esse território está em si, dentro da alma e não apenas no espaço vivido.

Além das narrativas orais e dos livros, há outros recursos para divulgarem suas produções literárias, como por exemplo, a internet. Esses escritores adotam cada vez mais ferramentas midiáticas para reafirmarem suas práticas estético-literárias nos espaços do saber, “para enfatizar e publicizar sua militância na busca pela demarcação de terras e, ainda, para denunciar as violências sofridas física e moralmente” (DORRICO, 2017c, p. 86).

A organização de *sites* e *blogs* que discutem a temática indígena já é comum entre as sociedades tradicionais. A utilização dessas ferramentas são também formas encontradas para mostrarem que a literatura indígena é de estilo universal e não voltada somente para os leitores indígenas. Os indígenas cada vez mais aparecem no mercado editorial em produções teatrais, em documentários, em fundações culturais e organizações não governamentais representativas, com o intuito de concretizar o resgate e a difusão da sabedoria atual e milenar dos povos indígenas no Brasil e, “por extensão, difundir o saber ancestral e contemporâneo dos parentes indígenas na América” (GRAÚNA 2013, p. 81).

Nessa perspectiva, é possível dizer que os escritores da floresta que vivem nos centros urbanos cultivam a ancestralidade mesmo longe da aldeia. Os escritores apresentados nessa seção são exemplos disso. É possível encontrar praticamente todos os seus perfis nas redes sociais, *blogs*, *facebook* e *twitter*. Eis um dos desafios dos indígenas na atualidade, superar a imagem de exótico, selvagem e inimigo das tecnologias.

A partir do exposto, compreende-se que há para esses escritores um longo caminho a percorrer em busca de visibilidade para suas produções. Mas o passo inicial já foi dado com a publicação de muitas obras e o surgimento de novos nomes no mercado editorial.

Com o intuito de complementar a pesquisa em torno dos autores e obras indígenas das etnias do Amazonas, na seção que segue, realizamos uma pesquisa em acervos na internet, teses, dissertações etc., a fim de apresentarmos os nomes dos escritores indígenas do Amazonas e suas respectivas obras, seja individual ou coletiva de épocas diversas.

## 2.2 Mapeamento de obras indígenas das etnias do Amazonas

Nesta seção, apresentaremos as obras de autores contemporâneos que são os porta-vozes das etnias, bem como obras de autoria coletiva que representam o anseio em resgatar e preservar a tradição étnica. Portanto, entendemos que qualquer obra produzida por grupos indígenas do Amazonas que contivessem relatos históricos e relatos ficcionais deveriam constar em nossa lista. São livros das mais variadas etnias do Estado. Livros que representam os Ticuna, os Sateré-Mawé, os Tucano, os Desana etc., todavia, representam também a resistência desses povos e o interesse de manter a cultura indígena viva.

O levantamento dos títulos foi realizado em *sites*, *blogs*, livros, teses e dissertações. Foi preciso distinguir os livros com temática literária e de relatos históricos dos livros de medicina, astrologia, cartilhas e manuais de alfabetização. Levando em consideração todos os gêneros, afirmamos que a produção textual indígena é grande, o que demonstra o interesse das etnias em reverter a História oficial contada e apresentar suas próprias versões da vida em comunidade.

Para que esse ajuntamento de títulos fosse possível, contamos com a ajuda da tecnologia. Hoje, os *sites* e *blogs* divulgam muitos conteúdos sobre literatura indígena. Um modelo disso é o *blog* do escritor indígena Yaguarê Yamã<sup>8</sup>, onde encontramos os principais escritores em atuação no Amazonas.

É preciso enfatizar outras ferramentas, como o *Website* do Núcleo Literaterras e do Laboratório de Edição<sup>9</sup>, que realiza um projeto coordenado pela professora e pesquisadora da Universidade Federal de Minas Gerais, Maria Inês de Almeida. O trabalho realizado por esse grupo de pesquisa possibilita que inúmeras etnias de vários Estados brasileiros publiquem suas

---

<sup>8</sup> <http://blogdeyaguare.blogspot.com/=1>

<sup>9</sup> [www.letras.ufmg.br/indigena/](http://www.letras.ufmg.br/indigena/)

histórias. Como resultado, esse grupo de pesquisa publica e disponibiliza as obras produzidas durante o projeto. O catálogo<sup>10</sup> de obras produzidas entre 2005 a 2010 pelo referido grupo de pesquisa traz aproximadamente 50 produções de etnias indígenas.

A dissertação de mestrado de Lima (2012) também foi de grande valia. A pesquisadora apresenta em seu trabalho uma catalogação que contabiliza 538 títulos indígenas, incluídos aí os de autoria individual e também coletiva (em sua maioria). Depois da data de apresentação da dissertação é possível dizer que outros indígenas assumiram-se como escritores, por conseguinte, esse número de obras catalogadas pela autora quase duplicou, inclusive na produção de obras indígenas no Amazonas, com os trabalhos de Márcia Kambeba, Lia Minápoty, Tiago Hakiy, para citar alguns.

Existe também o esforço de estudiosos em fornecer informações sobre a literatura indígena. A título de ilustração, tem-se o trabalho de coleta de informações disponibilizadas no livro colaborativo intitulado *Bibliografia das publicações indígenas do Brasil* (2019)<sup>11</sup>, organizado pela bibliotecária e pesquisadora Aline Franca, pelo escritor Daniel Munduruku e pelo bibliotecário Thulio Gomes. Através dessa obra pudemos ampliar nossa lista de livros, assim como conhecer melhor os escritores indígenas de outros Estados brasileiros. Enfim, as ferramentas para a catalogação dos títulos não se limitam apenas as citadas acima. Contamos com a colaboração de amigos, professores, trabalhos variados de temática indígena e com boas conversas virtuais com os escritores indígenas das etnias do Amazonas.

Antes de conferirmos a lista de livros indígenas é importante explicar alguns procedimentos adotados por nós para a organização da tabela 3. Nas obras com mais de três autores colocamos apenas o primeiro nome acompanhado de “e outros”. Há, ainda, as obras coletivas que carregam o nome de associações, comunidades e etnias indígenas. São obras que representam o saber coletivo. Destaca-se também o uso do nome étnico dos escritores acompanhados entre parênteses do nome em língua portuguesa. Optamos em trazer apenas informações básicas sobre os livros indígenas, a saber: autoria, nome da obra, editora, ano de publicação e a etnia. Informações que podem facilitar a busca de quem se interessar pelas obras.

Os livros estão organizados por ordem alfabética a partir do primeiro nome do autor. No que pertence ao conjunto de obras de um único autor, estas estão elencadas por ano de publicação.

---

<sup>10</sup> Disponível em:

[www.letras.ufmg.br/qpadrao\\_cms/documentos/eventos/indigena/.CatalogoPublicacoesBIL\\_proj8273%20.pdf](http://www.letras.ufmg.br/qpadrao_cms/documentos/eventos/indigena/.CatalogoPublicacoesBIL_proj8273%20.pdf)

<sup>11</sup> Disponível em: [https://pt.m.wikibooks.org/wiki/Bibliografia\\_das\\_publicações\\_ind%C3%ADgenass\\_do\\_Brasil](https://pt.m.wikibooks.org/wiki/Bibliografia_das_publicações_ind%C3%ADgenass_do_Brasil)

**Tabela 3:** Autores e obras de etnias do Amazonas

AUTORES INDÍGENAS DO AMAZONAS	OBRAS	EDITORA E ANO	ETNIAS
Adail Barroso Michiles e outros	<i>Historias lendas e mitos Sateré-Mawé</i>	SEDUC/IER/A M, 1998.	Sateré-Mawé
Américo Fernandes (Diakuru)	<i>Bueri kãadiri maririye: Os ensinamentos que não se esquecem</i>	UNIFORT/FOIRN, 2006.	Desana
Américo Fernandes (Diakuru) e Dorvalino Fernandes (Kisibi)	<i>A mitologia sagrada dos antigos Desana-Wari Dihputiro Pōrá</i>	UNIRT/FOIRN, 1996.	Desana
Amilson Souza, Euro Alves e Sidney Michiles	<i>Poesias Sateré-Mawé</i>	SEDUC/IER, 1998.	Sateré-Mawé
Aristides Michiles Sateré e outros	<i>Sateré-Mawé: wemahara hap ko'i</i>	SEDUC/IER, 1998.	Sateré-Mawé
Associação Escola Indígena Utapinozona Tuyuka e ISA	<i>Butoa masirere mamara tugenãre</i>	FALE/UFMG, 2007.	Tuyuka
AEITY-Associação Escola Indígena Tukano Yapuri	<i>Mariye kihti añuse</i>	FALE/UFMG, 2007.	Tucano
Comunidade Indígena Tabocal dos Pereira-Baré	<i>Histórias, mitos e lendas do povo Baré</i>	FALE-UFMG, 2007.	Baré
Comunidade Indígena Anamuim-Baré	<i>Yasu yaleri yané beubeusa</i>	FALE-UFMG, 2007.	Baré
Comunidade Indígena Itapereira-Baré	<i>Yasu yalery nhengatú</i>	FALE-UFMG, 2007.	Baré
Desana (do grupo Wari Dihputiro Pora)	<i>A Mitologia sagrada dos antigos</i>	UNIRT/FOIRN, 1996.	Desana
Elias Yaguakãg	<i>Aventuras do menino Kawã</i>	FTD, 2010.	Maraguá
Elias Yaguakãg	<i>Historinhas marupiaras</i>	Mercuryo Jovem, 2011.	Maraguá
Elias Yaguakãg	<i>Tykuã e a origem da anunciação</i>	Rovelle, 2013.	Maraguá
Elias Yaguakãg e outros (Orgs.)	<i>Maraguápéyára: história do povo Maraguá</i>	Valer, 2014.	Maraguá
Euzébio José Torquato e Ocivaldo Guimarães	<i>Tupana ewowi urutuwepy</i>	SEDUC/IER, 1998.	Sateré-Mawé
Feliciano Pimentel Lana	<i>A origem da noite: como as mulheres roubaram as flautas sagradas</i>	EDUA, 2002.	Desana
Feliciano Pimentel Lana	<i>A origem da noite e como as mulheres roubaram as flautas sagradas: duas histórias ilustradas e contadas em dessana.</i>	EDUA, 2009.	Desana

<b>Gabriel dos Santos Gentil</b>	<i>Povo Tucano: cultura, histórias e valores</i>	EUA, 2015.	Tucano
<b>Gabriel dos Santos Gentil</b>	<i>Mito Tucano: Quatro tempos de antiguidade – Histórias proibidas do começo do mundo e dos primeiros seres</i>	Verlag Im Waldgut, 2000.	Tucano
<b>Ismael Tariano</b>	<i>Mitologia Tariana</i>	Valer, 2002.	Tariana
<b>Jaime Diakara</b>	<i>Yahi puíro ki'ti: a origem da constelação da garça</i>	Valer, 2011.	Desana
<b>Jaime Diakara</b>	<i>Waímurã ki'tiakã: historinhas dos animais</i>	Secretaria de Cultura do Amazonas, 2014.	Desana
<b>Jaime Diakara e Daniel Munduruku (paraense)</b>	<i>Wahitirã: a lagoa dos mortos</i>	Autentica, 2016.	Desana e Munduruku
<b>Lia Minápoty</b>	<i>Com a noite veio o sono</i>	LeYa, 2011.	Maraguá
<b>Lia Minápoty e Yaguarê Yamã</b>	<i>A árvore de carne e outros contos</i>	Tordesilhas, 2011.	Maraguá
<b>Lia Minápoty</b>	<i>Tainãly: uma menina Maraguá</i>	Positivo, 2014.	Maraguá
<b>Lia Minápoty</b>	<i>Lua menina e menino onça</i>	Editorial RHJ, 2016.	Maraguá
<b>Lia Minápoty e Elias Yaguakãg</b>	<i>Yara é vida</i>	Kazuá, 2018.	Maraguá
<b>Márcia Kambeba</b>	<i>Ay kakyri tama: eu moro na cidade</i>	Grafisa Gráfica e Editora, 2013.	Kambeba
<b>Márcia Kambeba</b>	<i>O lugar do saber</i>	Casa Leiria, 2018	Kambeba
<b>Miguel Azevedo (Ñahuri) e Antenor Azevedo (KUMARÕ)</b>	<i>Dahsea hausirõ porã ukushe wiophesase merã bueri turi: mitologia Sagrada dos Tukano Hausirõ Porã</i>	UNIRT/FOIRN, 2004.	Tucano
<b>Paulo Cesar N. do Nascimento (org.)</b>	<i>Mari yee kití: nossas histórias</i>	[s.n], 2002.	Tucano
<b>Roní Wasiry Guará</b>	<i>O caso da cobra que foi pega pelos pés</i>	Imperial, 2007.	Maraguá
<b>Roní Wasiry Guará</b>	<i>Olho d'água: o caminho dos sonhos</i>	Autêntica, 2012.	Maraguá
<b>Roní Wasiry Guará</b>	<i>Mondagará: traição dos encantados</i>	Formato, 2011.	Maraguá
<b>Roní Wasiry Guará</b>	<i>Çaíçú'indé: o primeiro grande amor do mundo</i>	Valer, 2011.	Maraguá
<b>Roní Wasiry Guará</b>	<i>Árvore da vida</i>	LeYa, 2014.	Maraguá
<b>Sateré-Mawé</b>	<i>Seres vivos: nossas árvores: o guaraná</i>	SEDUC/IER, 1998.	Sateré-Mawé

<b>Tiago Hakiy</b>	<i>Águas do Andirá</i>	Valer, 2002.	Sateré-Mawé
<b>Tiago Hakiy</b>	<i>Awyató-pót: histórias indígenas para crianças</i>	Paulinas, 2011.	Sateré-Mawé
<b>Tiago Hakiy</b>	<i>O canto do uirapuru: uma história de amor verdadeiro</i>	Formato, 2015.	Sateré-Mawé
<b>Tiago Hakiy</b>	<i>Guaynê derrota a cobra grande: uma história indígena</i>	Autêntica, 2013.	Sateré-Mawé
<b>Tiago Hakiy</b>	<i>A pescaria do curumim e outros poemas indígenas</i>	Panda Books, 2015.	Sateré-Mawé
<b>Tiago Hakiy</b>	<i>Noite e dia na aldeia</i>	Positivo, 2014.	Sateré-Mawé
<b>Tiago Hakiy</b>	<i>Tupany: um menino mawé</i>	Positivo, 2014.	Sateré-Mawé
<b>Tiago Hakiy</b>	<i>Iwaipoáb: o verdadeiro encontro do amor</i>	Edebê, 2015.	Sateré-Mawé
<b>Tiago Hakiy</b>	<i>Curumimzice</i>	LeYa, 2014.	Sateré-Mawé
<b>Tiago Hakiy</b>	<i>Curumim</i>	Positivo, 2014.	Sateré-Mawé
<b>Tiago Hakiy</b>	<i>Noçoquem: a floresta encantada</i>	Edebê, 2019.	Sateré-Mawé
<b>Tiago Hakiy</b>	<i>A origem dos bichos</i>	Panda Books, 2020.	Sateré-Mawé
<b>Ticuna</b>	<i>O livro das árvores</i>	Global, 2000.	Ticuna
<b>Umúsin Pārōkumu (Firmiano Lana) e Tōrāmu Kehíri (Luiz Lana)</b>	<i>Antes o mundo não existia</i>	Livraria Cultura Editora, 1980.	Desana
<b>Yaguarê Yamã (Ozias Glória de Oliveira)</b>	<i>As pegadas do Kurupyra</i>	Mercuryo Jovem, 2009.	Maraguá
<b>Yaguarê Yamã (Ozias Glória de Oliveira)</b>	<i>Mapinguary, o dono dos ossos: Contos indígenas de assombração</i>	Mercuryo Jovem, 2000	Maraguá
<b>Yaguarê Yamã (Ozias Glória de Oliveira)</b>	<i>Puratig: o remo sagrado</i>	Peirópolis, 2001.	Maraguá
<b>Yaguarê Yamã (Ozias Glória de Oliveira)</b>	<i>O caçador de histórias</i>	Martins Fontes, 2004.	Maraguá
<b>Yaguarê Yamã (Ozias Glória de Oliveira)</b>	<i>Urutópiag: a religião dos pajés e dos espíritos da selva</i>	Ibrasa, 2005.	Maraguá
<b>Yaguarê Yamã (Ozias Glória de Oliveira)</b>	<i>Sehaypóri: o livro sagrado do povo Sateré-Mawé</i>	Petrópolis, 207.	Maraguá
<b>Yaguarê Yamã (Ozias Glória de Oliveira)</b>	<i>Kurumi guaré no coração da Amazônia</i>	FTD, 2007.	Maraguá
<b>Yaguarê Yamã (Ozias Glória de Oliveira)</b>	<i>Murūgawa: mitos, contos e fábulas do povo Maraguá</i>	Martins Fontes, 2007.	Maraguá



<b>Yaguarê Yamã</b> (Ozias Glória de Oliveira)	<i>Wuirapurus e muirakitãs</i>	Larousse jovem, 2009.	Maraguá
<b>Yaguarê Yamã</b> (Ozias Glória de Oliveira)	<i>O trotem do rio kãwéra e outros contos fantásticos</i>	Editora Imperial Novo Milênio, 2010.	Maraguá
<b>Yaguarê Yamã</b> (Ozias Glória de Oliveira)	<i>A origem do beija-flor – guanãby muru-gáwa</i>	Peirópolis, 2012.	Maraguá
<b>Yaguarê Yamã</b> (Ozias Glória de Oliveira)	<i>Um curumim uma canoa</i>	Zit, 2012.	Maraguá
<b>Yaguarê Yamã</b> (Ozias Glória de Oliveira)	<i>Falando tupi</i>	Pallas, 2012.	Maraguá
<b>Yaguarê Yamã</b> (Ozias Glória de Oliveira)	<i>Contos da floresta</i>	Peirópolis, 2012.	Maraguá
<b>Yaguarê Yamã</b> (Ozias Glória de Oliveira)	<i>Formigueiro de myrakawera</i>	Biruta, 2013.	Maraguá
<b>Yaguarê Yamã</b> (Ozias Glória de Oliveira)	<i>Pequenas guerreiras</i>	FTD, 2013.	Maraguá
<b>Yaguarê Yamã</b> (Ozias Glória de Oliveira)	<i>Yaguarãboia: a mulher-onça</i>	LeYa, 2013.	Maraguá
<b>Yaguarê Yamã</b> (Ozias Glória de Oliveira)	<i>Japii e jakami uma história de amaizade</i>	LeYa, 2014.	Maraguá
<b>Yaguarê Yamã</b> (Ozias Glória de Oliveira)	<i>Morõgetá witã: oito contos mágicos</i>	Positivo, 2014.	Maraguá
<b>Yaguarê Yamã</b> (Ozias Glória de Oliveira)	<i>Olhos do Jaguar</i>	Jujuba, 2014.	Maraguá
<b>Yaguarê Yamã</b> (Ozias Glória de Oliveira)	<i>Meu pai ag'wã</i>	Editorial, 2017.	Maraguá
<b>Yaguarê Yamã</b> (Ozias Glória de Oliveira)	<i>Kawrê Guairy Bo: nossas lembranças especiais</i>	Cazuá, 2018.	Maraguá
<b>Yaguarê Yamã</b> (Ozias Glória de Oliveira)	<i>A todos indígenas e aliados: Reflexões sobre o movimento indígena atual</i>	Cintra, 2019.	Maraguá
<b>Yaguarê Yamã</b> (Ozias Glória de Oliveira)	<i>Guayarê: o menino da aldeia do rio</i>	Biruta, 2019.	Maraguá
<b>Ytanajé Cardoso</b>	<i>Canumã: a travessia</i>	Valer, 2019.	Munduruku

Fonte: Do autor.

O número de livros indígenas presente na tabela acima, vistas pelo prisma quantitativo, parece ser pequeno, mas é preciso lembrar que a colonização na Amazônia ainda não foi

superada. As etnias ainda sofrem esse processo em vários níveis, políticos, econômicos e educacionais. A escrita que há pouco tempo se tem feito presente nessas comunidades vem revertendo esse quadro. Isso fica visível pela quantidade de obras feitas em programas de alfabetização. Nesse sentido, a inclusão da escrita alfabética nas comunidades indígenas do Amazonas é uma ferramenta que vai além do simples fato de registrar. Entretanto, ainda é preciso que os projetos de alfabetização saiam do papel e dialoguem de fato com os saberes tradicionais.

Os povos indígenas do Amazonas cada vez mais se sentem representados na escrita. Seus mitos, as histórias de hoje e de antigamente estão sendo registradas por quem de fato convive e conhece a realidade das etnias. As obras são lidas por leitores diversos, isto é, a literatura indígena está chegando aos espaços do saber. A luta pelo reconhecimento da propriedade intelectual indígena é árdua. Os escritores sabem disso e não se curvam, querem seu direito à fala, e estão falando por meio da literatura.

Esperamos que ao longo dos próximos anos seja preciso uma tabela muito maior para dar conta das inúmeras obras que irão surgir. Isso não é apenas um desejo, e sim, uma previsão. Ousamos afirmar isso diante do interesse do mercado livreiro por essas obras e por propostas educacionais que incentivam essa produção. Por fim, é importante lembrar que existem grandes possibilidades de que alguns títulos tenham ficado de fora da tabela. Contudo, acreditamos que fazer esse levantamento contribuirá para futuras pesquisas e para mostrar que existe uma produção que cresce a cada ano no Amazonas.

### **2.3 Os incentivos para publicações de obras indígenas**

A grande quantidade de livros indígenas publicados e comercializados por editoras de grande porte já é uma realidade, é um interesse quem vem crescendo nos últimos tempos. O que faz gerar tal interesse são as leis, planos, incentivos de ONGs e programas de Alfabetização que estão divulgando essa literatura. Diante disso, nessa seção, apresentaremos alguns incentivos como os citados acima, que contribuem para dar visibilidade à literatura indígena, em particular a que é produzida no Amazonas.

Em uma ordem cronológica, começaremos a falar dos concursos “Tamoios” criado em 2004 e do “Curumim”, criado em 2003 pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ). O primeiro é dirigido a autores indígenas ou a quem possua filiação indígena. O intuito

de sua realização é o fortalecimento da cultura indígena no país<sup>12</sup>. O segundo é dirigido a profissionais que trabalham com a promoção de obras literárias de autoria indígena. O concurso seleciona textos que registram experiências em sala de aula, bibliotecas, escolas, entre outros<sup>13</sup>.

Tais concursos integram uma série de projetos que incentivam a leitura literária para crianças e jovens. Ambos foram realizados em parceria com o Instituto Indígena Brasileiro para Propriedade Intelectual – INBRAP, cujo então presidente era o escritor indígena Daniel Munduruku. Os concursos foram motivados por dois grandes acontecimentos: pela “Década dos povos indígenas em todo o mundo (1994-2004)” e pela “2ª Década dos povos indígenas de todo o mundo (2005-2015)”, proclamadas pela ONU<sup>14</sup>. Desde suas criações até a atualidade, uma grande quantidade de escritores do Amazonas já foram contemplados, entre eles Yaguare Yamã, Tiago Hakiy e Jaime Diakara.

Outra conquista para a causa indígena e para a circulação de obras na escola foi a promulgação da Lei 11.645/2008. Com essa Lei, a escolarização se consolida a partir da obrigatoriedade dos estudos das histórias e culturas indígenas e africanas no contexto da sala de aula. A publicação da Lei 11.645/2008 é o reflexo da luta das minorias (negros e indígenas) por reconhecimento. Para Silva (2012), a referida Lei possibilitará estudar, conhecer e compreender a temática indígena, superar a falta de informação, os equívocos e ignorância que faz resultar em preconceitos. Além disso, o autor vê na efetivação dessa Lei mudanças em antigas práticas pedagógicas, bem como no favorecimento de novos olhares sobre as manifestações culturais desses povos.

E de fato essa Lei tem trazido novos olhares. Exemplo disso é o interesse das editoras em publicar obras de temáticas indígenas a partir de sua aprovação. A escassez de material sobre os povos indígenas e a grande demanda escolar por esse tipo de material fez com que as editoras apoiassem os novos escritores e firmassem parcerias com ONGs e associações de escritores indígenas. A partir de 2008, percebe-se um grande aumento na produção literária indígenas de escritores do Amazonas, a tabela 3 na seção anterior comprova esse fato.

Os incentivos aos escritores partem também de ONGs, Associações e Institutos, como já mencionado. A título de exemplo é a ONG Opção Brasil que desenvolve trabalhos sobre a cultura indígena e já promoveu parcerias para a publicação de obras; a Associação DIROÁ, criada em junho de 2013 para o fortalecimento do movimento de escritores e artistas indígenas

---

<sup>12</sup> Cf.: <http://www.fnlij.org.br/site/concursos-fnlij/item/21-concurso-fnlij-tamoios-de-textos-de-escritores-ind%C3%adgenas.html>

<sup>13</sup> Cf.: <http://www.fnlij.org.br/site/concursos-fnlij/item/17-concurso-fnlij-curumim-leitura-de-obras-de-escritores-ind%C3%adgenas.html>

<sup>14</sup> [www.fnlij.org.br/site/](http://www.fnlij.org.br/site/). Acessado em 05/04/2019.

no Brasil e o Instituto UK´A, que promove encontros para discutir o papel dos escritores na atualidade. As ações realizadas por essas entidades contemplam quase sempre os escritores do Amazonas, que participam ativamente das atividades.

Dentro desse contexto, é importante mencionar os programas de formação de professores indígenas subsidiados no Amazonas, que contribuem com a publicação de obras indígenas, revelando novos escritores. As orientações legais determinam que sejam os próprios indígenas os elaboradores de suas propostas pedagógicas e professores de suas próprias escolas. Nessa perspectiva, o Governo Federal financia programas nas estruturas das secretarias estaduais de educação-SEDUC (SOUZA, 2018). No Amazonas, especificamente, foi constituído o Programa de Educação Escolar Indígena – Pirayawara, com projetos de ações, dentre os quais o Projeto de Formação de Professores Indígenas e Produção e Editoração de Material Didático-Pedagógico. Ely Souza (2018) acrescenta ainda, que foram criados aditivos financeiros para implementar as políticas de publicação de livros para escolas indígenas, por meio do Plano Nacional do Livro Didático Indígena-PNLDI.

Outra forma de incentivo que contempla escritores do Amazonas e de todo o Brasil foi a criação do Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE) Indígena. A implantação desse programa com a literatura infantil e infantojuvenil ocorreu após muitas discussões iniciadas em todo o Brasil, a partir de 2013, com a abertura ao tema instaurada pelo PNBE Temático de 2013. O edital permaneceu aberto entre janeiro e abril de 2014, e objetivava a convocação de editores para o processo de inscrição e seleção de obras de literatura sobre a temática indígena que, por meio das artes verbais, divulgassem e valorizassem a diversidade sociocultural dos povos indígenas brasileiros (BRASIL, 2014).

No edital de 2015, o Ministério da Educação e Cultura (MEC) deveria selecionar acervos literários com até 25 títulos para serem distribuídos nas escolas indígenas de todo o país (BRITTO, SOUSA FILHO, VIEIRA, 2018, p. 16). Segundo os referidos pesquisadores, o PNBE Temático atendeu a 59.845 escolas brasileiras e se empenhou na publicação e distribuição dos acervos a cifra de R\$ 24. 265. 820, 34. É mais ou menos esse o montante aprovado em 2014 para os gastos com o PNBE Indígena.

Mediante os incentivos de instituições não governamentais e a aprovação da Lei 11.645/2008, assim como o PNBE Indígena, acreditamos que tais esforços estimulam o mercado editorial, o consumo e a recepção dessa literatura. Entretanto, é preciso pensar na qualidade dessas obras que muitas vezes é produzida sob um viés ideológico nos moldes ocidentais apenas para atender a critérios de instituições.

Contudo, acreditamos que todos esses incentivos podem ressoar de forma positiva na sociedade e abrir novas portas para os escritores indígenas em atividade e os que ainda estão por vir. Assim sendo, na seção que segue, discutiremos quem está apto a publicar, quais os critérios para ser um escritor indígena e onde essas obras são publicadas. Pontos importantes para compreendermos o entrelugar da literatura indígena produzida no Amazonas.

## **2.4 Quem publica e onde publica?**

A publicação de obras indígenas no Brasil ainda é considerada um processo muito recente. Como vimos, o interesse das editoras por obras desse gênero perpassa por inúmeros pontos, desde a questão econômica, que visa o mercado editorial e a produção de obras que versem sobre a temática indígena para o cumprimento de leis, até o surgimento de novos nomes e formação de um campo capaz de atrair olhares da crítica literária. Como propõe Bourdieu (1996), o campo literário tende a organizar-se a partir de dois princípios de diferenciação independentes e hierarquizados que correspondem a oposição entre a produção pura, destinada a um mercado restrito aos produtores, e a grande produção, dirigida para a satisfação das expectativas do grande público. A partir dessa ideia levantada pelo crítico é possível dizer que as editoras estão interessadas em atrair o grande público, o que muitas vezes não condiz com os anseios dos escritores, mas que são obrigados a cederem às regras do campo. Nesse contexto, é importante questionar quem está apto a produzir e onde essas obras estão sendo publicadas.

O escritor indígena, como profissional representante de um grupo étnico, busca enfatizar as histórias e reafirmar sua cultura por meio de sua produção. De tal modo, compreendemos que a literatura indígena é composta pelo saber coletivo. Sendo assim, o escritor que ousa lançar-se como representante de uma etnia precisa estar autorizado a falar do seu grupo étnico. Precisa antes de tudo fazer parte ativamente das lutas indígenas e não visar somente o lucro. Os escritores indígenas do Amazonas citados nas seções anteriores têm algo em particular. Além da escrita como elemento político, são ativistas. Esse é o perfil de quem publica literatura indígena no Amazonas e em outros Estados.

Todavia, é preciso olhar pra esses sujeitos e discutir sua situação histórico-social. No caso especificamente do escritor indígena, a marginalidade é evidente. Isso fica mais nítido quando as editoras do próprio Estado não se interessam por suas produções, com algumas exceções. É preciso haver um deslocamento para o eixo Rio-São Paulo para que as obras sejam

publicadas. Já são muitos livros indígenas publicados, mas isso ainda se resume a poucas pessoas. É preciso avançar e abarcar escritores que estão fora do eixo sul e sudeste do país. Sem oportunidade para publicar e divulgar, muitos indígenas estão fora e não usufruem desses benefícios, que, em tese, deveriam ser para todos (SOUZA, 2018).

Além das dificuldades para a publicação, os problemas relacionados à remuneração devem ser igualmente considerados. Pierre Bourdieu (1996), já havia notado esse fato no contexto da França. Para o estudioso, a "profissão" de escritor ou de artista é uma das menos codificadas que existem; uma das menos capazes também de definir (e de alimentar) completamente aqueles que dela se valem e que, com muita frequência, só podem assumir a função que consideram como principal com a condição de ter uma profissão secundária da qual tiram seu rendimento básico. Essa ideia discutida pelo crítico se confirma quando verificamos que quase todos os escritores indígenas do Amazonas selecionados para esse estudo (Cf.: tabela 2) possuem uma segunda profissão, mas isso não acomete só os escritores indígenas, refere-se a uma realidade de quem escreve literatura. Desse modo, o mercado não oferece possibilidades para esses indivíduos se dedicarem unicamente ao ofício de escritor. O que pode desestimular a classe e impedir o surgimento de novos escritores.

A falta de estímulos do mercado e a ausência de apoios governamentais foi o que fez os escritores no início desse movimento enfrentarem o mercado editorial por conta própria. Dessa forma, o escritor é levado pelas circunstâncias do mercado a produzir uma literatura alternativa, independente (GRAÚNA, 2013). Em Bourdieu (1996), vamos observar que as relações que os escritores mantêm com o mercado, cuja sanção anônima pode criar entre eles desigualdades sem precedente, contribuem sem dúvida para orientar a representação ambivalente que tem do "grande público". Essa análise das relações entre o campo literário e o campo de poder, que acentua as formas e os efeitos, diretos ou invertidos, da dependência, não deve fazer esquecer o que constitui um dos efeitos maiores do funcionamento do mundo literário como campo.

Nesse processo de publicação e circulação das obras indígenas, as editoras têm papel importante. Antes da entrada desses escritores no mercado dos livros, os textos que circulavam eram obras escritas por quem não conhecia e nem convivia com a cultura indígena. O que se pode considerar como uma violência epistêmica que consiste na construção de estereótipos e prejudica a alteridade dos grupos indígenas por um cânone e instituições, pesquisadores/editoras/mídia/leitores (DORRICO, 2017b). Como caracteriza Ely Souza (2018), as editoras deveriam estar mais preocupadas com a qualidade desses textos. Equívocos

foram cometidos no passado e causaram prejuízos diretos aos povos indígenas. O autor enfatiza ainda:

[...] que tem muita gente séria e comprometida com uma literatura de qualidade e que expresse os aspectos reais e positivos das culturas indígenas. Mas, nas florestas dos livros, existem os puçungas e buchudos, que, sem nenhum critério e respeito, se apropriam indevidamente desses conhecimentos, fingindo-se de inocentes e inofensivas ovelhas... São os *tracoar* – seres de fome insaciável, seres que têm o poder de misturar tudo e confundir as pessoas, levando-as a acreditar que o que se diz e escreve são pura verdade (SOUZA, 2018, p. 70).

O trabalho comprometido das editoras é barrar os usurpadores da cultura indígena. Nesse compasso, devemos questionar a respeito da autoria, dos direitos e da propriedade destas histórias: quem realmente está escrevendo sobre a cultura indígena? A quem devem ser pagos os direitos autorais das histórias indígenas? (SOUZA, 2018). Os questionamentos feitos pelo estudioso também são nossos, na medida em que percebemos que os assédios aos povos indígenas não são somente sobre suas terras, se estendem do mesmo modo, ao imaginário e aos conhecimentos ancestrais.

Durante muitos anos, no Amazonas, a cultura indígena foi descrita por olhares outros. Hoje isso está se revertendo. As parcerias entre associações e ONGs possibilitam a esses escritores uma melhor divulgação dos seus trabalhos. Essas publicações são realizadas em sua maioria fora do Estado, já que faltam projetos por parte do governo estadual para o incentivo à publicação de obras indígenas. Os projetos de educação escolar indígena que incentivam a publicação de material didático como o projeto Pirayawara, não abarcam as produções dos escritores em atividade. Já as editoras comerciais, localizadas em outros Estados, se interessam por esse material. Mesmo que esse interesse seja mercadológico, é preciso dizer que são essas editoras as promotoras dessa literatura.

Para uma demonstração da problemática em torno das publicações de obras indígenas, a tabela 4 comprova a ideia que levantamos sobre quais editoras estão publicando essa literatura e onde estão localizadas. Para a tabela que segue, optamos pelas editoras comerciais que estão publicando obras dos escritores em atividade.

**Tabela 4:** Editoras que já publicaram obras indígenas de escritores do Amazonas.

EDITORA	CIDADE
Autentica	São Paulo
Edebê	Brasília
Imperial	Rio de Janeiro
Kazuá	São Paulo

LeYa	São Paulo
Martins Fontes	São Paulo
Mercuryo Jovem	São Paulo
Pallas	Rio de Janeiro
Peirópolis	São Paulo
Positivo	Curitiba
Rovelle	Rio de Janeiro
Tordesilhas	São Paulo
Valer	Manaus
Zit	Rio de Janeiro

**Fonte:** Do autor.

Como mostra a tabela, há uma predominância das publicações na cidade de São Paulo e em segundo lugar no Rio de Janeiro. Além das editoras citadas, há ainda os programas em parceria com o MEC e universidades que publicam literatura indígena. Entretanto, quando falamos em incentivos locais, percebemos uma quase total ausência, uma vez que em nossos registros só consta uma obra publicada pela Secretaria de Cultura do Amazonas. Os incentivos no Amazonas são poucos, haja vista que o Estado só financia obras de caráter pedagógico. Por isso, esses escritores dependem da ação de editoras de outros Estados que veem na temática indígena um produto novo para atender, muitas vezes, apenas a demanda escolar.

Uma editora comercial no Amazonas que tem investido na literatura indígena é a Valer. A coleção “Nheengatu – narrativas indígenas” tem o propósito de ser um canal de comunicação entre as sociedades tradicionais da Amazônia com a sociedade hegemônica. Participaram desse projeto autores como Jaime Diakara, Roní Wasiry Guará e outros. A editora também contribuiu com outras publicações indígenas que não fazem parte da coleção.

Conforme Dalcastagnè (2012), o campo literário brasileiro ainda é extremamente homogêneo. Todavia, nos últimos anos, houve uma ampliação de espaços de publicação, seja nas grandes editoras comerciais, pequenas casas editoriais, em edições pagas, *sites*, *blogs* etc. Mas é preciso perceber que esses espaços não são valorados da mesma forma. Os escritores indígenas estão ocupando muitos desses espaços, mas são poucos os que conseguem fazer essa literatura circular, chegar às grandes editoras e livrarias. A maioria desses escritos fica apenas no papel e os escritores na invisibilidade de sua obra.

É importante assegurar que esses escritores que estão começando ocupem igualmente os espaços culturais e divulguem suas artes. Os incentivos devem ser ampliados de modo a chegar às mais longínquas aldeias. Visto que:

Cada livro de autoria indígena publicado, não importa o grau de elaboração estética, não importa a função que irá exercer diante do público leitor, constitui-se como espaço de figuração de um corte epistemológico que jamais se resolveu e que permanece em aberto na mentalidade dos índios, no Brasil. pode-se afirmar que o livro é uma



representação formal desse corte, em que o tempo resta cindido em duas vertentes, pelas quais os sobreviventes do cataclismo histórico da “Descoberta” devem transitar (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 233).

As editoras, segundo Almeida e Queiroz (2004), têm contribuído ao deixar que os próprios indígenas se manifestem nos textos escritos. Essa mudança tem a ver com as discussões em torno da História, suas relações com a ficção e com a vida cotidiana. Essa escrita individual e coletiva apresenta à sociedade as riquezas culturais desses povos, seus mitos, os cânticos, os rituais e grafismos.

Em síntese, é preciso questionar a quem interessa esse desconhecimento, seja em âmbito nacional ou local. Questionar os poucos incentivos à promoção da cultura indígena; o porquê da necessidade de uma Lei em um país que tem em sua formação cultural o negro e o indígena; questionar o sistema literário, as editoras, nossos gostos e muitas outras coisas impostas. Reverter essa situação pode ainda demorar muito tempo, mas a literatura tem sido uma aliada dos povos indígenas, pois escrever, publicar, adentrar nas universidades se configura como uma forma de resistir.

## **2.5 A questão da autoria na literatura indígena do Amazonas**

A questão da autoria na literatura indígena difere dos outros tipos de literatura. Esta pode ser expressada de forma individual, mas também de forma coletiva. Para comprovar essa afirmativa, abordaremos a partir da leitura de alguns estudiosos, as características desses dois tipos de autorias. As obras *Um curumim, uma canoa* (2012) e *Murûgawa: mitos, contos e fábulas do povo Maraguá* (2007), de Yaguarê Yamã, servirão para ilustrar nossas considerações.

Souza (2006) vê na questão da autoria um aspecto decisivo em todo fenômeno de escrita indígena. As narrativas escritas por autores indígenas mantêm uma relação muito próxima com a oralidade, são ouvidas durante a infância pelos autores e posteriormente coletadas, sendo de propriedade coletiva, herdadas dos antepassados, aprendidas através da memória e passadas adiante. Uma característica acentuada por Deleuze e Guattari (2003), nas literaturas marginais é que tudo toma um valor coletivo. As condições não são dadas numa “enunciação individuada” pertencente a este ou aquele “mestre”, separável da “enunciação coletiva”. O que o escritor diz sozinho já constitui uma ação comum, e o que diz ou faz, mesmo se os outros não estão de

acordo, é necessariamente político. A literatura se encontra carregada positivamente desse papel e dessa função de enunciação coletiva.

De tal modo, o escritor ou o contador dessas histórias não é o criador. O próprio escritor indígena tem noção disso, quando assume que é representante de uma etnia. O contador ou o escritor deve ser visto como uma espécie de transmissor, pois “ele é um elo numa cadeia infinita de repetidores e guardiões das narrativas ao longo das gerações. A cada ato de contar, não é apenas a narrativa em si que é repetida, mas também toda a tradição oral da comunidade é revivida” (SOUZA, 2006, s/p.).

Na visão de Julie Dorrigo (2015), quem narra em um dado momento é autor do texto (oral, verbal), mas não é autor da narrativa (que tem o caráter de ser coletiva, geralmente de cunho mítico).

Nesse sentido, as referências à ancestralidade (referências aos mais antigos hierarquicamente, como avô, avó, mãe, pai, etc.), a escolha do discurso, bem como os recortes temporais (passado e presente) e as escolhas dos exemplos que fazem referência à vida cotidiana permitem evidenciar as transições e imbricamentos que marcam tanto a personalidade individual quanto a coletiva [...]. A sinalização de que, a partir daquele momento, ele é o responsável pelo texto caracteriza também uma forma de reinvenção e reatualização do saber tradicional (DORRICO, 2015, p. 45).

As mais variadas formas das narrativas indígenas é que sugerem o tipo de autoria. Goldemberg (2009, p. 53 apud DORRICO, 2015, p. 47) aponta alguns tipos de autoria que surgem a partir da identificação de quatro grupos com as mesmas características, aparecendo nas regiões Norte, Nordeste, Sul e Sudeste:

1. Os indígenas (aldeados ou não, cuja poesia surge no âmbito da sua tradição cultural, seja através de cânticos, rituais, seja na educação dos mais jovens etc.).
2. Os indígenas imigrantes (aldeados ou não, cuja poesia surge no âmbito da interculturalidade, mesclando elementos da sua tradição cultural e da cultura ocidental).
3. Os escritores indígenas, urbanos, profissionais, com livros publicados e traduzidos, equipados da tecnologia ocidental para o registro e disseminação da sua cultura indígena.
4. Os escritores indianistas, clássicos ou contemporâneos, que se inspiram em lendas ou linguagem indígena para escrever sobre o contato e sobre o Brasil mestiço.

Nossa pesquisa abrange o terceiro grupo. Os escritores indígenas do Amazonas estão em trânsito constante entre as tradições ancestrais e ocidentais. Reafirmam-se como sujeito histórico a partir da autoria individual. Eis o caso de Yaguarê Yamã e de outros que fazem literatura a partir da vida em comunidade. O reconhecimento do sujeito histórico é um dos objetivos do movimento literário indígena. Esse reconhecimento deve ser compreendido também em termos que se referem ao coletivo.

Um dos livros indígenas que representa a autoria individual é *Um curumim, uma canoa* (2012), publicado pela Editora Zit. Yaguarê Yamã utiliza-se do imaginário coletivo de sua etnia bem como do imaginário caboclo-ribeirinho para compor a narrativa. O dia a dia na aldeia e a infância das crianças indígenas são representados na figura de um garoto identificado por *curumim* (mesmo que menino em língua indígena), personagem principal da narrativa. As histórias do boto e cobra-grande que fazem parte do reino das encantarias é representado na narrativa por meio de ilustrações feitas por Simone Matias. A inserção dessas histórias no universo do livro indígena pode ser compreendida pelo imaginário híbrido amazônico e do próprio autor, que transita entre aldeia, metrópoles e vilarejos e acaba incorporando elementos de outras culturas em sua narrativa.

Nesse caso, o autor, como parte do grupo étnico Maraguá, tem liberdade para usufruir dos símbolos e representações de sua cultura, bem como do imaginário amazônico, o que não se caracteriza como apropriação cultural ou autoral. Apesar desse fato, Graúna (2013) é bem elucidativa quando nos diz que os escritores indígenas são agentes autorais de seus povos e sua incumbência é construir uma escrita própria da história de cada etnia representada nos livros. Para Dorrico (2018), a poética indígena (eu-nós) sempre estará presente nas mais variadas formas de autorias (conto, crônica, poesia, autobiografia etc.). Compreende-se que, mesmo que os escritores indígenas assinem suas produções como autoria individual, há em suas obras uma estreita relação com os saberes tradicionais de sua comunidade.

A relação com sua origem étnica é reafirmada, no caso de Yaguarê Yamã, pelo nome tradicional que assume ao assinar as narrativas. O nome apresentado pelo escritor representa sua origem étnica. Na literatura indígena do Amazonas há casos semelhantes de escritores que, para identificar o grupo étnico do qual fazem parte, acrescentam o nome da etnia ou um nome em língua indígena como forma de dar visibilidade e mostrar que produzem literatura em nome de uma coletividade. São sujeitos que emprestam suas vozes para reivindicar, denunciar e desfazer equívocos sobre os povos indígenas. Márcia Kambeba e Jaime Diakara são exemplos disso.

O caso de Yaguarê Yamã é bastante elucidativo quando compreendemos que “o autor individual é o ‘eu’ no singular, mas também é o ‘nós’ no plural, ambos os aspectos constituindo-se como afirmação da identidade coletiva” (DORRICO, 2015, p. 50). Assim sendo, o escritor indígena contemporâneo simultaneamente possui esse cunho individual e coletivo mesmo em situações em que as obras estejam ligadas predominantemente ao seu nome, e não à sua etnia. Logo, a autoria indígena contemporânea está para além da relação autoridade/obra; é compartilhada essa autoridade, que antes recaía somente sobre a personalidade do autor individual biográfico. “Veem-se, assim, duas direções: do coletivo para o individual e do individual para o coletivo” (DORRICO, 2015, p. 52).

Na autoria coletiva o sujeito principal da narração é o “nós”. Trata-se de uma escrita construída por mais de um autor. Vamos perceber que um escritor, nesse caso Yaguarê Yamã, pode fazer parte dos dois tipos de autoria. A obra *Murûgawa: mitos, contos e fábulas do povo Maraguá* (2007) é representativa de autoria coletiva. O próprio título da obra expressa a ideia de coletividade quando o autor assinala que se trata de temas de sua etnia. Outro fato que reforça a ideia de autoria coletiva é exposto na capa da obra, assinada da seguinte maneira: “Yaguarê Yamã e outros contadores de histórias”. Na obra em comento, há uma divisão das narrativas em categorias: mitos, contos e fábulas. Ao todo são trinta e uma histórias que compõem o livro. São histórias contadas diretamente por membros da etnia que assinam suas narrativas. Além do autor principal tem ainda como categoria autor/contador/colaborador: Siniwã Tawató, Werki Wanãgçá, Yaguareçá Sukuyê e Ag’wã Aripunã.

Conforme Dorrico (2015), nessa concepção da autoria coletiva vista como um conjunto de colaboradores ou produtores que, juntos, organizam/produzem determinada obra vale a pena notar a voz do coletivo impresso esteticamente no escrito, ainda que por meio do esforço de um autor individual em promover a obra. Certamente Yaguarê Yamã aparece como autor principal pelo fato de ser o idealizador do projeto, o que não desmerece a contribuição dos outros, com função semelhante no livro. Compreende-se dessa forma, que a “voz coletiva, que pode aparecer em livros organizados conjuntamente no reconto de mitos, histórias, cantigas, eventos, mostra-se como uma unidade que marca a identidade literária indígena” (DORRICO, 2015, p. 50).

Essas histórias, quando adaptadas para a escrita, mantém características que remetem à voz coletiva, principalmente quando são mantidos termos indígenas e o comportamento de um narrador oral. Ainda sobre a autoria coletiva, há outro caso em que ela se consolida: trata-se dos livros assinados com o nome de etnias, associações ou comunidades. Na tabela 3, é possível

constatar narrativas produzida no Amazonas com essas características. São livros comunitários assinados pelos Sateré-Mawé, Desana, Ticuna, AEITY-Associação Escola Indígena Tukano Yapuri, Comunidade Indígena Tabocal dos Pereira-Baré e outros. Esse tipo de autoria é fruto em sua maioria de programas de alfabetização e projetos de fortalecimentos das comunidades, como os já mencionados anteriormente. São produções de livros de medicina, astrologia, livros de alfabetização e narrativas sagradas.

Almeida e Queiroz (2004) afirmam que nessa experiência de autoria os povos indígenas introduzem no cenário da literatura mundial um fator novo, que aponta para outra configuração da escritura. Nessa nova forma, o autor sai de cena para dar entrada a outra forma-sujeito da escrita. Os signos na materialidade substituem a singularidade do homem por um traço. No lugar desse indivíduo e do sujeito, há a comunidade e o signo da aldeia. No caso das obras indígenas de autoria coletiva, não se pode dizer que se trata da morte do autor como entidade.

Trata-se, porém, da sua morte como indivíduo. A autoria indígena se configura através de determinados signos, inclusive extra-verbais, que querem significar a forma de ser dos grupos ali representados. É a apresentação da comunidade, até certo ponto ritualizada, no sentido que os próprios índios atribuem a esse termo: um grupo de “parentes”, próximos ou distantes, amigos ou inimigos, ligados por laços de sangue ou não, mas que compactuam para determinados fins; sendo assim um grupo político. E sua literatura faz parte da sua política (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 216).

Nesse sentido, a tradição e o movimento político podem ser o ponto de contato entre as duas formas de autoria, individual e coletiva. Na autoria individual, temos autores que se reafirmam como sujeitos históricos, escrevem sobre si e sua comunidade. Na autoria coletiva, reafirmam o sentido de comunidade ao construir obras que abordam saberes e tradições de um determinado grupo étnico.

Os conceitos de tempo podem ser decisivos para definir o tipo de autoria. Divididas entre narrativas de hoje e narrativas de antigamente (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004) ou em tempo mítico e tempo histórico (SOUZA, 2006), essas obras demonstram a possibilidade de comunicação entre os dois planos temporais, assim como a questão autoral. Nas narrativas de hoje, quase sempre assinadas por escritores individuais, são abordados fatos sobre a História do Brasil que não foram contados. Já as histórias de antigamente são referentes à mitologia de cada povo, escritas por autores individuais, etnias, associações e comunidades. Os autores e obras do Amazonas que são *corpus* dessa pesquisa se inscrevem na categoria das narrativas de antigamente. Em suma, a questão da autoria independente, se individual ou coletiva, sempre abordará aspectos culturais que dizem respeito às lutas e tradições de cada etnia.

## CAPÍTULO III – A NARRATIVA INDÍGENA EM DEBATE: MITO, ORALIDADE E VISUALIDADE

*Considero os contos de raízes indígenas como finas gotas de orvalho caindo da pétala de uma flor. Imagino que essas gotas sejam doces e, quando nossas almas as ingerem, alimentam-se de uma nobreza incrível que nos transporta a um mundo lindo e fantástico, onde a palavra cria corpo e ganha alma.*

**Lia Minápoty**

Nesse capítulo, nosso objetivo é voltar nossos olhares para o texto indígena produzido no Amazonas, evidenciando algumas características marcantes dessa poética emergente. As particularidades do texto indígena compreendem desde a relação próxima com a oralidade até narrativas com múltiplas modalidades discursivas, em que imagens e textos se completam.

Produzida por minorias e fruto da ancestralidade, essa produção tem ganhado destaque. Assim sendo, o estudo que se realizou nesse capítulo é, antes de tudo, uma vontade de mostrar o quão complexo e atrativo é o texto indígena. Por questões de delimitação, nosso *corpus* de análise se volta para um número restrito de escritores, mais precisamente para três escritores da etnia Maraguá.

### **3.1 *Corpus* da pesquisa: autores e obras**

Pela grande quantidade de autores e obras, tivemos dificuldades para a delimitação do *corpus* de análise. Inicialmente, pensamos em trabalhar com autores de quatro etnias, entretanto, para uma pesquisa de mestrado seria amplo demais. Portanto, visando uma melhor consistência do trabalho optamos por uma única etnia, a Maraguá.

Os Maraguá, povo de origem Aruak, encontram-se localizados hoje no município de Nova Olinda do Norte, distante cerca de 126 quilômetros da capital, Manaus. Atualmente, sua sociedade compõe-se de pouco mais de 350 pessoas que residem na área indígena *Maragupajy*, com uma organização política pautada num sistema de lideranças denominadas de Tuxawa e Mirixawa e organizada por clãs.

A etnia Maraguá, que é o foco desse capítulo, segundo nossas pesquisas, é a maior produtora de obras indígenas do Estado do Amazonas, contabilizando trinta e nove obras de cinco escritores em atividade: Yaguarê Yamã, Lia Minápoty, Elias Yaguakãg, Uziel Guaynê e Roní Wasiry Guará.

Desses cinco escritores da etnia, escolhemos três: Yaguarê Yamã, Lia Minápoty e Roní Wasiry Guará. Nosso critério de escolha perpassa pela intensa participação desses escritores no movimento indígena, bem como os temas de suas narrativas. Na tentativa de definir mais ainda nosso *corpus*, escolhemos uma obra de cada autor para servir de base para as considerações sobre mito, oralidade, modalidades discursivas, ilustração e outros temas. As narrativas escolhidas têm algumas características em comum. Todas elas trazem elementos que remetem ao mito. São narrativas coletadas ou recriadas que versam sobre a origem do universo, dos animais, do eclipse e da noite.

Do escritor Yaguarê Yamã, que tem atualmente vinte e seis obras publicadas, optamos por nos aprofundar em *Murûgawa: mitos, contos e fábulas do povo Maraguá* (2007), publicada pela Editora Martins Fontes, haja vista que já discutimos a obra no capítulo anterior quando debatemos sobre a questão da autoria. A obra nos chama atenção pelas muitas possibilidades de abordagens, entre elas, o mito. Dividida em mitos, contos e fábulas, contabiliza 30 narrativas com diferentes temáticas. A obra tem grande representatividade, posto que trata-se de uma coletânea de histórias contadas pelo autor e por membros de sua etnia. A obra também se enquadra em nossos anseios porque é carregada de desenhos étnicos produzidos pelo próprio escritor, tema que será discutido nesse capítulo.

Da escritora Lia Minápoty analisamos seu primeiro livro, publicado pela Editora LeYa: *Com a noite veio o sono* (2011). Minápoty representa uma das poucas vozes femininas nesse universo ainda desconhecido que é a literatura indígena. Com aproximadamente cinco obras escritas dedicadas ao público infantojuvenil, a autora aborda temas diversos. Na obra selecionada, é explicado como surgiu a noite para os Maraguá. A narrativa, além de abordar o mito de origem da noite, ainda explica o surgimento dos animais noturnos. Repleta de descrições do imaginário indígena, a narrativa apresenta ainda alguns hábitos da etnia Maraguá no início da humanidade, e a noite como símbolo restaurador, é o elemento que norteia a narrativa.

Com ilustrações de Maurício Negro, a obra traz desenhos figurativos/naturalistas altamente coloridos que facilita o entendimento. A relação entre homens, bichos e seres

visagentos também é comum, uma característica sempre presente nas histórias indígenas que tem como tema o mito.

Do escritor Roní Wasiry Guará, que tem atualmente seis obras publicadas, escolhemos *Çaiçú índé: o primeiro grande amor do mundo* (2011), publicada pela Editora Valer. A obra inaugura a coleção “Nheengatu”, um projeto de divulgação das narrativas indígenas da Amazônia. Uma narrativa que condiz com os nossos objetivos porque partilha com a sociedade em geral os mitos e as histórias indígenas. A obra traz a história do primeiro amor do mundo, na ótica Maraguá. Esse amor é vivido pelo sol e pela lua. Além da história de amor, apresenta-se também a criação do mundo, dos homens e de outros seres. Dedicada ao público infantojuvenil, a narrativa é ilustrada por Humberto Rodrigues, que optou por desenhos coloridos que acompanham a ordem dos acontecimentos.

A partir das descrições das três obras escolhidas, são notórias algumas semelhanças entre elas. Enfim, são narrativas que descrevem o universo indígena com muitas possibilidades de análises. Nas seções que seguem pretendemos nos aprofundar em algumas delas.

### **3.2 O mito nas narrativas indígenas**

As narrativas selecionadas para serem nosso *corpus* de pesquisa têm em comum o tema do mito. São narrativas que explicam como surgiu o mundo, os animais e fenômenos naturais. As características dos mitos são preservadas em partes nessas narrativas, mesmo quando traduzidos do oral para o escrito. Mas é preciso ter em mente que as perdas nesse processo transitório podem trazer mudanças aos mitos originários.

Os mitos indígenas sempre estiveram presentes nas leituras dos brasileiros. Seja em narrativas de viagens ou mesmo na literatura do Romantismo. Na atualidade, esses relatos são apropriados por quem de fato tem autoridade para usufruí-los. Os mitos são o fulcro das narrativas de autoria indígena produzidas no Amazonas, coletadas através dos relatos mnemônicos. A escrita dos mitos para atender o mercado editorial é uma forma encontrada por esses escritores para que a sociedade hegemônica conheça as variedades de histórias da criação do mundo, dos heróis civilizadores e muitas outras que explicam a existência das culturas indígenas.

Nessa seção, nosso objetivo é discutir o mito a partir da leitura de duas narrativas indígenas. Entendemos que definir o mito é uma tarefa difícil, já que ele se apresenta muitas



vezes como um objeto ilimitado, sujeito a muitas interpretações de diferentes áreas do conhecimento. Na literatura, há pouco tempo, o mito tem ganhado notoriedade. Os mitos encontram resguardo na literatura pelas vias do ato de narrar. Lembremo-nos da herança clássica que chegou até nós pelo viés literário. Na visão de Eliade (2016), a herança clássica foi “salva” pelos poetas, pelos artistas e filósofos. Os deuses e seus mitos foram transmitidos à Renascença e ao século XVII, pelas criações literárias e artísticas.

Conforme Krüger (2005, p. 14), “a matéria narrada é um denominador comum entre o mito e a literatura”. Nessa mesma perspectiva, Loureiro (2009) compreende o mito como uma etnoencenação poética da linguagem com uma finalidade contemplativa e sem ordenamento legal executivo. O estudioso vê semelhanças do mito com a epopeia, e considera o mito uma épica comprimida que narra algo objetivo com intercorrência com o maravilhoso. Assim, há no mito a oscilação entre o mágico-religioso do ritual e o estético de sua investida na linguagem. O crítico não busca com isso definir origens genéticas do mito; se ritualística, se poética, mas demonstrar que o mito pode ser contemplado como uma cena virtual no palco da linguagem.

O conceito de mito sofreu algumas alterações ao longo dos tempos. Nessa direção, para compreendermos o que o caracteriza, é importante buscar suas significações primevas. Eliade (2016) acentua que seria difícil encontrar uma definição que fosse aceita e acessível a todos. Como realidade cultural extremamente complexa, o estudioso questiona se é possível uma única definição englobar todos os tipos e funções do mito. A definição que o mitólogo considera menos imperfeita é a seguinte:

[...] o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser*. O mito fala apenas do que *realmente* ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos “primórdios”. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente *fundamenta* o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural (ELIADE, 2016, p. 11).

Os mitos, na ótica do teórico, revelam tudo que sucedeu nos tempos remotos, da cosmogonia até a fundação das instituições socioculturais. As ações reveladas pelo mito, não constituem a base de um “conhecimento” propriamente dito, pois exaurem o mistério das

realidades cósmicas e humanas. O fato do mito trazer à tona e permitir o domínio de realidades cósmicas (o fogo, as colheitas, as serpentes etc.) configura-se como “objetos de conhecimento” e essas realidades continuam conservando sua densidade ontológica original.

Ainda segundo Eliade (2016), o mito não é uma garantia de bondade nem de moral. Sua função incide em revelar os modelos e fornecer um sentido ao mundo e à existência da humanidade. É a partir do mito que despontam pausadamente as ideias de realidade, de valor, de transcendência e o mundo pode ser distinguido como Cosmo perfeitamente articulado, inteligível e significativo. Todas essas “revelações” engajam o homem mais ou menos diretamente, pois constituem uma “história sagrada”.

Nesse sentido, conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas. “Em outros termos, aprende-se não somente como as coisas vieram à existência, mas também onde encontrá-las e como fazer com que reapareçam quando desaparecem” (ELIADE, 2016, p. 18). A época mítica é a época dos objetos primordiais, das primeiras ações, positivas ou negativas. Os rituais, os recursos medicinais, procedimentos de caça. “Tendo em vista que a essência das coisas se identifica em certo sentido com a sua origem, o conhecimento da origem é a chave para o emprego da coisa e o conhecimento do passado se identifica com a sabedoria” (MIELIETINSKI, 1987, p. 201).

Campbell (1990) confirma, em *O poder do mito*, a importância que envolve o assunto. Para o estudioso, mitos são histórias de nossa busca de verdade, de sentido, de significação através dos tempos. E o exercício de contar nossa história é uma precisão para compreendermos o mundo a nossa volta. Esse exemplo citado por Campbell descreve muitas sociedades, em particular, as nações indígenas. Narrar suas histórias se configura como um ato de resistir à passagem do tempo. As narrativas sobrevivem milhares de anos através do ato mnemônico, e na atualidade encontram no formato de livro impresso ou digital mais um mecanismo de registro e perpetuação. Considerado frequentemente como a maior conquista da literatura oral, o mito ao longo do tempo provou ser o gênero mais atraente e ao mesmo tempo o mais complexo de compreender “porque, embora lide com questões cosmológicas, ele é, de alguma forma, o mais localizado dos gêneros, aquele que é mais engastado na ação cultural” (GOODY, 2012, p. 53).

Sobre a função dos mitos, a principal, segundo Eliade (2016), consiste em revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades expressivas dos humanos. Contudo, a mitologia não se reduz apenas a satisfazer a curiosidade do homem primitivo. Pois “sua ênfase cognitiva está subordinada a uma orientação harmonizadora e ordenadora de vida, voltada para

um enfoque integral do mundo no qual não se admitem os mínimos elementos do caótico, da desordem” (MIELIETINSKI, 1987, p. 196).

Todo esse sistema que abrange os mitos serve, segundo Lévi-Strauss (1989), para estabelecer relações entre as condições naturais e sociais, ou mais precisamente, para definir uma lei que corresponda aos contrastes significativos situados em vários planos: geográfico, meteorológico, zoológico, botânico, técnico, econômico, social, ritual, religioso e filosófico.

Como vimos em Eliade (2016), uma das funções do mito é revelar os fatos. Todavia, os mitos também certificam sobre determinados acontecimentos. Para Lévi-Strauss (1989):

O mito certifica que o ancestral surgiu em tal lugar, que percorreu tal trajeto, efetuou aqui e ali determinadas ações que o designam como o autor de acidentes de terreno que ainda pode ser observado, enfim, que ele parou ou desapareceu em um lugar determinado. Propriamente falando, por conseguinte, o mito está ligado à descrição de um itinerário e nada, ou quase nada, acrescenta aos fatos notáveis que pretende estabelecer: que um trajeto, os olhos-d'água, os bosques ou os rochedos que o margeiam tem um valor sagrado para um grupo humano e que esse grupo proclama sua afinidade com esta ou aquela espécie natural, lagarta, avestruz ou canguru (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 267-268).

Revelar e certificar os acontecimentos torna o mito mais compreensivo, pois entender esse processo vai além de elucidar uma etapa na história do pensamento humano, é também compreender melhor uma categoria dos nossos contemporâneos. Campbell (1990) apresenta em seu estudo de forma didática e sucinta o que considera ser as quatro funções do mito.

A primeira é a mística, que compreende a maravilha que é o universo. Os mitos abrem o mundo para a dimensão do mistério, para a consciência do mistério que subjaz a todas as formas. É a partir da manifestação do mistério através de todas as coisas, que o universo se tornará, por assim dizer, uma pintura sagrada. A segunda é a dimensão cosmológica, a qual a ciência toma como estudo, ao mostrar a forma do universo. Mesmo nessa função o mistério se faz presente. A terceira é a sociológica – suporte e validação de determinada ordem social. Nessa função, os mitos variam de lugar para lugar. Para o autor, foi essa função sociológica do mito que assumiu a direção do nosso mundo – e está desatualizada. Por fim, Campbell (1990), apresenta a quarta função do mito, a pedagógica. Essa função é considerada pelo autor como aquela que todos deveriam se relacionar, pois os mitos podem ensinar como viver uma vida humana sob qualquer circunstância.

Nas sociedades indígenas, o relato mítico assume um papel essencial. Para a sociedade contemporânea o termo sofre modificações e passa a significar relatos fantasiosos. O mito, no seu sentido original, como propõe Eliade (2016), seria uma história verdadeira com

características do sagrado e do sobrenatural. Conforme Guesse (2014), as narrativas com características do mito na atualidade são marcadas pela livre criação artística e também passam a receber relevantes influências da sociedade; o conto popular nasce da profanação ou dessacralização do mito, que deixa de ser religioso e se torna artístico. Desse modo, compreende-se que a poética do mito deflui de uma dimensão do seu dizer alguma coisa sobre algo sem que, necessariamente, faça algo acontecer. O mito, quando oralizado ou transformado em literatura, também não se dirige à provocação de um acontecer, mas ao mistério gozoso da poesia ou ao deleite desse vago estado de críspação suspensa da alma a que chamamos estética (LOUREIRO, 2009).

Após a leitura de inúmeras obras indígenas do contexto amazônico, nos deparamos com as semelhanças que essas narrativas de cunho mítico comportam. Guesse (2014), que estudou os mitos em narrativas Kaxinawá, possivelmente amparada nos estudos de Jung e Campbell, afirma que os mitos de diferentes culturas seriam semelhantes porque cada povo passaria por etapas semelhantes na vida, em momentos diferentes, todas as culturas apresentariam sua fase de ritos e mitos. A estudiosa vê nesse tema uma questão importante que justificaria a ausência do conto como narrativa nas sociedades tradicionais, pois prevalecem as narrativas míticas, ligadas aos ritos sagrados. Um questionamento que poderia ser feito nos dias atuais, já que os escritores indígenas estão desenvolvendo tanto as narrativas míticas quanto os contos (GUESSE, 2014).

Como forma de ampliarmos os conceitos e o melhor entendimento dos mitos, nos parágrafos que seguem, analisamos as narrativas *Com a noite veio o sono* (2011), de Lia Minápoty e *Çaiçú'indé: o primeiro grande amor do mundo* (2011), de Roní Wasiry Guará. As narrativas em questão são reproduções do mito etiológico. Na primeira, temos a explicação para o surgimento da noite e dos animais noturnos. Na segunda, o autor nos apresenta a primeira história de amor protagonizada pelo sol e a lua, que deu origem a um fenômeno conhecido como eclipse ou *Çaiçú'indé*, segundo os Maraguá.

### 3.2.1 Análise das narrativas

Em *Com a noite veio o sono* (2011), Lia Minápoty aborda a importância da noite para os Maraguá. A narrativa como fruto da mitologia dessa etnia, busca explicar como surgiu a noite e os animais que fazem parte do período noturno. A história é iniciada situando a vivência dos Maraguá num passado longínquo.

Nos tempos antigos, os índios Maraguá moravam na mata central [...]. Sem casas, viviam ao pé das grandes árvores agrupados em buracos ou deitados em redes atadas nos galhos das árvores. Assim eram suas aldeias. Também não tinham noite. A noite ainda não era conhecida pelos homens. Somente Anhãga, o espírito do mal, e outras entidades da floresta a conheciam, e usavam-na para seu proveito, por isso a escasseavam mantendo-a guardada e presa para que ninguém, além deles, pudesse usá-la (MINÁPOTY, 2011, p. 7).

A ideia que expressa o aspecto do mito aparece já no início da narrativa quando o narrador situa o tempo dos acontecimentos. Segundo o narrador, a história se passou “nos tempos antigos”. O mito, como discutido por Eliade (2016), refere-se a uma narrativa ocorrida em tempos remotos e protagonizada por Entes Sobrenaturais. Os Entes Sobrenaturais também fazem parte da narrativa. A noite que é guardada em uma espécie de pote é protegida por uma entidade maligna.

O símbolo da noite, segundo Chevalier e Gheerbrant (1986), tem dupla significação. Como aspecto negativo, para os gregos a noite é filha do caos. Produz igualmente o sonho e a morte. Ainda segundo essa visão, com frequência nas noites se prolongam a vontade dos deuses, que detêm o sol e a lua, com o fim de realizar melhor suas façanhas. Como aspecto positivo, a noite representa o tempo da gestação, das germinações. É rica em todas as virtualidades da existência. A noite, na narrativa preserva os dois aspectos descritos pelos estudiosos. Num primeiro momento, ela é vista como necessária, logo, são enfatizados seus aspectos positivos para os indígenas dessa etnia:

Quanto aos Maraguá, eram obrigados a dormir no claro, expostos ao clarão do *guarasy* – o sol. Por isso almejavam um pouco de escuridão – a *pituna* –, para poderem dormir melhor.

Dessa maneira viviam cansados e sem vontade de trabalhar. Não havia o que lhes ajudassem ou os incentivassem. A falta de escuridão lhes tirava o ânimo e assim ficavam preguiçosos (MINÁPOTY, 2011, p. 7 – grifos no original).

No excerto acima, é possível perceber a importância da noite para o bem-estar dos indígenas. Nesse momento da narrativa, a noite funcionaria como um elemento que poderia trazer o descanso e a preparação para um novo dia. Entretanto, fica claro, no decorrer da história, que há riscos na busca pela noite, pois se os heróis fossem alcançados por ela antes de chegarem à aldeia poderiam ser transformados em animais noturnos. A noite, segundo um velho pajé, estava em dois *kamuty*<sup>15</sup>, protegidos pelo demônio Bikoroti – entidade maligna, segundo

---

<sup>15</sup> Optamos por reproduzir os termos indígenas da mesma forma como se encontram nas narrativas. Em alguns casos, os termos têm grafias variáveis e são destacados em itálico.

os Maraguá. Entendemos os aspectos negativos da noite, a partir das manifestações sobrenaturais que se apresentam na escuridão. Conforme Chevalier e Gheerbrant (1986), entrar na noite é se envolver com o indeterminado, onde se mesclam pesadelos e monstros.

Na narrativa, esses aspectos são enfatizados na presença do demônio que guarda a noite: “Ao se aproximarem, ouviram lá de dentro os gritos das corujas, a *yurutay* piando, as guaribas cantando e o demônio Bikiroti que roncava forte enquanto dormia” (MINÁPOTY, 2011, p. 12). Esse personagem representa uma figura importante dos sistemas mitológicos, um anti-herói que usufrui sozinho dos benefícios da escuridão. Esse mesmo demônio aparece em outras narrativas dessa mesma etnia. No livro *Murûgawa: mitos contos e fábulas do povo Maraguá* (2007), de Yaguarê Yamã é tido como uma entidade maligna que rouba almas de crianças.

Advertidos pelo pajé dos perigos da empreitada, seis jovens guerreiros decidem partir em busca da noite. Após muito procurarem encontraram o lago sagrado e os dois grandes potes. A origem da noite é tema de muitas histórias das sociedades indígenas, e o local onde a escuridão é guardada também. Em *Antes o mundo não existia* (1980), por exemplo, a noite é guardada em uma mala que só deveria ser aberta no dia da dança, pois poderia acontecer algo de ruim. A ordem é dada por Ñami, o dono da noite. Mas tal ordem não é respeitada, a mala é aberta antes da hora e saem de dentro o japu da noite e o grilo, que causou grande espanto. O equilíbrio só foi reestabelecido mediante um ritual. Esse novo equilíbrio é composto por duas metades simétricas: uma clara e a outra escura.

Já para os Sateré-Mawé, como conta Tiago Hakiy em *Awyató-pót: histórias indígenas para crianças* (2011), a noite foi criada por *Tupana*, mas usurpada e escondida em um caroço de tucumã pela cobra surucucu, que esconde o caroço no fundo de sua casa, uma caverna no meio da floresta vigiada por animais peçonhentos. No mito dos Sateré-Mawé, o equilíbrio também é reestabelecido por um guerreiro que resgata a noite para que todos os seres possam usufruir de seus benefícios.

Na narrativa Maraguá, a noite é guardada em dois potes; ou *kamuty*, em língua Maraguá. Dentro desses potes também estão alguns animais da noite. “– São a coruja, a guariba, a *makukawa*, o bacurau, o *yurutay* e o macaco zogue-zogue. Todos animais da noite e que vocês ainda não conhecem” (MINÁPOTY, 2011, p. 11 – grifos no original).

Poderíamos listar aqui inúmeras etnias brasileiras e de outros países que tem suas versões sobre a origem da noite, mas ficaremos somente com os exemplos dos Maraguá, Desana e Sateré-Mawé. Temos, portanto, a mesma história aparecendo em culturas diferentes. Para Campbell (1990), essa é uma das coisas mais surpreendente dos mitos, a precisão das

repetições. É praticamente o reflexo da mesma coisa, a mesma história, em outro meio. “Em todo o mundo e em diferentes épocas da história humana, esses arquétipos, ou ideias elementares, apareceram sob diferentes roupagens. As diferenças nas roupagens decorrem do ambiente e das condições históricas” (CAMPBELL, 1990, p. 54).

Voltando ao desfecho da narrativa, para conseguirem a escuridão, os heróis traçaram um plano para driblar o demônio que vigiava os potes. Conseguindo tal intento, o líder do grupo Azuaguáp atira uma flecha certa no pote menor. Em seguida, a escuridão se espalha repentinamente e os seis Maraguá correm até a aldeia para não serem atingidos. Aproveitam a escuridão e dormem pela primeira vez sem a luz do sol. Eis aí mais uma vez a positividade da noite, entendida segundo Chevalier e Gheerbrant (1986), como a preparação ativa para um novo dia, de onde brotará a luz da vida. Não obstante, a quantidade de escuridão presente no pote não era suficiente para trazer o equilíbrio como acontece com os Desana. Portanto, a saga dos heróis deve continuar, com a finalidade de obter o pote maior, onde estava uma grande quantidade de escuridão que daria para todas as noites.

Dessa vez partiram apenas três guerreiros, Azuaguáp, Popóga e Diãzoáp. Estes chegaram ao lago antes dos demônios da floresta. Pegaram o pote e colocaram em um lugar estratégico, Diãzoáp atirou uma flecha certa. Após a quebra do pote, a escuridão começa a se propagar. Os heróis temendo por suas vidas se põem a correr para não serem alcançados pela noite. Mas são alcançados antes de chegarem a aldeia, e como consequência são transformados em três animais noturnos. Diãzoáp em *yurutay*, Azuaguáp em guariba e Popóga em coruja. Campbell (1990, p. 131), nos diz que os protagonistas dos mitos são heróis que descobriram ou realizaram alguma coisa além do nível normal de realizações ou de experiência. “O herói é alguém que deu a própria vida por algo maior que ele mesmo”. Esses heróis que atuaram no tempo mítico, segundo Mielietinski (1987), podem ser denominados ancestrais-demiurgos-heróis culturais. Para o mitólogo, as concepções sobre essas três categorias estão entrelaçadas entre si, ou melhor, são sincreticamente indivisíveis.

Conforme Krüger (2005, p. 36), “a coesão grupal que o mito expressa pode ser resumida na dicotomia transgressão e punição, em que a prática da primeira leva, inevitavelmente, ao surgimento da segunda”. Mesmo se sacrificando pelo bem comum, o que acreditamos ser uma espécie de sacrifício voluntário, pois sabiam dos perigos advertidos pelo pajé, os heróis são punidos. Nesse caso, a transgressão é positiva porquanto é graças aos esforços dos heróis que os Maraguá e toda a humanidade puderam se beneficiar com as bonanças da noite. Desse modo, compreende-se que mesmo trazendo benefícios a uma coletividade, toda desobediência deve

ser punida. Como nos diz Krüger (2005, p. 37), “o castigo imposto pelos deuses indica que a conquista da civilização é penosa, que é necessário aos homens superar a Criação, afastar-se dela, já que se situa no início dos tempos, próximo ao caos primordial”. Para Lévi-Strauss (1989), a história mítica apresenta o paradoxo de ser simultaneamente disjunta e conjunta em relação ao presente. Disjunta, porque os primeiros antepassados eram de outra natureza que não a dos homens contemporâneos. Os primeiros foram criadores, os de hoje são copistas.

Em *Çaiçú índé: o primeiro grande amor do mundo* (2011), Roní Wasiry Guará descreve como o mundo foi criado segundo a ótica dos Maraguá. Uma narrativa em que o mito cosmogônico é acompanhado pelo mito de origem, pois além da criação do mundo outros elementos foram criados em seguida. De acordo com Eliade (2016), o mito de origem inicia, em numerosos casos, por um arcabouço cosmogônico: o mito lembra brevemente os momentos essenciais da criação do mundo, para descrever a seguir o surgimento de novas coisas. Em todo caso, os mitos de origem prolongam e completam o mito cosmogônico.

A criação do mundo na narrativa é feita por *Moñag*, entidade suprema para essa etnia. Conforme a narrativa, o mundo era perfeito, e aos poucos foram sendo criados outras coisas, inclusive *Guaracy*, o sol. Nessa parte, não há como não cotejar com a história da criação do mundo, segundo a *Bíblia*. Conforme Krüger (2005), a assimilação dos mitos do catolicismo é uma realidade nas narrativas das sociedades indígenas amazônicas, posto que as sociedades primitivas não tiveram condições de resistência, sendo seus valores culturais alvo da sanha devastadora de catequizadores. Nesse conflito entre a cultura indígena e adventícia, segundo o estudioso, nada dos mitos amazônicos foi assimilado pelo catolicismo, todavia, o contrário aconteceu como se percebe nessa narrativa.

Na obra anterior comentamos sobre a variação do mito da origem da noite. Nessa narrativa, diferente da versão contado por Minápoty, a noite é criada pelo Deus supremo e aprisionada pelas serpentes em uma caverna. Nesse caso, percebe-se que uma história pode ter várias versões dentro de uma mesma etnia. Essas consideráveis variações estão relacionadas com a memória imperfeita. Os contadores fazem o melhor que podem, assim, as variações vão se introduzindo de forma parcial. Segundo Goody (2012, p. 63) “esse processo é ainda mais evidente com as palavras que acompanham os rituais, especialmente aquelas longas recitações que chamamos de mitos”. Nesse caso, a literatura escrita nunca é simplesmente uma questão de escrever o que já existe; um mito ou uma história é sempre transformado quando é “transcrito” e ocupa seu lugar entre um conjunto de novos gêneros, assim como entre modificações de gêneros antigos.



Os protagonistas da história de Guará são a indígena *Yany* e o sol, *Guaracy*. As paixões entre humanos e astros são muito comuns em narrativas das sociedades indígenas. Na narrativa em questão, o sol equipara-se a um guerreiro com características humanas. Por tais características, a jovem cai de amores pelo astro como mostra o excerto baixo:

**Yãny**, uma linda e formosa jovem guerreira do povo, caminhava um dia pelo vale, cantando acompanhada pelos pássaros que saltavam de árvore em árvore. De súbito ouviu uma voz que vinha de um **igarapé** próximo, chamado **Kaíawé**. Aproximou-se e viu que na água refletia-se algo que a deixou encantada: era um fino raio da luz de **Guaracy**; a luz apontava em sua direção. Tímida como era chegou bem perto do rio e foi cortejada por Guaracy, encantando-se por sua luz (GUARÁ, 2011, p. 10 – grifos no original).

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1986), o sol é um símbolo multivalente. Se não é o próprio deus, para muitos povos o astro representa uma manifestação dessa divindade por ser concebido como filho do deus supremo e irmão do arco-íris. Percebe-se na narrativa que a personagem *Guaracy* (sol) condiz com a segunda opção descrita pelos estudiosos, pois na história o astro é criado por *Moñag*. Ainda segundo Chevalier e Gheerbrant (1986), o sol, na astrologia, representa o símbolo da vida, do calor, do dia, da luz e da autoridade do sexo masculino e de tudo o que irradia.

A representação do sol, como símbolo de uma sociedade patriarcal, assim como nessa narrativa, também é vista em *Antes o mundo não existia* (1980), pois a anulação da lua, como representação de feminilidade na narrativa Desana, é uma forma de autoprotoger o organismo social do patriarcado (KRÜGER, 2005). Quanto à lua, quase sempre nas narrativas indígenas se apresenta como representação do feminino. Todavia, em alguns casos, esse astro pode aparecer com características masculinas, como veremos no conto “A origem da vitória-régia ou murumuru”, analisado na próxima seção, assim como na descrição de Strauss (1985) do mito dos indígenas Jivaro, localizados na fronteira entre o Equador e o Peru. Segundo o mito dessa etnia, o sol e a lua eram humanos, viviam na terra e dividiam a mesma casa e a mesma mulher. Uma suposição para essa variação de gênero concernente à lua pode estar relacionada com o tempo em que se originou a narrativa. Entendemos que as narrativas das sociedades indígenas situadas no período matriarcal têm a lua como representação feminina. Já as narrativas do período patriarcal anulam a lua como fazem os Desana, ou em alguns casos atribuem características masculinas ao astro.

No desfecho da narrativa, todos começam a estranhar o comportamento da jovem. Com a mudança do clima quente para o chuvoso o sol deixou de aparecer, o que causou tristeza na

moça. Ao contar a todos de sua paixão, a jovem é alertada que se tratava de um amor impossível. O comportamento de tristeza da personagem acaba por trazer à tona a criação de outro elemento, o rio. A criação do rio, como representação do mito de origem, surge das lágrimas de tristeza da jovem indígena: “Suas lágrimas, então, escorriam monte abaixo e formaram um rio de águas claras [...]” (GUARÁ, 2011, p.19). Entretanto, como parte das características fantásticas que constituem o mito, há na narrativa uma correspondência desse amor pelo astro. “Ele a visitava no monte e ficavam ali durante o dia todo. Ele lhe trazia comida e flores, e quando ela queria água, ia até o rio ali perto” (GUARÁ, 2011, p. 23).

Na narrativa, o personagem antagonico é *Aryãg*, o deus do mal. A variação do nome dessa entidade é comum em histórias indígenas. A denominação mais comum é Anhangá. O personagem tem função importante dentro da narrativa. Poderia até ser considerado um *trickster* – um impostor, um burlão – posto que é a partir de suas artimanhas que se origina a lua e consequentemente o eclipse. É o trapaceiro, o responsável pela morte da jovem. É ele quem envia uma serpente para mordê-la. Nesse caso, a representação da serpente também deve ser destacada. Segundo Guesse (2014), nas histórias que narram as relações de contato e convivência dos humanos com as serpentes, dois aspectos são explorados: o lado benéfico e o maléfico do réptil. Os aspectos maléficos das serpentes são enfatizados pelo autor, pois são as serpentes que roubam a noite e escondem em uma caverna, impossibilitando a humanidade de usufruir de tais benefícios. As histórias que versam sobre o furto da noite pelas serpentes podem estar relacionadas com uma das simbologias desse réptil, que, segundo Chevalier e Gheerbrant (1986), representam um complexo arquétipo ligado à noite das origens. Na relação entre homem e serpente, conforme os estudiosos, há oposições. Na narrativa em análise, essa oposição é enfatizada no embate entre a cobra e a jovem, que culmina na morte da protagonista.

Antes de morrer, a personagem pede ao deus supremo dos Maraguá, *Moñag*, para ficar no céu perto de *Guaracy*. O pedido é atendido e a jovem passou a habitar o céu, agora como *Gixiá*, a lua. Aqui temos mais um exemplo do mito etiológico. A lua é criada para trazer luz à escuridão. O simbolismo da lua se manifesta em correlação com o sol. Seus caracteres fundamentais derivam, por uma parte, de que a lua está privada de luz própria e não é mais que o reflexo do sol. Por outra parte, atravessa fases diferentes, por isso simboliza a dependência feminina (salva algumas exceções) (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986).

As fases da lua também são justificadas na narrativa, elas se originaram pelas idas e vindas em busca do sol. “Por vezes ela voltava na esperança de encontrar o Sol. E foi aí que surgiram as fases da lua: ela aparece bem redonda e depois começa a diminuir” (GUARÁ, 2011,

p. 27). Outro elemento criado pelo deus supremo dos Maraguá são as estrelas. Elas foram criadas a partir de um punhado de areia do mesmo rio criado pelo choro da jovem para fazer companhia à lua que se sentia só.

Mesmo com a criação das estrelas, a lua continuava triste, porque queria a companhia do sol. O deus do mal, vendo tudo isso, acreditava ter destruído o primeiro amor do mundo. Nesse momento da narrativa é mais nítida a dualidade bem/mal na presença dos deuses. Se por um lado *Moñag* cria o universo e aos poucos outros elementos, *Aryãg* trapaceia praticando maldades. Mas como toda narrativa direcionada a um público em formação, o bem sempre vence. Assim acontece na narrativa de Guará.

Desse modo, o autor usufrui ao máximo da função pedagógica do mito descrita por Campbell (1990). O final da narrativa é previsível, o deus do bem usa seus poderes e cria um fenômeno em que *Guaracy* e *Gixiá* pudessem se encontrar. Assim, surge o *Çaiçú índé*, o grande encontro do amor para os Maraguá, fenômeno que conhecemos como eclipse. Esse fenômeno, para essa etnia, é muito mais do que o encontro do sol e da lua; é o encontro de dois enamorados que matam a saudade de anos sem se ver. Se para algumas culturas o simbolismo do eclipse é de agouro, de acontecimentos funestos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986), para os Maraguá é um símbolo positivo do maior encontro de amor da história da criação do mundo.

Os mitos indígenas são vastos. Os dois exemplos trazidos para ilustrar as discussões dos teóricos comprovam o quanto a literatura tem se beneficiado com a incorporação dos mitos em sua área de estudo. As sociedades indígenas escrevem seus mitos não apenas com intenções de tornar suas histórias literatura, mas também para registrá-las e torná-las conhecidas. Hoje, os mitos remotos das etnias estão sendo escritos, são de temáticas variadas e representam inúmeras versões sobre a criação do mundo e da origem das coisas. Esses mitos justificam a existência humana, as estruturas sociais, entre outras coisas.

Nas narrativas analisadas, os escritores buscam manter a originalidade do mito mesmo entendendo que há perdas na escrita dessas histórias. Todavia, é a partir da coleta e publicação feita por esses escritores que a literatura brasileira tem se expandido. As inúmeras etnias brasileiras somam-se aos grandes escritores e fazem do mito matéria cultural e literária. A leitura das narrativas de Minápoty e Guará são apenas uma pequena mostra das possibilidades de análise desses textos quando o objetivo é discutir os aspectos do mito.

### 3.3 Vozes da tradição: oralidade e performance nas narrativas indígenas

A oralidade é um dos elementos constituintes da literatura indígena, as vozes da tradição (anciãos) são quem oferecem a matéria poética para os escritores indígenas. É através dessas vozes que esses escritores reescrevem os seus mitos. É preciso lembrar que o processo de tradução das narrativas do oral para o escrito, mesmo com tantas perdas, ainda mantém as marcas da oralidade. Partido desse pressuposto, nessa seção, discutiremos algumas questões relacionadas à oralidade e escritura bem como a performance dos narradores, que se assemelham aos contadores de histórias. As discussões são embasadas por estudiosos que compreendem que a oralidade não é a ausência da escrita, e que a escrita não é um fenômeno que se sobrepõe à oralidade. Assim sendo, tomaremos como elemento ilustrativo para discutir esses temas os contos “A origem da vitória-régia ou murumuru” e “A origem do peixe-boi ou Guarûguá” presentes no livro *Murûgawa: mitos, contos e fábulas do povo Maraguá*, de Yaguarê Yamã.

As narrativas indígenas hoje transcritas para o formato de livro fazem parte do acervo memorialístico adveniente da oralidade. Essas histórias que, antes do processo de colonização eram repassadas exclusivamente pelo âmbito oral, agora também fazem parte do universo da língua escrita. A escrita para essas comunidades é vista como uma forma de assegurar a memória e a preservação das narrativas.

Um dos interesses pela publicação das narrativas orais por parte dos escritores consiste no fato dessas obras só se tornarem evidentes para a sociedade hegemônica a partir do momento que são escritas. Entretanto, analisando alguns aspectos da história, percebemos que essa relação entre oralidade e escritura nem sempre foi vista de forma harmoniosa. Segundo Leite (1998):

Há duas atitudes extremadas para com a oralidade. Cada uma delas é reveladora das diferentes formas como se apreende a relação entre os textos orais e escritos. A primeira considera as sociedades orais (e as tradições) primitivas; a segunda considera-as exemplares. Por outras palavras, em certos momentos da história social e intelectual do ocidente, e dependendo dos pontos de vista do estudioso, o mesmo fenômeno é visto como evidência, tanto de superioridade, como de decadência, da civilização europeia e, concomitantemente, da inferioridade ou bem-estar das civilizações não europeias (LEITE, 1998, p. 18).

No seu estudo voltado para as literaturas africanas, mas que pode muito bem dialogar com outras literaturas de nações que sofreram o mesmo processo de colonização, Leite (1998)

nos lembra ainda da visão vinda do Ocidente. A Europa era vista como um estado adulto da civilização, enquanto as culturas não europeias eram vistas como símbolo de um estágio infantil. Essa dualidade é evidenciada pela escrita dominada nos países europeus, e pela oralidade encarada como primitiva e parte de um estágio inicial de comunidades tradicionais.

Segundo a concepção de Calvet (2011), nos encontramos diante de dois tipos de sociedades: as sociedades de tradição oral e as sociedades de tradição escrita. Entretanto, para o autor, essas denominações não são suficientes para cobrir o campo, porque elas definem apenas os termos extremos de um leque de possibilidades. Destarte, é preciso evitar acreditar que a oralidade exclua a escritura. “Ao contrário, veremos que frequentemente a tradição oral no domínio linguístico não exclui, em nenhuma medida, universo pictórico algum” (CALVET, 2011, p. 10). Goody (2012), também comunga dessa ideia ao lembrar que a chegada de um novo meio de comunicação não substitui o anterior (exceto em certas esferas limitadas), há nesse caso o acréscimo, por exemplo, a fala acrescenta algo ao gesto, a escrita à fala, os meios eletrônicos à escrita.

Nesse viés, é preciso lembrar que as sociedades indígenas foram por muito tempo subjugadas por não dominarem o sistema de escrita ocidental. Nessa direção, é preciso relativizar os impactos da inserção da escrita nas sociedades indígenas, uma vez que é inútil questionar se essa mudança será nefasta, ou se ela se fará acompanhar de alguma perda, certamente ela também trará algum progresso (CALVET, 2011).

Sobre esse tema, o que podemos inferir é que os escritores indígenas pesquisados como intelectuais que são, veem na escrita uma forma de salvaguardar as memórias de suas comunidades, mesmo sabendo das perdas que ocorrem no traslado do oral para o escrito. A propósito dessa questão Goody (2012) enfatiza que:

Com a escrita, há claramente a tendência a assumir algumas atividades antes realizadas nas tradições orais e, portanto, mudar seu caráter e suas consequências. É claro que, quando a escrita é introduzida em uma sociedade, há imediatamente uma abertura de algumas novas esferas de comunicação e a substituição de esferas antigas por esse novo meio (GOODY, 2012, p. 142).

Vamos perceber, a partir das análises das narrativas, que esses autores buscam preservar elementos que fazem referência à prática oral. Desse modo, o que ocorre não é a negação de uma prática e a adoção de outra, mas sim o reconhecimento do fato de que todas as línguas, com exceção para aquelas que estão em vias de extinção, terão de se confrontar em um futuro próximo. E isso é desejável, porque só assim, os povos que falam essas línguas não escritas poderão preservar sua cultura (CALVET, 2011).

Reconhecer a importância da escrita para as sociedades indígenas, não é de forma nenhuma pensar a oralidade como algo ultrapassado. Todavia, o fato dos escritores transitarem entre diferentes espaços faz com que agreguem outros elementos para as narrativas, o que acaba as caracterizando como narrativas híbridas.

Os escritores se valem da memória de quem conhece e repassa essas narrativas: os anciãos. Desse modo, é preciso reconhecer que as narrativas que hoje são escritas já fizeram parte das práticas orais. Calvet (2011) é quem esclarece melhor esse assunto:

[...] todas as sociedades de tradição escrita foram, em um momento de sua história, sociedades de tradição oral. Os homens falaram antes de escrever (a melhor prova disso está em que se estuda o *nascimento* da escrita) e organizam sua sociedade em função da fala. Mas esses “vestígios” testemunham também o fato de que todas as sociedades de tradição escrita conservam uma parte da oralidade, e que essa parte não é, não pode ser considerada como um *corpus* fóssil (CALVET, 2011, p. 141).

Levando em consideração que as etnias pesquisadas por este trabalho já estão inseridas no universo da escrita, demonstraremos com as leituras das narrativas escolhidas, que os vestígios da oralidade não se apagam totalmente nos textos escritos. As palavras, como matéria em distintos suportes, a voz e a impressão, a tradição oral e a escrita integradas, garantem a continuidade das narrativas indígenas.

Quanto à performance que também é tema desse estudo, esta se manifesta a partir da categoria do narrador/autor. Conforme Dorrico (2015), a performance é vista como uma instância que baralha a correspondência entre o vivido e o inventado, confundindo o enredo ficcional com informações biográficas, como uma estratégia que possibilita ao narrador assumir uma pluralidade de vozes. Zumthor (2000), que estudou os elementos performáticos na Idade Média, os caracteriza como um acontecimento oral e gestual. Conforme o teórico:

Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá. Não se acrescenta, ela está. É a partir daí, graças a ela que, esclarecido ou instilado por qualquer reflexo semântico do texto, aproprio-me dele, interpretando-o, ao meu modo; é a partir dela que, este texto, eu o reconstruo, como o meu lugar de um dia. E se nenhuma percepção me impele, se não se forma em mim o desejo dessa (re)construção, é porque o texto não é poético; há um obstáculo que impede o contato das presenças. Esse obstáculo pode residir em mim ou provir de hábitos culturais (tal como chamamos o gosto) ou de uma censura (ZUMTHOR, 2000, p. 54).

As considerações sobre performance discutidas por Zumthor (2000) compreendem tanto a questão da oralidade quanto o movimento do corpo. Porém, nossas considerações referem-se

basicamente à definição de performance empregada na oralidade, haja vista que se tratam de narrativas escritas, portanto, com perdas significativas dos movimentos.

Conforme Thiago (2007), mesmo com a linearização imposta pela escrita alfabética, a narrativa indígena preserva certo vínculo com sua tradição performática original através da performatividade, mesmo depois de transcrita para a superfície inerte do papel. Para a estudiosa, é relevante nesta proposição de performatividade, inseridas no texto alfabético do texto multimodal indígena, apreender que as metas intrínsecas à performance oral passam a fazer parte do texto alfabético. Assim, a exposição da competência, o foco de atenção sobre o performer e a ênfase na experiência acabam por permitir que se veja o texto alfabético enquanto uma espécie de ato de fala.

Os elementos que consideramos performáticos, comumente encontrados nas narrativas indígenas escritas, são precisamente a organização do discurso escolhido pelo narrador/autor. Essa escolha dos termos a serem proferidos leva em consideração o momento em que ocorre o relato com a intenção de chamar a atenção do leitor a partir do comportamento performático do narrador.

Esclarecidos alguns pontos sobre oralidade e performance, passemos agora a visualizar esses elementos em duas narrativas indígenas escolhidas para esse momento. Os contos “A origem da vitória-régia ou murumuru” e “A origem do peixe-boi ou Guarûguá” fazem parte do livro *Murûgawa: mitos, contos e fábulas do povo Maraguá* (2007). A obra é uma reunião de histórias contadas por vários membros da etnia Maraguá. Para Yaguarê Yamã, autor principal da obra, escrever é manter viva a memória de seu povo, é permitir que outras pessoas conheçam e respeitem a cultura nativa. Por isso assina um projeto de vozes coletivas que narram as mais remotas histórias de sua etnia.

### *3.3.1 Análise das narrativas*

O primeiro conto, intitulado “A origem da vitória-régia ou murumuru”, é contado por Werkin Wanãgçá, porém quem o transcreve é Yaguarê Yamã. As personagens são representantes da cultura e também símbolos das crenças e costumes Maraguá. A personagem central da história é Yaçanã, uma moça indígena descrita pelo narrador como um ser cheio de virtudes. Como peça principal, a personagem é responsável pelo desencadeamento da narrativa. A moça se apaixona perdidamente pela lua. É a partir das ações da personagem pela busca desse

amor impossível, que o autor apresenta o mito do surgimento da vitória-régia, uma planta aquática da Amazônia.

O relato enunciado pelo narrador, em primeira pessoa, é um texto constituído por uma pluralidade discursiva, discursos armazenados na memória do contador de histórias ancestrais. Para Dorrico (2015), quando o indígena está narrando ou registrando um mito sua expressão apresenta marcas de si enquanto escritor/narrador performático e estas marcas, ainda que sejam sutis, o caracterizam com um estilo pessoal, que inexoravelmente desembocará na coletividade. Assim, a presença do narrador oral não causa uma oposição entre fala e escritura. Ao contrário, a diversidade e a inter-relação entre gêneros discursivos enriquecem e torna muito mais complexa a textualidade oral e escrita. E, em vez de apontar para um único sentido, o que lemos são ambivalências, plurissignificações, contrastes semânticos (MACHADO, 1996). Uma das peculiaridades do conto é o tom pessoal com que o narrador relata os eventos ficcionais. Mesmo com alguns diálogos das personagens, o discurso direto do narrador assume um tom prosaico e expõe-nos uma narrativa plena de oralidade. Compreendemos o uso do discurso direto como uma tentativa de dar a impressão de verdade. Em muitos instantes da narrativa é possível perceber a voz desse narrador nas descrições das ações das personagens.

Ao cair da noite, quando se ouvia na mata o canto melancólico do inambu, Yaçanã chamava Tainã'ê e as duas iam até o lago. Distanciando-se um pouco da amiga, Yaçanã descia a ribanceira, sentava-se na margem e ficava contemplando a lua. Ela imaginava que a lua fosse um guerreiro celestial que todas as noites descia para se banhar naquele lago. E era esse guerreiro que a moça desejava. Para ela, aquele ser lindo, brilhante, tão cheio, era um grande pote de que se derramava no infinito (YAMÃ, 2007, p. 25-26).

O tom pessoal da fala do narrador acontece quando este descreve os fatos em primeira pessoa. O que se configura como uma característica de um narrador performático, segundo a concepção de Zumthor (2000). É ele quem transmite a obra pela voz ou pela escrita e produz o encontro entre ela e o público. Esse narrador, sempre presente nas narrativas, é a personificação dos indígenas mais velhos, os contadores de histórias que detêm a sabedoria e autoridade no seu grupo étnico.

Na tradição oral, a permanência do texto baseia-se unicamente na memória do contador/narrador. Assim, as palavras proferidas pelo narrador entram para a enunciação e torna-se “uma unidade cultural do discurso-língua vivo, dinâmico; como tal, é dotada de tudo que é próprio da cultura, sobretudo as significações cognitivas, éticas e estéticas” (MACHADO, 1996, p. 100). O revestimento oral da narrativa, além de exprimir a dinâmica da língua viva,



coloca o leitor a par da cosmogonia indígena, das explicações das origens das coisas segundo a visão Maraguá. “A experiência a que se vinculam as histórias, na verdade, não é uma manifestação singular, mas considera um circuito de vivências de narradores de ouvintes e da memória coletiva” (MACHADO, 1995, p. 166).

A história de amor impossível entre uma humana e um astro explora inúmeros elementos do maravilhoso. O narrador nos apresenta esses fatos de forma que os aceitamos sem nenhum questionamento. Há na narrativa uma valorização das crenças animistas radicadas no passado, a que se atribui um valor sagrado. Nas narrativas indígenas, como se percebe no conto em apreço, a memória se cristaliza em torno dos antepassados. É no passado que se busca a explicação das origens das coisas em que a comunidade vai buscar a inspiração para a sua conduta no presente, bem como o exemplo para a explicação dos fenômenos com que se depara.

Retornando ao enredo da narrativa, vamos perceber que o final aparentemente trágico, surpreende o leitor com o desfecho vivido pela personagem principal que se metamorfoseia.

Chegando lá, desceu a ribanceira e, ao ver aquele reflexo perfeito da lua cheia, não resistiu. Caiu na água tentando alcançá-lo, e acabou se afogando [...]. Lá do alto, a lua assistia àquela grande demonstração de amor sem poder fazer nada, pois não era o guerreiro que Yaçanã imaginava. Sentindo pena daquela moça linda e ingênua, resolveu fazer de seu corpo alguma coisa que vivesse no lago para sempre, junto ao reflexo de seu brilho. Transformou-a então na vitória-régia, a flor do amor e da paixão que vemos flutuando nos lagos (YAMÃ, 2007, p. 27).

A metamorfose apresentada no texto, juntamente com elementos mágicos, pode ser considerada como um traço característico do mundo mítico. No conto, esse momento é importante porque procura trazer explicações racionais para o surgimento da planta. Zumthor (2000), acentua que na leitura, diferente da narrativa contada, subsiste uma presença invisível, que é a manifestação de um outro que se dirige ao leitor por intermédio do texto escrito. Para o teórico, a diferença do consumo de um texto poético escrito para um texto oral reside na intensidade da presença. A presença desse outro, nesse caso, o narrador, só é percebida pela forma como dialoga com o leitor apresentando os elementos da narrativa mítica.

O segundo conto intitulado “A origem do peixe-boi ou Guarãguá” é uma história que também tem como fulcro o mito. Esse conto não tem identificação de autoria como o discutido anteriormente, o que nos faz entender que as narrativas não identificadas presentes no livro são de autoria do autor principal, Yaguarê Yamã.

Assim como o outro conto já discutido, as marcas da oralidade aparecem a todo instante na figura simbólica de um contador de histórias. Ao descrever a história, o narrador elege quais

marcas ele considera mais adequadas ao momento da performance. As marcas que se reportam a um discurso oral são de início enfatizadas pela marcação do tempo, como se nota no fragmento abaixo:

**Há muito tempo**, antes da chegada dos Karaywa, havia uma guerra sem fim entre os humanos, moradores da terra, e os peixes, moradores da água. **Dizem que foi assim** que as pessoas começaram a comer peixe e os peixes começaram a comer gente. **Até hoje**, a pirayba, o jeju, o pirarara, o mandí'i, o kandiru e a piranha comem gente. **Na época dessa guerra** ainda não existia o peixe-boi. Ninguém sabe porque ela começou, mas o certo é que Monãg, como é chamado Tupana em Maraguá, um dia resolveu unir as pessoas aos peixes (YAMÃ, 2007, p. 11 – grifos nossos).

A fala do narrador, ao introduzir a história, deixa claro que se trata de uma narrativa que tem sua origem na oralidade. Isso é perceptível quando é enfatizado em seu discurso expressões como “Há muito tempo”, “Dizem que foi assim”, “Até hoje” e “Na época dessa guerra”, que marcam o desempenho de um contador de histórias ao se reportar a um cenário histórico, que se orienta para uma época longínqua e de contornos imprecisos, que faz lembrar a sacralidade da origem e da fundação. Sobre isso, de acordo com Benjamin (1994), os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar, isso só muda quando preferem atribuir a essa história uma experiência autobiográfica.

Conforme Dorrico (2015), a escolha do discurso manifesta a preferência da técnica que o narrador/autor fará para o momento da performance, podendo alternar entre o uso do discurso direto, indireto, indireto livre, ou formas gestuais que eventualmente surgem no texto impresso sob formas linguísticas que as sugerem.

O narrador nos apresenta uma narrativa que justifica alguns hábitos, elementos característicos do mito. As personagens da narrativa são homens e peixes, e o desfecho é uma guerra entre dois mundos. As representações desses dois mundos são encarnadas nas personagens que podemos considerar como principais: a indígena Panãby piã, que representa a categoria dos humanos e o pirarucu Guaporé, representante do reino encantado dos peixes.

O discurso do narrador é em dois momentos substituído pela própria voz das personagens, elemento característico das narrativas escritas que marca a voz das personagens pelo uso do travessão. O primeiro exemplo visto na narrativa é a ordem dada pelo “Grande Piraruku”: “– Vá até a superfície, transforme-se em gente e seduza a bela Panãby piã, filha de Tabaguá, tuxawa dos Maraguá. Mas vá esta noite mesmo, pois amanhã já vou querer ver o resultado” (YAMÃ, 2007, p. 11).

Nesse caso, se a performatividade desse narrador fosse representado por um discurso oral não seria a personagem a falar, mas sim ocorreria uma mudança no tom e trejeitos do narrador. Um narrador oral multiplica-se em diversas personagens alternando a voz e incorporando as características de cada personagem da história.

Após a fala da personagem, o narrador retoma o controle da história para descrever como ocorreu o encontro de Guaporé e Panãby piã. O encontro é mediado pela magia de um maracá, oriundo das escamas do personagem peixe. As exposições feitas pelo narrador nos faz voltar a discutir sobre as expressões que denotam marcas da oralidade e que remetem à performance de um narrador oral. O maracá é chacoalhado pelo personagem, que faz surgir no texto a onomatopeia “tchá, tchá, tchá”, aludindo ao manejo desse instrumento. A onomatopeia, nesse sentido, é a própria voz do narrador que imita o som e o gesto do objeto.

A narrativa segue com descrições minuciosas das trocas de olhares dos jovens em uma festa, entendido aqui como um rito, onde Panãby piã escolheria seu marido. Como parte das tradições Maraguá, as jovens solteiras participam de uma festa em que devem escolher seus maridos, entretanto, não podem escolher pessoas estranhas. Tudo isso ficamos sabendo pela ótica do narrador. É ele quem esclarece para o leitor as características dessa cultura.

A partir disso, o narrador começa a descrever os desfechos daquela paixão que acaba de surgir. A moça opta por escolher um marido de seu grupo para atender aos desejos de sua comunidade, porém não consegue parar de pensar no encantado. Contradizendo a todos, Panãby piã decide ir se banhar naquela mesma noite na ribanceira. É nesse momento que o narrador descreve de forma pormenorizada o encontro de Panãby piã e do pirarucu, Guaporé:

Panãby piã se aproximou, Guaporé a abraçou e deitou-se com ela durante toda a madrugada. Ao nascer do sol, ele se levantou, se afastou dela e se jogou na água. Panãby, que tinha dormido até o amanhecer com aquele estranho, não saberia explicar ao marido o que havia acontecido. Envergonhada, voltou para a aldeia, entrou em casa e não saiu mais.

Depois de alguns meses, ela apareceu de novo no terreiro. Estava grávida, prestes a ter o filho. Todos se aproximaram para cumprimentá-la, mas ela saiu correndo e, antes que alguém pudesse impedir, jogou-se nas águas do Urariá e afudou (YAMÃ, 2007, p. 13).

A gravidez anunciada pelo narrador é parte, segundo a narrativa, da vontade de *Monãg*, o deus todo poderoso dos Maraguá para unir homens e peixes. Essa entidade é muitas vezes lembrada pelo narrador, assim como a figura do pajé – liderança que mantém contato com o mundo sobrenatural. É o pajé quem anuncia, através do uso do discurso direto, que a moça não

voltará mais. Esse é o segundo momento em que o narrador abre espaço para uma fala em primeira pessoa. Vejamos:

– Essa moça nunca mais voltará para o marido. Ela foi enfeitiçada pelos peixes e agora é esposa de Guaporé, filho do Grande Piraruku. Ela se jogou grávida na água porque foi levar o filho para o pai verdadeiro. Seu filho nunca será gente, pois é o fruto da união entre peixe e humano. Ele vai se chamar Guarûguá, ou peixe-boi. Esse é o desejo de Monãg, que está triste por causa de nossa guerra. Com essa união, ele está pedindo que os peixes voltem a ser nossos irmãos (YAMÁ, 2007, p. 13).

O pajé se torna na narrativa uma figura importante na descrição do mito. Conforme Benjamin (1994), o extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior precisão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma intensidade que não existe na informação.

Além das referências às normas e costumes, a narrativa tem um forte componente didático-moralizante. Para Benjamin (1994), a natureza da verdadeira narrativa, tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode incidir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma devida – de qualquer maneira o narrador é um homem que sabe dar conselhos.

Por fim, as duas narrativas apresentadas são exemplos de que as manifestações orais sobrevivem ao processo de escrita das narrativas indígenas. O destaque para o fio condutor da oralidade nesses textos é a presença do narrador, que envolve o leitor numa rede ficcional e performática atreladas aos aspectos do fantástico e do maravilhoso.

### **3.4 Narrativas plurais**

As narrativas de autoria indígena são complexas, no que diz respeito às modalidades discursivas. Esses textos são constituídos de múltiplas semioses – imagem, cores, sons, gestos etc. Elementos que constroem significados nas práticas sociais da linguagem. Considerando a composição multimodal e híbrida dessas narrativas, lemos muito mais do que o texto escrito. Os símbolos, as cores e outros elementos se fazem necessários para compreendermos os diversos significados presentes nessas obras. Souza (2003) denomina as obras indígenas de

narrativas multimodais, a partir do conceito de uso simultâneo de linguagens verbais e não verbais, de Kress e Van Leeuwen<sup>16</sup>.

Em Tagata (2011) vamos compreender que a multimodalidade corresponde às diversas formas semióticas da comunicação. Para o autor, todo e qualquer texto, igualmente como todo e qualquer sistema de comunicação, é necessariamente multimodal, embora em um determinado texto possa predominar um modo semiótico específico. Nas narrativas indígenas, dependendo do direcionamento, a linguagem visual vem ganhando cada vez mais espaço, pois “a linguagem visual constitui um meio cada vez mais importante de codificação de nossas experiências e interações sociais” (TAGATA, 2011, p. 81).

Nas leituras dos autores que tratam do discurso multimodal em narrativas ilustradas, algo em comum são as considerações de que não há supremacia da linguagem visual sobre a verbal e vice-versa. Essas formas de linguagens são tomadas como complementares para a produção, recepção e circulação dos gêneros textuais. Nas narrativas indígenas já analisadas e nas que serão analisadas na próxima seção, vamos perceber que o complemento da linguagem visual surge como elemento essencial a ser lido como marca de autoria na textualidade indígena. Nessa literatura, a visão de multimodalidade se amplia ao considerarmos as possibilidades de diálogo da textualidade indígena com outros suportes e linguagens. Todos os modos de comunicação existentes na produção das narrativas indígenas se inter-relacionam na construção de um discurso de resistência, pautado nos saberes comunitários. Essas narrativas não são isso ou aquilo, são variadas, agregam elementos étnicos e ocidentais, palavra e imagem, tradição e modernização. Para Thiél (2012), a leitura dessas narrativas exige do leitor acostumado às obras do cânone ocidental uma revisão de conceitos diversos e o exercício do multiletramento.

O ato de escrever, na visão de Albuquerque (2012), deixou de ser sinônimo de colocar palavras em um papel, ou em um processador de textos. Agora passa a significar composição, junção de diferentes modos semióticos para a construção de sentido. Conforme a estudiosa, é importante salientar que imagem e texto são diferentes e têm funções diversas, “implicando desde a utilização de diferentes hemisférios do cérebro até uma compreensão diferenciada de sequência e de lógica temporal. Não significando que um seja mais ou menos importante e que, quando juntas, digam a mesma coisa” (ALBUQUERQUE, 2012, p. 41-42).

---

<sup>16</sup> Os referidos estudiosos desenvolveram um trabalho voltado para a análise de imagens denominada *Gramática do Design Visual*. O trabalho de Kress e Van Leeuwen reconhece que a língua não realiza somente representações da realidade social como as relações entre quem vê e o que é visto. A coerência entre imagens e composição social acontece de diferentes formas, realizando assim a realidade semiótica.

O trabalho realizado por Lima (2012), que discute o livro indígena e suas múltiplas grafias, é importante para nossa discussão, à medida que a autora descreve como acontece o processo de criação em programas de alfabetização. Conforme a pesquisadora, os livros indígenas que estão sendo produzidos no Brasil compartilham de um trabalho gráfico-textual utilizados para transpor e registrar os mais variados e ricos aspectos de suas literaturas. Nesse sentido, os textos multimodais indígenas passam por processos que privilegiam também os desenhos, os grafismos e outros elementos da modernidade. Lima (2012) enfatiza ainda que essa produção tem demonstrado que fazer um livro, na perspectiva indígena, não é apenas coletar e transcrever histórias, é realizar um trabalho cuidadoso página por página. A pesquisadora compara esse processo com o ato de tecer, fazer artesanato ou pintar um parente. É um trabalho muito cuidadoso em que são representadas identidades e visões de mundo. Por isso nenhuma obra é igual. Um livro Sateré-Mawé jamais será confundido com um livro Desana, assim como a produção literária de outras etnias. Cada obra carrega traços e um estilo que é particular a cada povo.

Como já discutido anteriormente, as narrativas indígenas têm origem na oralidade. E os traços que remetem ao oral, além de representados de forma verbal, podem também ser representados em opções gráficas. Conforme Lima (2012):

[...] as opções gráficas são constitutivas do discurso e, em muitos casos, é uma de suas dimensões mais significativas. Isso ocorre tanto pelos efeitos causados pelos brancos da página, pelas imagens, pela expressão dos caracteres e da pontuação diferenciada, quanto por outros elementos gráficos, uma vez que a leitura se dá antes de tudo pela visualização da página como um todo, indicando como o discurso se apresenta e se organiza (LIMA, 2012, p. 55-56).

Ainda de acordo com Lima (2012), a passagem da vocalidade para a escrita é um movimento repleto de dificuldades, tensões e confrontos. Esse processo é muito mais do que transcrever, é transcriar. Nesse caso, a forma e a estrutura fazem parte da poética do texto, e por meio do trabalho gráfico e tipográfico devem ser traduzidas com o objetivo de manter a oralidade do texto. Mesmo sendo impossível a passagem de todos os signos não verbais envolvidos na performance do contador, a autora enfatiza que isso não impede que o transcriador tente minimizar essas possibilidades, ao explorar ao máximo os elementos “gráfico-textuais para, dessa forma, efetuar a tradução de certos elementos da performance para o registro impresso” (LIMA, 2012, p. 59).

A partir das considerações de Lima (2012), é possível também compreender a importância do *design* gráfico e da tipografia na produção dos livros indígenas. São essas etapas

de produção que ampliam as modalidades discursivas dessas narrativas. Para a pesquisadora, essas duas ferramentas são essenciais, pois ajudam os leitores a navegarem pela correnteza de conteúdo que é o texto. Desse modo, o *design* gráfico é uma forma de comunicar visualmente os conceitos, torna os livros indígenas acessíveis a uma grande parte das pessoas, mesmo as que não dominam a escrita, o idioma e a cultura de povos diferentes.

Sobre o tema da multimodalidade discursiva, ainda é possível discutir a questão dos gêneros dessas narrativas. Na concepção dos teóricos que estudam a literatura indígena no Brasil, buscar identificar ou enquadrar as obras indígenas em categorias, como normalmente é feito na literatura ocidental, não seria o mais correto. De acordo com Almeida e Queiroz (2004):

Como disse Jorge Luís Borges, os gêneros literários dependem menos de si mesmos que do modo como são lidos. O fato estético requer, para se produzir, o encontro do leitor com o texto. O livro começa a existir quando o leitor o abre. Formalmente, é claro que os textos são diferenciados entre si, e os próprios autores sublinham, às vezes, essa diferenciação. Encontramos, em processo de reconhecimento e estudo pelos próprios indígenas (muitas vezes, indivíduos designados pela comunidade para estudar a tradição), mitos (contos), lendas, fábulas, poesia, cantos, teatro, história (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 237).

Pensar as obras indígenas na contemporaneidade significa realizar a leitura dessas obras como sendo desenvolvidas em seu tempo e lugar específico. Portanto, falar dos povos ameríndios e classificação de gênero significa tratar de enfatizar as particularidades com que esses povos apresentam sua própria lógica de pensamento e respeitá-la em suas próprias práticas culturais e autoexpressivas (DORRICO, 2015).

Souza (2003), ao destacar a complexidade dessas narrativas inseridas no espaço intersticial entre oralidade e escrita, argumenta que é de se esperar que os gêneros textuais das narrativas indiquem tal complexidade e dificultem a identificação dos gêneros da cultura escrita tais como “poesia”, “conto” ou “crônica”. Os escritores não se preocupam com essas questões, “são os editores não indígenas que formatam os manuscritos atribuindo-lhes o gênero textual que mais lhe parece cabível nas circunstâncias, sem que os próprios autores tenham escolhido intencionalmente tais gêneros” (SOUZA, 2003, p. 132).

Em resumo, a heterogeneidade discursiva da produção textual indígena se manifesta pela interação de idiomas e pela interação de multimodalidades. A escrita, as imagens, os desenhos geométricos, os elementos sonoros e a performance, formam um conjunto a ser lido (THIÉL, 2012). Essas narrativas compartilham de inúmeros gêneros sem pertencer a nenhum em particular. Logo, a análise dos textos indígenas deve ser feita a partir de uma perspectiva que priorize todo o processo de produção. Pensando nisso, dentre as variadas modalidades

discursivas presentes na literatura indígena, optamos por analisar, na seção que segue, a ilustração representada por desenhos e grafismos.

### **3.5 Escritas desenhadas: a ilustração nas narrativas indígenas**

As narrativas de autoria indígena trazem, além da escrita alfabética, uma característica que marca essa produção. Trata-se do grande apelo visual desses textos. Os livros, em sua maioria, apresentam ilustrações com desenhos e grafismos que representam os padrões estéticos das etnias indígenas. Diante disso, discutiremos nessa seção a importância da ilustração como portadora de significados e como elemento constitutivo da narrativa indígena. Nossa discussão toma como exemplo as três obras escolhidas para figurarem como *corpus* desta dissertação.

Antes de adentrarmos nas discussões sobre a ilustração na escrita indígena, é importante observarmos que esses povos já utilizavam o pictórico como lugar de memória (CALVET, 2011). Logo, o trabalho gráfico das imagens não é algo novo nas sociedades indígenas. Calvet (2011) nos diz que anterior à chegada da escrita, em muitas sociedades de tradição oral, existe uma pictorialidade muito viva nas decorações de potes, de cabaças, em tecidos, em tatuagens, nas escarificações etc. Todos esses símbolos desenhados participam da manutenção da memória social. Eis o papel das ilustrações nos textos indígenas: informar para a sociedade hegemônica os símbolos pertencentes a cada etnia e reforçar as identidades.

Essa pictorialidade descrita pelo estudioso é portadora de representações e ideologias. O conjunto de desenhos, seja nos artefatos ou mesmo no papel, constitui um sistema de símbolos pertencentes a determinados grupos. Desse modo, o pictórico atua igualmente como um auxílio para a memória, já que, quando visualizado, retoma e representa um discurso. Para Guesse (2014, p. 57), “não se trata, no entanto, de uma importância maior ou menor em relação ao signo verbal, mas sim de uma relação de complementaridade, de harmonia, que jamais deve ser desconsiderada quando tratamos das narrativas indígenas”.

Segundo Vidal (2000), atualmente há um crescente interesse pelas artes indígenas. Esses povos criam e recriam importantes obras de arte dotadas de notável especificidade histórica e também cultural. Os símbolos e técnicas dos povos indígenas surpreende pelos detalhes e formas. Nesse cenário, os profissionais nas artes visuais buscam inspirações para recriar quadros, utensílios e ilustrações. A estudiosa esclarece ainda que a expressão da arte indígena sempre foi dotada de significados que podem revelar a concepção étnica de pessoa humana; a



categorização social e as ligações com a cosmovisão, além de características intrínsecas que exprimem a predileção quanto às escolhas dos materiais usados na confecção das peças, uma vez que estas não ocorrem de forma arbitrária. No entanto, o significado mais profundo da arte para estes povos foi descoberto apenas recentemente pelo homem branco e assim adentraram na categoria de arte.

No que concerne às ilustrações, quando vistas de fora por um observador, podem representar apenas um padrão decorativo, contudo para um integrante de uma comunidade indígena este tipo de representação visual pode ser um motivo que informa sobre a cultura, sua cosmovisão e suas mitologias (CAVALCANTE et al., 2013). Essas informações presentes nos desenhos devem ser percebidas como um conjunto iconográfico que pode representar identidade, memória e representação visual de um povo ou de uma região.

Pensar nesse fenômeno recente que é a literatura indígena no Brasil, significa levar em consideração o mito, a oralidade e as ilustrações como elementos constitutivos desse novo formato de literatura. A constituição do livro indígena com variadas formas de linguagens foi o que Lima (2012) chamou de múltiplas grafias. Conforme a estudiosa, os livros indígenas se apresentam com uma gama de escrituras, uma delas são as representações dos desenhos. Uma possibilidade de leitura desses desenhos consiste na vinculação com a tradição ancestral, com as narrativas ou com conhecimentos ancestrais adquiridos via tradição oral.

Com a educação escolar nas aldeias, acreditamos que a picturalidade das comunidades indígenas se tornou mais visível, pois agora são colocadas no papel. Apesar da introdução dessas técnicas e materiais nas comunidades indígenas, Lima (2012) reforça a ideia acima discutida:

Através do lápis e do papel, os indígenas estão criando traços, cores e formas para representar as histórias e as cerimônias que fazem parte de sua vida, além de também trazer grafias e outras inscrições que sempre figuraram em seus artesanatos e corpos para dentro do suporte do papel. Esses desenhos e outras grafias tradicionais que preenchem e se colocam na maioria dos livros produzidos pelos índios tem uma importância ímpar e realizam e cumprem um papel comunicativo e significativo. Por cumprirem esse papel, são linguagens relevantes nos livros indígenas (LIMA, 2012, p. 95).

A introdução de técnicas, do papel e outros instrumentos de produzir desenhos contribuíram para que das aldeias surgissem excelentes artistas plásticos. Em alguns casos são os próprios indígenas que ilustram e montam o projeto gráfico dos livros. Desse modo, é perceptível que a produção do livro indígena envolve inúmeros profissionais com manifestações estéticas variadas com marcas e estilos próprios das etnias.

Segundo Thiago (2007), a sinestesia e a interconexidade ajudam a compreender os processos comunicativos que ocorrem no texto multimodal indígena. Isso se dá de duas formas: através de dispositivos de oralidade inseridos na textualidade de escrita alfabética e através do texto visual. Conforme a pesquisadora, o uso de outras modalidades parte de um esforço de preencher a lacuna que o autor indígena percebe existir na escrita.

A questão da performatividade do narrador oral discutida anteriormente também esbarra na função das ilustrações, pois os desenhos possuem o papel de aproximar o narrador de sua audiência, agora transformados em leitores. Esses desenhos narram a história por meio de uma linguagem que, além de ser mais acessível ao imaginário, faz parte da realidade dos povos indígenas. Logo, entende-se que tanto o texto quanto a imagem são polissêmicos, e a ação do autor não é ingênua no ato da criação (ALBUQUERQUE, 2012).

As ilustrações nos textos indígenas, junto com elementos orais e performáticos, é uma forma encontrada pelo escritor indígena de manifestar o seu fazer criativo. Para as comunidades indígenas, a escrita alfabética ainda é um fenômeno novo, enquanto o ato de desenhar e narrar é algo inerente. Nesse processo, Thiago (2007) chama a atenção para a interação entre as duas modalidades como caminho para a construção de sentido. Assim, as duas formas de texto obedecem à lógica da imagem, e não à do desenho e da escrita, particularmente. O resultado disso são as mudanças das noções de escrita e de livro experimentado pelo autor indígena, que passa a operar como mediador entre escrita dominante e cultura oral resistente e resiliente.

Nas obras literárias indígenas estudadas por essa dissertação e em muitas outras, o trabalho do ilustrador é sempre relevante, seja no projeto de capa ou mesmo nas ilustrações que acompanham o texto escrito. O espaço reservado à biografia e à autoria das ilustrações é sempre evidenciado nos livros indígenas. Um fato importante constatado com a pesquisa realizada sobre as profissões dos escritores é sobre a profissão de ilustrador e artista plástico, que ocupa grande espaço entre os escritores indígenas do Amazonas, ou seja, os próprios autores indígenas estão ilustrando seus livros.

Na confecção dos livros indígenas, além do ilustrador, outra figura que se faz importante é a do artista gráfico. Segundo Lima (2012, p. 94), esse profissional é como uma espécie de tradutor: “É ele o profissional que ouve a ideia e dá visualidade a ela”. O trabalho desse profissional é feito em parceria com o autor e com o ilustrador, em alguns casos apenas com o autor. Sua finalidade é acrescentar valor à obra quando, é ele quem traduz o universo dos autores para o registro do livro.

No diálogo entre a linguagem verbal e visual do texto indígena, o leitor é a peça chave desse sistema. É ele quem atua sobre o material e produz significados. Nesse caso, quando o leitor é familiarizado com a cultura descrita pelo livro facilita a interação, contudo isso não se torna algo obrigatório, uma vez que as narrativas possuem linguagens simples capazes de serem compreendidas. A partir do momento que esse leitor passa a conhecer melhor as etnias e suas produções é possível opinar sobre a autoria das ilustrações ou até das narrativas. Em se tratando de textos direcionados ao público infantojuvenil, como é o caso das narrativas *corpus* dessa pesquisa, a construção de um bom projeto gráfico e a complexidade dos desenhos contribui para uma melhor qualidade do livro, pois o recurso da ilustração funciona não somente como complementação do texto verbal, mas como um apelo mercadológico para atrair leitores.

As obras indígenas que nos propusemos a analisar; *Murûgawa: mitos, contos e fábulas* do povo Maraguá (2007), de Yaguarê Yamã, *Com a noite veio o sono* (2011), de Lia Minápoty e *Çaiçú índé: o primeiro grande amor do mundo* (2011), de Roní Wasiry Guará, são narrativas com muitas possibilidades de interpretação, algumas já evidenciadas nas seções anteriores.

Na primeira, por exemplo, é o próprio autor quem ilustra com símbolos e grafismos da etnia Maraguá. Na segunda, o ilustrador não é indígena, mas representa muito bem a cultura nativa com desenhos figurativos e coloridos. Na terceira, as ilustrações das personagens são naturalistas, ocupando sempre a maioria da página. Enfim, são tantas as informações presentes nos temas das ilustrações que acreditamos ser preciso mais que uma seção para discutir seu papel nos textos indígenas. De qualquer forma, buscaremos apresentar nos próximos parágrafos nosso olhar sobre esses desenhos que completam o sentido da narrativa e torna o texto indígena polissêmico e atrativo.

### 3.5.1 Análise das ilustrações

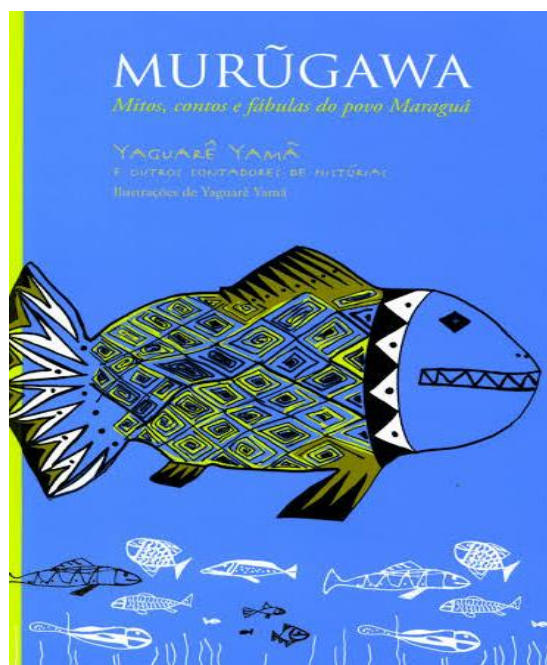
No intuito de compreender melhor as ilustrações dos livros selecionados, uma vez que toda ilustração, além de suas inter-relações com o texto, possui qualidades configuracionais e estruturais capazes de serem perfeitamente explicáveis e analisáveis (OLIVEIRA, 2008), buscamos em Panofsky (2017) o significado de iconografia, que conforme o estudioso é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte. Desse modo, nosso olhar se volta mais propriamente para as mensagens que os desenhos representam e, em alguns momentos, para sua forma. Portanto, para a análise iconográfica, levamos em conta “a

familiaridade com temas específicos ou conceitos, tal como são transmitidos através de fontes literárias, quer obtidos por leitura deliberada ou tradição oral” (PANOFSKY, 2017, p. 58).

Nossa opinião sobre os desenhos, que pode ser diferente enfaticamente do que o artista conscientemente tentou expressar, pode esbarrar também no campo da iconologia (PANOFSKY, 2017), haja vista que as leituras das ilustrações feitas nesse trabalho em alguns casos são impressões dentro de uma gama de interpretações que as imagens podem sugerir.

A ideia de tema primário ou natural presente em Panofsky (2017) guiou nosso olhar nas leituras das imagens selecionadas. Esse tema é subdividido em fatural e expressional, pois é compreendido pela identificação das formas puras, ou seja: certas configurações de linha e cor. Não menos importante, as considerações de Oliveira (2008), também foram necessárias para compreendermos a importância das imagens em obras dedicadas a crianças e jovens, uma categoria que abrange as três obras analisadas.

Em *Murûgawa: mitos, contos e fábulas do povo Maraguá* (2007), os desenhos são feitos pelo próprio escritor, Yaguarê Yamã, que também é artista plástico. Seus desenhos nessa obra são expressivos porque traz símbolos tradicionais, conseqüentemente símbolos coletivos de sua etnia.



**Figura 10:** Capa do livro *Murûgawa: mitos, contos e fábulas do povo Maraguá* (2007), de Yaguarê Yamã.

Os desenhos que fazem parte da obra são em cores preto e branco, o que conforme Oliveira (2008) possui um leque de significados – até mesmo de ancestralidade na história da

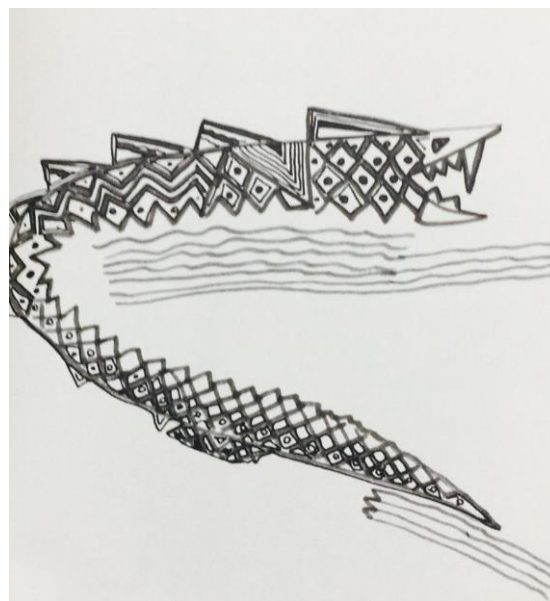
ilustração – tão relevante quanto a ilustração em cores. Quiçá até pelo grafismo e contragrafismo, ou seja, o preto e o branco do papel que o ilustrador tem diante de si, sua aparente exiguidade de recursos expõe uma dificuldade de resolução muito mais complicada do que quando o artista dispõe da possibilidade de cor. É somente na capa do livro que são encontradas as cores azul, amarelo, ocre e o branco.

O autor emprega, além das cores mencionadas, um traço muito particular na configuração do peixe que ilustra a capa, os contornos étnicos. Conforme Thiél (2012), as formas geométricas são encontradas em diversas obras indígenas brasileiras e podem sinalizar no livro que as narrativas ou informações contidas nas páginas são de autoria coletiva, isto é, são provenientes de sabedoria ancestral dos povos indígenas. O livro corresponde ao que diz a estudiosa, uma vez que o utilizamos para discutir o tema da autoria coletiva. Nesse caso, até os próprios desenhos em formas de grafismos reforçam a ideia de coletividade.

Os desenhos presentes no livro não têm o objetivo de serem condizentes com as histórias, o autor apenas traz para divulgar seu trabalho e fazer referência aos traços originários que marcam a etnia Maraguá. Desse modo, segundo os estudos de Oliveira (2008), podemos enquadrar as ilustrações desse livro no gênero da ilustração informativa, que se caracteriza pelo compromisso com o conhecimento e clareza de informações. Os desenhos são variados entre totem, paisagens, barco e a predominância de peixes com estilo próprio do escritor. As ilustrações estão dispostas ao lado do texto alfabético e em alguns casos ocupam folhas inteiras. As duas figuras abaixo extraídas do livro são exemplares disso.



**Figura 11:** Ilustração extraída de Yamã (2007, p. 49).



**Figura 12:** Ilustração extraída de Yamã (2007, p. 101).

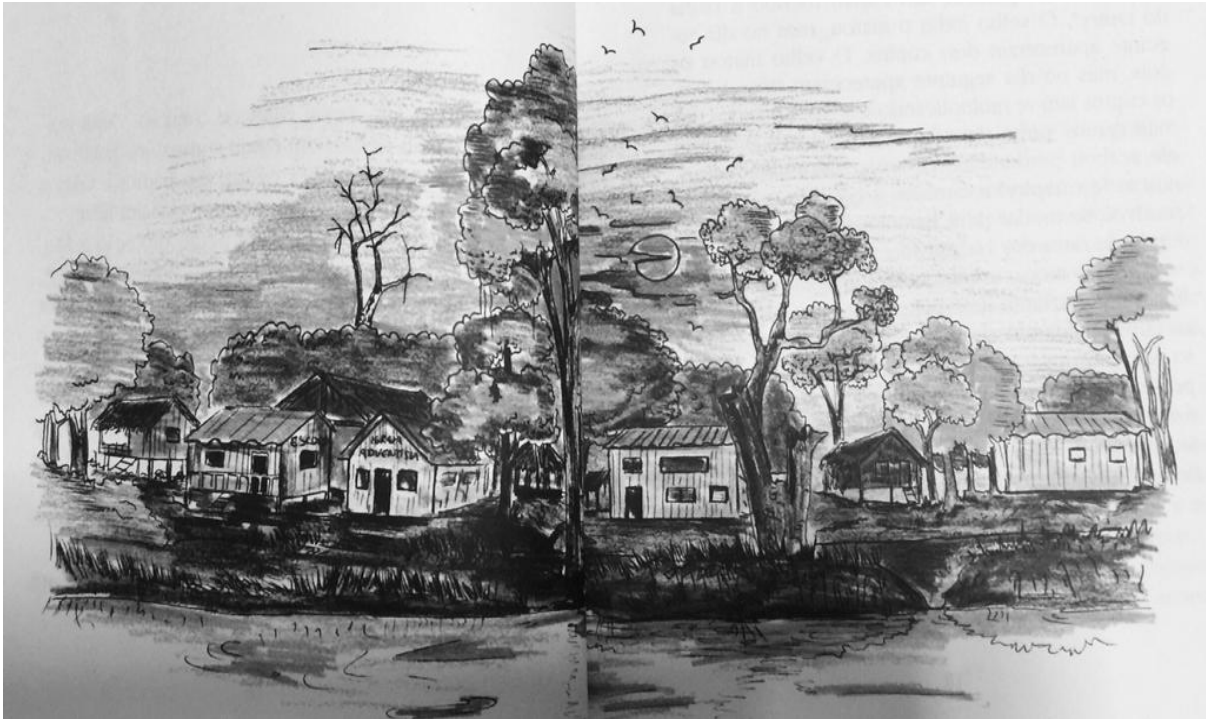
Na figura 11, o autor traz um desenho figurativo com elementos geométricos que se completam em cada linha de composição. É um desenho complexo semelhante às pinturas encontradas em totens. Na figura 12, o autor traz um desenho figurativo em que a identificação é imediata. Trata-se de uma representação de um peixe em estilo particular. Segundo Oliveira (2008, p. 123) “no caso do ilustrador, cada um possui sua própria escrita linear, como se fosse um cardiograma, ou mesmo um sismógrafo, de suas intenções expressivas e estéticas”.

O reconhecimento da figura pode acontecer, porém as atribuições das formas aludem a um estilo de composição abstrata. Há no desenho a predominância do elemento visual linha. As linhas são combinadas para a criação de texturas que se assemelham aos traços cultuados pelos indígenas nos grafismos tradicionais e remetem aos trançados encontrados em diferentes cestarias.

Os trabalhos como ilustrador de Yaguarê Yamã são fáceis de serem identificados, principalmente pelo uso dos símbolos gráficos de seu povo. Essa questão do estilo de cada artista é algo muito particular e vista como ponto central da arte. O estilo, segundo Ostrower (1991) pode ser comparado a uma lente, ao focalizar as interpretações possíveis – de uma realidade que já foi vivida. Nesse sentido, o estilo de uma obra sempre corresponde a uma visão de vida pessoal ou, mais amplamente, visão cultural de determinada sociedade num determinado momento histórico.

Ao longo da leitura da obra é perceptível que o texto verbal se faz predominante, enquanto as ilustrações têm papel secundário. Tal afirmativa pode estar relacionada com o direcionamento. Em algumas obras endereçadas ao público infantojuvenil, como é o caso desta, os desenhos não compartilham da mesma intensidade que o texto escrito. Sobretudo, porque a obra em análise refere-se a uma coletânea de 30 textos. Vamos perceber adiante que as ilustrações têm mais espaços em narrativas curtas dedicadas ao público infantil e em alguns casos ao público juvenil.

Ao todo, na obra contabilizamos 13 ilustrações. Além da técnica do grafismo, outro estilo adotado pelo escritor são os desenhos figurativos de paisagens. Em três momentos na obra elas estão presentes. São desenhos que representam o contexto das comunidades indígenas e vilarejos da Amazônia.



**Figura 13:** Ilustração extraída de Yamã (2007, p. 16-17).

No conto em que essa ilustração se encontra, o desenho ocupa duas páginas, de modo que ele se completa quando o leitor abre o livro. A partir de nossa percepção, compreendemos três planos na divisão do desenho. No primeiro, podemos ver um rio, cujo figurativismo é dado devido à alusão dos movimentos na composição das águas. No segundo, a posição do barranco permeado da vegetação no entorno. No terceiro, a distribuição das casas corresponde aos modelos utilizados por ribeirinhos. As representações são de construções a partir do uso da madeira como matéria-prima, algo que dialoga com a natureza em sua volta. Acreditamos que o autor buscou inspiração para o desenho em vilas e povoados amazônicos que fazem suas construções às margens dos rios, uma vez que o rio é fonte de sobrevivência para essas comunidades. Conforme Loureiro (2008, p. 15), “os homens passam pelo rio, usam o rio, trabalham no rio, alimentam-se do rio, navegam pelo rio, vivem no rio e morrem no rio”. No contexto amazônico, em que a obra está inserida, percebe-se que existe outra realidade. O rio é visto também de outras formas, envolto de um mistério encantatório, magicamente real, capaz de fazer do rio uma realidade simbólica sensível que se revela como uma finalidade sem a representação de um fim.

No desenho, há ainda a ilusão de volume dada tanto pelo emprego das linhas que criam certa perspectiva quanto pela colocação do jogo de luz e sombra em determinados pontos da composição, o que difere dos grafismos tradicionais. A partir de alguns pontos citados por

Oliveira (2008) sobre a leitura estrutural de uma ilustração, entende-se que o desenho acima utiliza como forma de fundo o contraste e se insere no gênero de imagens do cotidiano.

Como representante da cultura Maraguá, o autor sempre faz uso do contexto de sua comunidade ou mesmo do contexto amazônico de modo geral. Assim, segundo Cavalcante et. al. (2013, p. 15), qualquer objeto apresentará em seu *design* a agregação de um conteúdo utilitário a uma mensagem em que diferentes grupos poderão estabelecer diferentes explicações. “Cada comunidade possui seu repertório visual, o que imprime aos objetos significações, interpretações próprias de uma comunidade”.

Os desenhos de Yaguarê Yamã compõem uma parte de sua proposta de divulgação de sua cultura. Os grafismos geométricos, os símbolos e as cores se constituem como um “veículo de disseminação cultural, possibilitando atuar na valorização econômica e social de um grupo como mídia de informação e do conhecimento” (CAVALCANTE et. al., 2013, p. 25).

No livro de Lia Minápoty, *Com a noite veio o sono* (2011), a presença das ilustrações é em todos os níveis. Os desenhos são de Maurício Negro<sup>17</sup>, que já realizou inúmeros trabalhos em livros indígenas. Nesta obra, as ilustrações são de variadas cores: azul, amarelo, verde e um enfoque maior para a cor preta. Conforme a biografia do ilustrador disponibilizada ao final do livro, a natureza é a pauta da grande maioria dos livros que ilustra. Temas étnicos, culturais e ambientais são suas inspirações. A obra em questão aborda o mito de origem da noite e dos animais noturnos, segundo a visão dos Maraguá. Assim, de acordo com a proposta de cada livro, cria-se um projeto gráfico. No livro em foco, o projeto é feito por Eduardo Okuna e Maurício Negro e enquadra-se no gênero das ilustrações narrativas por estar sempre associada ao texto. Para Oliveira (2008, p. 44), “o que fundamentalmente caracteriza esse gênero são o narrar e descrever histórias através de imagens, o que não significa em hipótese alguma uma tradução visual do texto”.

O ilustrador busca, através da arte da capa, informar ao leitor sobre a temática do livro. Há, sobretudo, na capa e nas primeiras folhas do livro, uma preferência pela cor preta para fazer alusão à noite. Destaca-se ainda a lua como astro noturno que dar impressão de clarear os tons escuros. Em síntese, a ilustração na capa estimula a imaginação do leitor, posto que a composição pode remeter tanto à uma ambientação paisagística abstrata, iluminada pela lua quanto a um rosto masculino de olhos fechados. Sendo assim, compreende-se que “nenhuma

---

<sup>17</sup> É também escritor e ilustra seus próprios livros. Com isso já recebeu prêmios importantes como o NOMA – Encouragement Prize (2008). Já participou de catálogos e exposições no Brasil, Argentina, Alemanha, Eslováquia, México, Itália, Coreia e Japão.



ilustração possui uma leitura absoluta do texto, muito menos o leitor da imagem. A leitura será sempre parcial, segmentada e particularizada. Vemos aquilo que esperamos ver (OLIVEIRA, 2008, p. 31).

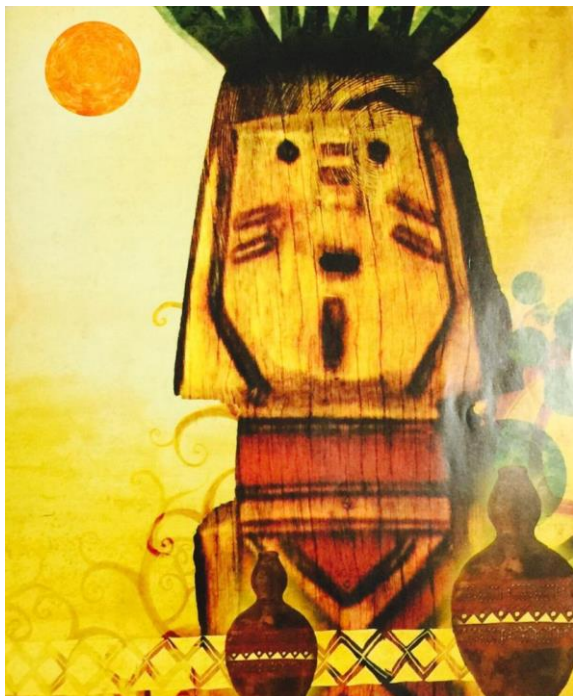


Figura 14: Capa do livro *Com a noite veio o sono*, de Lia Minápoty (2011).

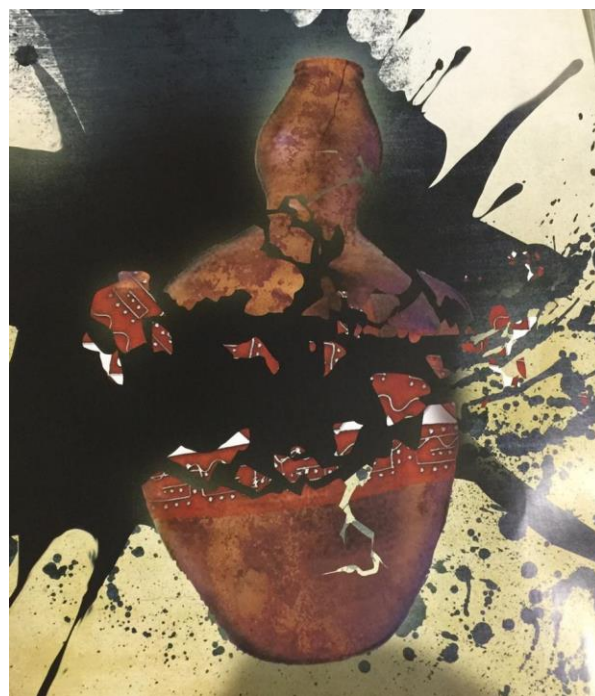
A capa de um livro diz muito, pode atrair leitores e compradores. Por isso, os livros de um modo geral buscam trazer bons projetos. Para Oliveira (2008), a arte de ilustrar está assentada no equilíbrio e na harmonia entre a imaginação verbal e a imaginação visual. Em realidade, o que almejamos de um ilustrador é que ele seja um livre intérprete do texto, e não um médium.

O livro de Minápoty apresenta duas formas de linguagem: a escrita e a ilustração digital, que dialogam entre si completando a compreensão da narrativa mitológica. As ilustrações representam cenas narrativas e são consideradas figurativas porque são de fácil compreensão. Analisando as técnicas utilizadas pelo ilustrador e também as informações verificadas no livro depreende-se que o material utilizado vai além de tinta e papel. Trata-se de um projeto gráfico bem elaborado que dá vivacidade ao livro com colorização digital. Segundo Lima (2012), o *design* de um livro é construído de uma série de plataformas que originam a lógica construtiva. Essas estruturas definem o aspecto visual, o *layout*, que abrange formato, cores, tipografia, disposição textual etc., e seu aspecto editorial – textos, linguagem e conteúdo. Ainda conforme a pesquisadora, o projeto gráfico dos livros indígenas pode ser iniciado em qualquer momento

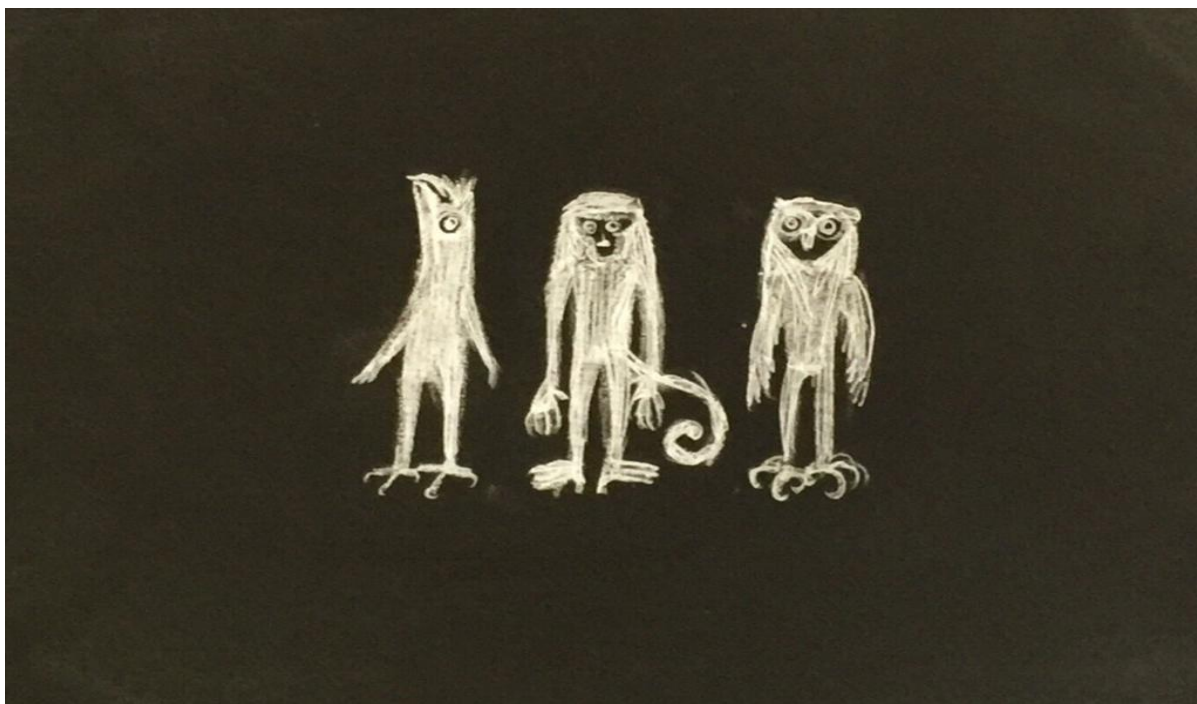
do trabalho. É com a produção dos textos alfabéticos, dos desenhos e de outras grafias que o projeto vai ganhando forma.



**Figura 15:** Ilustração extraída de Minápoty (2011, p. 9).



**Figura 16:** Ilustração extraída de Minápoty (2011, p. 18).



**Figura 17:** Ilustração extraída de Minápoty (2011, p. 21).

A partir do projeto gráfico do livro é possível opinar sobre algumas técnicas utilizadas pelo artista. As três ilustrações em destaque foram selecionadas mediante a ordem cronológica dos acontecimentos. Na figura 15, é apresentado os vasos onde contém o elemento noite, conforme consta na descrição do livro: “Esses *cumaty*, além de serem pintados com grafismos de origem, eram brilhosos por fora e estavam cheios de escuridão (MINÁPOTY, 2011, p. 8).

A imagem é dividida em três planos. No primeiro, observa-se um vaso marrom adornado por grafismos nas cores vermelho e branco. Em segundo plano, encontramos um vaso similar ao primeiro, no entanto, em escala menor e em posição diferente. Atrás do vaso, encontra-se uma espécie de totem representativo de um indígena com predominância da cor amarela, configurando assim o último plano da composição. O totem é representado de maneira frontal, sua estrutura alude a objetos elaborados em madeira. Em sua face sobressaem expressões que podem ser relacionadas tanto à surpresa quanto a um susto. A disposição do totem ocupa grande parte do fundo da imagem. Seu tamanho chega a atingir o sol, fator que pode estar relacionado ao grau de importância deste elemento na cultura Maraguá.

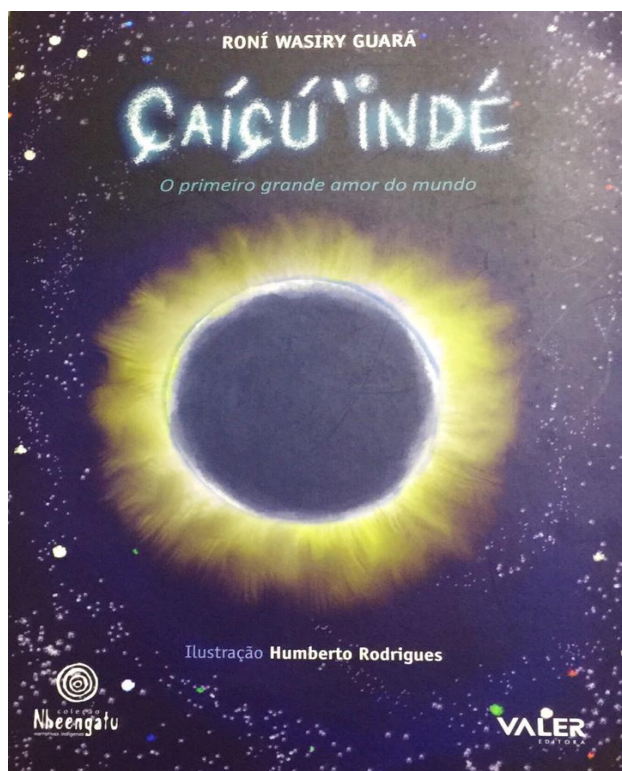
Neste sentido, a figura 16 representa o momento do clímax da narrativa. Nessa ocasião, o vaso cheio de escuridão da noite é acertado pela flecha de um guerreiro Maraguá. O momento é registrado com criatividade pelo ilustrador. O vaso estilhaçado e a cor preta se espalhando contribuem para dar significado a narrativa. Desse modo, percebe-se a presença de dois planos na imagem. O primeiro representa a materialidade do vaso, e no segundo a reprodução da noite representada pelo uso da cor preta.

A figura 17 também é representativa, refere-se à origem dos animais noturnos. Os três animais presentes na imagem, segundo a narrativa, são os três guerreiros Maraguá que foram alcançados pela noite antes de chegarem à aldeia. Em uma composição com os três personagens dispostos lado a lado, a narrativa apresenta o *yurutay*, o guariba e a coruja. Intuímos que a técnica utilizada tenha sido o desenho com lápis branco em papel preto. Nota-se a predominância do elemento visual linha. Estas, constituem a forma geral dada às personagens, bem como servem como instrumento para o emprego de textura que alude a pelagem dos animais.

Nessa obra, os desenhos coloridos representam o que afirmamos anteriormente sobre o direcionamento. A predominância das ilustrações e o colorido desde a capa são um convite para a leitura do livro. Concluimos assim, que o ilustrador busca recriar o universo indígena dos Maraguá, mas também apresentar seu próprio traço enquanto artista.

Por último, em *Çaiçú'indé: o primeiro grande amor do mundo* (2011), de Roní Wasiry Guará, as ilustrações são igualmente importantes para a compreensão da narrativa. O livro é ilustrado por Humberto Rodrigues<sup>18</sup>. Destaca-se ainda o trabalho de *design* de Heitor Costa. As ilustrações são feitas de forma realista para agregar valor à história do primeiro grande amor do mundo, segundo os Maraguá. O livro é colorido e privilegia a cor roxa para representar a noite. Conforme nos diz Oliveira (2008), a cor é um dos elementos constitutivos da imagem narrativa e possui poder emotivo e evocativo. Entretanto, isso não lhe dá nenhuma prioridade como recurso plástico. A cor mencionada mantém relação com outros elementos do texto como a luz, sombra e ações das personagens. Nesse sentido, fica entendido que as cores das ilustrações não devem ser levadas em consideração em seu sentido isolado.

Na capa, como de costume, os desenhos dão pistas do contexto da narrativa. O ilustrador opta por trazer elementos que aludem ao desfecho da história, como por exemplo, a figura do eclipse representando o encontro do sol e da lua em tons terrosos e efeito de luz para enfatizar o encontro dos astros. O universo é sinalizado por pontos de luz, tais pontos representam as estrelas mencionadas na narrativa. O emprego do efeito de luz é usado também no título da obra como forma de realce, vejamos:

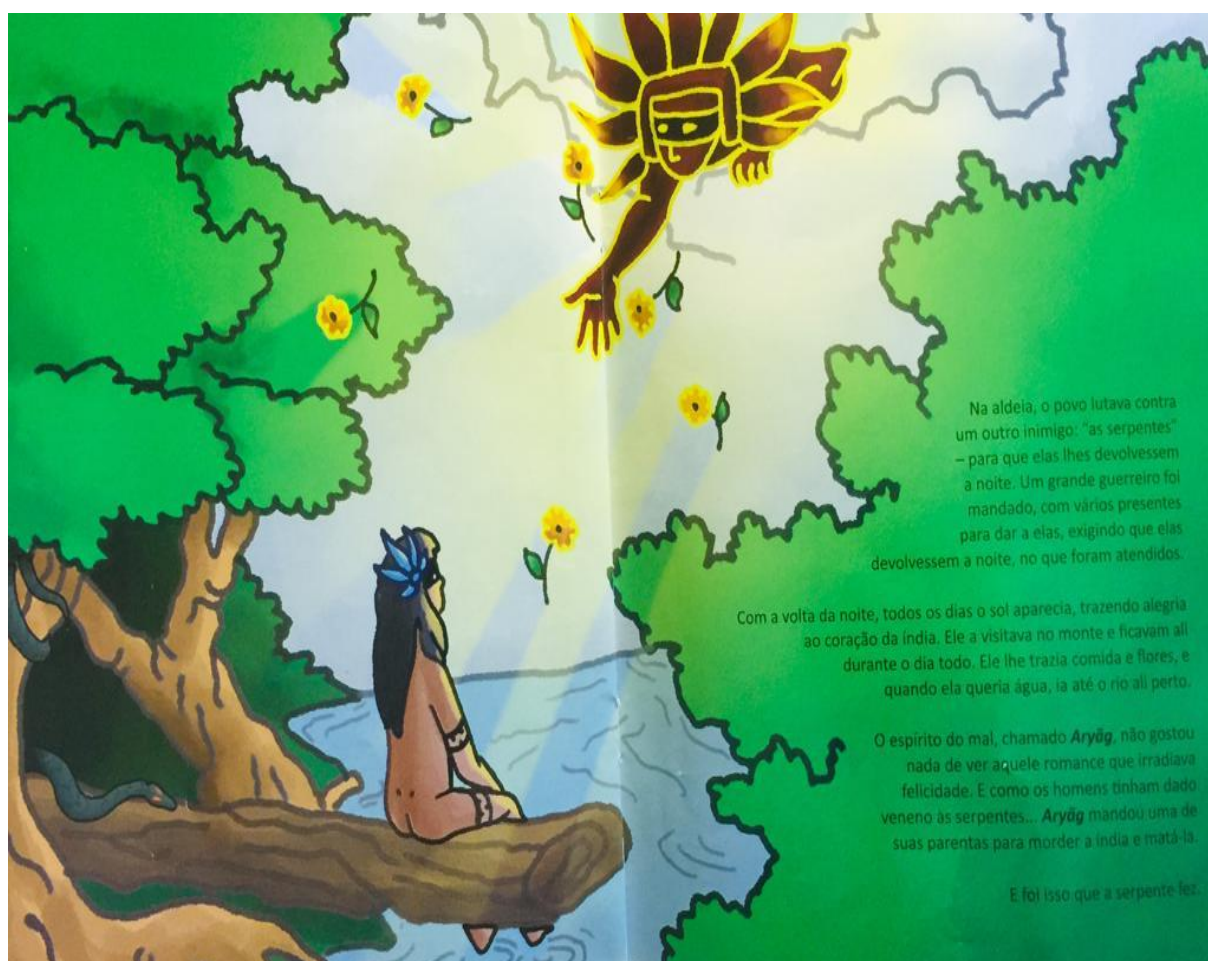


**Figura 18:** Capa do livro *Çaiçú'indé: o primeiro grande amor do mundo* (2011).

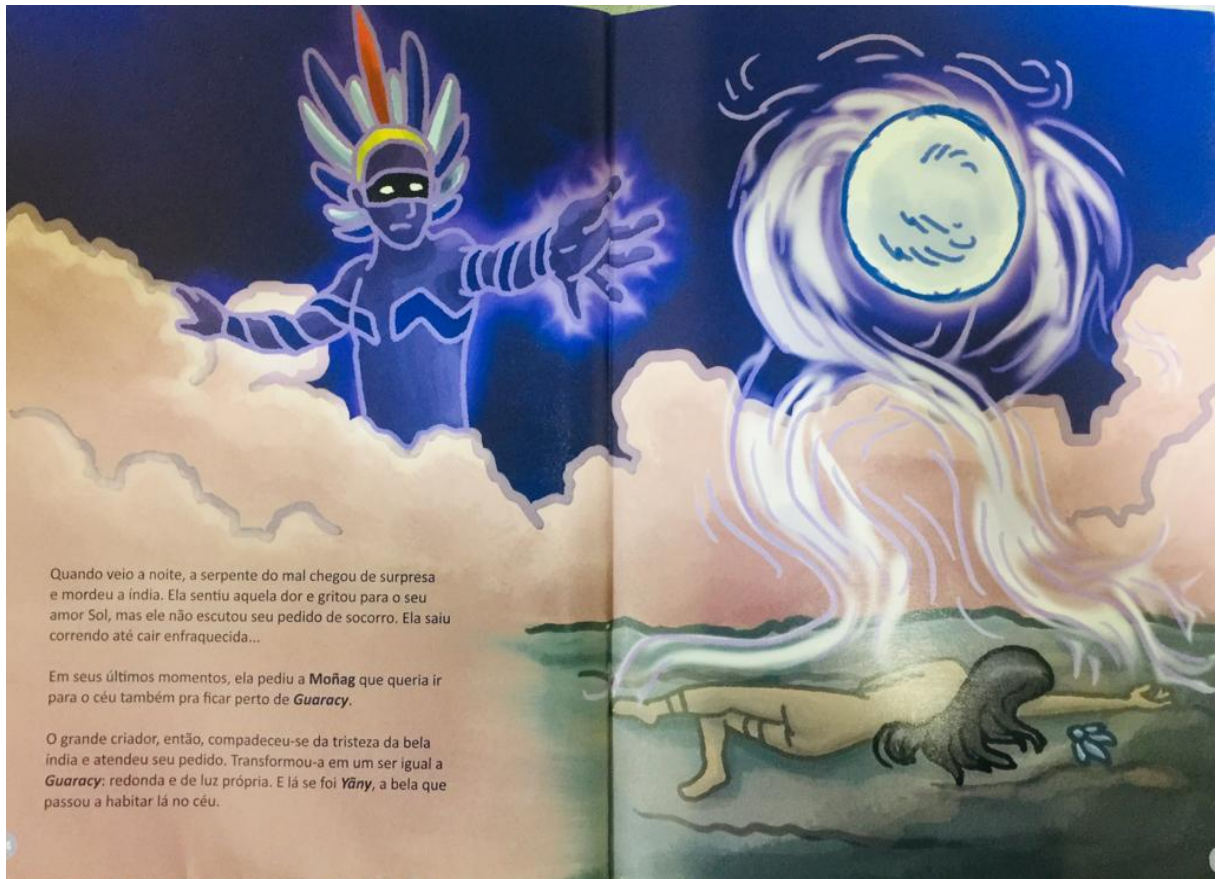
<sup>18</sup> Na obra não há um espaço dedicado a biografia do ilustrador.

A partir da leitura da obra é possível conhecer o estilo dos desenhos adotado pelo ilustrador, bem como o estilo narrativo do escritor Maraguá. Para contar a história do surgimento do eclipse, o autor atribui características humanas a astros e deuses, um recurso utilizado nas narrativas indígenas e também reforçado pelo trabalho do ilustrador. Nos primeiros desenhos da narrativa é apresentada a harmonia entre homens, bichos e o astro sol em desenhos coloridos e de fácil entendimento.

Na descrição do protagonista *Guaracy* (sol), o ilustrador escolhe traços que o assemelha a um guerreiro indígena, possibilitando assim, o romance vivido pelo astro e pela moça Maraguá. Na descrição da indígena, o ilustrador opta por elementos como a pintura corporal, nudez e acessórios que marcam a identidade indígena. Nas figuras (19 e 20) é possível confirmar as características descritas.



**Figura 19:** Ilustração extraída de Guará (2011, p. 22-23).



Quando veio a noite, a serpente do mal chegou de surpresa e mordeu a índia. Ela sentiu aquela dor e gritou para o seu amor Sol, mas ele não escutou seu pedido de socorro. Ela saiu correndo até cair enfraquecida...

Em seus últimos momentos, ela pediu a Moñag que queria ir para o céu também pra ficar perto de Guaracy.

O grande criador, então, compadeceu-se da tristeza da bela índia e atendeu seu pedido. Transformou-a em um ser igual a Guaracy, redonda e de luz própria. E lá se foi Yāny, a bela que passou a habitar lá no céu.

**Figura 20:** Ilustração extraída de Guará (2011, p. 24-25).

A partir das ilustrações acima, é possível afirmar que os desenhos são constituídos a partir da utilização de suportes gráficos, como a ilustração digital. Assim como as ilustrações da obra anteriormente analisada, nessa também predominam imagens e desenhos figurativos que se inserem no gênero da ilustração narrativa, já que as imagens acompanham a sequência dos acontecimentos.

O autor dos desenhos busca sempre relacionar o enredo com as imagens, em alguns momentos a ilustração completa o sentido do texto trazendo a representação das cenas. O cenário cria a atmosfera dramática através do ângulo em que a cena está sendo vista. O ilustrador utiliza fundamentalmente diversos fatores, como a cor, a luz e, principalmente, a perspectiva, para estabelecer o drama narrativo de suas ilustrações (OLIVEIRA, 2008).

As figuras 19 e 20 representam bem isso ao se referirem a dois momentos importantes. Primeiro, o encontro dos enamorados, em seguida a morte da moça e sua transformação em lua. As ilustrações dessa narrativa condizem com o conceito de tema secundário ou convencional descrito por Panofsky (2017), uma vez que é apreendido pela percepção. Assim, ligamos os

motivos artísticos e as combinações de motivos artísticos (composições) com assuntos e conceitos.

Por último, a imagem que selecionamos faz parte do clímax da narrativa. É o encontro do sol e da lua num fenômeno natural que conhecemos como eclipse e para a cultura Maraguá, o *Çaiçú'indé*. A ilustração possui contrastes e faz parte do gênero das imagens fantásticas com luz e sombras projetadas (ALMEIDA, 2008).



**Figura 21:** Ilustração extraída de Guará (2011, p. 30-31).

Nessa ilustração, o artista fez uso das mesmas cores e efeitos presentes na capa do livro. A diferença está nos dois personagens abraçados. O uso de listras na feitura das personagens acima é visível e funciona como uma espécie de pintura étnica. Além do sol, a lua também ganha forma humana e ambos apresentam predicados fantásticos e capacidade de vencer a morte. De modo geral, os desenhos figurativos de homens, animais, vegetação, rios e seres fantásticos fazem parte da narrativa e trazem cor e sentido para o leitor. Assim, como elemento fundamental da linguagem visual, a composição das imagens harmoniza os espaços vazios e cheios, os tons, as luzes, os contrastes entre as formas e as direções dos desenhos. Em síntese,

a composição “organiza e une todos os elementos que participam de uma narrativa visual, relacionando-os de forma equilibrada com a área útil de ilustração, bem como com a página do livro” (OLIVEIRA, 2008, p. 59-60).

O trabalho dos ilustradores deve ser sempre ressaltado pela interpretação que fazem das histórias. São criações que enriquecem as possibilidades de leitura. As três obras citadas aqui são modelos do quanto as ilustrações têm relação com a cultura e com o estilo de cada ilustrador. Cada obra apresenta um estilo particular e técnicas diferenciadas para representar objetos, pessoas, entidades, paisagens etc. A partir das capas dos três livros discutidos, podemos perceber que são projetos gráficos bem distintos. A primeira, por exemplo, se assemelha mais à expressividade dos povos tradicionais, enquanto as duas últimas, como fruto de projetos gráficos mais elaborados, possuem mais características da arte ocidentalizada.

Os ilustradores buscam sempre traçar um estilo que acompanha as demais ilustrações no decorrer dos livros. Os ilustradores e os projetistas gráficos têm uma ampla responsabilidade: criar não apenas a memória e o passado visual de seus leitores, mas acima de tudo formar e educar o olhar (OLIVEIRA, 2008).

Quanto ao fato do ilustrador ser indígena ou não, isso não implica na qualidade das obras, uma vez que estas são resultados do diálogo e colaboração com os autores, resultando em um trabalho que atende às demandas exigidas para que a temática da escrita seja complementada com as imagens. Os ilustradores se esforçam, transitam por universos diferentes e conseguem traduzir em cores, símbolos e técnicas, o mundo mítico e fantástico das histórias indígenas.

### **3.6 Entre bichos e visagens: as relações entre humanos e não humanos nas narrativas indígenas**

Ao longo da leitura das narrativas analisadas nas seções anteriores, nos deparamos com relações que nos chamaram a atenção no enredo e nas características das personagens. Referimo-nos ao convívio do homem em igualdade com os animais e seres sobrenaturais. Nesse viés, deter-nos-emos a discutir esse tema a partir dos exemplos contidos nas narrativas *corpus* deste trabalho.

O tema da animalidade e de seres sobrenaturais não é algo único e exclusivo das narrativas indígenas. Os exemplos do hibridismo de homens, bichos e seres sobrenaturais é



comum em várias mitologias. Na egípcia é possível, por exemplo, encontrarmos animais com características sobrenaturais, como o deus Anúbis com corpo humano e cabeça de chacal, ou na mitologia grega, o Minotauro com “parte homem e parte touro”. Nas narrativas indígenas, a grande recorrência desses fatos faz surgir no leitor uma normalidade dessas relações. É algo intrínseco do convívio indígena, que molda até mesmo comportamentos. O indígena amazônico tem a natureza como algo sagrado, portanto, tudo que habita nela contém representação, as árvores, os animais, os seres encantados, os rios etc. De tal modo, é muito comum que todos esses elementos citados sejam representados nessa ficção (SANTOS; BRANDÃO, 2019).

Em Castro (2002), compreendemos melhor essa relação a partir do conceito de perspectivismo e multinaturalismo, que se trata da ideia comum a muitos povos do continente, segundo a qual o mundo é habitado por diferentes sujeitos, ou pessoas, humanas e não humanas. Nas narrativas míticas, cujo objetivo é informar ou justificar a criação, os diferentes seres se relacionam de modo intrínseco. A respeito desse assunto, Castro (2002) assegura que:

As narrativas míticas são povoadas de seres cuja forma, nome e comportamento misturam inextricavelmente atributos humanos e não-humanos, em um contexto comum de intercomunicabilidade idêntico ao que define o mundo intra-humano atual. O perspectivismo ameríndio conhece então no mito um lugar, geométrico por assim dizer, onde a diferença entre os pontos de vista é ao mesmo tempo anulada e exacerbada. Nesse discurso absoluto, cada espécie de ser aparece aos outros seres como aparece para si mesma — como humana —, e, entretanto, age como se já manifestando sua natureza distintiva e definitiva de animal, planta ou espírito (CASTRO, 2002, p. 229).

A anulação dos planos ou das categorias das personagens é feita pelos autores das narrativas de forma natural. É comum esses escritores destacarem que a igualdade entre os seres faz parte de sua cultura. Na visão de Castro (2002), o que as cosmologias indígenas afirmam não é a ideia de que os animais são semelhantes aos humanos, mas sim que os animais são diferentes de si mesmos: a diferença é interna ou intensiva, não externa ou extensiva. “Se todos têm alma, ninguém é idêntico a si mesmo. Se tudo pode ser humano, então nada é humano inequivocamente. A humanidade de fundo torna problemática a humanidade de forma” (CASTRO, 2002, p. 238).

Nas três obras estudadas por esta dissertação é possível encontrar exemplos que condizem com a percepção de Castro (2002). No primeiro conto “A origem da vitória-régia ou murumuru”, integrante da obra *Murûgawa: mitos, contos e fábulas do povo Maraguá* (2007), a presença de humanos e não humanos é enfatizada pela relação de amor da jovem Yaçanã pela lua. A lua nessa história tem características humanas e possui ações dentro da narrativa. A

metamorfose, um acontecimento sempre recorrente em narrativas míticas, permite visualizarmos a transformação da jovem em planta aquática.

Além de animais, humanos e seres sobrenaturais, existe outra categoria que pode ser visualizada nas narrativas indígenas: as plantas. Em muitas narrativas do contexto amazônico, como essa da origem da vitória-régia, as plantas assumem a partir do processo de metamorfose características fantásticas. No conto “O tamba-tajá”, desta mesma obra, o hibridismo de planta e onça são caracterizados a partir de uma reza mediada pelo pajé. Desse modo, entende-se que o imaginário presente busca elucidar que o mundo é habitado por diferentes espécies e sujeitos, humanos e não humanos segundo visões de mundo distintas.

No contexto da narrativa é possível ainda perceber a presença de um animal comum no contexto amazônico considerado como agourento ou visagento: o bacurau. Essa ave é citada por Lévi-Strauss (1985), em uma das versões do Engole-vento (bacurau), no mito Parintintin. De acordo com Feldmam (2015), que estudou os animais na literatura indígena norte-americana, nos contos tradicionais é comum a presença dos animais na vida do indígena, de diversas formas, auxiliando, atrapalhando, sendo mensageiro etc. Essas ideias transcorrem em diversas etnias, com poucas modificações, porém sempre trazem os animais em interação com os nativos, desde as lendas de origem mais remotas até a atualidade, “como partícipes ativos da construção da vida do indígena, seja nas artes, seja na religiosidade, na educação por meio de histórias, ou ainda pelas lições aprendidas pela observação atenta de cada grupo de animais” (FELDMAM, 2015, p. 32).

No segundo conto, “A origem do peixe-boi ou Guarüguá”, essa relação é enfatizada em uma guerra protagonizada por homens e peixes, bem como pela intervenção de entidades supremas. O relacionamento amoroso entre a indígena Panãby piã e o peixe Guaporé, anula as diferenças entre os planos. Para Castro (2002), tal concepção está quase sempre associada à ideia de que a forma manifestada por cada espécie é um envoltório, uma roupa a esconder uma forma interna humana, “normalmente visível apenas aos olhos da própria espécie ou de certos seres transespecíficos, como os xamãs. Em suma, os animais são gente, ou se veem como pessoas” (CASTRO, 2002, p. 227-228).

A relação amorosa vivida pelas personagens dá origem ao Guarüguá ou peixe boi, fruto da união de homens e peixes. O surgimento do mamífero vem com o intuito de unir as duas espécies e acabar com os conflitos dos habitantes da terra e da água.

É possível também encontrar versões das relações entre homens e peixes na mitologia Karajá. Conforme essa etnia, os peixes Aruanãs são seus parentes, pois foram transformados

em pessoas ao transgredirem regras do mundo aquático. Vivendo na terra como humanos, esperam até os dias atuais serem resgatados por criaturas mágicas e retornarem ao seu verdadeiro *habitat* (ALBUQUERQUE; KARAJÁ, 2016). Os exemplos das narrativas Maraguá e Karajá são em verdade um reflexo da etapa civilizatória vivida por humanos e não humanos. Conforme Krüger (2005), no início os homens não se distinguiam dos animais, haja vista que a distinção entre as espécies só seria obtida *a posteriori*, através da cultura e do trabalho.

Na narrativa é o pajé quem informa o leitor sobre a união que dará origem ao peixe-boi. Esse personagem tem papel importante, porque é capaz de transitar entre os dois mundos. Os xamãs são capazes, segundo Castro (2002), de assumir a função de interlocutores ativos no diálogo transespecífico, sobretudo, porque são capazes de voltar para contar os fatos. Na perspectiva de Eliade (2002), que se debruçou sobre a representação do xamanismo em diversas culturas, o xamã é um mago e *medicine-man*, que tem competência para curar, assim como operar milagres, além disso, ele é psicopompo e pode ainda ser sacerdote, místico e poeta.

Seguindo na perspectiva de exemplificar outros acontecimentos que informam sobre as relações entre homens e animais, Lévi-Strauss (1985) cita alguns casos como o dos Waiwai, membros da família Karib. Nas descrições do antropólogo, essa etnia explica as diferenças entre as espécies de animais, entre animais e humanos por meio de uma série de combinações e dosagens:

No princípio, alguns dos seres destinados a se tornarem animais casaram-se entre si, ou com futuros humanos. Havia então pouca diferenciação entre os seres. Das uniões entre animais virtuais, entre estes e humanos virtuais, ou ainda entre estes últimos, nasceram espécies mais diferenciadas, e assim por diante [...]  
A união entre quadrúpedes machos e abutres fêmeas produziu os índios sedentários. A de gambás machos e mulheres humanas, índios caçadores de aves de grande porte. Quatis machos e abutres fêmeas deram origem às tribos estrangeiras. Entre estas últimas, as que foram geradas por araras machos e abutres fêmeas são mais fortes do que os Waiwai. Algumas cutias machos geraram índios que, além de estrangeiros, são selvagens e sobretudo cruéis (LÉVI-STRAUSS, 1985, p. 13-14).

Em *Com a noite veio o sono* (2011), as relações entre humanos e não humanos são evidentes no desfecho vivido pelos heróis Maraguá em busca da noite. A noite, como já discutido, contém representações de manifestações sobrenaturais. Na narrativa em questão, os humanos são representados pelos indígenas Azuguáp, Popóga e Diãzoáp, já as personagens que estão na categoria de não humanos são representados em dois grupos, o de animais e o de criaturas sobrenaturais conhecidas no contexto amazônico como visagem. Na categoria de animais estão a coruja, o guariba, a *makukawa*, o macaco zogue-zogue, o bacurau e o *yurutay*. É importante destacar que os animais são frutos do processo de metamorfose. As personagens

humanas são transformados em animais porque foram alcançados pela escuridão da noite antes de chegarem à aldeia. Nesse sentido, conforme acentua Castro (2002), a condição comum aos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade. O estudioso afirma ainda que os mitos contam como os animais perderam os predicados herdados ou mantidos pelos humanos, já os humanos são aqueles que continuam iguais a si mesmo, assim, os animais são ex-humanos, e não os humanos ex-animais.

Na categoria de seres visagentos (sobrenaturais) tem-se o *Anhãga*, que representa o deus do mal e o Bikoroti, entidade maligna para essa etnia. O termo visagem é comumente utilizado por indígenas e ribeirinhos para designar assombrações ou aparições sobrenaturais. Os seres visagentos, assim como os animais, tem funções importantes dentro da narrativa, seja como instrumento de alerta para os perigos da natureza, seja como punição aos que teimam em desafiar o desconhecido (SANTOS; BRANDÃO, 2019).

Em *Çaíçú índé: o primeiro grande amor do mundo* (2011), a presença de bichos, humanos e habitantes de outros planos também se fazem presentes. A história é iniciada com a descrição da criação do mundo feito por *Moñag*. O sol como parte da criação, assume na narrativa papel principal ao lado de *Yãny* com quem compartilha um enlace amoroso. Num primeiro momento existe uma ênfase sobre a impossibilidade do romance pela função do sol na narrativa, que mesmo descrito com características antropomórficas representa algo que é de toda a humanidade.

As serpentes representantes da categoria de animais aparecem na narrativa com enfoque negativo. São as responsáveis pelo furto da noite, bem como pela morte da jovem. A dualidade entre bem e mal na narrativa é caracterizado por dois deuses, *Moñag* o responsável pela anulação dos planos que separam os apaixonados e *Aryãg* que planeja a morte da protagonista. A metamorfose da moça em lua é a aproximação dos dois mundos, o terreno e o sobrenatural. Conforme Castro (2002), a noção de ‘roupa’ é uma das expressões privilegiadas da metamorfose, pois espíritos mortos e xamãs assumem formas animais, bichos viram outros bichos, humanos que são inadvertidamente mudados em animais em um processo onipresente no mundo transformacional proposto pelas culturas amazônicas.

As relações que os indígenas mantêm com humanos e não humanos não é visto apenas nas narrativas. A etnia Maraguá, da qual fazem parte os três autores estudados, tem sua estrutura social dividida em clãs que recebem nomes de animais como gente da vespa, da onça e do gavião. O totemismo como representação de animal, planta ou objeto que é utilizado como símbolo sagrado, segundo Mielietinski (1987), serve de mediador entre o tempo dos sonhos e

os homens contemporâneos. Os ancestrais totêmicos se apresentam como seres com dupla natureza zooantropomorfa.

Essa valorização do animal no sistema totêmico também é descrita por Lévi-Strauss (1985), quando cita o exemplo dos Guarayo, que consideram certas espécies de animais, as tidas como mais nocivas, transformações diretas de humanos. Outras decorrem de humanos através de uma série de intermediários. Como propõe Castro (2002), a antropologia popular vê a humanidade como erguida sobre alicerces animais, tendo sido “completamente” animais no passado. O pensamento indígena conclui o contrário, que tendo no passado sido humanos, os animais e outros seres do cosmos continuam a ser humanos, mesmo que de modo não evidente.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do exposto, compreendemos que a literatura indígena é um espaço vasto e repleto de possibilidades. Inicialmente, buscamos situar as características desse movimento literário, que trouxe novas formas de abordagens para a produção literária nacional. Esse movimento nasceu com a implantação de programas de alfabetização nas aldeias a partir de leis e planos que efetivaram o direito dos povos indígenas a uma educação diferenciada. Para os representantes das culturas originárias, escrever significa mostrar outras versões da vida ameríndia.

Esse estilo poético torna-se, nas mãos desses líderes, um instrumento político porque é feito em nome de uma coletividade. Os povos indígenas querem se ver representados em suas obras, mais do que isso, usam a literatura para falar de lutas e desfazer visões pré-concebidas deixadas ao longo do tempo. São textos com íntima relação com os saberes ancestrais e com lutas que reivindicam o direito à voz, se diferenciam de toda a produção anterior à escrita do primeiro livro indígena no Brasil datado de 1980; *Antes o mundo não existia*. O diferencial dessas obras é a própria voz do indígena como personagem e autor de suas histórias. Esses autores enxergam a literatura como um espaço cultural e de manutenção de suas identidades.

No Amazonas, a produção desses textos é ampla e desconhecida. Algo paradoxal em uma região de forte descendência indígena. Essa problemática de desconhecimento está atrelada à falta de incentivos locais para a publicação dessas obras. Os incentivos só abrangem a produção de livros didáticos das etnias. Quanto as obras dos autores em atividade são, em sua maioria, publicadas em outras regiões. Mesmo diante desse cenário, as etnias buscam publicar seus livros em parcerias com ONGs e institutos, que enxergam as poéticas indígenas como um caminho para o compartilhamento e expansão do conceito de literatura.

A partir do mapeamento realizado nesta pesquisa, que traz um número expressivo de obras, compreendemos que esses grupos estão percebendo a importância de registrarem seus conhecimentos em livros, documentários, cartilhas e meios digitais. Essa literatura, escrita e pensada a partir dos padrões estéticos das etnias, apropria-se de outras formas literárias e modelos. Na questão da autoria, as obras podem ser classificadas em duas categorias, individuais e coletivas. Na autoria individual, as obras são escritas ou recriadas por um único autor. Ainda, é possível reconhecer símbolos e mitos que fazem parte de uma coletividade. Na autoria coletiva isso é diferente, tendo em vista que os textos são assinados por grupos

étnicos, associações ou comunidades, e tratam de temas mais específicos das etnias como os mitos fundadores, histórico da etnia, astrologia, medicina e outros temas.

Desse modo, a busca por legitimidade está em poder falar em nome de uma coletividade, em apresentar obras que versem sobre as realidades das comunidades indígenas. Os autores indígenas constroem suas literaturas a partir de uma dialética que envolve suas manifestações culturais e os conceitos universais de literatura. Estão em trânsito contínuo entre a aldeia e a cidade, absorvem o que acham importante das culturas cosmopolitas e agregam em suas produções.

As obras estudadas contemplaram inúmeros temas em que o mito é o objeto fulcral e apresentam uma variedade de histórias sobre a criação do universo, dos heróis e da origem das coisas. Os mitos presentes nessas narrativas trazem respostas a essa etnia sobre o que são hoje, justificam comportamentos e fenômenos naturais ou sobrenaturais. Nas discussões em torno do mito, concluímos que esse objeto se apresenta muitas vezes como ilimitado, sujeito a diversas interpretações de distintas áreas do conhecimento.

Comprovamos que as características mnemônicas permanecem no texto escrito, assim como a performatividade de um narrador oral, captada a partir de uma pluralidade de vozes. A oralidade, nessa direção, não é substituída pela escrita, mas uma prática comum entre esses povos e elemento constituinte da sua escrita literária. Com a apropriação da escrita em língua portuguesa, as narrativas passam do âmbito oral para o escrito, fazendo parte da cultura dos livros impressos ou digitais. Além disso, a escrita dos mitos possibilita que as narrativas sejam conhecidas pela sociedade hegemônica.

Na mão desses autores os mitos originários adotam novas formas, e tornam-se narrativas com múltiplas modalidades discursivas. São narrativas plurais em gêneros e recursos semióticos, ilustradas com características que marcam a identidade das etnias e agrega outros valores ao serem projetadas graficamente por artistas não indígenas.

Nas três narrativas analisadas, as ilustrações são feitas por artistas diferentes, com estilos distintos, que enfatizam e traduzem as relações do indígena com a natureza, com os símbolos coletivos e com as formas de enxergar o outro, mesmo que esse outro não seja igual fisicamente. Na primeira, o ilustrador é o próprio autor que traz símbolos e grafismos de sua etnia. As ilustrações são feitas em preto e branco e não correspondem ao enredo da narrativa. São figuras informativas sobre a cultura Maraguá. Na segunda e terceira, os ilustradores não são indígenas, o que não desmerece a estética dos desenhos. Trata-se de ilustrações que contam com técnicas

de *designers* gráficos, com cores que correspondem ao enredo e performance das personagens. São, portanto, imagens digitais que ocupam páginas inteiras e completam o sentido da narrativa.

Finalizando nossas considerações, afirmamos que existe uma produção expressiva de obras indígenas no Amazonas, que precisa de um olhar atento. Independentemente do caminho percorrido para alcançar os resultados apresentados neste trabalho, ainda há muita coisa a ser tratada sobre as narrativas indígenas. O percurso histórico, crítico e analítico deixado por este estudo está aberto para outros pesquisadores, no intuito de formação de um campo de pesquisa sobre essas obras. É indiscutível o fomento e a continuação de pesquisas que tragam visibilidade para as questões indígenas. Acreditamos no valor social dessa pesquisa, pois além de uma contribuição para a valorização dessa literatura pouco conhecida, é também um registro para quem deseja desbravar outras possibilidades de um campo literário fértil e promissor.



## REFERÊNCIAS

AEITY. **Mariye Kithi Anuse**. Belo Horizonte: FALE-UFMG: SECAD-MEC: AEITY, 2007.

AGUIAR, Fabrício César de. Os reflexos exploratórios da colonização presentes em “O canto do piaga”. **Terra roxa e outras terras-Revista de estudos literários**. v. 21. p. 6-18, 2011.

ALBUQUERQUE, Ana Karoline Saboia. **Composição multimodal de narrativas digitais: um estudo sobre processos e estratégias de produção**. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2012.

ALBUQUERQUE, Francisco Edvigés, KARAJÁ, Adriano Dias (orgs.). **Aspectos históricos e culturais do povo Karajá – Xambioá**. Campinas/SP: Pontes Editores, 2016.

ALENCAR, José. **Iracema**. São Paulo: Ática, 2004.

ALENCAR, José. **O Guarani**. São Paulo: Ática, 2003.

ALMEIDA, Maria Inês de, QUEIROZ, Sônia. **Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica: FALE: UFMG, 2004.

ALMEIDA, Maria Inês de. **Desocidentada: experiência literária em terra indígena**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

ALMEIDA, Maria Inês de. **Ensaio sobre literatura indígena contemporânea no Brasil**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1999.

AMORIM, Antônio Brandão de. **Lendas em Nheengatu e em Português**. Manaus: Fundo Editoria, 1987.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. Texto revisado por Telê Porto Ancona Lopez. 32. ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2001.

BANIWA. **Livro de alfabetização Baniwa**. Belo Horizonte: FALE-UFMG: SECAD-MEC, 2005-2006.

BEHR, Héloïse. A emergência de novas vozes brasileiras: uma introdução à literatura indígena no Brasil. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de; PENJON, Jacqueline; BOAVENTURA, Maria Eugenia. **Momentos da ficção brasileira**. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2017. p. 259-279.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7.<sup>a</sup> ed. São Paulo, Brasiliense, 1994.

BERND, Zilá. **Literatura e identidade nacional**. 3.<sup>a</sup> ed. Porto Alegre: Editora da UFRGR, 2011.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução: Myriam Ávila et al., Belo Horizonte. Editora UFMG, 1998.

BÍBLIA, **Sagrada Bíblia Católica**: Antigo e Novo Testamentos. Tradução: José Simão. São Paulo: Sociedade Bíblica de Aparecida, 2008.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. 3.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia da Letras, 1996.

BRASIL. Lei nº 9.394 de 20 de dezembro de 1996. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional**. Brasília, DF: Planalto, 1996.

BRASIL. **Projeto de Lei nº 8.035/2010**. Visa aprovar o Plano Nacional de Educação para o decênio 2011-2020. Brasília, DF: Câmara, 2010.

BRASIL. **Projeto de Lei nº 8.035/2010. Visa aprovar o Plano Nacional de Educação para o decênio 2011-2020**. Brasília, DF: Câmara, 2010.

BRITTO, Tarsilla Couto de, SOUSA FILHO, Sinval Martins de, VIEIRA, Gláucia Cândido. O avesso do direito à literatura: por uma definição de literatura indígena. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 53, p. 177-197, jan./abr. 2018.

CALLADO, Antônio. **A expedição Montaigne**. 2.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CALLADO, Antônio. **Quarup**. 10.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

CALVET, Louis-Jean. **Tradição oral e tradição escrita**. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

CAMINHA, Pero Vaz de. **A carta de Pero Vaz de Caminha**. São Paulo: Humanitas, 1999.

CAMPBELL, Joseph, com Bill Moyers. **O poder do mito**. Organizado por Betty Sue Flowers. Tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Palas Athena, 1990.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes**. 3.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Humanitas / FFLCH/USP, 1999.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9.<sup>a</sup> ed. Ouro sobre azul: Rio de Janeiro, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 3.<sup>a</sup> Ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CARDOSO, Ytanajé Coelho. **Canumã**: a travessia. Manaus, Editora Valer, 2019.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 225-399.

CAVALCANTE, Ana Luisa B. Lustosa et. al. A iconografia em comunidades indígenas. **Revista Projética**, Londrina, v. 4, n. 2, p. 09-28, Jul/Dez. 2013.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona; Editorial Herder, 1986.

COMUNIDADE INDÍGENA ANAMUIM. **Barekena nheega**. Belo Horizonte: FALE-UFMG: SECAD-MEC, 2007.

DANNER, Leno Francisco et al. A voz-práxis das minorias entre literatura e política: algumas notas desde a recente produção da literatura indígena brasileira. **Revista Antares**, Caxias do Sul, v. 10, n. 19, p. 45-69, jan./abr. 2018.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo, Editora Horizonte / Rio de Janeiro, Editora da UERJ, 2012.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **Kafka: para uma literatura menor**. Tradução Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

DIAKARA, Jaime. **Yahi puíro ki'ti: a origem da constelação da garça**. Manaus: Valer, 2011.

DIAS, Gonçalves. **Literatura comentada**. São Paulo: Abril Educação, 1982.

DORRICO, Julie et al. (Orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção**. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018.

DORRICO, Julie. A oralidade no impresso: o 'eu-nós lírico-político' da literatura indígena contemporânea. **Revista Boitatá**, Londrina, v. 12, n. 24, p. 216-233, ago./dez. 2017a.

DORRICO, Julie. A leitura da literatura indígena: para uma cartografia contemporânea. **Revista Igarapé**, Porto Velho. v. 5, n. 2, p. 107-137, 2018.

DORRICO, Julie. **Autoria e performance nas narrativas míticas amondawa**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) Fundação Universidade Federal de Rondônia. Porto Velho, 2015.

DORRICO, Julie. Literatura Indígena e seus intelectuais no Brasil: da autoafirmação e da autoexpressão como minoria à resistência e à luta político-culturais. **Revista de estudos e pesquisas sobre as Américas**. v. 11, n. 3, p. 114-136, 2017b.

DORRICO, Julie. Texto criativo, texto estranho, ponto de vista nativo e autobiografia indígena: discussões teórico-metodológicas para uma fundamentação da crítica literária indígena na contemporaneidade. **Revista Clareira**, v.4, n. 4, p. 67-9, set. 2017c.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

ELIADE, Mircea. **O xamanismo**. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

FELDMAM, Alba Krishna Topan. Animais na poética indígena norte-americana: duas perspectivas. In: BRAGA, Elda Firmo, LIBANORI, Vânia Evely, DIOGO, Rita de Cássia Miranda. **Representação animal na literatura**. Rio de Janeiro. Oficina da leitura, 2015.

FRANCA, Aline; SILVEIRA, Naira Christofoletti. A representação descritiva e a produção literária indígena brasileira. **TransInformação**, Campinas, v. 26, n. 1, p. 67-76, jan./abr. 2014.

GÂNDAVO, Pero de Magalhães. **Tratado da terra do Brasil: história da província Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos Brasil**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008.

GOODY, Jack. **O mito, o ritual e o oral**. Tradução: Vera Joscelyne. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

GRAÚNA, Graça. Literatura: diversidade étnica e outras questões indígenas. **Revista Todas as Musas**, v. 5, n. 02, p. 52-57, 2014.

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

GRAÚNA, Graça. Literatura indígena no Brasil contemporâneo e outras questões em aberto. **Revista Educação & Linguagem**, v. 15, n. 25, p. 266-276, jan./jun. 2012.

GUARÁ, Roní Wasiry. **Çaiçú'indé: o primeiro grande amor do mundo**. Manaus: Editora Valer, 2011.

GUARÁ, Roni Wasiry. **O caso da cobra que foi pega pelos pés**. Rio de Janeiro: Imperial, 2007.

GUARÁ, Roní Wasiry. **Olho d'água: o caminho dos sonhos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

GUESSE, Érika Bergamasco. **Prática escritural indígena: língua e literatura fortalecendo a identidade e a cultura**. In: Anais do SILEL. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013. p.1-8.

GUESSE, Érika Bergamasco. **Shenipabu Miyui: literatura e mito**. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2014.

HAKIY, Tiago. **Awyató-pót: histórias indígenas para crianças**. São Paulo: Paulinas, 2011.

HAKIY, Tiago. Literatura indígena - a voz da ancestralidade. In: DORRICO, Julie et al. (Orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção**. Porto Alegre: Editora Fi, 2018. p.37-38.

JACOB, Paulo. **Assim contavam os velhos índios Ianõnãmes**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1995.

JECUPÉ, Kaká Werá. **As fabulosas fábulas de Iauaretê**. São Paulo: Peirópolis. 2006.

JECUPÉ, Kaká Werá. **A terra dos mil povos: história indígena do Brasil contada por um índio**. São Paulo: Peirópolis, 2003.

JECUPÉ, Kaká Werá. **Ore awé roiru'a ma**: Todas as vezes que dissemos adeus. São Paulo: Triom, 2002.

JEKUPÉ, Olívio. **Literatura escrita pelos povos indígenas**. São Paulo: Scortecci, 2009.

JEKUPÉ, Olívio. **500 anos de angustia**. 2. ed. [s/l]: [s.n], 1999.

JEKUPÉ, Olívio. **O saci verdadeiro**. Londrina: Eduel, 2000.

KAMBEBA, Márcia Wayna. **Ay Kakyri Tama**: Eu moro na cidade. Manaus: Grafisa Gráfica e Editora, 2013.

KAMBEBA, Márcia Wayna. Literatura indígena: da oralidade à memória escrita. In: DORRICO, Julie et al. (Orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: criação, crítica e recepção. Porto Alegre: Editora Fi, 2018. p. 39-44.

KRÜGER, Marcos Frederico. **Amazônia**: mito e literatura. 2.<sup>a</sup> ed. Manaus: Valer: Governo do Estado do Amazonas, 2005.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades & escritas nas literaturas africanas**. Lisboa: Edições Colibri, 1998.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A oleira ciumenta**. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo, Brasiliense, 1985.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Tradução: Tânia Pellegrini. Campinas-SP, Papyrus, 1989.

LIMA, Amanda Machado Alves de. **O livro indígena e suas múltiplas grafias**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

LIMA, Carlos Emílio Correa. **Antes o mundo não existia**: o livro da outra origem do mundo. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2018.

LOUREIRO, João de Jesus de Paes. A etnocenologia poética do mito. **Revista Ensaio Geral**, Belém, v. 1, n. 2, p. 152-158, jul./dez. 2009.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A arte como encantaria da linguagem**. São Paulo: Escrituras Editora, 2008.

MACHADO, Irene A. **O romance e a voz**: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin. Rio de Janeiro Imago Ed., São Paulo: FAPESP, 1995.

MACHADO, Irene. Texto como enunciação. A abordagem de Mikhail Bakhtin. **Revista Língua e Literatura**, n. 22, p. 89-105, 1996.

- MIELIETINSKI, Eleazar, M. **A poética do mito**. Tradução. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense – Universitária, 1987.
- MINÁPOTY, Lia. **Com a noite veio o sono**. São Paulo, LeYa, 2011.
- MINÁPOTY, Lia. **Lua-menina e menino-onça**. Belo Horizonte: RHJ, 2014.
- MUNDURUKU, Daniel. **Coisas de índio**. São Paulo: Calis Editora, 2000.
- MUNDURUKU, Daniel. **Histórias de índio**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1997.
- MUNDURUKU, Daniel. **O Banquete dos Deuses**: conversa sobre a origem da cultura brasileira. São Paulo. Editora Angra Ltda., 1999.
- MUNDURUKU, Daniel. **Vozes Ancestrais** – dez contos indígenas. São Paulo, FTD, 2016.
- MUNDURUKU, Daniel; BORGES, Rogerio. **Meu avô Apolinário**: um mergulho no rio da (minha) memória. São Paulo: Studio Nobel, 2001.
- OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. Literatura marginal: questionamentos à teoria literária. **Revista Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 15, n. 2, p. 31-39, jul./dez. 2011.
- OLIVEIRA, Rui de. **Pelos Jardins Boboli**: reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- OSTROWER, Fayga Perla. **Universos da arte**. 7.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Campus, 1991.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Tradução: Maria F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- PĀRŌKUMU, Umusi, KEHÍRI, Torãmu. **Antes o mundo não existia**: a mitologia dos índios Desâna. 1. ed. São Paulo: Livraria Cultura, 1980.
- PĀRŌKUMU, Umusi, KEHÍRI, Torãmu. **Antes o mundo não existia**: mitologia dos antigos Desana-Kehíripõrã. 2. ed. São Gabriel da Cachoeira; UNIRT: FOIRN, 1995.
- POTIGUARA, Eliane. **A Terra é a mãe do índio**. Rio de Janeiro: Grumin, 1989.
- POTIGUARA, Eliane. **Metade cara, metade máscara**. São Paulo. Global Editora, 2005.
- REGINO, Juan Gregorio. Otra parte de nuestra identidad. **Guaraguao**, v. 7, n. 17, p. 207-209, 2003.
- RIBEIRO. Darcy. **Maíra**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1976.
- RIBEIRO. Darcy. **Utopia selvagem** – saudade da inocência perdida: uma fábula. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

RODRIGUES, João Barbosa. **Poranduba amazonense, ou kochiyama-uara porandub**, 1872-1890. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1890.

ROSA, Francis Mary Soares C. da. A literatura indígena brasileira: debatendo o conceito. **Revista Boitatá**, Londrina, v. 11, n. 22, p. 92-104, jul./dez. 2016.

SAID, Edward. **Representações do intelectual**: as Conferências Reith de 1993. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTOS, Francisco Bezerra dos, MAIA, Gleidys Meyre da Silva. Literatura indígena professor? **Revista Rios Eletrônica-FASETE**, Paulo Afonso-BA, n. 18, p. 54-68, jan./jun. 2018.

SANTOS, Francisco Bezerra dos. O indígena na literatura brasileira: uma análise de *Muraida* e “I-Juca Pirama”. **Revista Querubim**, Niterói, v. 3, n. 37, p. 47-52, 2019.

SANTOS, Francisco Bezerra dos. **Literatura indígena amazonense**: cultura e conhecimento na sala de aula. Monografia (Licenciatura Plena em Letras) – Universidade do Estado do Amazonas, Parintins, 2016.

SANTOS, Francisco Bezerra dos. Literatura indígena amazonense: uma leitura do conto “A origem da Vitória-régia ou murumuru”, de Yaguarê Yamã. **Revista Querubim**, Niterói, v. 3, n. 37, p. 52-56, 2019.

SANTOS, Francisco Bezerra dos. Literatura indígena na sala de aula: contribuições para o ensino. **Revista Rios Eletrônica-FASETE**, Paulo Afonso-BA, n. 12, p. 75-83, jan./jun. 2017.

SANTOS, Francisco Bezerra dos, BRANDÃO, Jackeline Mendes. Bichos e visagens na literatura indígena Amazonense. In: CAVALHEIRO, Juciane, ALBUQUERQUE, Gerson. **Dialéticas amazônicas da literatura**. Manaus-AM: Editora UEA, 2019.

SILVA, Edson. O ensino de História indígena: possibilidades, exigências e desafios com base na Lei 11.645/2008. **Revista História Hoje**, v. 1, n. 2, p. 213-223, 2012.

SOUZA, Ely Ribeiro de. Literatura indígena e direitos autorais. In: DORRICO, Julie et al. (Orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: criação, crítica e recepção. Porto Alegre: Editora Fi, 2018. p. 51-74.

SOUZA, Márcio. **A paixão de Ajuricaba**. Manaus: Valer: EDUA, 2005.

SOUZA, Márcio. **Teatro I**. São Paulo, Marco Zero, 1997.

THIAGO, Elisa Maria Pereira de S. **O texto multimodal de autoria indígena**: narrativa, lugar e interculturalidade. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

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

TODOROV, Tzvetan, **A conquista da América: a questão do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

UGGÉ, Henrique. **As bonitas histórias Sateré-Maué**. [Manaus] Governo do Estado/Sec. Educação, Cultura e Desportos [s/d].

VIDAL, Lux. **Grafismo indígena: estudo de antropologia estética**. São Paulo: Studio Nobel; FAPESP, Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

YAGUAKÄG, Elias. **Aventuras do menino Kawã**. São Paulo: FTD, 2010.

YAMÃ, Yaguarê. **Murūgawa: mitos, contos e fábulas do povo Maraguá**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

YAMÃ, Yaguarê. **Um curumim uma canoa**, Rio de Janeiro: Zit, 2012.

YAMÃ, Yaguarê. **Yaguarãboia: a mulher-onça**. São Paulo: LeYa, 2013.

ZUMTHOR, Paul. **Peformance, recepção e leitura**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

## REFERÊNCIAS DIGITAIS

BRASIL (2014). Ministério da Educação. Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação. **Edital PNBE Indígena 2014**. Disponível em: <https://goo.gl/AoEMZ5>. Acesso em: 02 set. 2018.

BRASIL (2015). Ministério da Educação. Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação. **Edital PNBE Indígena 2015**. Disponível em: <https://goo.gl/dpiAu3>. Acesso em: 07 set. 2018.

BRASIL, **Constituição da República Federativa do Brasil de (1988)**. Disponível em: [http://bd.camara.gov.br/bd/bitstream/handle/bdcamara/15261/constituicao\\_federal\\_35ed.pdf?squence=9](http://bd.camara.gov.br/bd/bitstream/handle/bdcamara/15261/constituicao_federal_35ed.pdf?squence=9). Acesso em 10 set. 2018.

BRASIL. **Lei nº 11.645 de 10 de março de 2008**. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2007-2010/2008/Lei/L11645.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2008/Lei/L11645.htm). Acesso em 12 set. 2018.

BRASIL. Ministério da Educação. Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação – FNDE (2013). **Edital PNBE Temático 2013**. Brasília. Disponível em: <https://goo.gl/bzX9UT>. Acesso em: 08 set. 2018.

FRANCA, Aline; MUNDURUKU. Daniel; GOMES, Thulio (Orgs.). **Bibliografia das publicações indígenas do Brasil**. Livraria Maracá. Disponível em: [https://pt.m.wikibooks.org/wiki/Bibliografia\\_das\\_publicações\\_ind%C3ADgenas\\_do\\_Brasil](https://pt.m.wikibooks.org/wiki/Bibliografia_das_publicações_ind%C3ADgenas_do_Brasil). Acesso em: 06 out. 2019.



SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. As visões da anaconda: a narrativa escrita indígena no Brasil. **Revista Semear** n.7, 2003. Disponível em: [http://www.letras.pucrio.br/catedra/revista/semiar\\_7.html](http://www.letras.pucrio.br/catedra/revista/semiar_7.html). Acesso em: 12 jun. 2018.

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. **Uma outra história, a escrita indígena no Brasil**. 2006. Disponível em: <http://pib.socioambiental.org/pt/c/iniciativasindigenas/autoriaindigena/uma-outra-historia,-a-escrita-indigena-no-brasil>. Acesso em: 20 abr. 2019.

TAGATA, W. Experiências de ensino e aprendizagem de língua inglesa no ensino superior dentro de uma proposta de multimodalidade e letramento crítico. **Revista X**, v. 1, n. 1, 2011. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/revistax/article/view/24386/16918>. Acesso em: 06 nov. 2019.

## **SITES E BLOGS CONSULTADOS**

<http://danielmunduruku.blogspot.com/.2017/04/?m=1>. Acesso em 13 maio 2019.

<http://www.fnlij.org.br>. Acesso em 05 abr. 2019.

<http://www.letras.ufmg.br/indigena/>. Acesso em 04 maio 2019.

<https://www.socioambiental.org/pt-br>. Acessado em 18 mar. 2019.

<http://blogdeyaguare.blogspot.com/=1>. Acesso em 19 mar. 2019.

<https://www.socioambiental.org/pt-br>. Acesso em 18 mar. 2019.

<https://www.ibge.gov.br/>. Acesso em 14 out. 2019.